

Per

Ideologies and
Literature

I&L

institute for the study of ideologies & literature

Nueva época, Volumen 1 Números 1-2 Invierno-Primavera 1985



instituto de cine y radio-televisión

I&L

ideologies **I&L** *literature*

Nueva época, Volumen 1 Números 1-2 Invierno-Primavera 1985

EDITORIAL BOARD / CONSEJO DE REDACCIÓN

Managing Editor / Coordinador General

Anthony N. Zahareas

Associate editors / Coordinadores asociados

Antonio Ramos-Gascón

Josep Gavaldá Roca

Executive Secretaries / Secretarias ejecutivas

Patricia Burg

Teresa Gómez-Prades

Antonia Cabanilles (Univ. de Valencia)
Juan M. Company (Univ. de Valencia)
Luiz Costa-Lima (Univ. of Minnesota)
José-Luis Falcó (Univ. de Valencia)
Josep Gavaldá-Roca (Univ. de Valencia)
Russell G. Hamilton (Univ. of Minnesota)
René Jara (Univ. of Minnesota)
Antonio Ramos-Gascón (Univ. of Minnesota)
Nicasio Salvador-Miguel (Univ. Complutense de Madrid)
Vicente Sánchez-Biosca (Univ. de Valencia)
Ronald W. Sousa (Univ. of Minnesota)
Nicholas Spadaccini (Univ. of Minnesota)
Constance Sullivan (Univ. of Minnesota)
Jenaro Talens (Univ. de Valencia)
Jorge Urrutia (Univ. de Sevilla)
Anthony N. Zahareas (Univ. of Minnesota)

A JOURNAL OF HISPANIC AND LUSO-BRAZILIAN LITERATURES

Articles should be sent to: / Los artículos deberán remitirse a:

Ideologies & Literature
Folwell Hall 4
9, Pleasant Street, S.E.
University of Minnesota
Minneapolis, MN 55455
USA

Instituto de Cine y Radio-
Televisión
Universidad de Valencia
Paseo Blasco Ibañez, 28
46010 VALENCIA
ESPAÑA

Price per Issue:
\$ 3

Precio número suelto:
500 ptas

Regular:
\$ 8

Suscripción anual:
1300 ptas

Patron:
\$ 15

Suscripción de honor:
2500 ptas

Copyright 1985, Institute of Ideologies & Literature
Instituto de Cine y Radio-Televisión
Editor Asociado: Ediciones Hiperión S.L., Salustiano Olo-
zaga, 14, 28001 Madrid (España)

Diseño de cubierta: Juan José Tornero

Esta revista se publica con la colaboración de:
Excma. Diputación de Valencia
Excmo. Ayuntamiento de Valencia

Depósito legal: V. 327-1985

Imprime: Artes Gráficas Soler, S.A.
La Olivereta 28-46018 Valencia (ESPAÑA)

INDICE

Nota editorial.....5

ENSAYO

Walter Cohen: Plays and Playhouses in Renaissance Spain:
a Historical approach.....7

VARIA

Hernán Vidal: Una relectura del teatro demócratacristia-
no inicial: Vodanovic y Wolf, el problema de nuestra
ética colectivista.....21

Julienne Burton: The intellectual in Anguish: Modernist
form and ideology in Land in Anguish and Memories of
Underdevelopment 81

Roberto Reis: Hei de convencer.....120

Guido A. Podestá: Machado de Assís y "O alienista": Un
positivista contra el positivismo129

Geraldine Cleary Nichols: Codes of Exclusion, Modes of
Equivocation: Matute's Primera Memoria.....156

DOSSIER

La Generación Poética española de 1970(I),
Antonia Cabanilles, ed.

Antonia Cabanilles: La generación poética de 1970.....189

Miguel Más: Una lectura generacional de la destruc-
ción. Notas (acerca de "Narciso", de Leopoldo M.
Panero.....194

Juan Luis Ramos: Meditación sobre las contrarieda-
des del azar. Acerca de la poesía de Guillermo
Carnero.....207

José-Luis Canet: Una nueva aproximación a la poesía
de Antonio Martínez Sarrión.....218

Javier Pérez Escohotado: Paraísos particulares de
Ramón Yrigoyen.....230

Teresa García Ruíz: La poesía de Pedro J. de la Peña.....	252
Santos Alonso: Agustín Delgado, poeta.....	267

RESEÑA

Ronald Sousa: Sociohistoricizing social history: A review/note.....	281
--	-----

NOTA EDITORIAL

Los cambios profundos experimentados en la Universidad Española en los últimos años, con la instauración de la democracia, han traído consigo una reestructuración radical en el ámbito del hispanismo. En cierto sentido podríamos afirmar que el centro articulador del trabajo se ha desplazado, de nuevo, al lugar que le corresponde, España, con la incorporación de un extenso plantel de jóvenes estudiosos e investigadores que poco a poco han iniciado el replanteamiento de los grandes temas de la Historia de la Literatura Española, abriendo perspectivas hasta ahora poco o nada abordadas por la Universidad oficial del franquismo. I&L no ha querido quedarse al margen de este proceso y a través de sus convenios establecidos con la Universidad de Valencia (en particular con el Departamento de Teoría de la Literatura y del Instituto de Cine y Radio-Televisión) inicia con este número una nueva etapa de colaboración en la que, fiel a sus iniciales planteamientos, pueda seguir siendo una plataforma para el intercambio y la discusión de las nuevas ideas.

El amplio espectro de posiciones producido durante estos años nos ha llevado a iniciar, paralelamente a I&L, una nueva publicación, Eutopías, donde se abordarán más específicamente los aspectos teóricos y epistemológicos del debate. Ambas publicaciones, coeditadas por el Institute of Ideologies & Literature y el Instituto de Cine y Radio-Televisión, tendrán una periodicidad cuatrimestral y se editarán, indistintamente, en cualquiera de las lenguas oficiales del Estado español o en inglés. En cada caso, los artículos incorporarán un resumen de sus contenidos en inglés o castellano, respectivamente.

Anthony N. Zahareas
Managing Editor

PLAYS AND PLAYHOUSES IN RENAISSANCE SPAIN: A HISTORICAL
APPROACH

Walter Cohen

During the sixteenth and seventeenth centuries, amidst an international florescence of drama in Europe, the English and Spanish theaters took on a uniquely similar cast. The parallels between these two stage traditions soon elicited comment. Perhaps as early as 1613, the Englishman Leonard Digges admiringly linked Shakespeare and Lope de Vega. In the same century, John Dryden compared the drama of the two countries in a more general fashion. "Calderón is as barbarous as Shakespeare," Voltaire wrote one hundred years later, a barbarism caused, he thought, by the common presence of genius undirected by the cultural refinement associated with neoclassicism. But in the early nineteenth century, August Wilhelm Schlegel in a sense reversed Voltaire's position, attributing the resemblances between England and Spain to a crucial, common, positive possession: "the spirit of romantic poetry, dramatically expressed." Yet if that resemblance is today a commonplace, attempts to account for it have proven no more persuasive than Voltaire's or Schlegel's earlier efforts. In a forthcoming study — Drama of a Nation: Public Theater in Renaissance England and Spain (Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press, 1985)—I seek to remedy this long-standing deficiency. The present essay, largely an abstract of that longer work, retains a comparative framework, but focuses on the reasons why Spanish drama in particular took the course that it did.

Spanish and English plays stand apart from all other European drama in their synthesis of native popular and neoclassical learned traditions. The two theaters form a group because both combined what elsewhere appeared only separately. On the one hand, Spanish peasant drama, English bourgeois tragedy, and the national history play in both countries draw on popular culture while eschewing classical form and its attendant ideological assumptions; on the other, the plays reveal a debt to the plots, themes, genres, and aesthetic theories of neoclassicism. The integration of these two heritages occurred primarily in the permanent, public, commercial theaters that opened in both countries in the 1570's and only closed, under government order, seventy years later. These theaters were characterized by a

pervasive mixing of popular and elite elements in their constituent features: audiences, players, playwrights, playhouse structures, ownership, and political control.

Both the plays and their theaters in turn depended on the larger cultural, political, and social contours of the age. A relative cultural homogeneity of town and country, and of upper class and lower, helped the drama exploit a variety of heritages and attract a broad spectrum of the populace. That homogeneity simultaneously reinforced and was perpetuated by an incomplete but stable absolutist state that had temporarily abandoned centralizing efforts after the unrest of the middle of the sixteenth century and the still earlier era of initial national consolidation. The state in the end served the interests of the neofeudal aristocracy against those of all other classes, in the epoch of western Europe's transition from feudalism to capitalism. One can discern a series of increasingly general conditions of possibility for the establishment of Renaissance English and Spanish drama—the legacies of drama and literature, the institution of the theater, the organization of culture, the structure of the state, and the pattern of social and economic relations. Further, this complex of historical and comparative material may usefully be conceptualized through a single and simple hypothesis: that the absolutist state, by its inherent dynamism and contradictions, first fostered and then undermined the public theater. More precisely, the similarities between Spanish and English absolutism help account for the parallels between the two dramatic traditions, while the divergent courses of economic and religious development in England and Spain begin to explain the differences.

This interpretation of the public theater is shaped by the methods, theories, and commitments of Marxism. Although the approach tends toward the eclectic, it consistently entails a totalizing strategy. The dangers of such a procedure have become increasingly evident in recent years. The possible advantages remain considerable, however. These include not only an advance in explanatory power, but also the delineation of and contribution to a genuinely shared intellectual enterprise, the confrontation with the largest issues raised by Renaissance theater, the promotion of an alternative conceptual schema for the study of that

theater, and the elucidation of the drama's subversive political efficacy during the seventeenth century and radical potential today. From this perspective, totalization functions not as the last word, not as the mechanism for closing off debate, but as the means of opening it up, as a recurrent moment in an ongoing dialectical process. The power of a comprehensive interpretation depends as much on its ability to generate new problems as on its success in overcoming old ones. Yet an allegiance to the orientation of that project. On the one hand, then, the present totalizing account may serve as an advanced introduction not only to Renaissance drama in England and Spain, but also to the entire history of European theater, from the fall of the Roman Empire to the end of the seventeenth century. Yet on the other, it may achieve the more radical end of undermining conventional assumptions, of effecting a paradigm shift in the study of this subject, and thus of appropriating the drama of the public theater for new uses, of enlisting it in a socialist program.

I

Feudalism helped establish the conditions of possibility and hence, indirectly, the distinctiveness of medieval European theater primarily in a negative sense. The parcellization of sovereignty, a result of the absence of centralized political power, limited the extension of aristocratic authority over communal agriculture, ecclesiastical organization, and urban settlements. The theater thrived during the Middle Ages in precisely those interstices of the feudal world—socio-economic, geographical, temporal, and ideological—that the ruling class only incompletely penetrated. The drama of feudal Europe developed in the village, the church, and the town. This structural pattern was also a historical progression—from popular agrarian to learned religious drama, and from there to the simultaneously popular and learned religious plays of the late medieval towns. Whereas popular theater may have provided moments of utopian

of an inequitable social order. The late medieval plays that drew on both prior traditions necessarily faced in two contradictory directions. More specifically, peasant drama, the earliest structural evasion of upper-class control, probably expressed residual, prefeudal views. Church drama, at its most important during the high Middle Ages, conformed far more closely to the dominant, feudal perspective. Urban drama, coincident with the late medieval period, at times gave voice to emergent, postfeudal ideologies. An ambiguously counterhegemonic theaters, both of which, but especially the urban stage, were crucial conduits for the popular dimension of the distinctive synthesis in Renaissance Spanish and English drama

After 1500, perhaps the decisive innovation in European drama, as in many other areas of culture, was the recovery and adaptation of the structures, styles, subjects, and themes of the classical world—a process termed the Renaissance by the age itself, as well as by subsequent commentators. The classical heritage replaced clerical ideology, which had exercised hegemony through the late Middle Ages, as the dominant learned tradition in the theater. The other side of the unique fusion in Spain and England, it was revived first and most fully in Italy, but ultimately had at least a fragmentary impact almost everywhere on the continent. The social basis for the recovery of antiquity in the theater was the gradual transition from feudalism to capitalism, with the result that the drama was both evolutionary and revolutionary. Partly medieval and feudal, partly modern and bourgeois, it was in essence neither. More precisely, the urban fusion of aristocracy and bourgeoisie usually produced the combination of population, culture, liquid wealth, leisure, and social refinement in a largely secular context that typically underlay a classical or Renaissance drama. The end of parcellized sovereignty and of local aristocratic political independence—a consequence of the rise of absolutism—accorded to the nobility a far more active role in the theater than it had had during the Middle Ages. A full synthesis of the new neoclassical drama and the popular theatrical heritage depended, however, on a particular moment in the trajectory of the absolutist state.

II

This moment occurred only in Spain and England, where, between 1490 and 1575, a concurrence of social and political forces—most notable among them the early growth of capitalism and absolutism—fostered the development of professional acting troupes. These companies initiated the crucial fusion that later made possible, if not inevitable, the plays of Lope de Vega, Shakespeare, and their successors. In Spain, despite an appropriately feudal aristocracy, abundantly supplied royal coffers, and, after 1521, a docile bourgeoisie, the monarchy did not come close to implanting a full absolutism. The marriage of Ferdinand and Isabella unified Castile and Aragon in name alone. The same noncentralizing policy was extended to the new territories added to the empire at the accession of Charles V, perhaps because American metals seemed to render genuine political integration superfluous.

Meanwhile, the Spanish stage, lacking a national focus, underwent a gradual popularization of an initially learned pastime, a movement toward a hybrid form. Symptomatic of the weakness of medieval Castilian drama, the earliest extant works in the tradition, Encina's Églogas of the 1490's, probably draw less on prior lost religious plays than on aristocratic mumming, Biblical story, and cancionero poetry. More important were the pervasively aristocratic, even courtly, auspices of the drama produced by the first generation of the Spanish theater—Lucas Fernández, Vicente, and Torres Naharro, in addition to Encina. Hence, whatever the subject matter of an individual play, the stage itself was institutionally secular, a secularism, furthermore, that possessed a classical side from the beginning. Yet the vestigial ritual elements of this drama militated against the creation of a purely illusionistic theater. The crucial survival was the interaction between actor and audience, an interaction that, because a lower-class character usually maintained intimacy with the spectators, often overlapped with the problematic relationship between low-born dramatist and upper-class patron—part servile flattery, part aggressive self-assertion. Yet this resource could not in itself generate an adequate synthesis of learned and popular materials.

On the other hand, the character of the shepherd or peasant possessed profound transformational potential that might be realized if other forces intervened to change the conditions of dramatic production. The accomplishment of this basic task—the conversion of the lower-class figure from object to subject—fell to the popular commercial tradition, a tradition that may have depended on the urbanization of the theater by midcentury. One thinks of Sánchez de Badajoz, Timoneda, and especially Rueda. From about 1540 until his death in 1565. Rueda combined the roles of actor, manager, and dramatist for a traveling professional troupe that performed both secular and religious plays, usually before the populace of the nation as a whole. Influenced by the Italian theater, he came very close to integrating the pastor into an urban, indeed neoclassical, form. Essentially a neoclassical comedy, Comedia Armelina derives most of its life from Guadalupe, the simple, who combines folly with incisive critical commentary. He represents a rudimentary amalgamation of the Roman comic servant with the Spanish pastor, an amalgamation central to Lope de Vega's later constitution of the gracioso. Thus the play demonstrates one means by which the commercial theater brought to the surface the latent popular content of the earlier aristocratic stage, at the same time that it, paradoxically enough, adopted some of the crucial features of neoclassical form. Any further steps required a qualitative institutional transformation: the constitution of the public theater.

III

That theater's necessary condition in late sixteenth-century Spain was the complementarity between internal stability and external imperialism, under the sway of an incompletely absolutist monarch. Indeed, the unusual domestic tranquillity of the age depended primarily on Philip II's failure to pursue standard centralizing policies at the expense of the nobility. As a result, the crucial political relationship between aristocracy and monarchy

remained relatively untroubled. The social and economic pre-eminence of the nobility was especially pronounced, in part because the traditional, hierarchical order was buttressed by both religious institutions and the long secular boom of the sixteenth century. The neofeudal character of state and society also shaped foreign policy. The simultaneous peace in the Mediterranean and spurt in the supply of New World treasure enabled the crown to respond to the emergent Protestant capitalist threat in northwest Europe. Finally, the dominant ideology, a refurbished version of the medieval commitment to hierarchy and organic unity, involved the equation of royal policy with larger religious and nationalistic enthusiasms, an equation that rested on the relatively recent development of towns and the consequent comparative cultural homogeneity noticed above.

On the other hand, American silver began to undermine both industry and agriculture, while encouraging imperialist adventurism beyond the capabilities of the nation. Combined with the lack of full absolutist consolidation, these crises left open various ideological positions—the agrarian, the anti-imperialist, the regionalist, and even the Catholic—that remained relatively independent of the crown. All of these voices were heard in the drama, although regularly subordinated to the monarchy's hegemonic ideology. Their presence ultimately distinguishes Spanish drama from French drama of the seventeenth century. The latter is the drama of a class, the ruling class; the former is the drama of a class, but it is also the drama of a nation.

Yet one should not assume any strict homology between politics and theater. A brief survey will suggest that the public theater was a contradictory, but fundamentally artisanal institution, that a crucial asymmetry governed relations between absolutist state and artisanal stage. State control of the stage entered a distinct phase in the last third of the century, to a considerable extent because of the increase in commercial acting. Beginning in 1568, the Council of Castile granted religious confraternities the exclusive right to sponsor plays in Madrid, in order to finance charitable hospitals. In subsequent decades, it became increasingly active in the regulation of the theater, a regulation that of course included political, religious, and ethical censorship. On the other hand, royal patronage

proved virtually nonexistent, although the Council of Castile did attend Christmas particulares, or private performances. But in general the impact of crown and nobility on the drama was indirect, arising more from the domination of society than from ideological intervention. Even open efforts at direction had their limits: the legal restriction on the number of acting companies, for example, never came close to realization.

In addition, the government faced religious, and especially Jesuit, opposition to its theater policies, mainly from the late 1590's on. Closely parallel to the roughly contemporaneous Puritan critique in England, the attack was motivated less by drama and professional acting in themselves than by the new institution, the permanent, public, commercial theater. But whereas in London the Puritans found allies in the City Fathers, in Madrid a less bourgeois ruling class, a less class-conscious populace, and the organization of the theater industry for public charity rather than private profit combined to keep the foes of the theater isolated, weak, and ineffectual. Under these circumstances, neither magnate patronage nor monarchical consolidation of power was as necessary to the survival of the theater as was true in England. On the other hand, the Spanish public theaters were a consequence of the rise of capitalism and its attendant promotion of centers of population and commodity exchange. Only the Renaissance city provided the necessary conditions for the successful interaction of investor, actor, dramatist, and audience.

These elite forces affected the theater externally; the internal workings of the institution were far more popular in character. The corrales, or playhouses, were named for the urban streetyards in which they were built. Their platform stages derived from the booth stage of the medieval marketplace. The two theaters in Madrid, probably capable of holding a bit over a thousand spectators each before 1600, attracted a broadly heterogeneous audience dominated by its popular component—the mosqueteros, or groundlings, and the cazuela, or women's gallery. Similar considerations apply to the playwrights, university educated men who provided the primary conduit by which neoclassicism reached the public stage. Nonetheless, in their attitudes toward collaboration, revision, authorship, publication, and ownership, they reveal their predominantly precapitalist, ar-

tisanal orientation, their affinities with the anonymous and multiple authorship, oral performance, and fluid texts of the popular tradition.

Finally, most of the secular, professional players came from modest social backgrounds, made little money, and died poor. Constantly forced to travel, the itinerant troupes carried the drama from the city to the country, thereby helping to constitute a genuinely national theater. Late sixteenth-century drama reveals a number of characteristic elements of the popular stage—audience address, asides, proverbs, wordplay, disguise, dance, and the mingling of comic and serious moments. On the other hand, Castile's relatively impoverished popular theatrical heritage is evident in the recourse to the romances. These anonymous, primarily popular ballads of medieval origin that narrate the heroic and legendary history of Spain provided a partial substitute source of the crucial unity between actor and audience by recreating the conditions of medieval, juglaresque performance.

The public theater, then, was a composite formation, in which disparate productive modes coexisted and intertwined. Partly feudal, partly capitalist, it was predominantly neither. The combination of widespread commercialization, relative absence of a proletariat, and extensive regulation of the conditions of production resembles the system of petty commodity production characteristic of the late sixteenth-century economy. It is this fundamentally artisanal historical form that the theater most closely approximated. Once established, the public theater became a self-replicating mode of dramatic production, its structural exigencies impelling the appropriation, exhumation, and even the invention of popular elements. Equally important, it constituted part of both the base and the superstructure, its artisanal function in one conflicting with its absolutist role in the other. However aristocratic the explicit message of a play, the conditions of its production introduced alternative effects. The medium and the message. Were in contradiction, a contradiction that arose above all from the popular contribution. As a result, the great aristocratic and royal themes of much of the drama, subjected to implicitly egalitarian scrutiny when dramatized in the artisan playhouse, could, ironically, become a social

threat to the upper ranks of the nobility.

IV

An understanding of the practical impact of the public theater requires attention to the plays themselves, and hence an analysis of the ideology of form. The major dramatic genres of the late sixteenth century were romantic comedy and the national history play, complementary forms that expressed, enacted, and secured the successful adaptation of the aristocracy to social and political change. Of all dramatic forms, comedy, with its endings of reconciliation and joy, most obviously provides an ideological resolution to deep social problems. The specifically romantic comedy characteristic of the Renaissance is related to the relative liberation of women in this period—theoretically if not institutionally—and hence to the contested and ambivalent ideal of the love-marriage: at once progressive assertion and conservative integration. The form produces comparably dual effects in a doubly theatrical fashion. The recourse to disguise, especially by female characters, represents a flight from social contention, from the imposed constraints of daily life. Yet the characters ultimately forego masquerade and return to the common conduct of a class whose collective sense of purpose their experience has renewed and reformed. Similarly, on an institutional plane, romantic comedy reinforces the audience's experience of a trip to the theater as a festive occasion, evoking recollections of popular pagan ritual. But the public theater also offers communal affirmation and social ratification, a means of confronting instability in a manner that promotes reassurance about the existence and legitimacy in a new order.

Yet romantic comedy retains critical power in its representation of comic, anarchic freedom issuing in an ideal solution. As a rule, the festive side of a play is inversely proportional to both the social seriousness of the subject and the prominence of classes potentially antagonis-

tic to the aristocracy. In Aguilar's El mercader amante, a work that dramatizes the potent threat to the nobility of capitalist economic practices, the thematic intention requires the rationalization or even repression of the celebratory moment. On the one hand, the play reveals the limits of aristocratic theatricalism as a social device; on the other, its critical thrust leads to various structural incongruities, as if the capacities of the form were being strained. Lope's Las ferias de Madrid, by focusing on the aristocracy to the exclusion of the bourgeoisie, in an urban setting, presents a fantasy of freedom from social codes and constraints. But it also partially censors that fantasy, implicitly questioning the social possibility of the very wish-fulfillment that it offers. Even this restraint disappears when the scene shifts to the country, in a reaction by the nobility to the combined pressures of capitalism, absolutism, and an independent peasantry. This construction of an alternative, imaginary pastoral reality is particularly unfettered in a work such as Lope's Los donaires de Matico, where the emphasis on the intrigue plot, at the expense of theme or character, produces an attractive sense of carefree irresponsibility that runs the risk, however, of triviality.

The national history play obviously generates very different effects. Yet if romantic comedy depicts the social adaptation of the aristocracy, the history play occupies a complementary position, depicting the political adaptation of the aristocracy, and particularly its tense and changing relations with the monarchy. It follows from this complementarity, however, that each form presents a partial, distorted view of reality. Whereas romantic comedy minimizes the role of the state in perpetuating aristocratic social pre-eminence, the history play downplays the impact of social relations on affairs of state. As a result, the popular dimension of this drama, though hardly eliminated, is necessarily circumscribed. Similarly, the audience witnessing a national history play at the public theater comes to feel that its own history is being performed, a feeling that combines a progressive insistence on the right of the populace to judge the ruling class's exercise of state power with a corporatist illusion, especially since the crown's interests were not ultimately national.

One may usefully distinguish three main purposes of history in this drama. The past can serve primarily as a source of dramatic energy, while history itself becomes marginal. Second, if the focus is on contemporary life, history offers a species of analogy, becoming a kind of pastoral, a means of projecting current concerns back in time or of investigating and establishing parallels between past and present. Finally, a concern with history as subject, with the past as past, can lead to a sense of process, to a vision of the development of the playwright's own times out of the very different conditions of a prior age. Each of these three versions of history results in a different range of social representation. When history is a source of dramatic energy, aristocratic ideology is taken for granted, while class relations and indeed the experiences of other classes are ignored. La gran comedia de los famosos hechos de Mudarra, for example, nostalgically presents a distant, simple, colorful world of powerful emotion, retributive justice, and hence the unproblematic conduct of an almost tribal military aristocracy.

When history is pastoral, either the homogeneity of crown and nobility is assumed and the issue is the interaction between upper and lower classes, or the dramatist confines himself to the aristocracy as in the first type of history play, but concentrates on the antagonism between class and state. Cervantes' El cerco de Numancia reveals the inherent constraint on the representation of interclass relations, denying the reality of class struggle and positing social unity instead. Finally, in works that render history as past, both sets of conflicts—intraclass and interclass—are elaborated simultaneously. Although Shakespeare's history plays exemplify this pattern more fully than any contemporary Spanish drama. Lope's La vida y muerte del rey Bamba suggests some of its complexity. Characteristically, while the peasantry's real struggles are badly distorted, the battle between class and state is not. Unlike interclass oppositions, intraclass conflict can be plausibly rendered without going beyond the bounds of the dominant ideology and thus of the national history play.

An independent perspective on the form may be

obtained by viewing it from the outside, by looking briefly at the contemporaneous tragedy. If the tragedies are divided by subject matter according to whether they portray private citizens, the domestic life of the court, or affairs of state, the resulting categories very roughly correspond to the three main kinds of historical drama. Yet the two forms are not so much parallel as complementary: tragedy's greater critical freedom is inseparable from its relative social and political impoverishment. Even in Lope's La imperial de Otón, which is fairly successful in combining social range with a sense of historical process, the sympathetic treatment of the doomed hero glaringly conflicts with the explicit ideology of the play. Although tragedy implicitly challenges the social and political order by its negativity, it has great difficulty in taking on that order. Orthodoxy and relevance are here inextricable: during the late sixteenth century, national historical drama was central and tragedy, with a few crucial exceptions, peripheral.

V

In the years after 1600, one can trace unquestioned elements of continuity with the past. Yet the general crisis of the seventeenth century, and especially the revolts beginning in the 1640's, qualitatively distinguish this period, providing a fundamental interpretive orientation for the study of society, theater, and drama alike. The defining feature of the crisis was aristocratic revolt against the state, with the consequent outbreak of civil war and near destruction of absolutism. Behind this conflict lay deepening agricultural difficulties, which engendered significant social conflict in the countryside. More important, imperial overextension in Europe and the attendant fiscal crisis of the state forced the crown to attempt a belated centralist solution to its problems, with the not surprising result that the aristocracies of the periphery threw off the Castilian yoke. The logic of the Spanish state was always to sacrifice domestic politics and economics—capitalism and absolutism—to imperial needs. In the event, all but one of the rebellions or near-rebellions—in Catalonia, Portugal, Valencia, Aragon, Andalusia,

Napoles, and Sicily—were ultimately suppressed. Correspondingly, and considerably earlier, all open ideological roads led backwards. Feudal separatism on the periphery triggered off in the center not capitalist revolution, as in England, but more feudal separatism, Spain's famous desengaño (disillusion), an increasingly narrow and otherworldly religion, or a somewhat more plausible idealization of the peasantry and injunction to return to the land.

Similarly, absolutist centralization, combined with deepening social and political conflict, gradually led to the decline of the public theater. Following the suppression of playing near the end of the 1590's, the stage reopened under tighter monarchical control. The permanent establishment of the court in Madrid in 1606 assured the triumph of the public theaters in the capital and the eclipse of their regional rivals. Between 1598 and 1621, the mechanisms of censorship were codified, while obligatory royal licensing reduced the number of acting companies. Court patronage of the theater sharply increased under Philip III, as did the use of stage machinery in the corrales—perhaps a sign of the influence of the crown. The subsequent period, from 1622 to 1643, was the last age in which the public theater dominated dramatic activity. These first two decades in the reign of Philip IV saw an intensification of the centralizing trends of the early seventeenth century. Particulares became more frequent, and the machine play started to pose a still more serious challenge to the traditional comedia, especially after the opening of Buen Retiro, the new royal palace, in 1633. Crown patronage also had the effect, beginning in the 1630's, of turning player and playwrights from the corrales to the court. The tastes of the aristocratic audience there partly account for the elevation in the style and tone of the comedia after 1620.

After this ambiguous era, in which the open-air, commercial stage continued to thrive despite the encroachments of more elite theater, there came a period of collapse that quickened earlier tendencies and from which the corrales never fully recovered. The revolutions of the 1640's, together with royal deaths in 1644 and 1646, led to the suppression of the theater—a convenient target for a

government in search of scapegoats for its own misdeeds—almost continuously from 1644 to the end of the decade. Although the public theaters subsequently reopened and remained active well into the eighteenth century, by 1650 the focus of theatrical activity had shifted to the court. Calderon and other playwrights now wrote exclusively for it; actors were whisked away from the corrales; which consequently stood empty, for long runs at Buen Retiro; the number of dramatists and companies fell; and the public theaters came to specialize in reruns of early seventeenth-century plays. Thus the primary responsibility for the demise of the institution belongs to the absolutist state, once its leading benefactor. The centralizing tendencies of the monarchy in the end revealed their feudal, antipopular basis. If the fundamental logic of absolutism was to destroy the public stage, it cannot be maintained that this theater in its heyday unambiguously served the interests of the state. This is only a historical reformulation of the structural contradiction between artisanal base and absolutist superstructure described above. A thriving public theater required an early species of nationalism that combined genuine commitment to nationhood by the bourgeoisie with traditional lower-class xenophobia and a more-or-less illegitimate royalist appropriation of these ideologies. The loss of this homogeneity, partly produced by centralizing policies as well as by the inability of the monarch to represent the country any longer, spelled the end of the stage.

VI

Generic innovation accompanied social and theatrical change. Soon after 1600, satiric comedy, heroic drama, and the peasant play came to the fore. All at least ambiguously reversed the ideological norms of the late sixteenth century, testifying to the failure of the aristocracy to adapt to social and political change. Satiric comedy structurally excludes positive moral perspective from the action, its vigor deriving from the disjunction between the social assumptions and resolution of the plot, on the one hand, and the implicit moral judgement by the author, on the other. The public theater did not prove particularly hospitable to the form, however, perhaps because the institution presupposed a certain community of belief and acceptance of

the present inimical to satire. Yet one can detect a movement toward satire in a number of plays. In general, works in which social resolution and moral evaluation coincide tend to define their satiric objects rather narrowly; by contrast, those with an extreme disjunction—not really represented in Golden Age theater—have a greater social breadth to their critique, even attacking all humanity.

Plays of the former kind, comedias de figurón, center on a ridiculous or otherwise defective character, whose defeat immediately entails a happy outcome. As a satiric butt, the figurón offers a handy vehicle for the reassertion of community through a collective rejection of social misbehavior. But the notion of the comedia de figurón, if extended only slightly beyond its standard usage, can comprise a spectrum of possible effects, ranging from conventional affirmation to bitter, pessimistic irony. In Alarcon's La verdad sospechosa, for example, the protagonist seems to function as a lightning rod for a moral defect that the dramatist believes to be widespread. Lope's El perro del hortelano offers a more encompassing social critique. On the one hand, because of the complexity of the characterization, the romantic protagonists are inevitably attractive; on the other, they are seriously compromised by their intrigues. Better than the society they manipulate, they nonetheless are objects of the general satire. Their dubious conduct results from the strength and potential destructiveness of rigid social stratification. The reasonably happy ending must systematically exclude any general rectification of basic economic and social injustice.

Much as satiric comedy reverses the social norms of romantic comedy, serious drama—heroic and especially peasant plays—undermines the political assumptions of the national history play. Heroic drama maintains considerable allegiance to the beliefs of the late sixteenth century, however. Although the second part of Castro's Las mocedades del Cid presents an unusually sordid view of the high aristocracy, a national and dynastic perspective shapes its plot. The real innovation of heroic drama was a return to the distant past for a stylized, exaggerated code of honor. Rooted in the material and ideological conditions of the feudal nobility, the operative component of which was the complementary combination of military vocation and freedom

from manual labor, the code took on unusual importance in Renaissance Spain due to the atypically strong survival of feudal relations, as well as to the legacy of Moorish influences. Although it did not entail an abandonment of affairs of the nation, it did deflect attention away from the destiny of the state in general and the conflict between feudalism and absolutism in particular, toward a demonstration of the efficacy of an ideal norm of aristocratic conduct in protecting the nation and its ruling class. In Alarcón's Ganar amigos, the extraordinary spiritual nobility, the exalted standard of honor of the royal favorite raises the aristocracy and crown to a higher plane. But the most desirable female marries a rapist, while the hero ends up with a woman of questionable character. Since this resolution is entirely a consequence of the honor code, the play unwittingly reveals that the exercises of honor even by the entire nobility does not completely answer to that class's needs.

Yet the most serious challenge to aristocratic and absolutist political categories is mounted in peasant honor drama. Relatedly, it is the genre of the comedia most indebted to popular culture, in its recourse to romances, to relics of pagan festival, and to parody or qualification of the main plot, and, more important, in its portrayal of the protagonists themselves. Peasant plays combine a pervasively religious context with a comfortable rural domesticity that involves an implicit association of married love transforms extreme aristocratic and masculine notions of honor into a far more humane system, implicitly based on at least relative sexual and social equality. Even more crucial, since the historical models of the often wealthy peasant protagonists repeatedly came into conflict with the nobility, their struggle turned on the basic coercive relationship of feudal society—between lord and peasant. This irreconcilable contradiction distinguishes peasant drama from nearly all other Renaissance drama and popular culture. Its centrality also enables the plays to retain a national dimension, to treat intraclass as well as interclass conflict, at times while avoiding the inherent constraint of the history play.

The triumph of peasant drama around 1610 may have

depended in particular on the expulsion of the moriscos between 1609 and 1614, on temporary intra-aristocratic conflicts, and on declining respect for the military orders. But the plays also grew out of a long prior generic evolution, a gradual process of popularization, a movement from pastoral to peasantry, a transfer of attention from aristocratic desires to peasant needs. Nonetheless, modern critics tend to minimize the significance of class conflict in peasant drama. And of course the plays find means of softening or evading the issue. Even Fuente Ovejuna combines the sympathetic portrayal of lower-class revolutionary insurgency with the concluding incorporation of that insurgency into a harmonious conservative resolution. The contemporary disrepute of the Comendador's military order and the more general tension between monarchy and aristocracy in early modern Europe allow Lope not to recognize the ultimate class solidarity of nobility and crown. Thus a representation of the fundamental antagonism in the feudal mode of production from the point of view of a successfully rebellious peasantry need not challenge the ultimate guarantor of that productive mode, the absolute monarch.

On the other hand, in Fuente Ovejuna, a kidnapped, battered woman and a beaten, tortured member of the lowest order of the peasantry most dramatically represent the cause of the rebellion. The royal pardon that closes the plot in pseudoresolution, the final censorship of what was perhaps unthinkable and was certainly unrepresentable, does not neutralize or conceal the antifeudal, revolutionary implications of the action. The play presents a conflict between what is said at the end and what is shown, throughout what is said points to integration; what is shown to revolution. The formal resolution of social conflict in Spanish peasant drama may be understood as the full dramatic realization of the inherent contradiction between artisanal base and absolutist superstructure in the public theater.

Symptomatically, in Monroy's rewriting of Lope's play a couple of decades later, the aristocratic protagonist is too good to rebel, and spontaneous lower-class insurgency all but disappears from the scene. In the nineteenth and twentieth centuries, on the other hand, performances and editions of Lope's work have regularly accompanied and provided

an ideological component of upsurges in revolutionary activity. Works such as Fuente Ovejuna are thus the most precious legacy from Golden Age theater.

VII

In the period beginning after 1620, the dominant forms, intrigue tragedy and tragicomic romance, maintain a far greater distance from popular dramaturgy. Although both genres tend to remove the aristocracy from politics, both also point to the future. Together they complete the structural and historical picture of the public theater, while also clarifying the contemporaneous supersession of the institution by a socially more restricted stage. Intrigue tragedy combines loss of a national perspective with a sense of the problematic nature of moral action. Its development meant the elevation of tragedy to pre-eminence for the first time since the 1580's. The form dramatizes not so much the failure of the aristocracy to adapt to political change as the irrelevance of that class to politics altogether. As history relinquishes its dynamic significance, the passage of time seems to produce only decay, entrapment, or stasis. In the absence of alternative modes of coherence, the characters and their deeds acquire a kind of opacity that defies clear judgment. Intrigue tragedy puts on stage a class disoriented by a loss of self-confidence, by an awareness of an inability to function effectively or to prevent collapse.

The form falls loosely into three main subgroups—heroic, satiric, and romantic—according to the relative influence of prior drama. Heroic intrigue, though sharing many of the assumptions of prior national drama, portrays the values that underlay traditional aristocratic power in such a way as to drain them of political significance. Calderon's El médico de su honra considers the

painful consequences of applying the traditional and rigid standards of the honor code to complex social relations. Not the mere excess of justice, cruelty equally inheres in the code. Attacking the hegemonic ideology from within, the play reveals that Spain cannot have it both ways. It is at once a moving and a horrific sign of the impasse of Spanish society. In Tirso de Molina's El burlador de Sevilla, a more satiric perspective predominates. Although Don Juan in his concluding damnation functions as a scapegoat for the sins of society, the play does not produce a sense of moral order fully restored. The protagonist's iterative pattern of sexual seduction—first an aristocrat, then a peasant, then another aristocrat, and finally another peasant—emphasizes the range of both individual subversiveness and social failings. In addition, the play raises doubts about human and divine justice, and, in the alarmingly and attractively anarchical challenge Don Juan presents to human and metaphysical order, perhaps inadvertently is transformed from a superficially didactic work into a tragedy both personal and social.

Romantic intrigue tragedy produces a sense of fated defeat, of doom linked to a preoccupation with private life that a superficial interest in affairs of state scarcely obscures. In Lope's El caballero de Olmedo, the chivalric valor that brings the hero fame also leads him to his death. A matchless swordsman, he is murdered by gunshot, military symbol of the supersession of medieval aristocratic warfare. Lope presents an at least historically detached view of a tragedy set in the romantic, glamorous, but irrecoverably past early fifteenth century. The play simultaneously celebrates feudalism and intuits its inevitable demise, conceiving of the latter as part of a divine plan whose meaning remains hidden from seventeenth-century Spaniards.

The major, though problematical, exception to the trend represented by intrigue tragedy is religious tragedy. The tragedy of martyrdom, typically set in late classical times, exploits the conflict between early Christianity and the secular authority of the Roman Empire, thereby preserving a national, heroic dimension. In Spanish religion after 1620, the new, narrower moral code focused on sexual

conduct and its elaborated taboos; the chivalric ideal, compatible with Christian piety in the sixteenth century, now formed the antithesis of religious life; and that life took on a gloomy cast, emphasizing death and damnation while rejecting the world and its pleasures. Calderón's El mágico prodigioso replaces the more capacious ideology of earlier religious drama with a mutually exclusive choice between pagan, courtly love or, more accurately, lust, and Christian, divine love. Calderón can thus organically portray the operation of state power, because that power only has meaning for him as the threat to his main characters, as the mechanism of their martyrdom. That martyrdom, in turn, negates political concerns, in a structurally compelling but ideologically illusory solution to intrigue tragedy's problem in representing the nation. The play constitutes a powerful critique of the state, but in the absence of a material alternative: its active spiritual rejection of worldly authority and affirmation of a higher reality translate into a political passivity that reproduces the historical impasse of Habsburg absolutism.

Though temporally and institutionally akin to intrigue and religious tragedy, pastoral tragicomic romance (hereafter romance) has a different generic shape and hence ideological perspective. The distinctive sense of recapitulation produced by the form, particularly in its pastoral manifestations, makes it the appropriate end point for a history of the public theater. Because the comedia form itself almost carries the connotation of a loose kind of tragicomedy, critics have not consistently noticed Calderón's generic innovation, recognized his romances as such, or made much of their pastoral elements. Yet La vida es sueño and many of Calderón's later plays offer a virtual catalogue of romance motifs, in matters of character, setting, plot materials, and thematic movement. Although La vida es sueño is a corral-type play, it was probably first performed as a particular before the king. And after 1650 Calderón unquestionably wrote his romances for the theaters at Buen Retiro. The plays thus fall in the years of institutional transition and beyond, and it is to these historical moments that their ideologies respond.

Typically, long periods of suffering ultimately

issue in the triumphant reconciliation of family and of nation. Characters return to life from figurative death, apparently tragic prophecies ultimately have comic meanings, and the Fall into Original Sin proves a felix culpa after all. The transcendence of Oedipal conflict reproduces the movement described in Guarini's influential theory of tragicomedy, responds to more genuinely Freudian analysis, and probably reworks tensions within Calderón's own family. Segismundo's forgiveness of Basilio thus enables the dramatist to incorporate tragedy into a larger, nontragic view of life. From a structural perspective, the narrated past of the play corresponds to the conflict-ridden present of tragedy. In this sense, the romance resolution occurs not in the present, but in the future. Far from denying tragedy's insistence on the contemporary failure of the aristocracy, romance takes that perception as its point of departure, only to continue, however, by asserting the triumphant adaptation of the class in the future.

In this context the temporal vistas offered by the form acquire their most profound meaning. Romance is genuinely utopian, considerably more so, anyway, than romantic comedy with its elaborate mechanisms of repression. Calderón's plays generally allow their characters an opportunity to try out unexpected and even unimagined existences, to obtain a magical second chance in life. Though unusually painful and philosophically resonant, Segismundo's experience conforms in this respect to the norm. Marxism has always wagered that in the long run human history would have, or at least could have, the structure of romance. Precisely in its utopianism, then, romance may offer a legitimate vision not of the prehistory lived by men and women in class society, but of that authentic history that may someday succeed it.

Yet Calderón does not in this fashion entirely manage to solve the problem of representing the nation as a whole. On the one hand, Segismundo's moral growth turns on the interaction of court and country; on the other, since Calderón does not populate his rural landscape, he cannot establish an organic relationship between his protagonist and the lower classes. Although Segismundo's punishment of the rebel soldier conforms to the ethical assumptions of the plot, it leads to political contradiction. Good government

either requires the spontaneous and independent activity of the lower classes, or it does not. Calderón, however, both needs and fears popular rebellion. The re-creation of national unity entails the simultaneous dissolution of that unity. Similarly, the eastern European setting of the play accords with the monarchy's feudal emphasis on continental land wars. Insofar as the Habsburg state played out its destiny looking to Europe and the past, rather than to America and the future, La vida es sueño signifies the historical dead end of Spanish absolutism. A similar duality of defeatism and utopianism might be said to characterize the relationship between intrigue and religious tragedy. On the verge of eclipse, the public theater addressed, and to a limited extent intimated solutions to, the very conflicts that were then determining its own historical supersession.

RESUMEN

El estudio de Walter Cohen nos propone una "aproximación histórica" a la producción dramática en el Renacimiento español. La propuesta incluiría una reflexión sobre los textos y sobre la institucionalización de la representación como forma específica de lenguaje artístico. El autor es explícito respecto a su estrategia teórica: "methods, theories, and commitments of Marxism". Desde esta óptica, se aborda la pareja textualidad-intertextualidad, centrada esta última en las relaciones específicas que se establecerían entre la producción dramática inglesa y española, y la pareja texto/contexto, el espacio de la pragmática, donde el teatro definiría sus relaciones con el poder.

UNA RELECTURA DEL TEATRO DEMOCRATACRISTIANO INICIAL:
VODANOVIC Y WOLFF, EL PROBLEMA DE NUESTRA
ETICA COLECTIVISTA

Hernan Vidal
University of Minnesota

Proponer una relectura del teatro inicial de orientación democratacristiana como lo hago aquí, supone una serie de premisas previas: la historia de la literatura también está constituida por los significados que se atribuyen a los textos literarios producidos en una sociedad. En su lectura gravitan las preocupaciones que diferentes grupos sociales tematizan comunitariamente, a nivel ético y político. Señalar que toda lectura tiene como referente a grupos sociales siempre en procesos de convergencia y divergencia, es señalar que no existen lecturas ideológicamente "asépticas". Esto es particularmente válido para el teatro chileno contemporáneo, que en su desarrollo ha demostrado una permanente preocupación por aspectos contingentes del devenir social. La recepción del espectáculo teatral o la lectura de un texto literario son, por tanto, actos individuales condicionados por la colectividad. Ya descontada la lectura "aséptica", queda por decir que la lectura profesional del crítico literario intenta sistematizar, desde su perspectiva, las relaciones significativas entre el cúmulo de preocupaciones colectivas y el texto literario, bien sea que este texto responda directamente o no a esas preocupaciones. En este último caso, la lectura crítica se convierte en acto fundador, puesto que propone fusiones y determina convergencias de otras significaciones que, de no postularse, serían imperceptibles. Así la crítica literaria renueva la vigencia del acervo literario de una cultura al replantear a sus textos literarios inquisiciones más cercanas a las necesidades contemporáneas de una sociedad. Demás está decir que en la historia actual de Chile, esto se transforma en necesidad urgente.

Para esta propuesta he seleccionado Discípulos del miedo (1958), de Egon Wolff, y Deja que los perros ladren (1959), de Sergio Vodanovic. No sólo son estos autores los representantes más destacados del movimiento teatral que acompañó al surgimiento del Partido Demócrata Cristiano como fuerza política de influencia en el Chile de fines de la década de 1950. Además, estas dos obras tuvieron un enorme impacto emocional en el auditorio de la época. En una situación nacional de fuerte disolución moral en los círculos gubernamentales del momento y precedentes, en un largo período de estagnamiento productivo, de alto desempleo, de gran expansión de la burocracia estatal improductiva, de alta inflación y de desbocados apetitos consumistas entre los sectores medios, estas dos piezas teatrales aparecieron con una gran coherencia temática y comunidad de motivos estructurales para proponer la movilización hacia una utopía de regeneración moral que, a la vez, demandaba la puesta en marcha de las fuerzas creativas de la nación en estado durmiente. Tras esta utopía literaria estaba el transfondo partidista demócratacristiano, que abogaba por una modernización del capitalismo chileno. La modernización capitalista aparecía como proyecto de renovación social y democratización, por cuanto buscaba liberar fuerzas productivas obstaculizadas por una estructura económica en que el latifundio anticuado todavía tenía demasiado poder político.

Pero hoy volvemos al texto de esas obras y revista-mos ese proyecto político de la cultura nacional chilena con la mediación de casi un cuarto de siglo: entre 1964 y 1970 la Democracia Cristiana misma, ya en el poder, agotó la credibilidad de su potencial utópico inicial con las claudicaciones económicas y éticas de todo proyecto social basado en un capitalismo dependiente. La movilización popular activada por la Unidad Popular incitó las divisiones del Partido Demócrata Cristiano, de las que surgieron el MAPU y la Izquierda Cristiana, partidos que integraron el gobierno de la Unidad Popular. Por otra parte, largos años habrá de debatirse la participación de la Democracia Cristiana en la ruptura institucional iniciada el 11 de septiembre de 1973. Como colectividad populista compuesta por sectores de diverso interés social y económico el Partido Demócrata Cristiano reaccionó con divergencias sintomáticas: sectores derechistas y tecnocráticos asociados con el gran capital chileno y extranjero dieron y mantuvieron su apoyo al pronunciamiento

militar; representantes de sectores medios y profesionales denunciaron la tesis de que la ruptura de la democracia representativa fuera un proceso necesario e inevitable. Mientras tanto, miembros de la alta dirigencia del Partido, enfrentados a un movimiento militar cuya naturaleza nadie conocía o preveía, le dieron apoyo inicial. Tenían la expectativa de que el poder gubernamental se les entregaría por ser, supuestamente, la única fuerza de alternativa democrática garantizadora del orden burgués.

Estas ambigüedades, junto con la capacidad convocatoria dentro de la cultura chilena de quienes se asocian con esa colectividad, plantean un problema metodológico: una relectura actual del teatro indicado está inevitablemente mediada por otras dos lecturas anteriores, ancladas ellas en dos coyunturas históricas diferentes: la lectura que corresponde al horizonte de estagnación y desánimo nacional en que las piezas fueron estrenadas; la relectura que se hizo imperativa a raíz de la conducta demócratacristiana ante los sucesos de septiembre de 1973. La relectura que encara la historia actual no puede desconocer las anteriores. Pero, a la vez, desde nuestra posición en el momento presente, es ineludible anclarlas en el "foco septiembre de 1973". Esto por cuanto la recepción posible en la época de estreno de las obras ya es significación muerta: como chilenos, en la actualidad nuestra preocupación prioritaria es la redemocratización del país. En la fase actual de acumulación transnacionalizada de capital, el sentido humanista de la modernización capitalista se ha hecho dudosa; por otra parte, la opción hacia el socialismo ha quedado postergada. De allí que sea inevitable que en las lecturas previas se tracen las ambigüedades demócratacristianas ante el autoritarismo para exponer sus implicaciones éticas en un debate recto y sano. He llamado "Lectura Catártica" a la función de esas dos lecturas anteriores. Ella sienta las bases para una "Lectura Reconstructiva" en que se cuestionan significaciones relacionadas con la situación actual de Chile. Ya que la obra de Vodanovic representa en términos mucho más vastos la historia chilena y sus actores, comienzo el análisis con ella, a pesar de ser más tardía que la de Wolff.

I

LECTURA CATÁRTICA

Sergio Vodanovic, Deja que los perros ladren (1959)

Deja que los perros ladren puede ser discutida a partir del reconocimiento de cuatro niveles de significación: el más evidente es el de la secuencia de incidentes que constituye la acción dramática de la obra; el segundo tiene que ver con la serie de referencias históricas hechas en el curso de la acción, especialmente a la influencia de Diego Portales en el desarrollo institucional chileno; tercero es la discernible estructura de parábola moral que estructura y condiciona arquetípicamente la relación mutua de los niveles anteriores; cuarto, la perspectiva final que el título mismo de la pieza arroja sobre las significaciones previas con su origen en *El Quijote* de Cervantes. De todos ellos el nivel fundamental es el tercero. Iniciaré la discusión a partir de él.

Vista como parábola, la obra representa la tentación y caída en el pecado de un padre que así causa la desunión temporal de su familia. Como recurso pedagógico la parábola tiene un sentido preventivo más que correctivo. Por lo tanto, mostrada la caída, se abandonan rápidamente las consecuencias últimas a que se podría haber llegado para luego abrir la posibilidad del arrepentimiento y del retorno instantáneo a la virtud perdida. Virtud significa la espontánea y natural demostración y flujo del amor, la armonía y la unidad familiares. Estas tres categorías reciben tal énfasis que las relaciones extra-familiares son del todo oscuras. Al comienzo de la obra el padre parece vivir sólo para y en el núcleo familiar. Las influencias laborales, económicas y políticas de la sociedad no parecen condicionar ni afectar esencialmente esas relaciones. Se postula una radical diferenciación entre espiritualidad y materialidad social según la que lo espiritual es concebido como sustancia de existencia previa a la inmersión en la sociedad. Esto permite la caracterización del padre como inocente mayúsculo, que ha podido hacer carrera en una burocracia estatal medularmente corrompida, sin siquiera percatarse de ello, manteniendo la creencia y la fe immaculadas en su probidad y

méritos personales como razón de su ascenso. A partir de esa espiritualidad es fácil entender que se señala un modelo ideal de conducta superior en contraste con la corrupción de la materialidad social. Ese modelo ideal está ubicado en el pasado, en la "tradicición". De acuerdo con él se menciona una cadena que se renueva generacionalmente, en que padres e hijos ocupan idéntica profesión, posición burocrática y domicilio, para reactualizar idénticos lazos de amor, armonía y unión familiar. Se configura un estatismo social por el que la historia aparece como calco de un pasado de virtud primordial desde el que han arrancado las raíces del presente. Se valora la perspectiva histórica que mira al pasado. El presente y el futuro están preñados de dinamismos que acarrearán el peligro de la caída. La única forma en que el presente degradado y el futuro amenazador pueden ser encarados es mediante una cruzada de regeneración moral que les transfiera la solidez de los valores del pasado. Octavio, el hijo, quien por su juventud está llamado a luchar por la renovación social se lamenta:

-Que no se puede ser joven hoy día en este país, — que es una locura ser joven, que tener espíritu juvenil es como ser un monstruo de dos cabezas o algo así, para ser llevado a un museo y ser exhibido como rareza. Lo único que podemos hacer es aprovechar, aprovechar la vida lo más posible, antes de que se acabe. Tener más cosas, vivir mejor, ganar dinero y que el resto reviente... ya sé que no es hermoso ni dignificante hablar así, pero yo no tengo la culpa, es el ambiente, la época...; Si hubiera tan sólo una causa por la que luchar! Una pequeña y noble causa, yo sería el primero en tomar mi posición, pero no la hay, mamá. No la hay...(1)

La caída se produce porque en el seno de la virtud se ha introducido la semilla de la perversión ética por el deseo de consumir artículos de lujo. La virtud se mantendrá mientras estos apetitos materiales sean controlados espiritualmente. Debido a este potencial de corrupción, las relaciones humanas tienen un leve tono grotesco, por lo que los seres humanos toman aspecto de objetos mecánicos y los objetos mecánicos adquieren aspecto de seres humanos. Carmen, la madre, se considera a sí misma mercadería comprada por su marido, Esteban, en el matrimonio ("ya es tarde para devolver la mercadería" pp. 10-11); Clarisa, la sirvienta, es

comparada a un aparato doméstico que se bota cuando está viejo ("ya no nos sirve" p. 11); Esteban proyecta sobre su auto Ford modelo 1930 el afecto que se confiere a una persona ("más que un auto, es un buen amigo" p. 8;... "no te permito que desconfíes del Ford" p.11). Variación mayor de este grotesco es el fetichismo en el que continuamente caen Esteban y Octavio. Los objetos que poseen o quisieran tener les sirven de referencia indirecta para las tensiones generacionales entre padre e hijo. Por ejemplo, se dirime una rivalidad según los méritos de un Dodge de último modelo o de un Ford anticuado y la eficiencia de una antigua máquina fotográfica de cajón.

Dada esta simiente de perversión, el camino está preparado para la entrada del demonio de la tentación que se encarna en el Ministro. Su entrada esboza con mayor claridad otra característica del discurso de la obra en su nivel parábólico: La diferenciación de significado entre lo interno y lo externo. Lo interno es el hogar, cuya virtud lo asemeja a un paraíso espiritual resguardado por cuatro paredes contra la exterioridad, con su craso materialismo consumista, fragmentación social y egocentrismo diabólico. El transcurso de la acción dramática traerá los embates cada vez más intensos de esa exterioridad corrupta sobre el hogar. Esta intrusión hace mella en la familia porque Esteban considera que su deber es dar comodidad material a su mujer y a su hijo. El Ministro sugiere el camino, abriendo un circuito de conflicto que en la mente del padre contrapone tradicionalidad histórica versus modernidad. Ante las sugerencias venales del Ministro, Esteban revela tener una concepción profesional de la burocracia como representante de un Estado impersonal, depositario del bien comunitario, impermeable a la presión de intereses particularistas, administradora técnica de la voluntad nacional soberana expresada en la Constitución y el Código Civil, guardián y árbitro justiciero, imparcial y distante de la sociedad civil.

Esta concepción complementa y expande las raíces metafísicas sobre las que se apoya la familia. Por una parte se muestra un estrecho vínculo entre padre y Estado, lo que, a su vez, asocia nación y familia. Por otra, burocracia, reglamento y la ley aparecen como instrumentos concretos para la implementación del amor, la unión y la armonía natural, en lo que se atisba un origen divino. La orden ministerial de que se cierre el periódico de oposición—convenientemente

llamado La Razón— implica una degradación de la moral, la ética, la burocracia, el reglamento y la ley a meros utensilios de una política contingente que busca la satisfacción de intereses personales egocentristas. Tal instrumentalización de los valores espirituales encuentra asidero en la semilla de perversión ética familiar ya discutida. Vencidos los tapujos primeros, Esteban responde a incitaciones materialistas aventajadamente, gozando lujos, mujeres y un poder prepotente. Más tarde lo acompaña Octavio, para quien el padre deja de cumplir su función de ejemplo moral. Esto significa un desplazamiento del foco desde la interioridad familiar a la exterioridad corrompida. Por esa circunstancia, arrastrada por compromisos de contacto social—cócteles, comidas, etc.—la familia se reúne rara vez.

Pero, puesto que Deja que los perros ladren está escrita a partir de la premisa de que el edificio social está construido sobre el amor, la unión y la armonía de origen divino, la corrupción de los protagonistas sólo puede considerarse como fenómeno pasajero. Ello supone, a su vez, que los seres humanos se dividen en esencialmente buenos, esencialmente malos y, en medio, seres momentáneamente anestesiados por el mal, por lo que pierden la experiencia de su propia naturaleza. Quienes pertenecen a las dos primeras categorías son evidentes: la malignidad del Ministro se enfrenta a la benignidad de Esteban, Carmen y Octavio. El periodista Cornejo, paradigma de cinismo, es parte de los anestesiados tanto como Esteban y Octavio, mientras éstos se dejan influir momentáneamente por el mal. Por ello es que, cuando la parábola inicia su súbito retroceso a la virtud perdida, junto con el retorno a la armonía familiar se sientan las bases para una campaña de regeneración moral de toda la sociedad por la cual se redimirán todos los seres benignos capaces de contemplar la verdad de su naturaleza.

La verdad es así incorporada como nuevo ingrediente ideológico a una cadena conceptual que toma el siguiente aspecto en su descenso desde las alturas metafísicas a las particularidades sociológicas: divinidad= virtud= amor= armonía= unión= naturaleza= estatismo= verdad= tradición= ley/reglamento= Estado= burocracia= paternidad= familia.

La verdad parece tener efectos de talismán invencible en la cruzada porque los impulsos humanos hacia la restauración del amor, la unión y la armonía natural son irre-

primibles y triunfarán por sobre la maldad y el vicio en un avance arrollador que une a todos los hombres honestos y virtuosos. Los impulsos irreprimibles tienen el vigor necesario para destruir los ocultamientos de la verdad a que se dedican los seres malignos, lo que evidencia en la pieza un importante juego de apariencias versus realidad/verdad. Los seres esencialmente virtuosos pueden ser momentáneamente anestesiados y caer en la maldad porque sus enemigos tienen la habilidad para manipular las circunstancias de tal modo, que lo real puede ser percibido desde escorzos ilusorios. La virtud es paralizada y confundida el tiempo necesario para caer en el pecado. No obstante, esta temporalidad brevemente degradada es indefectiblemente redimible por la verdad eterna.

Como factor estructural, la parábola de la caída funciona a manera de trans fondo semi-subliminal en relación al desarrollo de la acción dramática que ahora paso a discutir. Las imágenes arquetípicas de la parábola están dispuestas de tal modo que se podría afirmar que están allí para producir súbitas iluminaciones mentales no mediatizadas por la razón. A lo teológico se agrega lo irracional y su consecuencia es la mutilación de la lógica del desarrollo dramático aristotélico que predomina durante la década de 1950. La disposición de conflicto en términos de comienzo/desarrollo/desenlace queda reducida a dos actos divididos en dos y tres cuadros respectivamente. Este modelo teatral que evita un discurso lógicamente organizado corresponde a una acción iluminada irracionalmente. Aún más, en la implícita dialéctica escenario/espectador, la falta de un tercer acto sugiere que son los espectadores los responsables de llevarlo a cabo en su vida diaria, admirándose a la cruzada de regeneración moral planteada.

Desde el comienzo mismo de la acción dramática (Primer Acto, Quadro I) se manifiesta el sentido problemático de lo material en la obra. En las acotaciones iniciales el mobiliario de la casa es descrito en términos metafísicos. Son objetos "cuidadosamente conservados", con los que se desea detener el tiempo. Se hace hincapié en que pertenecen a "diversos estilos y épocas," "pasados de moda"; se señalan "viejas litografías o retratos familiares." Más adelante se sugiere que Esteban aspira aún a congelar la naturaleza tomando fotos de procesos naturales con "una antigua máquina fotográfica de cajón," transformándolos en "manchas

blancas y negras" que amontona en un álbum. En esta conservación se percibe una ambigüedad según la que, por una parte, se establece una tradición familiar que asegura la permanencia en el flujo temporal. Por otra, se hace referencia a lo maligno al indicarse que los muebles están caracterizados por la "ausencia de unidad" que afecta a la familia al entregarse a los apetitos consumistas.

La ambigüedad se mantendrá durante el resto del Cuadro hasta la entrada del Ministro, quien provocará el predominio de la materia caída. Hasta ese momento conviven el amor espontáneo de la familia que prepara un picnic que la llevaría al contacto con la naturaleza, junto con el potencial de corrupción consumista que hace mercadería de Carmen y Clara y ser humano del auto Ford. El Ministro inclina la balanza instrumentalizando radicalmente las relaciones humanas. Reduce a Esteban a simple utensilio político con su orden de que clausure La Razón y convierte su amistad en intercambio de favores cercano al chantaje. Al revelar que el puesto burocrático de Esteban se debe a sus maquinaciones políticas produce aún más daño, desnudando a Esteban de la ilusión de sus méritos personales y del peso de la tradición familiar. El Ministro perfora la abstracta inocencia de Esteban introduciendo por primera vez en su isla de felicidad personal la gravitación de mal que aqueja a la sociedad. El signo más intenso de la maldad es que los reglamentos y las leyes, fruto de la tendencia natural de los hombres a la armonía ("... el único medio para evitar el abuso del físicamente más fuerte, del económicamente más poderoso, del que detenta la fuerza y el poder..." p. 22) también han quedado pervertidos para convertirse en instrumentos del poder político corrompido. Simbólicamente el impacto de estos atentados queda marcado por la decisión de Esteban de suspender el picnic, lo cual, a nivel parabólico, significa suspender la comunión familiar con la naturaleza. Sin embargo, para compensar esta alteración, en la escena final del Cuadro I se rinde pleitesía al Código Civil chileno, supuesta manifestación de la armonía social que emana de la "voluntad soberana".

Veremos que este homenaje tiene repercusiones en cuanto a las bases ideológicas de la obra por apuntar directamente —junto con otras referencias— a la influencia del Ministro Diego Portales y al Gobierno del Presidente Manuel Montt durante el desarrollo institucional chileno en el siglo XIX. Analizaré la importancia de estas referencias

al hablar del nivel de significado histórico en la pieza de Vodanovic. Sin embargo, creo necesario preparar el camino para esa discusión señalando que el Quadro II del Primer Acto sirve, en parte, como exposición indirecta del ideario portaliano sobre la función del Estado y de la burocracia estatal en el orden social. Esto se dá con ocasión de la llegada del periodista Ramón Cornejo, quien viene donde Esteban para asegurarse de que no clausure su periódico a cambio de un pago ilegal.

La maldad del mundo exterior ya ha penetrado en el paraíso familiar con las insultantes llamadas anónimas y la hostilidad que ha recibido Octavio en la universidad. Secuaces del gobierno los acosan por no haber cedido a la presión ministerial. El flujo de amor en el hogar ha quedado desquiciado. Para describir la nueva situación de los personajes recurren expresiones como "refleja angustia"; "con cierto temor"; "nerviosamente"; "sobresaltada"; "aspecto fatigado"; "extrañado"; "tratando de disimular"; "mintiendo"; "con violencia"; "pronta a llorar". Ante los ataques, Esteban encuentra refugio en el mensaje de la tradición portaliana que afirma la transpersonalidad de la ley y su irreductibilidad a instrumental de intereses personales: "...la ley me protege. Nada me puede ocurrir si obro de acuerdo con la ley. Eso es lo que me decía siempre mi padre. La ley, la ley, la ley..." (p. 26). Con este sustento enfrenta el cinismo de Cornejo demostrándole la impersonalidad y probidad de su acción como administrador de la ley: no reconoce el nombre de Cornejo como dueño de La Razón; se niega a discutir con él las órdenes internas del Ministerio; no acepta el pago ilegal: "Le quiero decir que si no he clausurado su diario es porque no hay motivo legal alguno, de la misma manera en que no vacilaría en clausurarlo a pesar de todas las presiones, si sus talleres no contaran con la suficiente seguridad higiénica" (p. 29). La tradición y la ley impersonal tienen poder de fetiche mágico que, al ser exhibido ante los hombres, instantáneamente suspende el imperio del mal sobre ellos y despierta su encallecida potencialidad de virtud y de amor. La entrevista termina con la obvia simpatía mutua de Esteban y Cornejo, quienes, en su franqueza, han reconocido que la verdad puede fluir entre ellos ("Esteban: Pero al menos habla de frente, no como los otros" (p. 31) para una acción social inspirada por el bien ("Cornejo(después de reflexionar breves instantes);- Sabe, señor Uribe? Usted es un hombre muy especial" (p. 29). Vemos

aquí que la posible redención de los seres moralmente endurecidos alimentará la futura cruzada de regeneración social y hará de Esteban y Cornejo aliados naturales. En esta coyuntura se añade, además, la introducción del concepto demócratacristiano de la "sociedad comunitaria". El propone una sociedad construida con una institucionalización que permite el pluralismo, la cooperación y la participación populista, en que el Estado juega una función limitada, pero tendiente a la integración de los diversos sectores sociales para alcanzar el bien común (2). Esteban hace referencia a ese concepto: "Hasta ahora estaba convencido de que conmigo estaban los demás, que detrás de mí estaba...la sociedad, sí, eso que en la Escuela de Derecho llamábamos la sociedad, la comunidad de personas con las que uno vive" (pp. 31-32).

No obstante, la lucha por la regeneración moral sólo se abrirá cuando la familia se haya fragmentado, corrompido y tome conciencia de su caída. La fragmentación se produce tanto porque el juego de apariencias con que la maldad exterior oculta la realidad penetra en el hogar de los Uribe, como por la debilidad de Esteban ante el apetito de consumo. Secuaces del gobierno han manipulado el problema de la clausura para dar la impresión de que Esteban pertenece a una conspiración inmoral de los dueños de pasquines, de los que se dice que recibe dinero y regalos. Octavio trae esta interpretación al hogar y las botellas de whisky enviadas por Cornejo en su intento de comprar a Esteban parecen confirmar las apariencias. Desde ese momento el hijo duda de la honestidad de su padre. Además, como la mente del joven ha quedado dominada por la dislocación apariencia/realidad con que ha sido engañado, es capaz de transferir esa dislocación al reino de la ley, postulando una división entre ley y moral. Dado el origen divino que se atribuye a ambas, ésto tiene dimensión de blasfemia: "Ya pasaron los tiempos en que el Derecho era la voz de Dios. Ahora es lo que discurren unos cuantos hombres que actúan presionados por pequeños intereses" (p.33).

Estas palabras tienen fuerte impacto sobre el sentido de responsabilidad del padre, quien las conecta con la magra situación material de la familia. Súbitamente su probidad parece ser culpable de su limitada capacidad de consumo. Así es como una actitud correcta se convierte en mal ilusorio y Esteban queda al borde de la caída: "Me quejo

de mí, de la vida que te he dado, de la vida que le he dado a mi hijo. Veo a mis demás compañeros de la Universidad. El que tengo más cerca es Ministro de Estado; los otros han hecho fortuna" (p. 35); "Me pregunto si todos mis sentimientos de honradez no son sino una excusa a mi mediocridad y yo, cobardemente, la revisto con el ropaje de las grandes virtudes" (pp. 35-36). La caída queda consumada con la entrada del Ministro en la escena final del Quadro II, Primer Acto. El Ministro viene a hacer el último esfuerzo para que Esteban firme la clausura bajo amenaza de despido de su cargo. El padre cede, alegando hacerlo por el bienestar de Carmen y del hijo. El brindis por la clausura es símbolo de compromiso con el camino de maldad por el que Esteban ha debido optar. Beben el whisky de Cornejo y el Ministro ve en el uso del licor de la víctima un signo de insospechada inteligencia perversa en Esteban. Ya entregado al mal, y para no desmerecer, Esteban se ve forzado a hacer suya esta nueva máscara:

Ministro— Eres más inteligente de lo que yo suponía Esteban.

Esteban— Ya me conocerás mejor..., mucho mejor.

Los extremos a que llega en esta nueva línea de conducta se revelan con la iniciación del Segundo Acto, dos años después del período cubierto en el anterior. Al subir el telón Esteban aparece despreocupado de su mujer y concentrado en los planos de la casa que proyecta construir con sus mal adquiridas ganancias. Ni siquiera le dirige la mirada a su mujer. El interés por la propiedad ha reemplazado el deseo de conservar el cariño de las relaciones familiares. Este cambio queda acentuado con la compra de mobiliario que se señala en las acotaciones. Esteban viste, además, "una elegante bata de casa". Todo apunta a una crisis de las funciones familiares, la cual se muestra como falta de flujo comunicativo. Esteban oculta a Carmen la índole de sus negocios con el Ministro; se ha distanciado de Octavio. A pesar de sus protestas de cercanía, no sabe que el muchacho ha abandonado sus estudios de leyes. Falto de guía, Octavio se mantiene alejado del hogar evitando la comunión familiar de las cenas. La conciencia crítica de Carmen, guardiana de la unidad familiar, es desarmada por Esteban, quien busca relegarla a la exterioridad, al goce pasivo de una prosperidad obtenida de la noche a la mañana: "Puedes salir, visitar amigas" (p. 40).

Sin embargo, la visita del Ministro remueve la conciencia adormecida del padre. La emotividad de las conmi—naciones de Carmen para que recobre su función de guía fami—liar contrasta con la brutal frialdad de la transacción co—mercial propuesta por el visitante. El negocio no sólo está basado en el abuso egocentrista de las funciones estatales, sino también en la sospecha y en la desconfianza mutuas. La brutalidad de este choque hace atractiva la invitación de Carmen a un retorno a la virtud original: Trata de ser (...) como era antes, como todavía eres, Esteban" (p.43). La arro—lladora eficiencia criminal del Ministro desnuda la inexpe—riencia de Esteban en la maldad, exponiendo su virtud inna—ta. Después de dos años de negocios sucios súbitamente siente la incomodidad de la falsa máscara de su malignidad, con sus aventurillas extramaritales y la extorsión a dueños de periódicos. Su incomodidad anuncia la restauración del libre flujo de la virtud. Este curso de la acción dramática queda asegurado con la conducta de Octavio quien, con su entrada, demuestra la magnitud de la infiltración de las fuerzas demoníacas en el seno familiar. Su "desenfadada elegancia" y su "afectada desenvoltura" conllevan una pérdida de respeto por los padres, por las generaciones mayores, por la convicción en los méritos del trabajo sostenido, por la tradición familiar. Las relaciones sociales que le ha abierto el Ministro han acarreado todo esto. Octavio despierta definitivamente la naturaleza bondadosa de su padre al devolverle cínicamente, en su cara, las justificaciones que Esteban había estado usando para gozar de la corrupción que el Ministro había puesto a su alcance: "Estoy siguiendo tus pasos, pero no seré tan cándido como tú. Hay otras cosas que dejan más dinero que clausurar unos diarios y después cobrar para levantarles las clausura" (p.52).

En su hijo, espejo de si mismo, Esteban reconoce el colapso de la disciplina espiritual. Para los efectos de mi discusión final de la significación histórica de Deja que los perros ladren quiero llamar la atención sobre el hecho de que la pieza asocia la actividad política con el colapso de las virtudes de disciplina laboral, generacional y tradi—cional. Octavio declara que para "ser triunfador" es necesario dedicarse a la política abandonando los sacrifi—cios implícitos en los modelos de conducta que el padre ofreciera en el pasado. Esto corresponde a la campaña de desprestigio de la actividad política emprendida por la de—

recha en la época de estreno de la obra. Si entendemos que es la actividad política de los diferentes grupos sociales la que dinamiza la historia de una sociedad, la obra realmente propene la parálisis de su transcurso. Es sugerente que quien inicie a Octavio en esta actividad sea la figura satánica del Ministro. Nuevamente nos encontramos con una apología del estatismo divino en los asuntos humanos.

La contemplación de tanta corruptela finalmente moviliza a Esteban a la acción correctiva, siguiendo a Carmen en su deseo de retorno al pasado: ¿"Qué he hecho de ti?. Cómo he estado tan ciego que no lo había visto antes?" (p.52). Su voluntad recuperada se concreta con el castigo físico de su hijo. En su reacción vengativa Octavio usa una palabra que iniciará el retorno, según la estructura parabólica de la pieza: "Sigues siendo un ingenuo, papá" (p.52). La palabra "ingénuo" hace referencia a una de las premisas ideológicas de la obra: la división entre seres virtuosos y malignos. Con esa palabra Esteban toma conciencia de su identidad verdadera: "Si pudiera volver a ser ingénuo?" (p.53). La pata del sillón desprendida accidentalmente—como en el pasado—refuerza la ilusión de que el deseo correcto puede alterar subjetiva y arbitrariamente el cauce de la materialidad social.

La premisa de que los seres humanos virtuosos y temporalmente anestesiados por el mal pueden despertar y unirse para combatirlo es lo que lleva a Esteban a buscar la ayuda del periodista Ramón Cornejo: "Y si usted puede simpatizar con los ingenuos y no los desprecia es porque en el fondo de usted hay un idealista" (p.55). Ambos reconocen que el único modo de evitar una vida "eternamente disfrazados" por el mal es destruir el control de las apariencias creadas por los seres corruptos y comunicar la verdad liberadora. Llegan a este acuerdo porque, en la medida en que sus hijos han sido infiltrados por la maldad, ésta se reproducirá indefinidamente, en un ciclo inacabable de servidumbre y degradación social. Prueba de este peligro es la tergiversación del Ministro en su interpretación de la fraudulenta sociedad comercial formada con Esteban para la venta de artículos de escritorio al propio Ministerio que el dirige. Las acaloradas protestas de Octavio quien con los planes de denuncia pública del padre ve destruido su futuro político—hacen patente la necesidad de una acción

inmediata. A pesar de las amenazas del Ministro, Cornejo tiene la valentía de comprometerse a publicar la denuncia, a riesgo de ruina.

Desafiar a la autoridad corrupta restablece la armonía entre Esteban y Carmen. Esta será la fuerza que permitirá a la pareja prepararse para la dura batalla que se aproxima. La fortaleza readquirida resulta naturalmente en la reafirmación de las funciones del liderato familiar alteradas. Esteban declara: "Creo que todos tenemos una responsabilidad, una tremenda responsabilidad: actuar de acuerdo con nuestras conciencias. Vivimos en una sociedad y una sociedad no es algo abstracto. Está compuesta de hombres, cada hombre forma parte de ella, cada hombre es...un ejemplo para los demás"(p.61). Esteban tiene ahora la autoridad para disciplinar a Octavio y conminarlo a elegir entre los beneficios materiales que le ofrece el Ministro y la redención moral por la vía dolorosa que él le ofrece. Con la espera de la resolución de esta disyuntiva termina el Quadro II del Segundo Acto.

El Quadro III y final de Deja que los perros ladren ata los diferentes niveles de significación que he reconocido en este análisis. La acción dramática tiene su desenlace con la incorporación consciente de Octavio al proyecto familiar de regeneración de la sociedad chilena. Su integración se dá con un retroceso súbito y arbitrario del desarrollo dramático, en un esquematismo melodramático que muestra con máxima intensidad la gravitación del nivel parabólico de la pieza como elemento estructurante. La decisión de Octavio resulta de un análisis de la historia chilena que postergaré brevemente.

Después de la intensidad emocional de los Quadros anteriores, la escena primera del Quadro III muestra una repentina relajación. Contiene un diálogo entre Octavio y Carmen en el que el joven expresa su visión del momento histórico chileno. El sentido de la conversación es acentuado por una serie de símbolos subliminales que refuerzan la idea del retorno. Madre e hijo saben que la lana, el tejido, la preocupación maternal por el calor y protección de los seres queridos retraen la imaginación a un momento de total predominio de la autoridad de los padres:

Carmen (pasándole las madejas).- Ayúdame a hacer un

ovillo.

Octavio (extendiendo entre sus manos la madeja).—

¿ Como cuando era chico?

Carmen— Era la única forma para que te quedaras quieto (p. 64).

Ya desde el comienzo del diálogo se anuncia esta solución. Octavio sugiere que despierta a un nuevo día en que los sucesos de la noche anterior—y, por extensión, los de los dos últimos años, en general— son pesadillas que pueden ser superadas: "Anoche dormí muy mal. No dormí, más bien " (p. 62).

En su discurso el joven entrega la impresión de que en Chile no hay causas grandiosas a las que la juventud pueda plegarse para vivir momentos de exaltación romántica. A la vez expresa las condiciones que él estima imprescindibles para que se pueda sumar a una actividad política válida. Puesto que bajo sus propios ojos Esteban y Cornejo están dando un combate monumental contra las fuerzas de la política, Octavio demuestra una ceguera a primera vista incomprendible. La razón de esta ceguera es que el muchacho concibe su presente como vacío de estímulos épicos, mientras que la generación del padre había vivido un compromiso histórico intenso y total. Octavio ve que esa sensibilidad apasionada y aventurera contrasta con la mediocridad y baratura de la política del momento. Por sobre todo valora el paroxismo emocional que ofusca la diferencia entre una acción social progresista o una reaccionaria. Lo mismo dá apoyar un movimiento popular democrático como el Frente Popular, que en Chile llegó al poder en 1938, como un movimiento de putschismo fascista ("Hubo gente joven que murió en el Seguro Obrero" (p.64).)(3)Tácitamente Octavio desea asumir su acción política sin identidad propia, sino de acuerdo al pasado mitificado de su padre. La manifestación de lo nuevo debe tomar las apariencias de lo viejo. "Que no se puede ser joven hoy día en este país, que es una locura ser joven, tener espíritu juvenil es como ser un monstruo de dos cabezas o algo así, para ser llevado a un museo y ser exhibido como rareza" (p.65).

La lucha social presente debe ser vivida según la "tradicición", lo paterno. Por esta postergación Esteban y Cornejo hacen de vanguardia en la cruzada moralista, mientras Octavio es incapaz de comprender la trascendencia

de sus actos. Al integrarse a la acción de una familia unida, Octavio sólo tiene un papel secundario frente a los mayores, a pesar de lo importante de su contribución: tiene experiencia en los manejos del Ministro; trae un sentido realista a los objetivos del padre; da ánimo a su padre y a Cornejo cuando se consideran neutralizados por el ostracismo de amigos temerosos de la venganza del Ministro; promete conseguir cartas que muestran la verdadera participación del Ministro en el negociado de la venta de artículos de escritorio. Sin embargo, no deja de ser mero apoyo. Esteban es quien cierra la obra con palabras de confianza combativa en el triunfo de una minoría de bien: "Es necesario que nos ladren los perros. Eso nos estimulará... ¡Que ladren! ¡Que sigan ladrando! Es señal que avanzamos".

Anteriormente hablaba de que, en su trasfondo ideológico, Deja que los perros ladren presenta una cadena conceptual que desde las alturas teológicas atraviesa la metafísica para aterrizar en la concreción social: divinidad= virtud= amor= armonía= unión= naturaleza= estatismo= verdad= tradición= ley/reglamento= Estado= burocracia= paternidad= familia. El desenlace de la obra acentúa definitivamente lo concreto con su llamado a la regeneración de Chile; Esteban y Cornejo, con toda su espiritualidad recuperada, deberán preocuparse de cosas tan materiales como imprimir planfletos y distribuirlos por las calles. Lo ahistórico debe tomar cuerpo histórico. Lo importante ahora es dilucidar la forma en que la pieza plantea la intersección de estos niveles. En realidad es extraño hacer esta diferenciación, pero la obra la hace. Estos estratos quedan interpenetrados en un movimiento por el cual, en un extremo, se destaca la divinidad que se concreta en hitos específicos de la historia chilena; a la inversa, estos hitos, mediatizados por la reverencia a la tradición, son elevados a categoría divina.

Esto implica la necesidad de enfrentar el nivel de significación histórica de la obra. En su estudio me veré forzado a hacer una serie de paréntesis historiográficos que nos alejarán momentáneamente de lo literario. Con ello espero amplificar las resonancias de las referencias históricas hechas durante la acción dramática. Antes de proceder, sugiero que no se pierda de vista el planteamiento central de la pieza, que en términos escuetos afirma lo siguiente: la burocracia estatal tecnocrática, representativa de la tradición histórica chilena encarnada como familia, tiene la responsabilidad de un comportamiento funcionario de virtud moral que tiene sus raíces en un Estado nacional de origen -

divino. Este Estado tuvo su manifestación más vigorosa en el pasado. La burocracia debe hacer de vanguardia en la reactualización del vigor perdido en la crisis moral del presente.

Los ideales presentados en ese comportamiento, las referencias a la Constitución y al Código Civil localizan esa vitalidad en la época de consolidación de la república conservadora que se inició en 1831 y culminó en 1861 con el decenio de gobierno del Presidente Manuel Montt. Figura política fundamental en esa consolidación fue Diego Portales, quien ocupó los cargos de Ministro del Interior (1830-1831) y de Guerra y Marina (1835-1837). Historiadores conservadores han exaltado su influencia política atribuyéndole la creación del Estado chileno con un criterio formulado en una conocida frase de su epistolario: "La República es el sistema que hay que adoptar (...) un gobierno fuerte, centralizador, cuyos hombres sean verdaderos modelos de virtud y patriotismo, y así enderezar a los ciudadanos por el camino del orden y de las virtudes." (4) Se habría tratado de un sistema político paternalista, pluriclasista, meritocrático, formador de una burocracia disciplinada y honesta, sistema promotor del progreso económico más allá de intereses particularistas, dedicado a la buena administración y a la supresión de la politiquería estéril y divisiva. El Estado consolidado trajo a Chile una temprana estabilidad política en comparación con otros países latinoamericanos largo tiempo en desorden por guerras intestinas. La estabilidad sirvió de condición para el rápido desarrollo y exportación de la minería de la plata, del cobre, del carbón y de la agricultura, con la consecuente construcción de servicios camineros, telegráficos, ferrocarrileros y marítimos, la reforma y modernización de los sistemas jurídico, administrativo, militar y educacional. Chile habría tenido así un desarrollo capitalista autónomo, expresión del genio pragmático del patriciado chileno encarnado en Portales. El habría llevado al país a la enorme influencia económica, política y militar que tuvo hasta finales del siglo XIX en la zona del Pacífico. Parte decisiva de esa influencia fue la victoria del ejército chileno en la guerra contra la Confederación Peruano-Boliviana en 1839. La guerra fue promovida por Portales porque de ella surgiría la hegemonía del puerto de Valparaíso. A este conflicto se atribuye considerable importancia en la solidificación del espíritu nacionalista chile-

no.

Esteban Uribe intenta, entonces, reactualizar la visión de un pasado idealizado por el conservadurismo chileno. Sin embargo, como ocurre con todo discurso ideológico, este argumento revela mayores verdades por la realidad no mentada que por las potencias selectivamente dichas. Lo que Deja que los perros ladren oculta es que la utopía pretérita que se propone fue producto de una dictadura organizada por comerciantes importadores después de una empresa monopolista frustrada.

Los antecedentes se remontan a agosto de 1824 en que el gobierno liberal del general Ramón Freire concedió el estanco del tabaco, barajas, té y licores extranjeros a un grupo de comerciantes denominado Portales, Cea y Cía, a cambio del servicio de una cuantiosa deuda contraída por el Estado chileno con la firma bancaria londinense de Hullet Brothers. Se trataba de una empresa arriesgada ya que ese monopolio, instituido por primera vez en 1753, durante el período colonial, había sido enormemente impopular y requería grandes capitales y un fuerte sistema policíaco privado para impedir el contrabando. El negocio fracasó; el servicio de la deuda quedó impago; el monopolio fue disuelto en 1826.

Las hostilidades de ciertos sectores del mismo liberalismo que concedieron el estanco y la necesidad de presionar por una liquidación ventajosa de él impulsó a los comerciantes a constituirse en un grupo de presión política apodado los estanqueros. Sus representantes principales fueron Diego Portales, Diego José Benavente, Manuel José Gandarillas y Manuel Rengifo, grupo que luego tendría papés importantes en la dictadura y que unía actividades de agitación periodística a su comercio. Después de la liquidación del estanco, Portales inició la publicación de los periódicos El Telégrafo y El Vigía, en Valparaíso, y El Hambriento en Santiago. Con ellos comenzó la agitación en protesta por los daños causados al comercio por la inestabilidad política de Chile. Entre los años 1826 y 1829 se dió la rápida sucesión de nueve Directoreses Supremos. En torno a los estanqueros como vanguardia se articularon conservadores, o'higinistas, carrerinos, federalistas y liberales aristocratizantes. Unidos sobre la necesidad pragmática de una alternativa de estabilidad, no estructuraron una ideología cohesionadora.(5)

Luego del triunfo de esta coalición en la batalla de Lircay (17 de abril de 1830), Diego Portales fue Ministro (del Interior) en las presidencias de José Tomás Ovalle entre 1830-31 y la de José Joaquín Prieto desde 1835 hasta su muerte en 1837, a manos de oficiales del ejército sublevados. Durante todo ese período se le atribuye una influencia sin contrapeso en el gobierno. Ejerció una violenta dictadura que neutralizó la oposición con grandes encarcelamientos, exilios y ejecuciones forzosamente legalizadas. En ello fue de utilidad la red de espionaje formada durante el estanco. (6)

Con este bosquejo histórico quiero demostrar que el modo en que Sergio Vodanovic propone la regeneración chilena lleva implícito la imposición de un régimen dictatorial. Por otra parte, su reactualización del vigor inicial de la República es una utopía reaccionaria por cuanto las relaciones de clases del Chile de las primeras décadas del siglo XIX simplemente no corresponden a las del capitalismo de la década de 1950. Los sectores comerciales-latifundistas constituidos ya en una "oligarquía tradicional" estaban en descenso ante una burguesía industrial cimentada durante la década de 1930 con la industrialización sustitutiva de la importación iniciada en la gran depresión mundial. Chile también contaba con un proletariado con conciencia de clase y experiencia política organizado significativamente en un movimiento sindical que responde a líneas de clase, representado políticamente por los Partidos Comunistas y Socialistas especialmente, colectividades de profundas raíces en la clase trabajadora. El portalismo planteado en Deja que los perros ladren está basado en una razón histórica concreta sólo en la medida en que la derecha política chilena, fundamentalmente monopolista, necesita justificar sus intereses subjetivos instrumentalizando adecuadamente el pasado.

En este plano legitimador, el subjetivismo burgués debe dar un salto irracional por sobre las objetividades de la sociedad chilena expuestas arriba. Testimonio de ello es la imagen irracional de Diego Portales cultivada por historiadores conservadores en estrecha consonancia con la obra de Vodanovic. Francisco A. Encina en Portales (1934) (7) no trepida en afirmar que el "sentido común, más clarividente que la razón, tratándose de políticos, porque

está más próximo que ella de la corriente cósmica, ha presentido siempre el genio de Portales. Desde el gañán incapaz de conciencia vigilante hasta el político de instinto, no ha habido quien no haya advertido en Portales algo extraño, enigmático, misterioso, que no se encuentra en los demás hombres inteligentes. Confusamente, todos han creído divisar algo así como un adivino, un mago, un loco superior, un apóstol de la realidad, un genio" (p. 166). Corridos los velos de lo ignoto, luego Encina procede a crear un mito racial: "Portales sería la exteriorización del genio político goda. Se sabe que, diseminada en el grueso fondo íbero del pueblo español, circula todavía, en cierta proporción, la sangre goda, que mostró una extraña rebeldía a la fusión definitiva con el aborígen celtíbero. Chile, como consecuencia de la selección con sentido social engendradora por la guerra de Arauco, es el pueblo de origen español que contiene más alto porcentaje de sangre goda". (p. 176). De manera que la estabilización del Estado chileno habría sido labor de un genio que "adivinó la función de las sugerencias en el alma colectiva" (p. 182). Las fuerzas políticas que lo sostuvieron en adelante fueron hipnotizadas "a través del espacio y del tiempo" (p. 183), "en un sentido que no era el suyo, impulsados por una especie superior de sugestión ambiente, emanada de un genio hermético que predicó sólo con el ejemplo, sin recurrir jamás a la palabra ni al gesto" (p. 186). Estas palabras nos dan una comprensión más concreta de las motivaciones subyacentes en la conducta política de Esteban Uribe dentro del campo ideológico en que se desplaza. Quedan sentadas en ellas, además, las conexiones de la obra de Vodanovic con el concepto de Hispanidad, de enorme importancia en el fascismo chileno, lo cual lleva a fijar la atención en el último nivel de significación que reconociera, aquel que conecta la pieza con El Quijote de Cervantes.

Deja que los perros ladren, título de la obra, fue tomado de esa novela.(8) Su elección como elemento significativo no es fortuita, por tanto, y se enraíza en una simbolización del hidalgo popular en círculos chilenos simpatizantes del fascismo franquista. Como se sabe, la problemática del Quijote es la del anacronismo del hidalgo, quien enfrenta una realidad social en la España declinante, en que afloran ya formas de relación capitalista, con una conciencia social del todo dislocada, tratando de reactualizar ideales caballerescos medievales. En ello hay

una ironía realista que se concreta en una dialéctica que opone contradictoriamente diversos estratos de la narración: lo que don Quijote dice de sí mismo y de los demás/lo que don Quijote hace/ lo que el resto de los personajes dicen de sí mismos y de don Quijote/lo que don Quijote y los personajes dicen de su mundo/lo que el narrador dice de don Quijote, de los otros personajes y de su mundo. Este conflicto de perspectivas es el que otorga a la narración su realismo ya que la intersubjetividad de percepciones da testimonio de la existencia de objetividades en dinámico flujo, sobre las que se pueden emitir juicios verdaderos.(9) En la ideología de la Hispanidad se aplanan estas interrelaciones para fetichizar uno sólo de sus elementos, las visiones de don Quijote que, por lo demás, son exaltadas como ideal sublime. Se renuncia voluntariamente a la sanidad para afirmar una concepción de la realidad presidida por una locura en que se niega la materialidad social, la corporalidad humana, sus necesidades, su trabajo, su productividad, para reducir todo a visiones místicas. En manos hispanistas esa locura consiste en desmaterializar el presente histórico para reactualizar— como en Deja que los perros ladren—una utopía instalada en un pasado idealizado abstractamente. Jaime Eyzaguirre el historiador que mejor ha articulado esta concepción en Chile, caracteriza así a don Quijote: "Porque las cosas del mundo (...) semejan visiones de un espejo, son apenas simples imágenes, y la revelación de la verdad que la enigmática parábola de la historia oculta a los ojos mortales, pertenece al último día. Entonces se descorrerá el velo, se proyectará toda la luz, los fantasmas de hoy adquirirán contornos precisos e insospechados, y el paraíso perdido se hallará de nuevo y para siempre; "(10) "Don Quijote tiene muy abiertos los ojos hacia el más allá; se siente libre colaborador de un inmenso plan de restauración universal preestablecido por la Suprema Inteligencia"(p. 89). Prestar atención a la materialidad social y humana tiene por consecuencia traicionar el espiritualismo hispano del cual el Chileno es heredero. El comportamiento de Esteban Uribe, el irracionalismo de Encina y el misticismo de Eyzaguirre finalmente se aúnan. En un plano político concreto la significación de todo esto se aclara cuando Eyzaguirre se refiere a la Guerra Civil Española. Hablando del marxismo de la izquierda republicana señala una degradación: "De ahí que el español moderno, bestia feroz que ha abjurado de Dios y de los hombres, sólo se sienta feliz en el caos". No obstante,

de las entrañas de la Hispanidad había surgido Francisco Franco para la redención: "Del Sepulcro del Cid brota un grito de cruzado, una orden imperiosa que mueve a la raza a salir de su letargo y a coger, como otrora, la espada y la cruz con faz iluminada" (11).

Esta huella de fascismo en un movimiento que a fines de los `50 se exhibía como alternativa democrática de desarrollo capitalista respondía a la herencia de autoritarismo corporativista que está en los orígenes de la Democracia Cristiana.(12) Esa imagen democrática encontraba asidero en el temor de sectores eclesiásticos, empresariales, medios y de gobiernos extranjeros ante la posibilidad cada vez más fuerte de que la izquierda entrara al gobierno por medio eleccionarios. En esa coyuntura la Democracia Cristiana aparecía como fuerza efectiva para la conservación del capitalismo nacional y de sus nexos foráneos. Servía de eje para la cohesión de elementos de centro y derecha, tanto afines como antipáticos a la democracia burguesa. Potencias extranjeras veían en la Democracia Cristiana garantías de estabilidad que las motivaban a financiar el movimiento con la certidumbre de que él y su líder, Eduardo Frei, eran "la última y mejor esperanza."(13)

Es preciso tener en mente que, desde 1948, el Partido Comunista de Chile, pivote de la política de frente popular en el país, había sido declarado ilegal y operaba en la clandestinidad. A pesar de todo, condiciones sociales objetivas mantuvieron su gravitación en la política chilena. Ellas fueron la ya mencionada estagnación de la productividad agrícola e industrial, las altas tasas de desempleo e inflación y la política deflacionaria impuesta a fines de la década de 1950 por el Fondo Monetario Internacional. Por ella se congelaron los salarios y se limitaron los servicios públicos. Esta situación permitió una mejor articulación de lo político y lo sindical. En 1953 se fundó la Central Única de Trabajadores. En 1956 se formó el Frente de Acción Popular (FRAP), constituido por comunistas, socialistas y partidos no marxistas para el apoyo de una lista común de candidatos al Congreso. El FRAP enfrentó las elecciones presidenciales de 1958 con grandes posibilidades de triunfo para su candidato, Salvador Allende.

En su reacción ante esta posibilidad, la derecha inició una violenta campaña de descrédito de los procesos

eleccionarios. Se los atacó como parte de un sistema de clientelismo político corrupto la politiquería. Se propusieron reformas del estado tendientes a una administración tecnocrática de la cosa pública.(14) Esta ofensiva fue legitimada con el uso de la imagen de Diego Portales, con las implicaciones revistadas anteriormente. Tiempo antes de las elecciones de 1958 corrieron sostenidos rumores de intranquilidad entre logias golpistas del ejército. En la campaña presidencial misma la derecha usó una propaganda francamente intimidatoria. Explotó temores irracionales de una invasión soviética en caso de triunfar el FRAP. "¿Quién desea Ud. que golpee a su puerta esta Navidad?"). Ciertamente contribuyeron a este clima de alta tensión emocional la escasez de artículos de primera necesidad, la inflación, las crecientes expectativas de mayor consumo de los sectores medios, los efectos desquiciadores de la vida cotidiana producidos por las continuas huelgas de la época y la violencia esporádica con que los sectores populares respondieron a la erosión creciente de sus condiciones de vida.

Al mencionar este temor a la inestabilidad que amenaza a un orden "tradicional" sacralizado tocamos el nódulo que dinamiza el discurso ideológico implícito en las dos obras que nos preocupan. En él se concibe que la estabilidad socio-política supuestamente forjada illegitimately por un conservantismo divinizado ha sido contaminada y erosionada por las desmesuras consumistas de los sectores medios, agentes nuevos que han invadido el horizonte social para pervertirlo. El binomio descriptivo estabilidad/inestabilidad equivale claramente a otro: estatismo/dinamismo. Todo dinamismo que atente contra un orden tradicional, al parecer con vigencia, es causa de terror. De allí el melodramatismo francamente terrorista de las dos piezas. Este melodramatismo suspende todo intento de comprensión racional de las dislocaciones sociales de la época e insiste en un irracionalismo que finalmente reduce problemas estructurales de la sociedad sólo a soluciones morales y éticas. La emotividad propia del melodrama se logra con el uso de ideologemas tomados del neoescolasticismo: se debe buscar el restablecimiento del orden estático añorado y perdido con la restitución de relaciones comunitarias basadas en el amor, el orden y la armonía naturales que dimanar de Dios.

Por otra parte, estas parábolas terroristas dan

testimonio de la debilidad política de la Democracia Cristiana en el momento de su estreno teatral. La obra de Wolff fue estrenada meses antes de las elecciones presidenciales de 1958, en que triunfa el candidato de la derecha, Jorge Alessandri, por un escaso margen de votos sobre Salvador Allende. Un año más tarde fue estrenada Deja que los perros ladren y sirve de espejo para el temor de una escapada tan estrecha. La Democracia Cristiana no se constituía aún en la fuerza electoral que triunfaría como avalancha en las elecciones presidenciales de 1964. De modo que, a pesar de la definición conflictiva del partido ante la oligarquía terrateniente-comercial, las obras de Vodanovic y Wolff forman una frente ideológico común con la derecha "tradicional". El resultado es este lenguaje de la violencia y el enmascaramiento melodramático que no analiza una realidad que, en su movimiento concreto, fortalecía a la izquierda. Años más tarde la Democracia Cristiana se insertaría en la política de la Alianza para el Progreso con el apoyo de los presidentes norteamericanos Kennedy y Johnson. Esto, junto con su entrada al poder en 1964, hizo que el "pragmatismo" del partido ampliara las divergencias entre retórica y práctica concreta como característica central de su estilo político (15).

Egon Wolff, Discípulos del miedo (1958)

Mientras Deja que los perros ladren totaliza una versión de la historia chilena sacralizada por el conservantismo, la pieza de Wolff complementa ese cuadro literaturizando aspiraciones de supervivencia de ese orden. La obra articula claramente objetivos de un autoritarismo corporativista que está en los orígenes de la Democracia Cristiana en la década de 1930. A pesar de modulaciones más democráticas en los estadios de evolución, el perfil de esas ideologías autoritarias no deja de emerger en coyunturas de crisis social, como lo demuestra Discípulos del miedo. La presencia de ese autoritarismo rebasó los canales y márgenes partidistas de centro-derecha. Al respecto deben considerarse palabras de Gonzalo Catalán: "...rehuyendo la

actividad partidaria, pero con perfecta conciencia del modelo de sociedad que se quería para Chile, el grupo de intelectuales (corporativistas...) se dará a la empresa de vertebrar y proyectar ese modelo en los niveles más elaborados de la representación ideológica (...) En esa dirección y bajo esa modalidad, llevando y sosteniendo el —enfrentamiento ideológico a los planos más elevados y estratégicos de la representación intelectual, penetrando con contenidos autoritarios las formas superiores de nuestra trama cultural (...) más allá de los afanes de la política contingente, irá `influyendo con el pensamiento´ y erigiéndose así en lo que alguien llamara un `centro invisible´ que dirige o aspira a dirigir, desde el punto de vista de la cultura, la orientación y el quehacer de un vasto movimiento político nacional" (16).

Estas palabras se refieren a una amplia propuesta para una organización social corporativista para Chile, hecha por un grupo intelectual como respuesta a la crisis económica mundial de los años `30. En nombre de antiguas oligarquías deseosas de remozar su liderato social ante la activación política de los sectores medios y proletarios, ese proyecto se dirigió a la "regeneración del capitalismo" liberal, supuestamente causante de las grandes dislocaciones de la época. El egoísmo, la avaricia y la inescrupulosidad fomentadas por el individualismo liberal habían llevado a la sociedad a una fragmentación originada en la extrema explotación de los trabajadores y la miseria resultante. Los conflictos sociales provocados por el hambre de lucro, única motivación válida en el capitalismo liberal, habían desquiciado la cohesión social y permitido el auge del socialismo ateo. Políticamente los "instintos anárquicos" del liberalismo se habían concretado en una democracia basada en una libertad abstracta que, en aras del racionalismo, negaba la noción del Bien Común asentada en valores cristiano-católicos y administrada por espíritus selectos de "personalidades ancladas en lo universal"(17). La democracia liberal habría atentado contra la desigualdad natural de los seres humanos y había expulsado a "Dios como el centro de la vida," por lo que tenía un tono decididamente pecaminoso. En la democracia liberal y en su movilidad social el ser humano habría quedado desnudo de referencias colectivas, trascendentales que dieran significado a su entorno y a su presencia en él. Reinaba solo el caos social acarreado por los apetitos materiales mas agresivos del individualismo ya sin control de jerarquías. La sociedad era el espacio de la soledad y del miedo. Para los corporativistas la estabilidad sería recupe-

rada sometiendo la gestión capitalista a principios morales en que el interés individual quedara sujeto a las necesidades del Bien Común. Para este efecto se eliminaría el desorden causado por el sistema partidista propio del liberalismo y, en su reemplazo, se reintroduciría la institución medievales de la corporación gremial. En estas corporaciones quedaría representada la sociedad de acuerdo con sus sectores productivos. Se restablecerían allí las relaciones jerárquicas entre trabajadores y empresarios. Estos asumirían el liderazgo social correspondiente a su natural calidad superior implícita en el hecho de ser empresarios y no trabajadores. Quedaría así institucionalizado el principio natural de la desigualdad humana, principio indispensable para restaurar el orden jerárquico necesario para una mejor cohesión social. En la corporación se negociarían los contratos colectivos y se fijarían los salarios y condiciones de trabajo en un ambiente libre de conflictos. La huelga quedaría prohibida. Los mecánicos del mercado, origen del caos social, quedarían domeñados. De esta manera las estructuras sociales responderían a una organicidad integral entre la institucionalidad política y la productividad. La sociedad recuperaría así su estabilidad.

La pervivencia de esta añoranza de una sociedad ideal sin conflictos y con clases subordinadas pasivas y maleables a la voluntad señorial puede deberse a que la economía chilena ha estado largo tiempo dominada por grupos financieros monopólicos. Se ha descrito que en su actividad los monopolios tienden a cancelar los aspectos más dinámicos que el capitalismo mostrara en su fase inicial competitiva (18). La capacidad productiva del sistema capitalista tuvo su impulso con la imposición del principio ético de quid pro quo a medida que el sistema avanzaba en las antiguas sociedades feudales. La posibilidad del intercambio de equivalentes en el mercado, ya sea en términos de dinero, mercancías de diferentes naturaleza u horas de trabajo, además de la competición en el mercado, que obligaba al empresario a considerar los precios de venta y distribución sobre la base de un recargo razonable sobre los costos de producción, creó un mecanismo racional de transferencia entre capacidades productivas y capacidades consumidoras. Las fuerzas productivas liberadas irradiaron gradualmente beneficios a sectores más extensos de la población. Socialmente ello resultó en un horizonte con resquicios de ascenso de status para aquellos empresarios de mayor eficiencia en

el mercado y en la acumulación de capital para la reinversión productiva aún más eficiente. Eticamente esto econtró una contrapartida en una valoración de lo socialmente dinámico y móvil, con un anclaje en la eficiencia individual conducente, a la vez, a la valoración de los méritos personales y la capacidad de acumulación de riqueza como pasaportes de ascenso social.

En su control de todas las fases de la producción, el capital monopólico racionaliza ciertas partes del sistema sin racionalizar su totalidad. Este parcialismo tiene como principio primordial el acrecentamiento de las ganancias en desproporción con el costo básico de los productos. Se depresiona intensamente el costo laboral, reduciéndose la capacidad de consumo de la población, decreciendo la producción, manteniéndose, sin embargo, altos volúmenes de ganancias. Se entra así en un período de planificación y administración científica de una escasez arbitrariamente provocada. En estas circunstancias, la dinámica del quid pro quo es reemplazada por un esfuerzo por una dominación social que paralice estímulos y aspiraciones de superación y resistencia. La escasez misma sirve de arma política para dividir a la población y amedrentarla con la posibilidad de desempleo o apaciguarla con oportunidades de empleo. Complementariamente, se coordinan los mensajes de los medios masivos de comunicación, se restringe y especializa drásticamente el acceso a la educación y, en última instancia, se sistematiza la represión para forzar a la población a modelos de comportamiento predeterminado por la filiación de clase. Las facultades y potencialidades de los dominados quedan restringidas dentro de los marcos de una división del trabajo microfragmentada y/o sin función creadora.

Estas características son aún más intensas en un capitalismo subdesarrollado como es el de Chile actualmente y, por supuesto, era en la década de 1950. Este monopolismo de estrechas alianzas imperiales debía defenderse de los avances de la riqueza para preservar su improductividad y jerarquismo social, a pesar de la pauperización de las mayorías en medio de ricos recursos naturales. El intento de legitimar un estado social de este orden no responde, por tanto, a una necesidad histórica, porque en el hecho se detiene el desarrollo de los medios productivos. De allí que los discursos de justificación ideológica que se produzcan son de un formalismo abstracto totalmente desprendido de la

realidad social que se busca representar. Para ello se echa mano de formas discursivas absoletas que más bien tienen impacto por su truculencia emocional que por su capacidad iluminadora de la realidad. El neo-escolasticismo y el irracionalismo melodramático de Deja que los perros ladren son caso ejemplar, como lo es también la pieza de Wolff, la cual expone nítidamente el perfil de una ética enraizada en el monopolismo. Es de importancia tener presente que el apoyo a la Democracia Cristiana proveniente de la alta burguesía representaba capitales monopólicos que promovían una política corporativista. Sus objetivos han sido descritos del modo siguiente: "Los corporativistas tienden a favorecer una sociedad en que haya una pluralidad de grupos de interés, cada uno controlado desde arriba, en que los individuos ubicados en los rangos inferiores de la jerarquía de un grupo de interés (o fuera de él) tienen escasa oportunidad de resolver o discutir problemas que puedan estar en conflicto con las políticas establecidas por las élites. El corporativismo mezcla valores tradicionales y modernos en un intento de superar el divisionismo de la sociedad capitalista aparejando valores precapitalistas (familia, religión, obligaciones sociales) con un esfuerzo desarrollista moderno" (19).

En ningún momento de Discípulos del miedo se presentan personajes representativos del capitalismo monopolístico chileno ni se hacen referencias directas a él en el transcurso de la acción dramática. No obstante, esta ausencia no suspende su gravitación ideológica. Ella se revela con un ataque desmedidamente violento contra los sectores medios que aspiren a incursionar en negocios financieros e industriales. Se dice muy claramente que ellos deben dejarse en manos de quienes están dotados por la divinidad para manejarlos adecuadamente. Se implica que estos sectores son aquellos que precisamente ocupan la posición económica, política y social para realizar esos negocios. La divinidad demuestra su concesión de talentos en directa relación con el status social de los hombres. Se trata de una tautología del todo adecuada para conservar una estructura de poder. Los transgresores son condenados al sufrimiento del desamor, la soledad y la inseguridad por su atrevimiento de acumular capital, invertirlo más ventajosamente, surgir socialmente y cambiar de residencia según ello. El premio de la paz, la felicidad y el contentamiento está reservado para la clase media que decide purgarse del pecado de la envidia y la concupiscencia oculto tras su deseo de ascenso y se resigna

al descenso social para servir de masa obrera por el placer de trabajar en un sistema capitalista purificado de toda sospecha de explotación.

Tan igual como Vodanovic, Wolff emplea la metáfora de la familia para asemejarla a la situación general de la sociedad chilena. En su interpretación de ella también divide los personajes entre seres benignos y malignos. Entre los primeros están Juan, el padre de la familia: su hijo Ricardo; su hija Sara; Ester, novia de Ricardo; Cora, la novia de Jorge, el otro hijo; y Manuel, el viejo amigo de Juan. Malignos son Matilde, la madre de la familia, y Jorge. Superficialmente la benignidad se manifiesta con la atracción que esos personajes sienten por la naturaleza. Gozan con las aves y los animalitos domésticos, las plantas y los lugares en que crecen en medio del cemento urbano, jardines, plazas, parques. Se reconocen entre sí por compartir estos gustos; sus momentos de comunicación más verdadera, íntima y armoniosa se dan en esos lugares. El origen de esta manifestación está en el flujo vital de la bondad divina que sostiene todo lo creado. Ese flujo tiende a cumplir sus potencialidades, lo cual impulsa a los personajes benignos a buscar, comunicar y mantener el amor, la armonía y la unión en las relaciones personales, especialmente familiares. Socialmente tienden a ocupar una condición de clase de acuerdo con su esencialidad. En fidelidad a ella el individuo puede y debe aceptar y someterse a su situación laboral, económica y social, pues es la que naturalmente le corresponde. Ocupar el lugar correspondiente asegura una vida de plenitud, felicidad, sosiego y contento. Al hablar de su amigo Cicero, de sensibilidad afín, Ricardo habla poéticamente de este ideal: "Se sienta debajo del parrón y toca su guitarra... Su mujer se pone a desgranar arvejas al lado de él. Y hablan de que... de que las parras van a dar ese año, pocas o muchas uvas. De que sería bueno azufrarlas. .. De que si las hubieran podado más, habrían dado menos sombra. Y cuando estoy con ellos, es como si se hubiera parado la tierra de tan tranquilo que está... Y no es porque les sobra la plata" (20).

En el mundo de la pieza, la sensibilidad personal y las actitudes que nacen de ella para la consideración del individuo, de su lugar en el grupo y en la sociedad no están condicionadas históricamente. La pobreza o la riqueza no agregan ni quitan rasgos a las personalidades benignas o

malignas ni producen variaciones de carácter que diferencien las clases sociales. Se muestra una insólita "democracia" por lo cual las relaciones de las clases reconocidas en la obra—vagamente describibles como alta, media y baja—basan sus contactos sobre la comunidad de haber ocupado su posición social en cumplimiento de la ley de su ser. Es así como Cora, de clase alta, puede enamorarse sin complicaciones de Jorge, de status inferior, llevada por el deseo de dar su amor a un ser que intuye adolorido. Esto en la sociedad chilena de los años 50, de estrictas demarcaciones sociales. Los conflictos de clase quedan descontados. No hay noción alguna en la obra de la sociedad como formación regulada por instituciones políticas y jurídicas que aseguran el poder para las burguesías nacionales, en especial sus sectores monopólicos.

Junto con eliminarse los conflictos de clase se afirma el ideal de una sociedad de estratos humanos estáticos. Aspirar a y trabajar por el ascenso económico y social es una dinámica que traiciona la naturaleza individual y es, por ende, maligna por las distorsiones y catástrofes personales que acarrera. En esto hay una diferencia evidente con la caracterización de la maldad y de la bondad en Vodanovic. Para este la polarización de términos es absoluta e irreconciliable, como lo ilustra la figura del Ministro. Para Wolff todo ser humano proviene de la bondad divina, pero puede descarriarse, desconociendo su signo esencial. Por tanto, los descarriados son figuras adoloridas, perturbadas, infelices, dignas de conmiseración. La desviación se produce por ceder a la envidia y a la concupiscencia. Lo material es causa de una caída. Ascender socialmente requiere una acumulación de riqueza que se convierte en actividad obsesiva. Se actúa con la errónea suposición de que ser plenamente no es responder a la naturaleza propia, sino al deseo de poseer la mayor riqueza posible. Dado que el capitalismo—y el monopólico en especial—funciona con el criterio de la creación de la necesidad y la administración de la escasez, la plenitud maligna implica la violencia explícita o soterrada del despojo de las posesiones ajenas. Este deseo no tiene satisfacción fácil por dos factores: en primer lugar por la ley que impide el robo, en segundo lugar porque la bondad primigenia de todo ser humano es imborrable y limita los impulsos de la concupiscencia a estafas de poca monta como la compra del vaso de la viuda del boticario Gómez (p. 158) o las letras impagas del auto comprado por Jorge. Inescapa—

blemente el ser concupiscente se sabe culpable en su intimidad y tiene vergüenza de sí mismo.

El individuo de clase media afectado por esa obsesión se ve, entonces, forzado a aventurar sus escasos recursos especulando o iniciando empresas de débiles posibilidades. pero, puesto que la eficiencia financiera no está en su naturaleza, como lo comprueba el hecho mismo de pertenecer a la clase media y no a la burguesía financiera, sus riesgos están condenados al fracaso. Su personalidad queda sometida a las altas tensiones emocionales de dos fuerzas que buscan cancelarse mutuamente: el deseo secreto de retornar al amor, a la armonía y la felicidad dejadas atrás, reconociendo a la vez que ya se ha comprometido la existencia en el arribismo social y simplemente no se puede abandonar el espacio recorrido en esa dirección. La persona queda así en una tierra de nadie y en un callejón sin salida, desnudo del afecto de los seres cercanos y a la vez frustrado en su arribismo. Las emociones típicas de esta situación son el miedo y la soledad, razón del título de la pieza.

También esta ontología podría ser calificada de terrorista. Todo cambio de las jerarquías sociales es condenado a terribles penurias, lo que hace de la obra una especie de sermón que previene a posibles transgresores en virtud de una religiosidad. La prevención afecta el diseño de la acción dramática. Se la inicia en el momento más álgido de las tensiones provocadas por la acumulación de traiciones contra la naturaleza de la familia por las motivaciones malignas de la madre, Matilde. Es un domingo, día del Señor, en que la familia se prepara para dejar su condición pequeñoburguesa comercial para hacerse industrial. El lunes siguiente se cerraría la transacción por la cual Juan compraría una fábrica de jerseys de lana con los dos millones de pesos ahorrados y la hipoteca sobre la pequeña tienda familiar, es decir, con los recursos acumulados durante toda una vida. Sería el gran triunfo de Matilde, quien desde largo tiempo antes había estado azuzando inexorablemente a su familia hacia el ascenso social. Su sensación de triunfo es reforzada por el cercano matrimonio de Jorge, el mejor discípulo de Matilde, con Cora, mujer de clase alta. Hablando de su propia experiencia, Matilde deja entrever que considera el matrimonio como medio para mejorar las condiciones materiales de su vida. Para ella los lazos afectivos se

construyen no como flujo natural de amor, sino como acomodamiento, compromiso, sacrificio y renuncia ineludibles a cambio de una situación económica más ventajosa: "...tengo experiencia. A todo se acostumbra una. Aún a no querer, ¿entonces? El estar cerca de todos los días junta" (p. 106). Su obsesión arribista había sido iniciada por los sufrimientos de su madre a manos de un marido pobre, cruel y borracho. El matrimonio de Jorge y Cora parece significar una mayor seguridad financiera para el proyecto arribista.

Sin embargo, el mecanismo más potente de tensión y distensión dramática es la secreta conversión de Juan en discípulo de Matilde. A pesar de su ingenuidad bonachona, se ha dejado infiltrar por la malignidad en aras de un amor mal entendido. Debilitado por sus dudas acerca de su capacidad como padre de familia, maestro de sus hijos proveedor de las necesidades comunes, Juan había hecho inversiones secretas en una mina para asegurarles el bienestar que antes nunca había podido darles. Su criterio único para evaluar las perspectivas del negocio había sido el hecho de que Ferrás, el dueño de la mina, estaba escribiendo un libro sobre moral y esa "clase de gente no roba... Tiene una vida interior" (p.157).

Además de los ahorros familiares, Juan había conseguido un préstamo del usurero Pedro Simón, el cual sería avalado con la tienda. Por su ignorancia financiera, Juan había avalado con la tienda. Por su ignorancia financiera, Juan había hecho el traspaso de fondos para las obras en dinero efectivo, sin que quedara constancia documental de ello. Ferrás se había fugado al extranjero y Simón presionaba por el pago de la deuda, Juan había callado estos hechos, pero el lunes de la transacción por la fábrica se acercaba y el desastre quedaría expuesto.

La inminencia de la catástrofe es lo que articula el movimiento dramático en Discípulos del miedo. La desolación y muerte final de Juan por su fracaso magnifican el impacto de la contemplación en el escenario de las actitudes que llevaron al padre a la desgracia. En la escena se despliegan violentamente las maneras represivas que mantienen la supremacía de los valores de Matilde. En sus enfrentamientos personales la familia hace referencia al origen de esa imposición, contrastándola con la nostalgia del amor perdido por esos sacrificios y con las posibilida—

des de amor presente, si es que estos individuos dieran libre curso a su verdadera naturaleza. En este sentido se compara a las parejas de Jorge y Cora, Ricardo y Ester. Los hermanos resuelven de manera diferente las tensiones creadas por la influencia de la madre. Jorge se somete al endurecimiento espiritual y emocional que demanda el arribismo y desahucia el compromiso con Cora, quien habría revivido su naturaleza y capacidad amorosa. Por su parte, la rebeldía de Ricardo le permite mantenerse más cercano a su esencia benigna. La ruptura con su madre y el abandono del hogar familiar facilitan la decisión de casarse con Ester, opción ante la que estaba confuso. El matrimonio lo salva de la insensibilidad. En el epílogo de la obra Ricardo demuestra tener la capacidad de amor necesaria para dar a Matilde el único refugio de que dispone en su senilidad, después de ser abandonada por Jorge y por Sara.

Ya desde el momento de alzarse el telón para el Acto Primero se percibe la violencia soterrada con que el nudo de tensión descrito comienza a distenderse. Las escenas producen la impresión de una superficie resquebrajada que difícilmente contiene esa violencia. Se anuncia la primera visita de Cora y la ocasión toma visos irónicos porque, en circunstancias normales, habría sido venturosa. Por comentarios de Matilde y Sara se sabe que Juan pasa una inusitada intranquilidad por la compra de la fábrica. Anda "por la casa como sonámbulo" (p. 102); se escabulle cada vez que su esposa menciona la transacción; como escape se entrega a una exacerbada preocupación por sus conejos y pájaros; busca recuerdos familiares para refugiarse en el pasado. Juan da repetida evidencia de querer abandonar el presente para retornar a momentos en que el cariño de los hijos era posibilidad todavía existente. Este estado de ánimo condiciona la participación del padre en las divisiones, temores y resquemores familiares. En las escenas finales del Acto ese ánimo cimienta la rápida simpatía de Juan y Cora por el gusto común por los conejos y los canarios. Más tarde, frente a la extrema hostilidad de Jorge y Ricardo, hace el grotesco pedido de que los hijos repitan la escena de una antigua foto en que aparecen tomados de la mano. Como en Deja que los perros ladren se quisiera congelar el tiempo. Durante todo el Acto las tribulaciones de Juan sirven de marco para destacar la desunión familiar.

Las primeras muestras de ello se dan con la conversación inicial de Sara y Matilde y, después, con las entradas de Jorge y Ricardo. La abulia y hastío de la vida de Sara se deben a la pérdida del amor de Carlos por presión de Matilde. La madre no lo consideraba de calidad suficiente para su hija en comparación con los medios económicos de Pancho, el pretendiente favorecido por Matilde. Contradictoriamente, Matilde lamenta con nostalgia la pérdida del pasado en que la comunicación con su hija era real y afectuosa. Pareciera no tener conciencia del daño hecho con su arbitrariedad. Por razones similares Jorge muestra un contraste entre su aspecto exterior endurecido y su fondo de ternura oculta y doliente. Cuando adulto, y respondiendo a los requerimientos de su madre, había hecho conexiones políticas que le permitían cultivar una fachada de prosperidad lograda con negociados dudosos. Jorge muestra con orgullo el símbolo de su éxito, un auto. La imagen de éxito alimenta la superioridad despectiva con que trata a sus familiares y a Manuel. No obstante, Jorge está resentido de la explotación a que lo había sometido su madre en la niñez, obligándolo a atrabajar diez horas diarias tras el mesón de la tienda para ahorrar el sueldo de un empleado. Por eso había dejado sus estudios y en el presente sufría por haber sido desviado de un destino intuido como de mayor sanidad.

En estas circunstancias se introduce el paralelo entre las parejas formadas por Jorge, Ricardo y sus respectivas novias. La comparación se hace introduciendo la convención de una simultaneidad temporal por la que el foco espacial de la acción dramática se desplaza hacia el parque ubicado en un extremo del escenario, donde Ricardo y Ester se citan. En la casa familiar y en el parque las parejas discuten un problema similar: la unión de amor obstaculizada por los valores arribistas inculcados en los jóvenes por Matilde. Jorge ha perdido la sensibilidad para responder a la espontaneidad amorosa que le ofrece su novia para calmar la soledad que percibe en él. Ricardo trepida en casarse con Ester, a pesar de su amor, ya que se tortura por no tener la dignidad social ni los medios para dar a su mujer una vida material apropiada. Por su naturaleza, Ricardo se contenta con la felicidad de ser humilde mecánico. Las presiones arribistas de su madre lo llevan al autodesprecio de esta identidad Ester no está dispuesta a seguir esperándolo hasta que resuelva este conflicto.

Al entrar a la casa esta carga lleva a Ricardo a una rápida confrontación con Jorge, encarnación de todos los valores que problematizan su vida. La tensión acumulada, las tensiones de Sara y Jorge con la madre y, por último, las preguntas de Jorge sobre la relación de Juan con Simón, empujan al padre al quebranto nervioso por el que actúa como si su mundo estuviera al borde del colapso. En un inesperado paroxismo resuelve regalar sus conejos, proyección de su ser, a Cora ("Hay que saber deshacerse de las cosas, hijo. Es inútil aferrarse a nada" p. 131), y luego obliga a sus hijos a la repetición de la escena infantil de una antigua foto.

La iniciación del Acto Segundo no sólo trae la revelación gradual de los problemas secretos de Juan, sino también la progresiva rebelión de Ricardo. Ante la tensión evidente de su padre, tratará de recuperar y afirmar para la familia una noción más humanitaria de sus relaciones. Hacia el término de este proceso Ricardo emergera como modelo paradigmático ideal para una sociedad bien constituida. Las recriminaciones que hace a la madre por las previsiones a que somete a Juan, además de un incidente cercano a la violencia física con Jorge, le ganan a Ricardo una "invitación" de Matilde para que se vaya del hogar. Al aceptarla, su situación con Ester queda súbitamente resuelta pues de inmediato decide casarse con ella e instalar su hogar en el entretecho del garage de Cícero donde trabaja. Sin duda la lejanía de Matilde suspenderá la influencia de la madre, lo cual le permitirá convertirse en el modelo social indicado. Ello se producirá por quedar Ricardo entregado a la influencia directa del patrón a quien tanto admira.

Lo importante, sin embargo, son los temas que Ricardo verbaliza al confrontar a Matilde y a su hermano. Ellos despejan el sentido ideológico de esta obra de Wolff. Ricardo acusa a su madre de estar consumida por una ambición irracional y vaga sin sentido concreto: "Pero cuando llego a mi casa o voy por la calle y oigo lo que habla la gente, me viene la idea de que me estoy perdiendo algo. ¿Qué me estoy perdiendo, mamá? (p. 146) A la dinámica social iniciada por la ambición, Ricardo contraponen la relación que tiene con su empleado, Cícero. El es, por sobre todo, su amigo que le paga cuando puede y que vive en paz, tranquilidad y felicidad, lo cual debe ser imitado (" Y cuando estoy con

ellos, es como si se hubiera parado el tiempo, de tan tranquilo que está..." p. 146). Ricardo niega el proceso de acumulación capitalista tanto en su origen en la explotación del trabajo como en su función reproductora con la reinversión. El joven no se preocupa de lo que él produce realmente y lo que retorna a él como salario. La explotación no existe, el trabajo y el capital se conectan sólo en términos de amistad. Por lo demás, Cícero, como pequeño empresario, se preocupa más de la paz mental que de la mayor productividad.

Ricardo niega en términos morales la posibilidad de que su madre acumule capital para la inversión industrial. Por su insistencia en estos reparos es que se marca el fin de la problemática unión familiar. Sara hace notar que, con la partida del hermano, ella queda condenada a la soledad mientras Juan es separado de su hijo favorito. Momentos más tarde, Jorge comunica a la madre que ha terminado su relación con Cora: "Me pedía más de lo que podía darle (...) Quería que fuera 'franco y natural'...; Imagínate! (p. 150). Con este anuncio el cuadro termina abruptamente. Matilde, incapaz de reconocer su responsabilidad en los sucesos, cierra este segmento de la acción dramática con un estado de gran confusión mental.

El cuadro final del Acto Segundo juega al máximo el impacto emocional de la situación, contrastando la ingenuidad bonachona de Juan con la obsesión de Matilde. Esto ocurre con otro paralelismo espacio-temporal que muestra a Juan en el parque conversando a Manuel, mientras Matilde parte de la casa a trabajar en la tienda. El padre, que debería haber estado cerrando el trato para la compra de la fábrica, está reunido con su amigo Manuel, tratando de darse ánimos para confesar su fracaso en la aventura minera. Su urgencia por encontrar perdón, confort y apoyo lo hacen imaginar a una Matilde leal, dulce, comprensiva, capaz de adaptarse a la adversidad bajo su exterior duro. A pesar de todo, Juan no logra acallar la conciencia de haber sido usado por su mujer "para resolver su problema" (p. 152). Las acotaciones sin embargo, desacreditan esta ilusión desde el comienzo del cuadro. Se dice que Juan se "acoge a una falsa realidad de los hechos" (p. 151). La escena termina con el énfasis en que Juan ha fracasado en su vida, se torturta por esta culpa y presiente su muerte cercana.

La conclusión de esa escena resume el sentido general de la vida del padre con respecto a su familia. A diferencia de Esteban Uribe en Deja que los perros ladren, Juan nunca se recupera de la infiltración de su conciencia por las fuerzas del mal para tomar el liderato que se espera de todo padre dentro de este entorno ideológico. Al volver a casa, se encuentra con Sara en un evidente estado de "desazón y desconcierto" (p. 154) ante los hechos recientes. Pero el padre no puede darle guía por él mismo nunca la ha tenido. Sus intentos de acercamiento a ella y, después, a Jorge no pasan de ser gestos patéticos de retorno a una época anterior a la desviación del amor original. Hace referencias al "floreecer de los ciruelos", pregunta comedidamente sobre un curso de modelo que Sara nunca llegó a tomar, regala una matraca infantil a Jorge y luego da un lamento por la separación espiritual de la familia. Pero este mundo de consuelo imaginario no resiste a la irrupción de la realidad objetiva personificada en Matilde. En "gran estado de agitación", la mujer viene a encarnar a su marido para averiguar la causa de un inventario que se ha hecho de la tienda en preparación para un embargo. El impacto de estos sucesos y el conocimiento de la causa insensibilizan a Matilde más de lo usual. El Acto Segundo termina con las recriminaciones de la esposa y su despreocupación del moribundo Juan bajo el peso del desastre de su proyecto.

Discípulos del miedo termina con un énfasis pedagógico sobre el significado deshumanizador de los valores representados por Matilde. El Epílogo ocurre tiempo indefinido después para mostrar que la madre no ha aprendido su lección. Sara y Jorge la han abandonado y se encuentra al cuidado de Ester y Ricardo, el hijo que desprecia. Matilde está "abatida, ausente" (p. 159), incapaz de reconocer la atmósfera de paz y amor a pesar de la pobreza en que vive. Signos son el cariño con que Ester cuida la ropa de su marido y el arbolito que Ricardo trae a Matilde para celebrar las Navidades en familia. Enceguecida por su obsesión todavía viva, Matilde se niega a ayudar a su nuera en los trabajos y trata el árbol con descuido. Su atención es absorbida por la posibilidad remotísima de encontrar un nuevo ángulo legal para recuperar los bienes estafados y por obtener beneficios de Sara y Jorge, los ingratos que ahora tienen una situación acomodada. Culpa a Ricardo de incompetencia por no obtener resultados en la recuperación de los bienes; mina el ensueño amoroso de Ester con comentarios ne-

gativos sobre la pobreza; achaca el abandono en que la tienen los otros hijos a la supuesta miseria de su alojamiento y no a la amargura de su carácter. Exige a Ricardo que la instale en una casa lujosa. Tratando de traer a Matilde a la realidad, Ricardo fija el significado final de lo acaecido y el sentido general de la pieza. Dolido por las palabras de la madre, Ricardo le recuerda que el desastre ocurrió "porque te forzaste a una manera de vivir que no era la tuya. Forzaste a mi padre también" (p. 163); "Ustedes no nacieron para hacer negocios y yo tampoco. Por eso me conformo con lo que soy" (p.164). Brutalmente confrontada con la medida de su desviación de la esencia de su ser, Matilde dá término a la acción con palabras dirigidas realmente al espectador, para que no caiga en errores semejantes: ¿Dónde vas?, ¡Ricardo!... ¿Dónde vas? No me dejes sola...¡Tengo miedo, tengo miedo! (p. 165).

II

LECTURA RECONSTRUCTIVA

He llamado catártica a la lectura anterior porque magnifica aspectos de la genealogía ideológica subyacente en las dos obras estudiadas que la conciencia democrática chilena no percibía anteriormente en su verdadera significación. Debe observarse que los primeros esfuerzos por precisar la evolución del pensamiento autoritario-corporativista datan sólo de 1977 (21). Sin embargo, a diez años de la ruptura institucional de 1973 no tiene sentido congelar la lectura interpretativa de este teatro en su época inicial. Así como en la Democracia Cristiana se han decantado sectores de vocación autoritaria, también los hay de tendencias progresistas que contribuyen al esfuerzo por la redemocratización de Chile. Ellos han cancelado, por tanto, la zona de indiferenciación ideológica ante la democracia burguesa que yace en los orígenes de la Democracia Cristiana. A su modo, esas rupturas han quedado testimoniadas en la evolución de Vodanovic y Wolff en su concepción cada vez mas democrática de la cultura, según se observa en su obra posterior.

En la actualidad son otras las preocupaciones prioritarias de la intelectualidad democrática chilena y

ellas deben gravitar en una nueva lectura. La fundamental de estas preocupaciones es la de reafirmar una noción de cultura nacional en estrecha relación con la defensa de los derechos humanos. La cultura nacional debe volver a plantearse como proyecto de desarrollo económico y humano integrador de todo sector social dispuesto, por su situación objetiva, a la afirmación de decisiones autónomas en cuanto a necesidades nacional y colectivamente definidas y satisfechas, frente a hegemonías foráneas. Por ello es que se ha puesto en el tapete la discusión y revaloración de una ética colectivista (22).

En la discusión reciente se ha buscado la definición de una ética colectivista en oposición a la ética neo-liberal promovida por el autoritarismo. Renato Cristi ha sido quien ha delineado con mayor claridad esta problemática, definiendo la ética colectivista de acuerdo con tres categorías: ella es teológica, concreta y positiva. Es teológica por cuanto se reconocen necesidades y capacidades esenciales de la humanidad que es necesario desarrollar. Para ello los individuos y los grupos sociales deben reflexionar sobre sus modos de relación para asegurar su supervivencia y la manifestación de su potencial. Se reconoce la capacidad comunitaria para forjar una voluntad general que afirma una responsabilidad por el funcionamiento de las estructuras sociales. Aunque estas funcionan con leyes propias que están más allá de esa voluntad, se confía en que la colectividad puede conocerlas y coordinar conscientemente las motivaciones y efectos de la acción humana como para modificar esas estructuras, y garantizar seguridad e igualdad de oportunidades a la población. Esa función racionalizadora esta en el estado que con la centralización y ordenamiento de sus decisiones, apoyado en el consenso de la población, planifica e interviene para asegurar esas garantías. Este tipo de Estado y de relación humana deben avisorar concretamente los recursos humanos, materiales y espirituales disponibles en la sociedad y, a partir de ese análisis, definir positivamente los deberes y derechos de los ciudadanos y los modos de cumplirlos y lograrlos.

Como ideología predominante en la convivencia social chilena hasta 1973, la ética colectivista tomo asidero paralelamente con la consolidación del llamado Estado de Compromiso. Este se conformó con el proyecto nacional pluriclasista de industrialización sustitutiva de la importación

iniciado a fines de la década de 1930. Las alianzas políticas populistas que impulsaron ese proyecto demandaron un estilo de negociación, coordinación y compromiso entre sectores y organizaciones de diferente ideología e interés. Por tanto, la viabilidad de esa forma de Estado era posible en relación directa con la consolidación de una ética colectivista que, definida en los términos anteriores, daba cabida a toda doctrina política afín a ella. De aceptarse este argumento sólo queda la conclusión de que el predominio de la ética colectivista en Chile hasta 1973 fue esfuerzo conjunto de socialcristianos, fascistas, librepensadores, marxista-leninistas y democratacristianos. Quizás en este marco de referencia tome sentido el insólito dato de que, en Chile, el movimiento nacistapoyó el candidato del Frente Popular en las elecciones presidenciales de 1938.

La actividad teatral fue la forma artística más claramente asociada con la consolidación del Estado de Compromiso. Al contrario de la narrativa y la lírica, la producción teatral no puede ser acto de creación aislada, solitaria. Demanda una ingente inversión financiera y la correlación de equipos de actores, directores y técnicos. Como parte de su gestión por modernizar la sociedad chilena, desde la década de 1940 el Estado formó y financió compañías y escuelas de teatro como dependencias universitarias (23). Así se congregaron artistas e intelectuales que fueron profesionalizados y burocratizados como teatristas, produciéndose una homogenización de métodos y concepciones estéticas que ha sobrevivido aún después del parcial pero intenso desmantelamiento del estado como empresario teatral después de Septiembre 11, 1973. Dentro de este marco, la conjunción de doctrinas políticas dispares dentro de una ética colectivista fue fundamento de la producción teatral. De modo ilustrativo, es de interés señalar que el estreno de Deja que los perros ladren por el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica en 1959, fue dirigido por Victor Jara, intelectual comunista.

La experiencia humana de estos años de autoritarismo en Chile demanda una decantación disyuntiva que permita discernir con conciencia entre formas de ética colectivista que falsamente se presentan como alternativas de satisfacción de necesidades populares. de aquí la importancia actual de una relectura de Discípulos del miedo y Deja que los perros ladren. En esencia, esa disyuntiva

requiere una revisión de la metáfora familia, con la cual se concreto teatralmente la ética colectivista del período indicado como sistema de representación simbólica de la realidad. Toda metáfora organizadora de formas discursivas contiene implicaciones que no quedan del todo concretadas o aclaradas en un acto específico de representación. Estos ofuscamientos se convierten en espacio para la manipulación y la mistificación ideológicas, permitiendo el enmascaramiento de que hemos dado cuenta en este trabajo.

Para mejor visualizar la relación ética colectivista-metáfora familia concibamos que toda sociedad es un ámbito para la vida, es decir, para la promoción de los derechos humanos. Un ámbito es un espacio comprendido dentro de límites demarcados. Ha sido habilitado por un trabajo cultural anterior que, según valoraciones prioritarias del poder hegemónico, asigna y orienta los recursos disponibles y necesarios para su desarrollo. Innumerables generaciones emplean su gama de comportamientos colectivos para delimitar ese ámbito. Así exploran y descubren nuevos modos de conducta que transmiten a generaciones siguientes, de la misma manera como legan un territorio nacional más o menos habilitado para la reproducción humana. Una situación óptima para este efecto supone una continuidad ininterrumpida de motivaciones, intereses y propósitos que conecte a los individuos con la cúpula directiva y gubernamental que controla y dirige el Estado, pasando por instituciones intermediarias como asociaciones vecinales, sindicales, gremiales y partidos políticos. En este ámbito debe existir un flujo de información, discusión y debate público que, en sentido circular, parta de individuos y grupos, llegue a instituciones, gobierno y Estado, para luego hacer un viaje de retorno que recoja temas de preocupación colectiva, los perfile, defina y refine, para así mejor estabilizar una base consensual consciente de las decisiones que afectan a la colectividad. Este proceso circular es el fundamento para la constitución de un Estado cuya misión sea el desarrollo y protección de los derechos humanos.

Ahora bien, para una representación simbólica de la administración de este ámbito de continuidades, se necesita una metáfora que sirva de nexo otorgador de significación entre todos sus componentes. En el teatro promovido por el Estado de Compromiso, esa metáfora fue la familia. Esto es comprensible, dada la función de promotor de la negociación

social asumida por el Estado. Con ello se da un desmesurado salto analógico que equipara riesgosamente un grupo microcósmico con la totalidad social macrocósmica. Aquí yace el peligro de manipulación ideológica.

Un examen de un conjunto de obras de ese período muestra al grupo familiar como isla autosuficiente, de tendencias naturales hacia la armonía de relaciones y de una vitalidad que lucha por expresarse espontáneamente. Por un período la familia queda expuesta a fuerzas negativas de origen tanto interno como externo. La negatividad anterior proviene de alguna autoridad familiar que responde a normas de conducta que impiden el crecimiento de lo socialmente renovador. Por ejemplo, esos personajes actúan según normas propias de un latifundismo "tradicional" y, por tanto, incompatibles con la modernización industrial. Desde el exterior penetran los valores fragmentaristas del prurito consumista de las grandes ciudades y de la admiración por la cultura extranjera. Ello crea expectativas entre los jóvenes que sólo pueden ser satisfechas con la ruptura de la tradición familiar. En casos óptimos, la exterioridad incita a que la familia, agotada en su potencial de renovación, se abra a fuerzas de energía y bullicio vital. De los padres se espera que cumplan con su rol de impartir modos de conducta apropiados para la unión familiar y que conecten a los hijos con la sociedad de manera realista, constructiva y renovadora. Las madres tienden a cumplir una función mariana: mantienen abierta la comunicación entre los hijos y el padre y la tradición familiar. Así las significaciones del pasado logran una continuidad en el presente y en el futuro para guía y orientación humana en el tiempo. Ya que se propone una teleología social, la figura de los padres, y del padre en especial, es severamente criticada y castigada si sus acciones no responden o no están a la altura de la tarea propuesta. Si es así, se lo hace desaparecer por muerte, locura o simplemente pierde relevancia en la historia familiar. En estos casos se los reemplaza con un sustituto-hijo, hija, amigo, pretendiente, yerno/nuera o empleada doméstica de largos años de servicio en la familia. Ellos sugieren la aurora de un futuro de felicidad, unión, amor, prosperidad o corrección de los errores pasados. La figura de los hijos tutelados es usada para demostrar los efectos de la administración de la moral por los padres y/o buscar una catarsis que los restituya adecuadamente a la realidad social.

Sin duda es riesgoso proponer una tipología sucinta como esta para una literatura tan vasta. No obstante, por limitada que sea, capta lo espureo de una simbología que equipara el seno familiar con los complejos y conflictivos entendimientos políticos transados en un marco populista. Hay un escamoteo de fisuras reales, abiertas por el conflicto de clases y sólo dirimibles en el espacio público más amplio de la conducción de una cultura nacional. En reemplazo de esas tensiones se presenta un espacio privado y doméstico, utópicamente aspirando a la armonía de un orden paternalista, de familias de clase media con intereses conservadores, que son exhibidas como símbolos de la nacionalidad. De todos modos, la amenaza de los valores foráneos, la animadversión entre personajes de diferente interés social y una permanente sensación de incertidumbre desnudan las tensiones de una sociedad dependiente, fundada sobre la apropiación minoritaria de la riqueza nacional producida socialmente.

Insistir sobre estas mistificaciones tiene importancia actual por cuanto el bloque de poder militarizado es una difícil alianza de sectores fascistas en pugna con sectores neoliberales (24). El balance entre ellos ha sido arbitrado por el general Augusto Pinochet sobre la base de prevenir la activación popular organizada. En la medida en que fracase el proyecto económico liberal de hacer de la economía chilena complemento de la internacional, el conflicto fascista/neoliberal se acentuará. Como ya se ha visto, el corporativismo fascista es incompatible con una ética neoliberal que equipara la libertad humana con el acceso a un mercado capitalista de leyes no intervenidas por el Estado. Ante una crisis del neoliberalismo quizás el bloque de poder busque una salida política desplazando su eje hacia los sectores fascistas que hasta ahora han tenido a su cargo el aparato represivo. Puesto que, al contrario de la política neoliberal, el fascismo se ha caracterizado por una preocupación por la producción cultural, en ese desplazamiento quizás las mistificaciones elaboradas en torno a la metáfora familia sean recicladas para apelar a una sensación de seguridad emocional a través de una ética colectivista, aunque sea de corte autoritario (25).

Finalmente, junto con plantear esta alerta, está el deber de aquilatar el valor de la larga e importante carrera

dramatúrgica de Wolff y Vodanovic: más allá de la calidad de sus obras y de las polémicas que su particular visión del mundo pueda causar, está la contribución de sus obras como signos para que las generaciones siguientes puedan meditar y problematizar el sentido de la cultura chilena.

NOTAS

- (1) Sergio Vodanovic. Deja que los perros ladren y Nos tomamos la Universidad (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970) p. 65. En adelante cito de esta edición.
- (2) Giles Wayland-Smith, The Christian Democratic Party in Chile (Cuernavaca: Sondeos nº 39, Centro Intercultural de Documentación (CIDOC), 1969 pp. 2/2-2/19.
- (3) La "gente joven que murió en el Seguro Obrero" se refiere a un intento de putsch perpetrado por el partido nacistita chileno en septiembre de 1938, en vísperas de las elecciones presidenciales en que triunfara el Frente Popular. Luego de fracasar en apoderarse de la Moneda, el palacio de gobierno, un grupo nacistita se refugió en el edificio del Seguro Obrero, ubicado a pocos metros del palacio. Allí se rindieron. Sesenta y dos de ellos fueron fusilados en ese lugar.
- (4) Raúl Silva Castro, Ideas y confesiones de Portales (Santiago de Chile: Empresa Editora Zig-Zag, S.A., 1968) p. 19.
- (5) De especial importancia para el estudio del período portaliano es el trabajo de Jay Kinsbruner, Diego Portales: Interpretative Essays on the Man and Times (The Hague: Martinus Nijhoff, 1967). Su gran aporte es la desmitificación de la actividad política del portalismo en su época.
- (6) José Victorino Lastarria, "Don Diego Portales, Juicio Histórico". Portales, Juicio histórico (Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, S.A., 1973).
- (7) Francisco A. Encina, Portales. 2a. edición (Santiago de Chile: Editorial Nascimento, S.A., 1964). Cito de esta segunda edición.
- (8) Esta información me fue proporcionada por Sergio Vodanovic.
- (9) Debo estas observaciones sobre el texto de Cervantes a mi colega Antohony N. Zahareas.
- (10) Jaime Eyzaguirre, "Parábola de Don Quijote". Hispanoamérica del dolor (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S.A., 1969) p. 90.
- (11) Jaime Eyzaguirre, "Sangre y Dolor de España". Chile en el tiempo (Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad, S.F.) p. 60.

- (12) Wayland - Smith, "The Birth and Development of the Christian Democratic Party". The Christian Democratic Party in Chile; James Petras "Corporatism and Populism in the PDC". Political and Social Forces in Chilean Development (Berkeley: University of California Press, 1969).
- (13) Es el título del libro de Leonard Grossman, The Last, Best Hope: Eduardo Frei and Chilean Democracy (New York: Random House, 1967). La lectura de este libro es de gran utilidad por cuanto despliega al máximo el utopismo ideológico con que los relacionadores públicos estadounidenses presentaron a la Democracia Cristiana ante su público.
- (14) El mejor índice de esta postura es Jorge Prat Echaurren, quien desde la época de poder del Partido Radical venía atacando su corruptela a través de la revista Estanquero, que en su título mismo hace referencia a su portalismo. La filosofía de gobierno desarrollada por Prat se articuló finalmente en su frustrada campaña presidencial de 1964. Como otros sectores conservadores, retiró su candidatura para que la derecha enfrentara unida la presión de la izquierda tras Eduardo Frei. Ver la recopilación de discursos de Prat hecha por Mario Arnello, Proceso a una democracia: el pensamiento político de Jorge Prat (Santiago de Chile: Soberanía, Sociedad Periodística e Impresora Ltda., S.F.). En la lectura de estos discursos llama la atención la afinidad de valores con que Vodanovic y Prat conciben la burocracia estatal.
- (15) Esto queda patente en relación a un área de gran importancia para la Democracia Cristiana como fue el de las relaciones con Estados Unidos. En un estudio intitulado "Christian Democratic Ideology in Inter-American Politics: The Case of Chile, 1964 - 1970", Manfred Wilhelmy afirma: "...se puede decir que el 'procesamiento - codificación de problemas' demócratacristiano tendió a ser más 'racionalista' que 'empírico', es decir, los líderes gubernamentales tenían una mayor inclinación a dedicarse a un razonamiento deductivo que a someter sus concepciones a la prueba de la experiencia al discutir asuntos de política exterior. La doctrina partidista tenía considerable peso, en circunstancias en que la práctica diplomática era todavía escasa. En la medida en que la mentalidad ideológica estaba 'abierta' en

los primeros meses del nuevo gobierno, estaba abierta a `argumentos deductivos, racionales' más que a evidencia nueva" (p. 140); "...la ideología ayudaba a los líderes gubernamentales a soslayar el dilema entre una política probablemente efectiva pero poco inspiradora, y una más atractiva pero probablemente inefectiva. De este modo, se usaron afirmaciones ideológicas cuando no había medios prácticos para desarrollar cursos de acción concretos de acuerdo con creencias teóricas. Esto hacía más `acceptables' ciertas movidas diplomáticas específicas, tanto para el `auditorio' real o posible de la política exterior de Frei, y para los actores mismos" (p. 138). Morris J. Blachman and Ronald G. Hellman, eds. Terms of Conflict: Ideology in Latin American Politics (Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1977). La traducción es mía.

- (16) Gonzalo Catalán B., "Notas Sobre Proyectos Autoritarios Corporativos en Chile". Estudios de Teoría (Academia de Humanismo Cristiano, Santiago de Chile), III-IV, diciembre, 1978; enero, 1979, p. 102.
- (17) Ibid., p. 138
- (18) Paul A. Baran and Paul M. Sweezy, "The Irrational System". Monopoly Capital (New York: Modern Reader Paperbacks, 1966).
- (19) Marcelo J. Cavarozzi and James Petras, "Chile". Ronald H. Chilcote and Joel C. Edelstein, eds. Latin America: The Struggle with Dependency and Beyond (New York: John Wiley and Sons, 1974) p. 524. La traducción es mía.
- (20) Egon Wolff, El signo de Caín. Discípulos del miedo. (Santiago de Chile: Ediciones Valores Literarios Ltda., 1971) p. 146. En adelante cito de esta edición.
- (21) Ver: Carlos Ruiz, "Tendencias Ideológicas de la Historiografía Chilena del Siglo XX". Escritos de Teoría (Academia de Humanismo Cristiano, Santiago, Chile), II, Septiembre, 1977; segunda parte en Escritos de Teoría, III - IV, diciembre, 1978, enero, 1979. Gonzalo Catalán, "Notas sobre Proyectos Autoritarios Corporativos en Chile". Escritos de Teoría, III - IV.
- (22) Los siguientes trabajos se han dirigido al tema de manera directa: Renato Cristi, "Hayek y la Justicia". Mensaje, Vol. XXX, agosto, 1981, N° 301, pp. 403-407; Tomás Moulián y Pilar Vergara, "Estado, Ideología y

Políticas Económicas en Chile: 1973-1978". Estudios CIEPLAN (Corporación de Investigaciones Económicas para América Latina, Santiago, Chile), N° 3, pp. 65-120; Hernán Vidal, Mar la vida por la vida: la Agrupación Chilena de Familiares de Detenidos Desaparecidos (Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1982); José Joaquín Brunner, La cultura autoritaria en Chile (Santiago de Chile: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Latin American Studies Program, University of Minnesota, 1981). Por otra parte, la revista Solidaridad de la Vicaría de la Solidaridad de la Iglesia Católica mantiene una campaña permanente por resaltar una ética colectivista.

- (23) Ver: María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, "Transformaciones del Teatro Chileno en la Década del '70". Teatro Chileno de la crisis institucional: 1973-1980 (antología crítica) M.L. Hurtado, C. Ochsenius, Hernán Vidal, eds. (Minneapolis: Minnesota Latin American Series-CENECA, 1982).
- (24) Al respecto ver trabajo de Moulián y Vergara antes mencionado (nota 22) y Manuel Antonio Garretón, "Procesos en un Régimen Autoritario. Dinámicas de Institucionalización y Oposición en Chile 1973-1980". Documento de Trabajo, Programa FLACSO, Santiago, Chile, N° 104, diciembre, 1980.
- (25) Como síntoma de esta posibilidad ver: Giselle Munizaga y Carlos Ochselius, "El Discurso Público de Pinochet (1973-1976)". Neil Larsen, ed. The Discourse of Power: Culture, Hegemony and the Authoritarian State in Latin America (Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1983).

ABSTRACT

The "re-reading" of H. Vidal starts at a theoretical premise which puts on a same level the forthcoming "readings" which form the diachronical dimension of their analytical corpus: The negation of "reading" as a production of sense "ideologically aseptic." Antinomy "cathartic reading"/"reconstructive reading" is set from this perspective.

Analysis of the "initial christian Democratic theatre" is articulated on the basis of the comparison of two fixed readings starting with the fatidic 1973 in Chile. Up to that time we would find consecutive "cathartic" readings, so called because of their falsifying ("magnifying") character of Christian Democratic ideological paradigms.

The beginning of the military dictatorship opened a process of repression and depression of several ideological projects. By the light of the collapse of the Christian Democratic alternative, the so mentioned "cathartic readings" lose their fetishistic potential. The news political-ideological coordinates worsened the contradictions of a "false conscience" in decreasing process. So a context would be open which would resist the analysed dramatic texts. The new reading, the "reconstructive one" would not obey to a historicist imperative but to a critical operation which would point to the explanation of ideological "symptom" of the character of the "cathartic readings" and to the definition of some new paradigms of reading coming from and directed to the present situation in Chile.

THE INTELLECTUAL IN ANGUISH: MODERNIST FORM AND IDEOLOGY IN
LAND IN ANGUISH AND MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT

Julianne Burton
University of California,
Santa Cruz

Introduction

This paper takes on a discrete and modest task which is, in the last analysis, also manipulative and self-serving. Discrete because it confines itself to a comparative reading of two films of the same general period, theme, and region of the world*. Modest because in conception and approach it foregoes the reinforcements of elaborate theoretical, methodological, and bibliographic apparatus. Manipulative because it does not pretend to a "complete" interpretation of either film but prefers instead to consider each in the light of the other, a choice which inevitably "contaminates" the critical act, enlisting it into the service of a prior and larger goal. Finally, the task undertaken here is self-serving. Precisely because they are not "easy viewing," LAND IN ANGUISH and MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT give the critic something to do. Having encouraged you to sit through a total of three and a half possibly uneasy hours of film viewing, I now seek to dispose of just one more (or whatever time it takes you to read whatever portions of this paper you choose to read) in order to convince you that your hours have been well spent.

I will argue that they were well spent on two counts. First, on the basis of the films substance. All of us here at the Wilson Center are involved in a common, if ultimately individual, intellectual enterprise. Because of their focus on the roles and attitudes of intellectuals. MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT and LAND IN ANGUISH provide us with an oblique mirror in which to examine other versions of ourselves. I will also argue that the experience of viewing these two films is worthwhile based on a second criterion, form. Neither is a docile film in formal terms. Both resist

conventional molds, protesting the normative in narrative. In defying boundaries and violating expectations, in refusing to be shaped by traditional form, this pair of films expands and even redefines formal tradition. More than their ideological stance, it is this formal audacity which moves me to claim that each of these films is the best effort of its respective director—prominent and prolific as each have been—and that the two of them stand not only among the greatest Latin American films ever produced, but among the most significant films of their decade worldwide.

At a deeper level, I wish to argue the interrelationship between these films ideological stance and their formal audacity, but to do so is to recur to a third zone of critical inquiry: context. In another presentation at the Wilson Center, I argued that the study of the mutually interactive articulation of film content and film form is necessary but insufficient without a consideration of film context—the socio-cultural-political-economic milieux out of which a particular work is generated and into which it is received(1).

An early scene in *MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT* has the protagonist, Sergio, seated at the typewriter pecking out the opening lines of Edmundo Desnoes' homonymous novel. Early in *LAND IN ANGUISH*, Paulo Martins breaks with the aristocratic and authoritarian Díaz. "I would like to write a new kind of poetry," he explains to his dismayed mentor. This dimension of self-reflexivity—artist-intellectuals making films about other artist-intellectuals who inevitably function as their surrogates—motivates the convergence of the three areas of inquiry identified above. Any consideration of *LAND IN ANGUISH* and *MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT* must acknowledge the inextricable linkages between form, content, and context. This self-reflexive dimension also situates them squarely in the modernist tradition.

Because of the spatial and temporal constraints placed upon this paper, and because of the peculiarities of the films under consideration, I will combine my discussions of context and content, treating the formal issues separately and then returning in my conclusion to the issue of context, which I expect to be elaborated still further through the contribution of my three respondents and members

of the audience.

Content and Context

In terms of their mode of production, both *LAND IN ENGLISH* and *MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT* are products of intensive collaboration among a small group of dedicated participants. In Rocha's case, extreme budgetary constraints encourages a high degree of improvisation and experimentation. Tomás Gutiérrez Aléa recalls that the making of *MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT* was "itself a memory—or reminder—of underdevelopment" because the filmmakers had to confront economic and practical limitations at every turn. Gutiérrez Aléa's response, like Rocha's, was to convert such constraints into catalysts for creative experimentation. "In spite of the everpresent limitations imposed by underdevelopment," he concluded, "perhaps in fact because of them, never have I made a film in which I felt more free"(2).

The titles of the two films suggest the directionality of some of the differences between them. *LAND IN ENGLISH*, from the original Portuguese *TERRA EM TRANSE*, has been variously rendered in English as Earth Entranced and Earth in Trance. *Transe*, in Portuguese, connotes a paroxysm, a state of altered consciousness—the kind of physical and psychic transport associated with certain religious experiences. According to critic Robert Stam, it connotes "frenetic movement, personal delirium and collective hysteria, ... (the) paradoxical simultaneity of stasis and movement" (3). The English word, "anguish", substituted in the most commonly used title, derives from the Greek and means "difficult struggle". Though certainly appropriate, this mystical dimension of the original. Though terra can be rendered as either "earth" or "land", I would argue that the latter is the more faithful choice in this case. *MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT* is a literal translation of the original Spanish *MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO*. The title takes on greater dimensionality in the course of the films as the meaning of the concept shifts from empirical socioeconomic realm to more intimate zones: psychology, culture, morality, ideology. Both titles, then, link subjective personal experience with a more abstract concept, though each does so

in opposite ways. LAND IN ANGUISH attributes a personalizing, psychological state to an abstract entity—a land or nation. MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT subjectivizes the impersonal, analytical concept of "underdevelopment".

LAND IN ANGUISH takes place in a country which is historically and culturally synthetic and geographically nonspecific—a fictionalized setting so composite as to assume an almost mythic quality. The impulse here is fundamentally an allegorical one. The setting of MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT, on the other hand, is geographically, temporally, and culturally specific. The impulse here is fundamentally historicizing. Both films offer negative moral exempla: LAND IN ANGUISH, the futile self-destruction of a talented, ambitious, and potentially committed individual in a society with insufficient options for meaningful political participation; MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT, the self-paralysis of an individual (of obvious acuity, if undemonstrated talent, ambition or commitment) who, when presented with genuine options for meaningful social participation, refuses to acknowledge them or accept them. LAND IN ANGUISH synthesizes paradigms of political power and (pseudo) participation in a neocolonial society, ending on the eve of a right-wing coup d'état. MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT elaborates paradigms of internalized colonialism and dependency in a postcolonial context, ending with preparations to repulse an expected attack from "the colossus to the north".

Interestingly, neither film concerns itself with the consequences of such momentous events, concentrating all its energies on the process that precedes and/or precipitates them. Both films schematize and subjectivize that process. Rocha personifies the basis forces involved in the struggle for national power (the Oligarch, the Populist, the Entrepreneur, the Communist, etc.) but significantly omits the military, preferring to represent the political trajectory toward military coup d'état "as a battle of speeches between two different but (essentially equivalent) political discourses" (4). In the final sequences of MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT, Gutiérrez Aléa alternates his attention between the solidarity of unified action and group resolve, and the anguish of isolated individual inaction.

In keeping with its highly stylized, essentially

allegorical impulse, LAND IN ANGLISH orchestrates story, sound, and image towards the display of social hierarchization. Consistent with its quasi-documentary, essentially historicizing impulse, MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT orchestrates story, sound, and image toward the representation of social democratization. While remaining within an essentially historical materialist (Marxist) ideological framework, MEMORIES argues for the "materiality" of such intangible cultural forces as social mores, taste, forms and expressions of sexual desire. In its elaboration of the dialectical interaction between historical circumstance and individual consciousness, Gutiérrez Aléa's film exposes and questions the perpetuation in the midst of a socialist revolution of values bequeathed by bourgeois society. LAND IN ANGLISH, on the other hand, posits an antiseccular view of history which may include but cannot be reduced to an historical materialist analysis, for Rocha also discerns the magical-spiritual in or beneath the material. Brazilian critic Ismail Xavier perceives this second dimension operating in the film on two levels: First,

The ... coup d'état is ... represented as a repetition of the same act of domination/domestication/repression by which the Christian values claimed the right to define the specific colonial order.... Essential to this strategy is the film's representation of Christian domination as something regulated by those very magic powers officially rejected by the westernized dominant classes (5).

Second,

The organization of imagery through Paulo's mental processes, the role played by baroque-style abstract representation, the constant intervention of off-screen commentary, all suggest that behind the coup are other determinations which do not eliminate class struggle as a frame of reference, but which makes it less absolute (6).

As noted above, both LAND IN ANGLISH and MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT were made by (real) artist-intellectuals living in societies in the throes of rapid and sweeping social change about (fictional) artist-intellectuals living

in societies in the throes of rapid and sweeping social change. If the protagonist of each film assumes an autobiographical stance, that stance is a formal, fictionalized echo of a generative process of self-scrutiny on the part of the filmmakers. (And here I include Edmundo Desnoes, author of the original novel Memorias del subdesarrollo and co-scriptwriter for the film version, as well as the two directors). The Brazilian film, based on an original script, was made just two years after hopes of extensive social reform—if not an even more sweeping revolutionary transformation—were quashed by the intervention of an increasingly repressive military regime. The Cuban film was made eight years after a nationalist-populist regime which soon declared itself Marxist-Leninist supplanted a corrupt and widely detested dictatorship. Both films analyze the limitations and failures of social participation and commitment on the part of artist-intellectuals. Predictably, given the contrasting situations of both countries in 1966-1967, Rocha's film is essentially pessimistic and self-condemning in its retrospection: the anatomy of a disaffected intellectual. Gutiérrez Aléa and Desnoes, on the other hand, consider the limitations of artistic freedom and the extent of artistic participation from a vantage point in which the future looms brighter than the past. In offering an anatomy of an alienated intellectual, with complementary glimpses of less alienated alternatives, their impulse is toward expiation, exorcism, not resignation; for despite Che Guevara's contemporaneous contention that all intellectuals formed within bourgeois society are marked by "original sin", they do not perceive themselves as condemned.

Both Paulo and Sergio suffer from mauvaise conscience. Paulo's final existential nausea is the product of his own successive betrayals of (pseudo paternal) political leaders. Sergio's mauvaise conscience derives from his awareness of his own privilege: "I have seen too much to be innocents", he admits after being unexpectedly acquitted of the charges Elena's family had brought against him. "They have too much darkness inside their heads to be guilty". Sergio alternates between the paralysis of ennui and the paralysis of acuity. If Paulo acts only to see his actions coopted and manipulated by the forces he had thought to oppose, Sergio is incapable of any action at all.

In an article entitled "The Crisis of the Liberal Imagination and the Utopia of Writing", Jean Franco, surveying Latin American fiction from the "boom" years, argues that authors like Carlos Fuentes, Julio Cortázar, and Severo Sarduy cast the writer as modern hero in works which, "flourish on the suppression of history" (7). Rocha, Gutiérrez Aléa, and Desnoes offer us a counterdepiction: the artist-intellectual as anti-hero. Their characters' fate is in no sense an epic conquest or even the honorable fulfillment of a tragic destiny, but instead "an ambivalent journey into the abyss" (8). Both protagonists are immersed in and complicitous with the false steps and impediments to progress of their historical time and place. If Paulo is "the more or less lucid critic of an ambient corruption in which he himself participates" (9), Sergio for his part retains a certain nostalgia for the refinements and privileges of an earlier "ambient corruption" and is complicitous in perpetuating ideological holdovers from that era. On the part of these filmmakers, this refusal of the artist-intellectual as hero is simultaneously political and aesthetic in its motivation, reflecting both the directors' analysis of the Latin American political situation and their opposition to the conventions of character portrayal in the dominant cinema.

The protagonists of both films reach a dead end. They both conclude that "words are useless", and surrender to a literal and/or metaphoric death. Paulo provokes police gunfire by deliberately running a roadblock. Sergio awaits Armageddon in the stubborn isolation of his luxury apartment. Both are entrapped by a past whose legacy endures because Paulo cannot and Sergio will not cast it aside.

On the part of the filmmakers, the act of representing the literal/metaphoric demise of the artist-intellectual is simultaneously a recognition of and a challenge to the encroaching awareness of the diminished power and potential of this group in both countries. In an article on "cultural elites" whose penning coincided with the filming of the works discussed here, Frank Bonilla asserted that "The cultural elite is perhaps more obsolete than any other and is displaced from leadership even in its most sacred redoubts" (10). Bonilla attributes this decline in influence not to the rise of technocracy but to the spread of military governments in Latin America. Whether the

ascribed cause is or is not merely the symptom of another, larger cause, artist-intellectuals in the late 1960s in both Brazil and Cuba—and throughout Latin America were fighting to establish either the legitimacy of a prior or the right to a future (relative) hegemony, or both.

Xavier discusses *LAND IN ANGUISH* as "part of a critical-creative trajectory (which) was inflected by... political processes and by the specific awareness attained by the filmmaker of his own place within the social formation" (11). Having "cast himself as the omnipotent leader of the people, imparting the lessons of life and history to his audience", the filmmaker then "turned aggressive in response to his subsequent sense of impotence"(12). He concludes,

Cinema Novo wanted to be an instance of popular communion, the radical expression of Third World otherness in opposition to a neo-colonial cultural system. As a political proposal, it embodied the idealist assumption of a transparency that rendered the basis issues under discussion immediately legible; Cinema Novo saw itself as immanent within the dynamics of national upheaval. After the coup of 1964, the filmmaker, clearly displaced from the 'center of history', became less ambitious in his impulse toward rebellion, more concerned with the determinations of his discourse, with (his) relations to the medium(13).

As the product of a society in the process of redefining—not rejecting or summarily repressing—the role of the artist-intellectual, *MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT* stands here in marked contrast to *LAND IN ANGUISH*. The Cuban intellectual in those years was in a very real sense positioned "at the center of history", in large part because the society openly acknowledge that group's access to, if not total control over, the mechanisms through which history would be represented. Cuban filmmakers' concern with "the determinations of their discourse" and their relationship to their medium therefore always carried a more utilitarian motivation, precisely because art and though were highly valued as essential to the perpetuation of the new regime and the extension of its bases of support. The debate in Cuba was not over essential merit, but over methods.

The intricate relationship of context to content in the two films under consideration here solicits that both be viewed in light of contemporary attempts in Cuba, Brazil, and elsewhere to understand processes of development, modernization, or social transformation as cultural processes, and to grasp the role of "cultural elites" in the implementation or obstruction of that process. The particular views on these issues put forth by Glauber Rocha, Tomás Gutiérrez Aléa, and Edmundo Desnoes are only fully accessible through a consideration of the formal strategies through which they are presented.

The Substance of Form

Both LAND IN ANGUISH and MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT adopt an "analogue artistic form" from outside their own medium in order to give coherence to works which would otherwise risk submerging themselves in their own formal heterogeneity. The Brazilian filmmaker turns to opera; the Cuban to collage. As Robert Stam has noted, "Paulo's death, coextensive with the film, recalls the protracted agonies of opera, where people die eloquently, interminably, and in full voice" (14). Its exaggerated gestures, exalted poetic diction, and schematization of forces and events in the interest of dramatic effect, make LAND IN ANGUISH consummately operatic in both conception and effect. It is none other than Gutiérrez Aléa himself who characterizes MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT as "a sort of collage—a film that will have a bit of everything" in a sequence where he plays himself, screening for Sergio and Elena a series of "soft core" clips censored under the Batista regime. As I have argued elsewhere,

This particular sequence is a kind of crossroads in the film, a high point of humor and virtuosity which also reveals false attitudes toward sexuality. (...) Simultaneously, the sequence undermines the entire question of censorship, takes brilliant advantage of the camera's ability to reduplicate action, transcend space and ignore time, totally confuses the planes of 'fiction' and 'documentary truth' which remain more clearly separate in the rest of the film, and, most important, allows the director in person to present his audience with a

crucial key to understanding the film (15).

Like the collage form as cultivated by the Cubists, *MEMORIES* assembles apparently random odds and ends, "found incidents and characters" in place of "found objects", juxtapose them in a way which simultaneously confers coherence on the assemblage while maintaining a certain autonomy of the composite elements. The "play"—as well as the import—lies in the articulation of the interrelationships, an operation which is left to the beholder (16).

Gutiérrez Aléa uses the collage technique on a less transcendental level when he offers us the diverse fragments of Sergio's past and present which both compose the fictional portion of the narrative and reveal Sergio's character. Sergio's psychology is carefully grounded in history and material circumstance. The more allegorical impulse behind Rocha's film leads him to turn his characters into emblems. Their schematic nature inhibits viewer identification with them. Paulo is the emblematic artist-intellectual, both journalist and poet, socially concerned yet in the end tainted by the same self-seeking will to power as the succession of political leaders he serves and rejects. Porfirio Díaz, like his Mexican namesake, embodies the conservative, aristocratic, European-identified, "Christian" tradition: authoritarian, reactionary, elitist. Felipe Veira is the typical Latin American caudillo—the rural populist whose will to reform ultimately substitutes compromise and self-interest for consistency and conviction. Julio Fuentes represents the "progressive" bourgeoisie: a dynamic entrepreneur and media magnate, cynically opportunist in his changing political alliances. Sara, Paulo's lover, is the committed political activist. The strongest of all Rocha's female characters, she personifies equilibrium, authenticity, trust, sacrifice, perseverance. Her strength and integrity are enhanced by the contrast with Paulo's former fiancée, Sylvia—a purely ornamental figure who postures and poses without ever speaking. Paulo's colleague Alvaro represents a less mature political position than Sara's. His commitment is more superficial, sentimental. Even in suicide, he lacks Paulo's histrionic flair. *EXPLINT* is not a character but an agency, an unseen, unheard "structuring absence" (the anagram of a multinational corporation) whose invisible power shapes action and character "from the wings".

Though in no sense as allegorizing as Rocha, Gutiérrez Aléa does use a similar technique of emblematic characterization when depicting friends and consorts embodies a different component of his personality. Of the four women in Sergio's life, his wife Laura represents the Euro-Americanization of the Cuban bourgeoisie, transformed by Sergio from a "slovenly Cuban girl" into a woman of elegant if artificial exterior. Hanna, a young German refugee, is, in contrast, a natural blonde—the real thing rather than the imitation. Though idolizing her as the ideal woman, Sergio let her slip through his fingers while he pursued more material interests. Despite her working-class status, Elena is clearly not "the new Cuban woman." She aspires to be an actress, longs for luxury imports from the United States, but scorns the mold Sergio tries to fit her into. Noemi, the Protestant maid, remains an object of Sergio's fantasy and, as such, another example of his essentially contemplative stance. Pablo, his sole male friend, represents those elements of his own past which Sergio now rejects. He is small-minded, self-deluding, crude, and self-righteously "apolitical". "Although it may destroy men", Sergio thinks in voice-over as he watches Pablo and his wife depart for Miami, "this revolution is my revenge against the stupid Cuban bourgeoisie. Against idiots like Pablo."

Rocha's inclination to emblemization extends beyond character to mise-en-scène. He uses sets in an expressionistic fashion to "externalize" social roles. Díaz is shot against the magnificent marble staircases and opulent interiors of a baroque palace which imitates the grand European style (in fact the Rio de Janeiro Opera House). Viera is often framed beneath the arches of his colonial hacienda. Fuentes' environment is alternately a nightclub in which togged females write in apparent parody of LA DOLCE VITA, and the roof of an office building under an enormous broadcasting tower. Paulo's own apartment is multilevel modern, lined with the obligatory books and objects d'art. Despite abundant windows and general openness, the chiaroscuro lighting and the camera's emphasis on bars and barriers render this space confining and oppressive. Sergio's apartment is emblematic in a similar if more intricate way. The dead bird in the cage, the cover photo of Brigitte Bardot which he conceals before Elena's arrival, the innocuous "modern" art and gaudy tourist trophies testi-

fy to a certain shallowness in his pretensions to cultivation. After touring Hemingway's house, he comments disparagingly that everything there originated outside of Cuba, without ever drawing the obvious parallel to his own (de-nationalized) personal space.

Mise-en-scène can only be artificially separated from the camera style used to capture the elements within the frame. The cinematography in both LAND IN ANGUISH and MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT is self-consciously heterogeneous. Both filmmakers prefer a hand-held over a more stable camera, adopting a style of shooting which was at the time more conventionally associated with documentary than with fictional filmmaking. Both filmmakers play with their infringement against these conventional "rules." Rocha uses documentary style ironically, as a means of further theatricalizing action and character. Gutiérrez Aléa uses documentary style and content to contextualize, complement, contrast, and comment upon the elements and especially the personalities of his fiction. Rocha uses the extreme depth of field associated with Orson Welles' CITIZEN KANE, and incorporates some grotesque, illuminated-from-below closeups which recall Eisenstein's IVAN THE TERRIBLE.

Both films delight in exhibiting the conflict of their various cinematic styles. What Robert Stam has noted in the case of LAND IN ANGUISH is equally true for MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT. Such a self-conscious display of styles in conflict means that, at least in part, meaning "must emerge from the creative tension between diverse methods of film writing" (17). The camera in both these films displays an autonomy seldom associated with more "classical" cinematic representation. Rather than being subordinate to the action, these film-makers seem to encourage their camera (people) to choreograph their own movements, to assert prerogatives more appropriate to a participant or agent-provocateur.

The editing style in both films is disjunctive, favoring unexpected discontinuities and abrupt juxtapositions. Sound is often used in an equally disjunctive manner, particularly in LAND IN ANGUISH. MEMORIES uses frequent voice-over by the protagonist (in some cases, as in the Bay of Pigs sequence, only identifiable in retrospect) as well as ambient noise, familiar classical and popular

compositions, and electronically synthesized sound; but composer Leo Brouwer's impressive score manages to incorporate all these disparate elements into a harmonious whole. Rocha, in contrast, prefers dissonance. Post-dubbing the film's score, which he himself "composed" or more accurately "juxta-posed", he uses solos of particular musical instruments (oboe, piano, drums) and styles (jazz, folk, sacred, orchestral) to further accentuate the emblematic presentations of character and setting. He combines this "aural collage" with blatant manipulation, presenting visual evidence of speech, for example, while withholding the aural evidence. He overlays different sound strata. He leaves the actor's post-synched dialogue just a bit "off" in certain sequences to enhance the spectators' sense of alienation from particular characters. If Sergio's voice-over in MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT manages to convey the degree to which he is both lucid and, ultimately, lost, Paulo's discourse ranges to delirium and hysteria, and even in its more measured moments, when the viewer expected "rational" speech, often turns instead to poetic declamation.

Both films revolve around a series of dichotomies: attraction versus repulsion, identification versus distanciation, subjectivity versus objectivity, emotionality versus didacticism. Enchantment and disenchantment in Rochaian terms; alienation and dealienation in the language of Gutiérrez Aléa.

The alternation of "subjective" and "objective" camera in MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT (from Sergio's point of view in the first case, incorporating his image into a larger context in the second) simultaneously indulges and undercuts the spectator's efforts to identify with Sergio according to the norms of identification established by the dominant cinema. Sergio submits himself to criticism while the juxtaposition of events, memories, experiences—documentary and fictional—in and through which the film contextualizes his character offer the "raw material" for an even more trenchant critique. But the real target of these critical and self-critical operations, according to Gutiérrez Aléa, is the spectator—and more precisely, "the spectator who lives within the Revolution".

As the film progresses, as the character undergoes a progressive process of destruction, the spectators should

gradually become aware of (tomar conciencia de) their own situation, of the inconsistency of having identified with Sergio... This is why, when they leave the theater, they are not content. They have not discharged their passions, but rather the reverse: they have taken on all sorts of disquieting concerns which should lead to their taking action first upon themselves and consequently upon the reality they inhabit (18).

Thus the dialectical conflict posed in MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT is metacinematic in a double sense: formally conscious of itself, and seeking to transcend the limits of the cinema by invading—subtly, deviously—not just the consciousness but the behavior of the spectator.

Rocha's dialectics are "meta" in a more intracultural—fictive sense. LAND IN ANGUISH is perhaps the film which best answers Cuban theorist Julio García Espinosa's call for "making a spectacle out of the destruction of the spectacle" (19). In and through LAND IN ANGUISH, Rocha reveals how an artist "can have his culture and destroy it too" (20). Opera is associated in both soundtrack and mise-en-scène with the reactionary Díaz, yet Rocha also chooses to make this form the analogue for his entire film. As Xavier Argues,

The same cultural code assumed as a constitutive factor in the film is cited as a target of criticism. ...

Both Paulo and the film share a double perspective as a principle informing their basic attitude toward the dominant codes... Opera... recapitulates the way in which both exhibit, in their own practice, that code and that style which they simultaneously attack because they associate it with the enemy (21).

In their efforts to undercut spectator identification with the characters of their fictions, in their determination to place the spectator in an analytical frame of mind, both LAND IN ANGUISH and MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT are thoroughly Brechtian. Their debt to this theorist—practitioner of politicized modernism—and to his most noted disciple, Jean-Luc Godard—also manifests itself in a number of other formal strategies: interrupted or repeated action; sound-image disjunctions; abrupt spatio-temporal juxtaposi—

tions; heterogeneous mixtures of modes, styles, and media; the intermingling of drama and commentary.

Both Paulo and Sergio play a dual role as character and as narrator. In the latter capacity, they speak to the audience in direct aural address (voice-over) and in Paulo's case, direct visual address as well (with synchronous sound). Rocha uses sequence repetitions as a kind of antirealistic or "de-naturalizing" device, as in the sequence where Paulo sees Sara enter the newspaper office for the first time, or when Alvaro comes to tell him of the alliance between Fuentes and Díaz. The events immediately prior and subsequent to Paulo's shooting are also the subject of a "double take". Depicted at the beginning of the film, and then redepicted with significant differences at the end, the repetition of these scenes gives formal closure to the film. Gutiérrez Aléa uses the device of the "double take" much more extensively: (1) the precredit dance sequence and shooting incident from an "anonymous" viewpoint and the same sequence later filtered through Sergio's subjectivity; (2) Sergio bidding goodbye at the airport first from his point of view and then from the points of view of his departing relatives; (3) candid shots of people on the street "colored" by Sergio's projected malaise followed by a similar sequence towards the end of the film through a more neutral eye; (4) the tape recorder incident which precipitated Sergio and Laura's breakup first evoked aurally subsequent visuals, later "replayed" in its entirety with synchronous visuals; and (5) Noemi's baptism sequence eroticized and lyrical in Sergio's imagination followed by a snapshot "reportage" of the actual, disappointingly chaste and prosaic proceedings. Each of these replays takes the spectator to an enhanced level of awareness, allowing for a process of reflection and growth during the course of the film.

LAND IN ANGUISH is formally diverse, incorporating an abundance of elite and popular cultural forms: poetry and opera (domestic and imported); photography and journalism; folk music, jazz, choral chants, as well as more traditional musical compositions; baroque, colonial, and modern architectural forms as emblems of different social roles; theater and tableaux; carnival-like pageantry and processions. MEMORIES also juxtaposes formally heterogeneous materials, but here the central contrast is not between elite and

popular forms, but between fictional and documentary modes. This fictional film incorporates an entire catalogue of documentary sequences: photo essays, historical and contemporary television footage, a full-scale reportage on the trial of the Bay of Pigs invaders, a fragment from one of Cuban filmmaker's Santiago Alvarez's most famous documentaries (Now!), radio programs, even a survey of the contents of a newspaper, as well as a number of "Casual documentaries"—sequences shot in public places, often with a hidden camera. These sequences interrupt the fictional narrative, creating an expanded, alternative context within the film for response to and evaluation of Sergio's person and experience. Against the protagonist's unremitting subjectivity, they counterpose another pole not absolute objectivity, since the filmmakers would dispute its very existence—but a kind of "collective subjectivity" based upon shared historical and perceptual experience. As the director explains in an article written several years after the filming, "The truth does not lie in one as opposed to the other (fictional as opposed to documentary sequences), not even in the sum of one and the other, but in what the confrontation of the one and the other with the protagonist in the context of the film instigates (sugiere) in the spectator" (22).

Both films seek closure by returning in the last frames to a scene which was represented (with subtle but telling differences) in the opening: Paulo in his death agony, machine gun held on high, silhouetted against an ethereal (non) landscape; Sergio, in sleepless terror of the impending invasion, surveying the sunrise panorama of Havana from his balcony. "Everything remains the same," he had observed in an opening sequence; this shot reveals just how drastically everything has changed.

Despite this structural circularity, however, *MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT* is essentially open-ended—an open rather than a closed circle, so to speak. Sergio's fate remains unspecified. If Cuban audiences tend to see his floundering beyond hope of rescue, North American audiences tend to defend his potential capacity for change, growth, involvement—for a more meaningful, less alienated future. In narrative terms, his story has been a "progressive" one; he is "further along" in time and understanding at the end of the film. Frequent flashbacks embellish the narrative;

they do not constitute it.

LAND IN ANGUISH, in contrast, is much more closed in structural and ideological terms. Paulo's flashbacks constitute the body of the film, which ends at almost the same instant as it began. Though Paulo's death appears to be imminent, it never is in fact represented on the screen, so there is little to prevent the inventive viewer from conjuring some hypothetical deus ex machina to wrest him from the jaws of death. While Sergio continues to demonstrate an investment in his own physical if not moral survival, Paulo goes in search of his own demise, enacting "the agony of his illusory status, the death of his anachronistic view" (23).

In an unpublished article on the difference between "documentary truth and cinematic fiction", Warren Bass argues that "A more open form approaches the documentary end of the continuum, and closed form necessarily fictionalizes. An otherwise fictional film that is openended... is somewhat defictionalized by this openness"(24). Certainly the two films under discussion here replicate this coincidence of open form with a documentary (historicizing) impulse, and closed form with a more fictionalized (in this case, allegorical) modality.

Context Revisited

MEMORIES is formally open in another sense—in its quest to expand the repertoire of available cinematic techniques, approaches, representational strategies. But to address this issue is to circle back again to the question of cinematic context. Consistent with the historical moment of art and culture in Cuba, and with a certain tendency (stronger in the Film Institute than in other artistic organizations) to defend freedom of artistic expression and critical latitude in the face of a more sectarian position which argued the subordination of both to a predefined didacticism, MEMORIES exhibits an ideological expansiveness in its formal conception. Ismail Xavier observes the opposite tendency in LAND IN ANGUISH: "Acknowledging the crisis of available representations (especially those elaborated by intellectuals), the film expresses a deep exasperation with the play of appearances that contaminates

all aspects of national life" (25) *LAND IN ANGUISH*, an embattled, essentially pessimistic film, poses a series of negations. *MEMORIES*, though equally critical toward the shortcomings and failures of the Latin American artist-intellectual, retains its optimism. Rather than compose the epitaph for the intellectual's role in society, it offers a critique which seeks, through its self-reflexive nature, to evolve more constructive practices.

In *LAND IN ANGUISH*, both form and content converge on a particular target: populism. Rocha's film aggressively critiques Latin American populism as a political and aesthetic practice, as an essentially manipulative and paternalistic form which cultivates charisma over content, demagogery over analysis, passivity over active involvement. Rocha's film may implicitly call for a radical revision of the pedagogical, representational, and ideological assumptions and practices of art and politics—and art as politics, as is inevitably the case, whether by commission or omission, among Latin American artists and intellectuals but he does not postulate even tentative models. It is Sara, his most sympathetic character, who proclaims the futility of such an attempt, proclaiming that "Art and politics are too much for one man".

Gutiérrez Aléa, in contrast, explores a broader range of potential models and points (self-referentially, as it turns out, though extremely modestly) to less alienated and alienating options for politically committed artistic practice. Though Sergio makes apparently scant progress with his own writing career, he confronts several other intellectual models in the course of the film: Ernest Hemingway, a writer on the run from himself who, he concludes, "killed (wild game) in order not to kill himself" and "must have been unbearable"; a group of intellectuals from Latin America and Europe (including Edmundo Desnoes in person) who pontificate in abstract and inconsequential terms about literature and revolution; Jack Gelber, a New York playwright whose just observations on the inappropriateness of these public lucubrations to the revolutionary context are expressed, equally inappropriately, in English; and, finally, in a cameo appearance, Tomás Gutiérrez Aléa himself in the screening room sequence (and—earlier and almost instantaneously—in a police lineup shot, a photo-document of his arrest for political activities against Batista).

Gutiérrez Aléa's appearance in his own film postulates an alternative to the more hollow intellectual postures represented therein: that of the self-aware, self-reflexive artist who has turned his talents and energies toward creating a complex and uncompromising work of art which expands the radius of artistic and intellectual possibility and expression from a perspective of political and critical commitment.

Conclusion

For reasons which are indisputably inflected by historical and political changes, but which remain in the last analysis highly speculative, neither the Brazilians nor the Cubans are currently producing films which impose analogous demands on their audiences. Modernist approaches have been supplanted by a resurgence of more "classical" narrative forms. Neither are producing films which are simultaneously as thematically intrepid and formally audacious as *LAND IN ANGUISH* and *MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT*. In the name of accessibility and the quest for a genuine popular culture, many Brazilian filmmakers have returned to a "transparent" style and the aesthetics of "easy" (and too often also sensationalist) viewing. In contrast to modernist films like *LAND IN ANGUISH*, this more traditional (Hollywood-evolved) style is arguably more democratic because it requires less of its audience. Yet it is arguably less democratic for the same reason: because it grants its audience less space for reflection and participation. It seems that in Brazil, and in Cuba as well under somewhat different circumstances, the populist cinema that Glauber Rocha attacked in his theoretical writings and on the screen is winning out. According to Xavier, "The new context of film production (which evolved) in the 70's, reinforced the separation of the two concerns, experimentation and communication" (26).

Since the mid-sixties, the context of film production has also undergone significant changes in Cuba, though perhaps not of the magnitude occasioned in Brazil after 1975 by the inception of organized state participation in the distribution, production, and eventually exhibition of national films. In 1978, the Cuban Film Institute (ICAIC), long regarded as the most autonomous of Cuba's cultural agencies, became one of five branches of the newly establis-

hed Ministry of Culture. One aspect of this greater centralization involved the financial reorganization of film production and distribution in an attempt to impose greater cost-effectiveness on a cultural industry which had always prided itself on prioritizing other than monetary criteria. In the fall of 1982, Alfredo Guevara, founder of ICAIC in March of 1959 and its director since that date, stepped down. Julio García Espinosa—founding member of the Film Institute, filmmaker and theorist whose most famous essay is "For An Imperfect Cinema"—has been appointed Guevara's successor, but it is early yet to discern changes in direction (27).

Though filmmaking in Brazil continues to be an active, vital form of cultural expression (and a terrain for perpetual national polemicizing), Cuban filmmakers seem to have lost much of the creative elan which characterized their work through the mid-70's. Economic and political constraints cannot be underestimated, particularly during the Reagan years, yet there are clearly internal impediments as well to both quantity and quality of production.

I would like to return to a question posed explicitly by one film and implicitly by both, in order to reformulate it. Rather than asking, Are art and politics too much for one individual?—or for one society?—, I would inquire instead: Is a society without a self-conscious articulation of the reciprocal relationships between art and politics—between symbol and action—to little for both the individual and the society?

As a way of opening this paper to a broader range of reflections, I would like to address the issue of ideology more directly. I want to posit a logical and necessary connection between reflection on intellectuals and reflection on ideology, and between both these and a process which I have referred to variously as self-consciousness and self-reflexivity: the process of reflecting critically upon one's own critical reflections which is at the core of modernist art.

I was struck by two independent and unrelated sentences in Phillip Rieff's collection, On Intellectuals. In the lead essay to the volume, Talcott Parson's states simply and suggestively that "Ideology is in a sense history

grown self-conscious" (28). I would extend J.P. Nettl's assertion that "the study of intellectuals belongs in a special sense to the internal history of modernity" to suggest that it also belongs, "in a special sense," to the history of modernism as an historical-cultural phenomenon. Nettl himself promptly points to this self-reflective dimension when he raises the issue of "professional self-interest": "Most analysts of intellectuals and of ideas consider themselves intellectuals or hope to become such. Preoccupation with such problems may be the sociologist's only recognized ticket...to acquiring the status of an intellectual" (29).

Engaging in a bit of rudimentary collage-making of my own, I would like to juxtapose two conceptions of ideology from two different historical periods and perspectives: the Parsonian conception as articulated in the article just quoted, which dates from the same period as the films I have discussed here, and a more contemporary view.

With only a passing parenthetical not to the implication to interdependence, Parsons begins his essay on "The Intellectual: A Social Role Category" by stating,

In theoretical terms the key reference point is the analytical independence (...) between social and cultural systems. Social systems are organized about the exigencies of interaction among acting units... Cultural systems, on the other hand, are organized about the patterning of meaning in symbolic systems. Relative to action in the more usual senses, meaning systems are always in some respects and to some degree normative in their significance:
they specify what in some sense should be done....
(30)

Several pages later he makes the following argument (which my own "cutting and pasting" has ever so slightly realigned):

It is through the assertion of commitments to values on the one hand and the exertion of influence through the prestige of the individual, institutional, disciplinary and other sources of 'reputation'

on the other that the intellectual insofar as he does not control the more 'material' means of having an impact must try to exercise his responsibility, and his right to be heard. Considerations such as these seem to have something to do with the prominence of 'ideologies' in our time.

I am asserting that ideology has become the primary instrument of the modern secular intellectual classes in their bid to be considered generally important, to have an impact on the affairs of the society, commensurate with, or perhaps running somewhat ahead of, their actual position of strategic importance in it.

I would define an ideology as a body of ideas that is at once empirical and evaluative in reference to action and potential states of a social system. ... Ideology is in a sense history grown self-conscious and socially responsible but at the same time more selective relative to technical standards, more passionately partisan, more justificatory, and, under the pressure for justification, and, under the pressure for justification, more analytical and rationalistic (31).

I would now propose to selectively trace some basic elements of a much more recent text which derives from a humanistic rather than a sociological tradition: Bill Nichols' Ideology and the Image, a work which seeks "to understand how ideology takes root in the same soil as our visual perception of the world around us" (32). In implicit contrast to the Parsonian notion that ideology is how the individual represents society to society, Nichols argues that ideology "is how the existing ensemble of social relations represents itself to individuals; it is the image a society gives of itself in order to perpetuate itself"(33). This kind of definition, as the author himself points out, "stresses the interconnection of base and superstructure or of social existence and consciousness".

If we abstract ideology into a system of beliefs or ideas justifying a dominant class's position, we may begin to assume that social existence or the economic base lacks an ideational dimension, that

it is devoid of meaning or value and therefore 'produces' them as a separate realm of consciousness or superstructure in order to justify itself. ... Communication and exchange are always signifying acts and part of what they signify or represent is our own place within the processes of communication and exchange, be they base or superstructure. Language, especially when it is conceived of semiotically as including all forms of communication based upon signs, ... belongs to neither base nor superstructure but is a necessary element of all material social practice. ... All human activity that involves communication and exchange, whether it is the economic production of an automobile or the artistic production of painting, produces meaning. The elements of this a production that represent the needs of the dominant class order are ideological elements (34).

In the mid-60's, Parsons persists, however hesitatingly, in positing an analytical distinction between material and symbolic action. What developments in semiotics and critical theory over the intervening years have sought to articulate is the way in which "acting units" constitute symbolic systems and symbolic systems constitute acting units.

To pursue Nichols' argument somewhat further,

Ideology appears to produce not itself, but the
/ world.

It proposes obviousness, a sense of 'the way things
are,' within which our sense of place and self

/ emerges
as an equally self-evident proposition.

In those terms, ideology is clearly not coercive,
nor is it reducible to specific, articulated
systems of belief, (populist or racist ideology,
/ for example).

Such systems may constitute specific ideologies,
but they rest upon a more general process of
representation through which individuals are
recruited into a social order (35).

Because "what remains hidden is the process of representation itself, the investment of meanings as a material social process, we need to be able to identify those ideological elements, to discover the aspects of representation that embody them, to understand the place set out for us within such processes" (36). In situations of cultural complicity with the dominant order, as those examined by most contemporary analysts of cultural production tend to be, ideology, in Nichols' terms, "uses the fabrication of images and the processes of representation to persuade us that how things are is how they ought to be and that the place provided for us is the place we ought to have" (37). In situations of cultural opposition to the dominant order, the fabrication of images and the processes of representation can be expected to suggest that how things are is not how they ought to be, and that the place provided for us is not the place we ought to have. Or even, though much more rarely, that how things are not (yet) is how they ought to be, and that where we are not (yet) is where we ought to be. That is, not simply to criticize or subvert the dominant order of things but to envision/exemplify a new order.

Unexpectedly, abruptly, but quite appropriately for my interests here, Parsons ends his article, which had taken Western Europe and North America as its geo-cultural framework, by casting a way glance southward:

If sharp clarity of ideological orientation and conflict is ... blurred in North American and Western European societies, it is a very conspicuous feature of societies at various levels of 'underdevelopment.' ... Where there is a conflict with 'traditional' elites, the emerging elites are much more likely to be based on 'intellectual' status than they are in highly differentiated societies, precisely because the broad base of more modern structures in the field of economic production, governmental administration, and the like is relatively so much weaker. The cultural base of their ideologies also tends to be much more diffuse and less differentiated, as, for example, in the strong aristocratic-humanistic trend of Latin American intellectuals' orientations ...which can on occasion incorporate an important

element of Marxism or even tip radically into a communist pattern (38).

In the face of the internal contradictions and (always debatable) subsequent historical "rectifications" of the above assessment, I would argue simply that the most significant contribution of the entire New Latin American Cinema movement of the last two decades has been its emphasis on developing representational strategies for making the operations of ideology "visible," often by making them strange. As spectators of those efforts, we North Americans hold but secondary status here. We bring our own ethno-cultural "strangeness" to the films we view from other national / regional traditions, a strangeness which is, initially at least, more disruptive than functional. The functional estrangement which critical-oppositional filmmakers from Latin American have cultivated is primarily directed at their compatriots and fellow Latin American. In the face of the alleged "weakness" of Latin American political and economic systems, this is a compensatory strength in the realm of cultural-symbolic action that has been, also, a material force. Though the levels of mediation are more numerous, and thus the effort required of us as spectators greater, we who belong to other cultures also can have our vision of the world and our place within it revised or renewed through our exposure to attempts to render the invisible operations of ideology more visible.

The contemporary theorists of ideology whom Nichols summarizes and typifies avoid portraying ideology as a monolith of manipulation. They take pains instead to assert that "we are more than what ideology makes of us" (39). But none would deny that, because of what ideology makes of us, we are simultaneously less than we might be. The operations of ideology suppress, displace, deny "all those underrepresented selves we might otherwise become" (40).

To the extent that oppositional cinema in Latin America has developed a tradition of its own, this has evolved out of the determination to discover and redeem for national awareness underrepresented sectors of the society: primarily but not exclusively the rural and urban poor, and those ethnic groups displaced because of their ethnicity from positions of social well-being and political power. LAND IN ANGLISH and MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT deviate

from that "tradition" by undertaking first and foremost the representation of the privileged rather than the marginalized, of the self rather than the "other." Yet, in a larger sense, the impulse behind the entire New Latin American cinema movement as an historical-political project involves a kind of "autoethnography" which can ultimately be understood as the attempt to recuperate underrepresented aspects of the self, conceiving of self-hood as encompassing both individual and national-cultural identity. In a world which daily grows more culturally homogenized, such a project is a vital and urgent one to be appreciated by all of us who value the endangered diversity of world (as opposed to "universal") culture.

To the degree that the entire history of ideas in Latin America pivots around the question of identity, to the degree that the region's artists and intellectuals have been and continue to be involved in the quest for "national reality" and the components of that living hybrid organism which is their national and continental culture, the project of the New Latin American cinema movement is but one branch of a much broader undertaking. The fiction of Gabriel García Márquez traces a parallel course, as Jean Franco argues in a recent essay which describes his novels as myths of the construction of the modern dependent state from the point of view of the marginalized. Because of their potential to empower the powerless, such works combat the "voluntary amnesia" of the dominant classes and the involuntary amnesia of the dispossessed. These attempts to "inscribe alternate histories in the collective memory" constitute practical, constructive, even "utopian" ideologies (41). Uruguayan writer Eduardo Galeano perceives a similar process being unleashed nationwide in Nicaragua as the literacy campaign, community development, land reform and other new government programs uncover "the secret countries within the larger country," those places where no one whose concept of culture is restricted by the privileges of race, class, and geography can freely travel. "Revolutions," he claims, "involve the recovery of national memory, which is the key to identity" (42). "This process of reclamation and revelation, a process of nationalization, does not end with literary and the compilation of myths, legends, folk songs, records of history, memoirs and prescriptions of folk medicine", asserts Galeano. "It starts there" (43).

Fifteen years ago, *LAND IN ANGUISH* and *MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT* sought to expose the existing limitations and contradictions of the privileged artist-intellectual in dependent and developing societies and to call for a radical revision of the representational and ideological assumptions and practices of the politics of art and intellectual life. As recipient of the 1982 Nobel Prize for literature, Gabriel García Márquez currently struggles against the cult of individual greatness by characterizing his own voice as the distillation of a multitude of silences imposed by violence or indifference. In Nicaragua, a poet-priest (Ernesto Cardenal) heads the Ministry of Culture; another poet (Daniel Ortega) and a novelist (Sergio Ramírez) are members of the governing junta; and the writing and recitation of poetry is a national pastime among all sectors of the population. Throughout Latin America, "testimonial literature"—a collaborative genre which utilizes the presentational skills of the educated to capture, compile, and disseminate the experience of those whose lives are seldom touched by the written word is on the rise.

In light of these developments, the current return to prominence of the Latin American intellectual, as measured by the attention conferred by the Western press, is both predictable and diversionary. In a recent cover article in the New York Times Magazine, Alan Riding depicts Latin American intellectuals as members of an exclusive club which coheres even more tightly by virtue of the political debates which divide it. Riding isolates the "stars," portrays them as hungry for power ("... And they clearly feel a strong need to speak out and to be heard. It is as if they see themselves mirrored in the power structure and become hypnotized by their image"), and then confers upon them a degree of power which even such stars would be reluctant to claim ("Intellectuals may not be the principal actors in the Latin drama, but they define the issues. Before causes win out, it is their ideas that triumph") (44). This vision of a distillation of power ignores and disguises the opposite trend which is so marked in Latin America today. The current situation is best characterized not as the disaffected impotence of Rocha's poet-intellectual, nor the alienated self-deception of Gutierrez Alea's would-be writer, not the contentious concentration of power which Alan Riding discerns, but a more pervasive and balanced integration of reflection and activity, creativity and participation, which

will, in the years to come, produce new versions and revisions of the intricate symbiosis of art and politics in Latin America.

COMMENTARY

Third World people are either abject and corruptible or proud and not so easy to buy. In the Western discourse about Latin America it is assumed we all have a low price, a cow or a tape recorder, a woman or a country to oppress (a woman because it is mainly men you wish to buy). There is famous anecdote about the Mexican revolutionary generals: They endured heavy artillery—but were always destroyed by firing at them a million-pesos shot. So it is a disturbing fact the leaders of the Cuban revolution, or Allende or the people and leaders of the Central American revolution are, at times, incorruptible.

I am corruptible and proud like so many intellectuals in the First, Second, and Third Worlds. I am here today out of arrogance because I have an advantage: I lived and worked in Cuba during twenty years of revolution.

My respect for the work of Julianne Burton is deep. She is able to understand an alien discourse, the discourse of Latin American culture. It is something of a miracle: a critic that can think in terms alien to her culture. Julianne Burton is a bridge, and we are deeply in need of cultural bridges to overcome the continental polarization of North and South — of the United States of America and the Disunited States of America. At presents this misunderstanding is greater and deeper than the misunderstanding between East and West.

I feel, therefore, comfortable to engage in a more radical comentary—in going to the root of certain issus discussed in her talk today. Julianne defines Tomás Gutiérrez Aléa (from here on Titón, the name most of us know him by) as "the self-aware, self-reflexive artist who turned his talents and energies toward creating a complex and uncompromising work of art which expands the radius of artistic and intellectual possibility and expression from a perspective of political commitment." Yet she shifts in her analysis from film fiction to essay fact: "a group of intellectuals from Latin America (including Edmundo desnoes in person) who pontificate in abstract and inconsequential terms about literature and revolution".

I think this is an appropriate moment to set certain things straight and I am taking the liberty of being as manipulative and self-serving as Julianne. I want to displace slightly the focus. My work was the first to introduce in revolutionary Cuba the theme of underdevelopment not as an economic category but as a form of cultural colonization. I wrote the novel which Titón followed closely, and even wrote the new scenes incorporated in the film version. Only one complete sequence was introduced by Titón, the documentary essay on the invasion of Playa Girón, known in broken English as "Bay of Pigs." I would like to introduce a doubt, a heresy in most analyses of MEMORIES: Titón is quite possibly the creator of the cinematic form of the film, and as far as the records show, I am the author of the content of the film. The intellectual history of Cuban culture requires a more rigorous approach. I could agree that the film is formally more successful than the novel as art, though I would be hard pressed if asked to define art, form or aesthetic value in itself. But following the proposition that good novels make bade films, one could argue that only bad novels could make good films. A proposition that amuses and satisfies me.

When the film first appeared I ceded all the glory to Titón, since my novel was already successful, and wrote generously that it was his film since the creator, the God, in any film, is the director. Now I would add that one of us is God and the other one his prophet.

Now about the surrogate characters. I believe Paulo in LAND IN ANGUISH is closer to what Julianne calls "the artist intellectual as anti-hero" than Sergio in MEMORIES. Sergio is not an intellectual, he is more a metaphor for the possibilities and limitations of bourgeois patterns of behavior within a revolution. One must remember that Sergio chose to go into business before he was forced into writing by the revolution. Sergio starts a diary—which is just another form of fiction—and a device to reveal the clash between his middle-class outlook and revolutionary praxis. I made him keep a diary so as to reveal the mind of the neocolonial bourgeoisie. My intention was to show that the best a middle-class approach could offer, faced with the revolution, would inevitably fail.

Sergio begins feeling above it all, "the island is a trap, we are too small to survive; it's quite an expensive dignity," only to discover at the end that he is under it all, truly underdeveloped as a social being. The revolution is not a trap, his apartment is a trap. It is only in action, and not in passive contemplation, that radical understanding and change is possible—only through socialized activity and not mental masturbation is man able to fight alienation. Maybe alienation can never be avoided, but at least it can be mitigated. Alienation is, as far as I have seen, part of being a symbolic animal.

Sergio is an intellectual only insofar as we all are intellectuals; his professional specificity is not that of a writer—if I were to describe his social role I would consider him a retired businessman turned writer. Sergio stands for the consciousness and behavior of a bourgeois trying to read the future in terms of the past.

I believe that in spite of Rocha and Titón insinuating or throwing at us the image of "the artist-intellectual as anti-hero" both Paulo and Sergio are for all cultural purposes contemporary heroes. They are contemporary heroes of the Western world in the second half of the twentieth century, cleverly placed in the Third World. That is why I felt the destruction of Sergio as inevitable in the context of the Cuban revolution.

First of all, the idea of an intellectual questioning his role in society is imported cultural colonialism. And this is something we all suffer from: a cross-eyed vision of the world; one eye looking towards Europe or the United States and the other condemned to our sad and suffering Latin American republics. And these two views overlap and create double exposures.

Those, I believe, are the two central points *LAND IN ANGUISH* and *MEMORIES* make visually and intellectually and emotionally evident to someone already conditioned to read the cultural discourse of Latin America in terms of class differences and colonial distortion. "On the part of these filmmakers," Julianne has stated, "this refusal of the artist-intellectual as hero is simultaneously political and aesthetic in its motivation, reflecting the directors' analysis of the Latin American political situation and their

opposition to the conventions of character portrayal in the dominant cinema." I do not think there is a refusal of the artist-intellectual as hero. I am the first to admit that my novel defeats its purpose. The opposition to the conventions of character portrayal in the dominant cinema seems only a figure of speech, an intellectual discourse of deceit.

The problem of most Latin American artists and intellectuals is a problem with their native audience. Their products are mainly addressed to an audience in London, Venice, Paris, New York, or San Francisco. To an audience of critics and sectors of the enlightened bourgeoisie.

Their true audience is often impatient with them, critical of their self-sufficiency. This is an audience of professionals, students and radical social organizers. An audience that functions within a Latin American context: proud of the political and social future of our countries and not afflicted by any sense of cultural inferiority. They are struggling, agonizing for a socialist reorganization of society. The other group, stronger but less culturally sophisticated, is made up of the growing Latin American bourgeoisie, growing only at the expense of sixty or seventy percent of the rest of the population—a group interested in securing a consumer society for an enclave of material wealth. Eventually with a space for artistic experimentation and a need for popular consensus.

These two groups are fighting for the control of Latin America, and these two groups, and the republics in which they are dominant will determine the course of Latin American culture. Countries and societies are torn by this dichotomy. Brazil and Cuba are at the center of the struggle. Both are weary of the tendency of most artist-intellectuals to present themselves as the conscience of society they often see in terms of the past, the past being either the decisive influence of European or United States culture or the nostalgia for the dead magical world of One Hundred Years of Solitude.

This is the cause of the present crisis, the historical and political changes discussed in the opening paragraph of the conclusion. It is true that "neither the Brazilians nor the Cubans are currently producing films

which are as thematically intrepid or formally audacious." I believe this is a sign of maturity, of social growth and, above all, historical density. I do not believe, as Julianna seems to believe, that the more populist or classical styles are not necessarily less democratic because "they require less of their audience". She finds them "arguably less democratic because they grant their audience less space for reflection and participation".

My point is that the audience for these films was never significant; they never attracted a large popular audience. In Latin America these films were always for the happy few, therefore they only require less space for reflection and participation from a cultural and political elite. I have found that films like *EL BRIGADISTA* and *RETRATO DE TERESA*, although they are less formally complex and more chronologically narrative, have reached, touched, and influenced a broader audience in Cuba than films such as *LUCÍA* or *MEMORIES*.

Both Rocha and Titón have won an international audience at the expense of a national audience in Cuba or Brazil. There is a vital need for films like *LAND IN ANGUISH* and *MEMORIES* but these films should rely more heavily upon a national film industry linked to a massive national audience, than to a foreign discourse, both in form and content. I still remember having seen *CANTADA DE CHILE*, a film by Humberto Solás, the director of *LUCÍA*, in Havana. I enjoyed the projection of the film, alone, seated in the dilapidated opulence of a neighborhood cinema.

As a writer of fiction I can only mourn the crisis of experimental films, since I can only write novels for enlightened minorities; but as a writer of essays I cannot fail to understand the precarious nature of dense and complex art forms that exclude the participation, namely the emotional participation, in art of vast sectors of our countries.

EDMUNDO DESNOES

LAND IN ANGUISH: SYNOPTIC DESCRIPTION

PAULO MARTINS—poet, journalist, would-be political activist mortally wounded by a barrage of police bullets which he deliberately provoked—looks back in agonized delirium upon the events of the preceding four years of his life. The flashbacks, which constitute the body of the film, recapitulate in highly expressionistic, often parodic stule, Paulo's wavering political trajectory in the fictitious country of El Dorado: from protege of the oligarchic PORFIRIO DÍAZ, to ally of the populist provincial governor FELIPE VIERA, to disillusioned and apolitical bon vivant under the patronage of media magnate JULIO FUENTES. Offering "free reing" of his television channel and newspaper, Fuentes convinces Paulo to denounce his former mentor Díaz in a public expose, only to later betray the betrayer by aligning himself with Díaz in opposition to Viera's growing popular support. Utterly disillusioned and despairing after having failed to convince Viera and his secretary SARA (who is also Paulo's lover) to unleash the masses in open rebellion against Diaz' intended coup d'état, Paulo runs a police barricade and precipitates his own (highly operatic) death.

In LAND IN ANGUISH, arguably his finest film, Brazilian director Glauber Rocha employs a highly expressionistic, aggressively eclectic style which abandons realist conventions of both image and sound in pursuit of a more synthetic or "poetic" truth. The influences of Eisenstein, Brecht, Godard are pervasive; debts to Orson Welles, Federico Fellini, and French and North American documentarists are also apparent. The final mixture, however, is pure Rocha: a kind of formal and thematic mestizaje which seeks ways of "having one's culture and destroying it too"*. If such bizarrely heterogeneous blends are the inevitable testament of the "colonized" artist, seldom has a colonized artist used them to more brilliantly controlled effect.

MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT: SYNOPTIC DESCRIPTION

Within a time frame which spans the two most precarious moments in post-revolutionary Cuban history—between the Bay of Pigs invasion of April 1961 and the Cuban Missile Crisis of October 1962—SERGIO, former furniture store owner and would-be writer now living off indemnifications from the

government, reflects upon his life, his loves, and his ambivalent detachment from the social transformations which surge around him. He bids goodbye to his parents, his wife, LAURA, and later his friend, PABLO, but a certain critical curiosity keeps him from following them to Miami. Flashbacks retrieve fragments of his relationship to Laura and to HANNA, his German-born first love. In the course of the film, he has a brief but complicated involvement with an aspiring actress from the working class, ELENA, and fantasizes an affair with his Protestant maid, NOEMI. A series of documentary and semi-documentary sequences persistently interrupts this already fragmentary and discontinuous narrative line. Apparently disconnected, irrelevant, dissonant, these sequences function as a kind of supra-text which contextualizes the attitudes and experiences of the protagonist. Though Sergio views the world around him through eyes dim with bafflement, skepticism, self-absorption, the fictional-documentary composite offers a subjective-objective view of the early years of the Cuban revolution of unequalled complexity and insight.

Tomás Gutiérrez Aléa's MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT, generally regarded as the most outstanding work of postrevolutionary Cuban cinema, is a film of wry humor and virtually inexhaustible density. It conforms to the call for "didactic revolutionary art" in the most subtle and subversive way—by laying claim to all of contemporary film culture and by exploring and exemplifying, in its own presentation, the multifaceted nature of the medium.

NOTES

- (1) Julianne Burton, "Film Artisans and Film Industries in Latin America, 1956-1980: Theoretical and Critical Implications of Variations in Modes of Filmic Production and Consumption," WWICS Latin American Program, Working Paper No. 102 (1981).
- (2) Tomas Gutierrez Alea, "Memorias del subdesarrollo: Apuntes de trabajo," Hablemos de cine (Peru) No. 54 (July-August 1970), p. 19. (my translation).
- (3) Robert Stam, "Land in Anguish," in Randal Johnson and Robert Stam, eds., Brazilian Cinema (East Brunswick, N.J., 1982), p. 161.
- (4) Ismail Xavier, Allegories of Underdevelopment: From the "Aesthetics of Hunger" to the "Aesthetics of Garbage." Doctoral dissertation, New York University Department of Film Studies; Ann Arbor: University Microfilm, 1982, p. 111.
- (5) Ibid., p. 117
- (6) Ibid., p. 118
- (7) Jean Franco, "The Crisis of the Liberal Imagination and the Utopia of Writing," Ideologies and Literature (Minneapolis, MN), Vol. 1:1, 1977, p. 17, passim.
- (8) Xavier, op. cit., p. 121
- (9) Stam, op. cit., p. 153
- (10) Frank Bonilla, "Cultural Elites," in Seymour Martin Lipset and Also Solari (eds.), Elites in Latin America (New York: Oxford), p. 250.
- (11) Xavier, op. cit., p. 216
- (12) Ibid., pp. 218-219
- (13) Ibid., p. 216.
- (14) Stam, op. cit., p. 156
- (15) Julianne Burton, "Cultural Context and Selective Perception: MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT in the Land of Overdevelopment," Cineaste (New York), Vol. VIII:1, pp. 19-20.
- (16) In an influential article, "Towards a Non-Bourgeois-amera Style," Brian Henderson distinguished filmic collage from the more familiar technique of the montage: "Montage fragments reality in order to reconstitute it in highly organized, synthetic emotional and intellectual patterns. Collage...collects or sticks its fragments together in a way that does not entirely overcome their fragmentation. It seeks to recover its fragments as fragments. In regard to

- overall from, it seeks to bring out the internal of its pieces, whereas montage imposes a set of relations upon them and indeed collects or creates its pieces to fill out a pre-existent plan". Film Quarterly (Berkeley), Vol. XXIV, No. 2, Winter 1970-1971, p. 5.
- (17) Stam, op. cit., pp. 158-159.
 - (18) Tomás Gutiérrez Aléa, "Memorias de Memorias", in Dialéctica del espectador (Havana: Cuadernos de la Revista Unión, 1982), p. 71.
 - (19) Julio García Espinosa, "Carta a la revista Chilea Primer Plano", Una imagen recorre el mundo (Havana: Letras Cubanas, 1979), pp. 26-27.
 - (20) Roger Greenspan, review of LAND IN ANGUISH, The New York Times, May 15, 1970: a useful example of insight through exasperation in an otherwise thoroughly negative review.
 - (21) Xavier, op. cit., pp. 102-103.
 - (22) Gutiérrez Aléa, op. cit., ("Memorias de Memorias"), p. 68.
 - (23) Xavier, op. cit., p. 122.
 - (24) Warren Bass, "Is There a Clear Dividing Line Between Documentary and Cinematic Fiction?" (Unpublished paper, Society for Cinema Studies Conference, UCLA, 1982).
 - (25) Xavier, op. cit., p. 121.
 - (26) Ibid., p. 217
 - (27) For an interview with García Espinosa just prior to his appointment to the directorship of ICAIC, see Julianne Burton, "Theory and Practice of Film and Popular Culture in Cuba: A Conversation with Julio García Espinosa", Quarterly Review of Film Studies (Los Angeles), Vol. 7, NO. 4 (Fall, 1982), pp. 341-351.
 - (28) Talcott Parsons, " 'The Intellectual': A Social Role Category", in Phillip Rieff (ed.), On Intellectuals: Theoretical Studies, Case Studies (Garden City, NY: Doubleday, 1969), p. 22.
 - (29) J.P. Nettl, "Ideas, Intellectuals, and Structures of Dissent", in Rieff, ibid., p. 54.
 - (30) Parsons, op. cit., p. 4.
 - (31) Ibid., pp. 22, 23, 24, respectively.
 - (32) Bill Nichols, Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media (Bloomington: University of Indiana, 1981), preface: x.
 - (33) Ibid., Introduction, p. 1.
 - (34) Ibid., pp. 1-2.
 - (35) Ibid., p. 2.

- (36) Ibid., p. 2.
- (37) Ibid., p. 1.
- (38) Parsons, op. cit., p. 24.
- (39) Nichols, op. cit., p. 3.
- (40) Ibid.
- (41) Jean Franco, "¿ Qué ha pasado con el coro? García Marquez y el Premio Nobel", Areito (New York), Vol. VIII, NO. 32 (1983), pp. 18-22.
- (42) Eduardo Galeano, "The Revolution as Revelation", translated by Walter I. Bradbury, Socialist Review // 65 (Vol. 12, NO. 5) (September-October, 1982), p. 15.
- (43) Ibid., p. 8.
- (44) Alan Riding, "Revolution and the Intellectual in Latin America", The New York Times Magazine (March 13, 1983), p. 31.

RESUMEN

El análisis de J. Burton constituye una reflexión sobre el intelectual "periférico" a partir de dos films procedentes de países de la órbita "colonizada": LAND IN ANGUISH y MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT. La elección se justifica en unos paralelismos textuales y contextuales ("general period", "theme", region of the world") que permiten establecer una "lectura comparativa". Ambos textos se caracterizarían por oponerse a los "modelos narrativos convencionales", "violando" las expectativas del destinatario. Este sería, para la autora, un aspecto fundamental para la valoración de la productividad crítica de las dos propuestas. Su común caracterización ("thematically intrepid", "formally audacious") "anticlásica" sitúa la reflexión sobre el "intelectual" no en el terreno de la "transparencia" ("accessibility") sino en el seno de una dialéctica compleja que exigiría una mayor "presencia" del receptor. En ese marco la función del intelectual es analizada auto-reflexivamente ("self-reflexivity"), dilucidando la relación de su trabajo con la política y la ideología.

Roberto Reis

I

Seria ocioso ressaltar o quanto ainda está por ser feito na crítica literaria brasileira. Mesmo autores do porte de um Machado de Assis e de um Guimarães Rosa, sobre os quais tanto se escreveu, ainda estão à espera de assédios interpretativos mais globalizadores e sistematizados, que, longe de exauri-los, se esforçassem por sintetizar o estagio em que se encontram suas respectivas exegeses, de onde poderiam decolar as abordagens vindouras (1). Por outra parte, um largo montante dos trabalhos que indagam nossos es—critores de maior vulto padece de um ranço incomodamente tradicional, que pouco nos acrescenta, hoje, em termos de uma compreensão vertical e efectiva da produção literaria nacional. Refiro-me a estudos de corte impressionista, que fatalmente descambam para comentários generalizantes ou biográficos, perdendo de vista o texto; a trabalhos de tom marcadamente estilístico, que primam por uma por vezes exaustiva descrição de procedimentos poéticos sem extrair deles qualquer tipo de implicação. O que me parece grave, convém registrar, é que via de regra sao "introduções" e "estudos críticos" neste diapasão que abrem as antologias, às quais têm acesso os estudantes de Literatura, comprometendo não apenas o enfoque mais pertinente do fenómeno literário bem como implodindo a criação de um novo publico leitor. E o que dizer daqueles que reagem à pecha de ultrapa—ssados na enganosa ilusão de que emprego de fórmulas e esquemas conferirão um verniz 'avançado' a seus escritos?

Não estamos, e forçoso explicitar, advogando qual—quer matiz novedoso para o trabalho crítico. O que está em jogo, na verdade, e uma maneira de ler. Trata-se, a meu ver, de perquirir o discurso literário de modo a reinsertá-lo no tecido histórico e cultural. A argumentação nos obrigaria a desvio longo e contento-me com uma proposição seca: tal abordagem, que se inscreve no âmbito de uma sociocrítica (ou

de uma crítica socio-histórica), me parece particularmente oportuna no caso da Literatura Brasileira (e das demais literaturas latino- americanas), visto sermos um país ainda tateando atrás de sua identidade cultural, sem tocar, entre tantos outros, no aspecto de nossa realidade politico-social, que, penso, pelo menos neste momento em que escrevo, demanda um fustigamento do literário imbuído de maior contundência (2).

O que me moveu iniciar este texto por estas considerações foi a necessidade de acentuar que estamos diante de uma tarefa, na crítica literaria brasileira, de repensar o paradigma de leitura. Muitas vezes, as mesmas obras e autores de sempre(ao lado da presença de se colocar em circulação textos e autores negligenciados e de se ampliar o corpus de análise, incluindo outras manifestações discursivas, como as letras da música popular), devassados sob outro prisma, parecem adquirir cintilações que, antes, se perdiam na opacidade sombria a que os relegavam algumas das aproximações anteriores.

É claro que seria impraticável ilustrar a contento uma maneira de ler mais maldosa nos limites de um pequeno artigo. Permita-me porém o leitor de, quando menos, ensaiar alguns passos neste caminho, comentado um sermão de Padre Antonio Vieira.

II

O "Sermão para o bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda" (3) foi proferido na cidade de Bahia, acuada pelas tropas holandesas, em 1640. Nele, Vieira procura — de maneira oblíqua, conforme veremos— dissuadir a platéia a enfileirar ao lado dos portugueses, resistindo contra os invasores. Para isso, Vieira se vale de trechos do Salmo XLIII e de outras passagens bíblicas, e os acomoda à situação histórica — o cerco à cidade — em pauta no sermão. O jesuíta não se dá conta, é evidente, de que os contextos subjacentes ao Velho/Novo Testamentos e à situação de que se ocupa são diversos. Ou seja: a argumentação do salmo, suas "verdades" (cujos referentes históricos remontam

aos hebreus), saltam no tempo e permanecem válidas, se adequam com perfeição à sociedade brasileira colonial do século XVII: "com tanta propriedade como isto descreve Davi neste Salmo nossas desgraças"(grifo meu -p. 17). O tempo se congela, um fato histórico— a invasão holandesa — é assim enfrentado de uma forma a-histórica, o que inevitavelmente dificulta captá-lo em sua historicidade (4).

Por outra parte, os episódios bíblicos são dados a-prioristicamente como verdades irrefutáveis, não sujeitas portanto a questionamento. O sermão sequer cogita da possibilidade de se tomar as Sagradas Escrituras como livros de ficção (5). Reside aí, de braços com a suspensão da dinâmica temporal, o germe do discurso autoritário do inaciano, que se confirma textualmente: "hei de convencer" (p. 20), assegura o Padre, confiando na razão e na benignidade do Senhor, ao qual compromete— "sempre sois justo, sempre sois santo, sempre sois infinita bondade" (p. 21) — e a quem há de render (p. 20), o que é uma artimanha para cativar e conquistar sua audiência, seu verdadeiro interlocutor. Pois, se a causa é mais do Senhor do que nossa, se ele consegue convencer a Deus, por que causa tão nobre não logrará mobilizar os que o ouviam? Por que estes não se empenharão numa causa que é de Deus?.

Sabemos da importância persuasiva do púlpito na rarefeita sociedade colonial seiscentista. Mesmo levando-se em consideração o detalhe de que Vieira redigia os sermões após proferi-los (e, neste caso, teríamos leitores em vez de uma platéia), não seria insensato supor que, enquanto oratória, destinada precipuamente a um dado público, tais textos não franqueavam a réplica, o debate entre o ouvinte e o orador que predicava. O que reforçaria o caráter autoritário da parenética vieiriana.

O fato histórico, ademais da imobilização do tempo, recebé do jesuíta um tratamento religioso. Os verdadeiros interesses em jogo, de ordem econômica e política, são encobertos e tratados como se se ativessem à esfera religiosa, forma provável de melhor convencer, uma vez que o auditório devia ser bem mais suscetível a argumentos de teor religioso. Seja como for, é indubitável que a religião, no sermão em

exame, está dotada de uma coloração ideológica, respondendo aos interesses colonialistas da metrópole.

Isto fica mais evidenciado se nos detivermos nos epítetos com que são qualificados os holandeses— "hereges insolentes", "herege torpe e brutal", "infiéis", "excomungados", "ímpios" (pp. 24,25 e 26)—, os negros africanos — "etíope boçal" (p. 25)— e os índios — "tapuia bárbaro" (p.25)—, que denunciam, de um lado, um europeucentrismo e um etnocentrismo flagrantes; de outro, as lutas religiosas, transplantadas para os trópicos, mascaram o conteúdo político e econômico de que estão revestidas: os holandeses são envolvidos na discussão de qual é a verdadeira Fé. O mesmo acontece com a incipiente sociedade colonial, obviamente alheia ao confronto entre católicos e protestantes em que estava mergulhada a Europa do século XVII. Claro está que os portugueses não são contemplados com nenhuma alcunha depreciativa e que o dizer a princípio que a nossa fé é "errada e falsa" é mais um malabarismo de raciocínio para culminar na assertiva já esperada, de que "só a Fé romana, que professamos, é Fé, é só ela a verdadeira e a vossa" (p.25). Ora, a implicação parece clara: se a fé romana é a autêntica e é a do Senhor, deverá ser seguida pelos ouvintes do sermão; se esta é a fé dos portugueses, a platéia deve abraçar a causa dos portugueses contra os hereges invasores, cuja fé é falsa e não é a fé de Deus. Como se vê, fala-se da religião; mas da religião a política a passagem parece natural e fácil de se realizar.

A reflexão, contudo, se desdobra: como pode o Senhor estar irado contra seus "fidelíssimos servos", os lusitanos, favorecendo os "excomungados" (p. 26)? E desemboca nesta jóia de retórica:

considerai, Deus meu — e perdoai-me se falo inconscientemente — considerai a quem tirais as terras do Brasil e a quem as dais. Tirais estas terras aos portugueses, a quem no princípio as destes (p. 27); tirais estas terras àquels mesmos portugueses a quem escolhestes entre todas as

nacões do Mundo para conquistadores da vossa Fé (p. 28).

A alegação é conhecida: o móvel da conquista foi evangelizar o gentio. Pretexto que oblitera toda a violência da colonização:

tirais também o Brasil aos portugueses, que assim estas terras vastíssimas, como as remotíssimas do Oriente, as conquistaram à custa de tantas vidas e tanto sangue, mais por dilatar vosso nome e vossa Fé (que esse era o zelo daqueles cristianíssimos reis), que por amplificar e estender seu império (p. 28).

Por conseguinte, a questão da invasão holandesa, francamente histórica, é isolada de sua circunstância temporária, visto ser enfrentada a partir de argumentos "eternos" colhidos na Bíblia, repositório de verdades incontestáveis, além de receber um tratamento religioso, que escamoteia sua dimensão política e econômica. Em acréscimo, Deus é comprometido, e o problema como que é transferido da alçada dos homens, passando a ser uma responsabilidade do Senhor. Envolvido este, não só se impressiona um auditório de prováveis fiéis a crenças— se Deus deu o Brasil aos portugueses, tomemos armas contra os holandeses, que querem tomar o Brasil de seu dono; se a fé romana é a verdadeira, acabemos com os hereges—, como se breca a possibilidade de qualquer contra-argumentação—trata-se de um caso a ser solucionado na órbita divina. Todavia, estamos diante de uma engenhosa ginástica mental, porque tal cadeia de pensamento visa atingir, e deste modo cala mais fundo, a audiência que escutava o sermão. O trecho em que se prefigura o caos apocalíptico que seria instalado com a eventual vitória dos holandeses corrobora esta interpretação:

entrarão os hereges nesta igreja e nas outras; arrebatarão essa custódia; em que agora estais adorado dos anjos; tomarão os cálices e vasos sagrados, e aplicá-los-ão a suas nefandas embriaguezes; derrubarão dos altares os vultos e estátuas dos santos, deformá-la-ão a cutiladas, e metê-las-ão no fogo; e não perdoarão as mãos furiosas e sacrílegas, nem às imagens tremendas de

Cristo crucificado, nem às da Virgem Maria (p. 36; v. também p. 37).

Percebe-se, em suma, que o sermão é texto de alta voltagem ideológica: seu conteúdo eminentemente político e econômico se acha elidido, sua historicidade interrompida, recebendo uma abordagem "religiosa" (a religião a serviço da ideologia). Vieira se converte num porta-voz dos interesses de Lisboa e da classe senhorial dominante, interesses que jamais são sequer insinuados. O discurso do jesuíta é autoritário, situando um problema histórico e político num espaço a-histórico e divino, valendo-se de uma complexa reflexão barroca para persuadir o público— "hei de convencer".

III

O Padre Antônio Vieira, estudado nesta chave socio-histórica, aparece como um dos primeiros representantes de um discurso autoritário em nossa formação cultural. Assim indagado, o "Sermão para o bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda" se reveste de um conteúdo político, mascarado textualmente mas recuperado pela análise. Estamos distantes de cairmos na armadilha sedutora da hábil lógica argumentativa vieiriana, como parece ocorrer com certa crítica. Ao invés de remeter-me ao léxico judiciário da época (6), envio o leitor de meu texto para uma problematização inicial do discurso cultural brasileiro— o sermão trata preconceituosamente o índio e o negro e cerra fileiras ao lado das camadas dominantes do tempo—, acentuando (quero colocar ênfase neste ponto) sua feição autoritária.

Por fim, se esta foi a postura adotada pelo jesuíta (o que só uma averiguação pormenorizada dos demais sermões viria a atestar), outra terá sido a maneira de viver a Colônia protagonizada por Gregório de Matos: este ora põe em cheque nossa condição colonial, ora parece simpatizar com os valores europeus. O dilaceramento barroco foi vicenciado pelo Boca de Inferno de modo agônico, não apenas ao nível das dualidades internas que perpassam seus textos, não apenas na coexistência contraditória de poemas eróticos com

poemas de arrependimento por ter pecado, mas também na medida paradoxal de ser um letrado bacharel num ambiente inculto e acanhado, de ora se situar como colinizado, ora perfilar as ideias do colonizador (7).

Ao passo que Vieira, a despeito de sua propalada adesão ao silvícola, em minha opinião, e mais nitidamente do que se costuma apontar, adota uma posição favorável à metrópole. O sermão aqui examinado, nos moldes de leitura a que o submetemos, mereceria figurar, vale repetir, nos primórdios do discurso autoritário no Brasil, caso se pretendesse empreender sua arqueologia. Numa época de tantos autoritarismos, um comentário como o que encetamos tende a fazer sentido: a maneira de ler mencionada na abertura deste ensaio converte a crítica literária numa prática política.

N O T A S

1. É claro que existem excelentes trabalhos sobre estes dois aurores, alguns inclusive acenando nesta direção. Menciona--ria dois: Alfredo Bosi et alii, org. Machado de Assis, São Paulo, Ática, 1982; Eduardo de Faria Coutinho, org. Guima--ães Rosa, Coleção Fortuna Crítica, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.

2. Para um maior desenvolvimento de algumas destas teses, v. Roberto Reis, "O lugar da crítica e a crítica do lugar", Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, 681: 6-7, 20/out./1979; "Tecendo a leitura", Cadernos de Literatura, Coimbra, 13: 21-24, dez/1982.

3. Vieira, Sermões, 5a. ed., Rio de Janeiro, Agir, 1968. O estudo introdutório é de Eugênio Gomes.

4. Um dos traços fundamentais da ideologia consiste em tomar as idéias como independentes da realidade histórica e social, assevera Marilena Chauí, O que é ideologia, 12a ed., São Paulo, Brasiliense, p. 10. O congelamento do fluxo temporal no sermão e atitude francamente ideológica.

5. A Bíblia, tal e qual os poemas homéricos, é um acervo de histórias oriundas de uma tradição oral, o que decerto embaça a relação dos relatos bíblicos com sua possível fonte empírica, ensejando a emergência de um caráter ficcional.

6. Aludo a uma das perguntas formuladas por Eugênio Gomes, no questionário que se segue ao sermão em foco (p. 47), na qual ele solicita que se confronte a terminologia de uma frase do texto com a do léxico judiciário da época.

7. Sobre Gregório de Matos, v. a excelente introdução aos Poemas escolhidos, São Paulo, Cultrix, 1976, assinada por José Miguel Wisnik.

RESUMEN

La reflexión de Roberto Reis sobre la crítica literaria brasileña, sobre su tradicionalismo y sus limitaciones teórico-metodológicas, plantea, fundamentalmente que lo que está en juego es una "manera de leer". La alternativa de Reis, frente a formalismos e historicismos, es clara: "reinsertar el discurso literario en el tejido histórico y cultural" y "repensar los paradigmas de lectura", incluyendo en los corpus de análisis no sólo los textos "institucionalizados" sino también textos "negligenciados" y modalidades discursivas infravaloradas hasta hoy. En definitiva, esta "manera de leer" que señala Reis convertiría la crítica literaria en una práctica política.

MACHADO DE ASSIS Y " O ALIENISTA " : UN POSITIVISTA CONTRA
EL POSITIVISMO

Guido A. Podestá

Durante gran parte del siglo XIX, intelectuales de los países recién independizados de América Latina invirtieron tiempo y energías pensando en un nuevo orden. Esta fue una de las tendencias más marcadas de la época y a ella se debieron una serie de tensiones, a veces violentas.

En este sentido, poco importó que el camino escogido para conseguir la independencia fuese pacífico o violento, puesto que tanto en México como en Guatemala, así como en América del Sur, esa tendencia fue común y predominante.

Debido a esto, en muchos casos, si no en todos, los intelectuales tuvieron como referencia más su imaginación que la realidad de cada país. Configuradas así, las naciones se prestaron por un buen tiempo a toda clase de experimentos políticos, sociales, económicos, culturales, religiosos.

La imaginación que dió origen a estos proyectos se nutrió de ideologías europeas que no fueron asimiladas creativamente y que se transportaron a América Latina casi como parte del equipaje de un pasajero culto. En general, se puede decir que toda nueva concepción bastaba que fuese europea para ser bien recibida. Muchos intelectuales y su audiencia se entusiasmaron y obsesionaron con toda suerte de empresas que hiciesen a América semejante a Europa. Pero como se sabe, tanto las críticas como las frustraciones no demoraron en aparecer (1).

Hay textos literarios que pueden ser leídos en ese contexto, si no se pierde de vista que crearon su propia realidad de acuerdo a ciertas convenciones literarias. Ese es el caso de O alienista, cuento escrito por Machado de Assis y publicado en 1882, porque está en relación con los estragos causados por quienes se sintieron con la misión de inventar ese nuevo orden, siguiendo las concepciones del positivismo. Pero O alienista es no solo la narración crítica de uno de esos experimentos sino también el diálogo con su audiencia implicada, en un terreno que puede llamarse neutral. Eso se explica si se toma conciencia de la distancia histórica que entonces ya separaba a la audiencia

implicada de esta narración — la audiencia del Segundo Imperio de Pedro II— de la colonia, pese a que de todas maneras formada parte del transcurrir histórico del lector implicado.

El objetivo de ese diálogo era el de partir de la crítica al positivismo para descubrir una sociedad donde, según Costa Lima, primaba una cultura cuyas características mas saltantes eran las siguientes: "O efeito de impacto produzido consistia em impressionar o auditório, em esmagar a sua capacidade dialogal, em deixá lo pasmo e boquiaberto ante a perícia verbal e a teatralização gesticulatória, maneiras de rapidamente subjugar o auditório. Pois a cultura auditiva é profundamente uma cultura de persuasão. Mas da persuasão sem o entendimento. Onde, da persuasão sedutora." (2).

Machado de Assis buscó ese diálogo por medio de un experimento que no deja de ser paradójico : somete tanto al positivismo como a la sociedad "ornamental" de su tiempo a una prueba que es casi de laboratorio, para demostrar la inviabilidad de esa utopía cientificista y el anacronismo de su sociedad. Por eso, es importante remarcar que este cuento no se limita a ser una parodia de la ciencia que se presenta como única detentora de la verdad humana.

Luis Costa Lima sostiene que "Machado aprendió las buenas manera de una sociedad hostil a su oficio, imitando los modos de condescendencia y de enajenamiento político, socializados por las crónicas periodísticas" a fin de encubrir articulaciones que pasan insospechadas (3). Esto le permite plantear que Machado fue un creador de "palimpsestos". El propósito de este ensayo es examinar cómo es que este mecanismo opera en O alienista, en la misma línea planteada en párrafos anteriores.

Para cumplir con este objetivo, es útil detenerse, sobre todo, en la lectura del narrador —ya que es el narrador quien presenta su narración como la lectura de unas crónicas— más que en la de los personajes, a propósito de lo mencionado por Tzvetan Todorov en su ensayo "Reading as Cosntruction":

Based on the information he receives, every character must construct the facts and the

characters around him: thus, he parallels exactly the reader who is constructing the imaginery universe from his own information (the text, and his sense of what is probable): thus, reading becomes (inevitably) one of the themes of the book.(4).

Parafraseando a Todorov, podría decirse que el narrador de este cuento, basándose en las crónicas que consulta y toma como fuentes, reconstruye los eventos y los personajes a fin de darle sentido a su narración. Dada su importancia, detenerse en la lectura realizada por los personajes o en la realizada por los lectores ("concretizada" diría Ingarden) servirá solo de complemento.

En este cuento, el narrador está haciendo las veces del lector, quiere ser semejante, confundirse con él si fuese posible, pero lo diferencia claramente el hecho de que su construcción es apriorística por haberse transformado en escritura, mientras que la de su audiencia será a posteriori, porque tendrá que basarse en dicha escritura y no en las crónicas u otro tipo de fuentes. Esta diferencia le otorga al narrador una ventaja que es aún mayor, por cuanto el lector no tiene la capacidad de cuestionar las fuentes, ni siquiera está informado de dónde provienen.

Como se verá en su momento, el narrador no se esforzará en borrar o disminuir esa ventaja: pero la utilizará para criticar y no para proponer su propia interpelación (5). El narrador recusará mediante la ironía y la parodia la interpelación positivista, pero al mismo tiempo pondrá al descubierto la endebles de una sociedad que se sustenta en lo ornamental y sobreestima la retórica. (6)

Es importante que se comience por esclarecer el uso de un recurso que no es accidental. En repetidas ocasiones el narrador señala que no está dando testimonio, sino que unas crónicas son la fuente de su escrito e insiste sobre el punto hasta dejarlo grabado. Este recurso caracteriza su narración y por ello es necesario precisar a qué tipo de crónica se refiere.

En primer lugar, la crónica puede ser un registro histórico de eventos en el orden en que estos ocurrieron (7). No por lo general, esta definición deja de ser útil,

pero hay otros elementos a tener en cuenta. Walter Mignolo señala, por ejemplo, que la crónica era concebida como una lista de acontecimientos que se deseaban conservar en la memoria: este desarrollo produjo otro cambio en la escritura de las mismas: se pasó de un "seco informe temporal" a un discurso escrito según "las exigencias de la retórica". Así concebida la crónica, se institucionalizó, incluido su elemento histórico durante la colonia (8). Pero luego de las colonias y de los imperios, la crónica se transformó. Uno de los resultados que trajo consigo esa transformación fue el surgimiento de la crónica periodística, que si bien difería de la anterior, usufructuó de los valores que se le asignaban a la primera y entre éstos vale la pena tener presente los siguientes: las crónicas se ocupaban de acontecimientos importantes —recuérdese que en todo barco imperial iba un funcionario de la corona encargado específicamente de esta tarea— y se las suponía revestidas de objetividad. Su importancia estribaba también en que transmitía lo que no debería perderse, lo que debería pasar a formar parte de la memoria colectiva.

Para el exámen de este cuento interesa sobremanera la crónica periodística, pero sin que se olvide lo dicho en el párrafo anterior. Esto no se debe a que la importancia del otro tipo de crónica haya sido menor en Brasil que en el resto de América, sino a que es a la crónica periodística a la que se refiere el narrador, También debe tenerse en cuenta que si bien el periodismo llegó tarde al Brasil, se desarrolló rápidamente (9): el mismo Machado de Assis estuvo familiarizado con las crónicas y escribió muchas para periódicos y revistas entre 1859 y 1888 (10). Además, es indudable que la audiencia de la época estaba más en contacto con estas crónicas periodísticas que con las anteriores.

En segundo lugar, cuando el narrador menciona que está "reconstruyendo" un conjunto de eventos, registrados en crónicas, lo que está haciendo es presentar su actividad como diferente a la del cronista y como equivalente a la del historiador. De esta manera el narrador crea un terreno "neutral" porque es el resultante del distanciamiento. Antes que nada, el narrador está interesado en crear una brecha que separe a la "audiencia implicada" (y al lector como unidad dentro de ese conjunto) de los eventos que va a narrar. Este elemento, las crónicas, es tanto o más impor-

tante que la referencia explícita que el narrador hace al comienzo cuando indica que los eventos corresponden al virreinato, que en Brasil fue de 1720 a 1815 (11).

Se podrá decir que no puede sostenerse con coherencia que dicha época fuese neutral: convendrá, entonces, precisar que ello no conlleva juicio de valor alguno, tampoco niega la existencia de contradicciones en ese período (contradicciones que seguían proyectándose aún a fines del siglo XIX). Esa expresión busca tan solo remarcar —como se ha dicho— la distancia que para un lector del Segundo Imperio ya mediaba entre el momento de la narración y el momento de los eventos mismos, entre el tiempo de la historia y el tiempo en el que la historia era narrada.

Para la audiencia implicada existía una mayor sensibilidad y compromiso con el tiempo en el que la historia es narrada.

Lo interesante del asunto está en que en ese aparente terreno neutral se están proyectando problemas y contradicciones que estaban presentes y eran reconocidos por la audiencia implicada como propios.

Al proyectarse en ciertos eventos del pasado, metafóricamente, problemas que eran presentes —contemporáneos a la biografía de Machado— el narrador distanció al lector para que criticase en el pasado lo que no hubiera criticado con la misma conciencia y libertad en el presente. En otras palabras, el narrador trató de equipar críticamente al lector mediante su propia reconstrucción de los eventos y, sobre todo, mediante el tiempo histórico que le proporcionó a dichos eventos (12).

En tercer lugar, cuando el narrador realiza la operación descrita en el párrafo anterior, permite el cuestionamiento de su estatuto de historiador y con ello evita que su discurso literario sea entendido como una sucursal de la historia, entendida como ciencia social (13). Esto le permite dar forma a su alegoría y facilita el proceso de naturalización del lector (14). La autenticidad de las crónicas pierde así toda importancia y ya no distrae la atención del lector, lo cuál haría imposible el diálogo que procura el narrador. Pero los valores de la crónica siguen estando presentes aunque de un modo latente: a menudo

ocurre que el discurso narrativo del narrador logra tener bajo su control al lector, gracias a que si bien éste en ningún momento pretende ser un narrador omnisciente la omniscencia existe en las crónicas mismas; al basarse el narrador en ellas termina usufructuando también de esa facultad.

Estas funciones específicas de la crónica en O alienista, permiten el diálogo entre el autor real y su audiencia implicada.

El narrador hace uso de la crónica (sin escribir una historia) para facilitar el proceso de naturalización del lector (sin que éste renuncie a ser conciente de dichas convenciones), para distanciarlo de su propia época y para encontrar un terreno apropiado para la crítica (15). De esta manera, la lectura del narrador, condiciona pero no determina la performance del lector.

Es así como Itaguaí —el pueblo donde ocurren los eventos de esta narración—, un lugar imposible de hallar en el mapa, mas allá de su existencia, adquiere importancia y se hace imprescindible. Lo que no lograron los autores de las crónicas, lo logró el narrador: inscribir lo ocurrido en la memoria colectiva. Sin embargo, los cronistas seguirán presentes en la narración —son ellos quienes afirman que los concejales de Itaguaí no atendían a los dementes, prueban que Crispin amaba a su mujer, salvaguardan los rumores (la opinión pública), señalan los momentos más sublimes de la "historia moral de los hombres", guardan discreción, precisan el carácter no confirmado de algunas noticias, transcriben dichos populares, dan cuenta de las "tempestades" morales de los hombres públicos—pero su presencia se hace necesaria solo en tanto que fuente.

Hasta aquí se ha precisado que el discurso del narrador está organizado como un palimpsesto y que en dicho discurso, que es también una lectura, la crónica cumple una función muy importante. Por otro lado, es claro que en este cuento los eventos son mucho más importantes que los personajes. Para interpretar los eventos es necesario que se precise la relación que se desarrolla entre los personajes y los eventos, así como la jerarquía que hay entre los eventos mismos. Pero antes de eso, una breve explicación sobre el uso de nociones tales como alienista, será útil para la

comprensión de los eventos y los personajes.

Esta necesidad surge por el hecho de que ahora se tiende a tomar la palabra alienación no en un sentido ontológico sino sociológico. al considerarse que el hombre tiene su esencia en el trabajo, esencia de la cual es despojado por el mundo en el que el trabajador deviene en más pobre conforme más riqueza produce(16). Por eso, hay que advertir sobre las diferencias que han existido en el uso de esta noción durante el siglo XIX. Según George Lichteim.

This alienation (which the romantics have attributed to the increasing rationalization and specialization of the life process), Marx attributed to society, and specifically to the exploitation of the worker by the nonworker, i.e. the capitalist (17).

Entre otras cosas, esto quiere decir que a diferencia de los románticos y sus predecesores, "Marx atribuyó esta deshumanización no a la división del trabajo como tal sino a la forma histórica que la misma ha tomado bajo el capitalismo (18).

La necesidad de advertir esta diferencia es aún mayor porque en el narrador de O alienista se encontrará expresada precisamente esa versión romántica de la alienación. Esa es la concepción que caracteriza el punto de vista ideológico del narrador.

Por otro lado, es en extremo interesante destacar que el uso de esta noción, en su sentido ontológico y romántico, coexistió con interpretaciones que se solían hacer de las enfermedades mentales, durante gran parte del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

Si bien es posible rastrear los antecedentes de nociones tales como "alienación mental" hasta el Medioevo —en latín se usaba la expresión "alienatio mentis" para referirse a la alienación de la mente— fueron los románticos quienes actualizaron esta noción precisando su uso en el campo de lo que ahora es la psiquiatría, por medio de un discípulo de Jean Esquirol:

Jean Pierre Falret (1794-1870) believed that the terminology previously used to refer to mentally ill patients carried negative implications. Recognizing the sociological implications of their estrangement from society, he advocated that mental disease be called 'mental alienation'. Physicians who attempted to reestablish the patient's contact with social environment thus became known as alienists (19).

La influencia de este tipo de interpretación fue decisiva, aún a pesar de que no se extendió más allá de comienzos del siglo XX, debido al psicoanálisis (aunque no es del todo extraño encontrar aún a mediados de este siglo, diccionarios que se refieren a los enfermos mentales como alienados y consideran el alienismo una ciencia) (20).

Durante gran parte del siglo XIX ambos usos —el ontológico y el psiquiátrico— fueron comunes debido al romanticismo. Sin embargo, el derrotero de cada uno fue sustancialmente diferente, ya que en el mismo influyeron el marxismo y el psicoanálisis: el marxismo le dió una dimensión histórica y materialista al concepto, mientras que el psicoanálisis lo descartó al colocar en nuevos términos el estudio de la personalidad (superando interpretaciones orgánicas y psicológicas). El positivismo fue uno de los últimos en explicar las enfermedades mentales en términos orgánicos, aunque sin desechar el uso de nociones tales como la de alienista y alienismo.

¿Cuáles son los eventos que se dan en O alienista? Son los siguientes: primero, el regreso de Simao Bacamarte a Itaguaí; segundo, su conversión en alienista; tercero, la autorización de la cámara a fin de que se construya la Casa Verde; cuarto, la captura de Costa; quinto, la captura de Mateus y la revuelta de los canjicas; sexto, la liberación de los reclusos en la Casa Verde; séptimo, el oficio de Bacamarte a la cámara; y octavo, el autoenclausamiento de Bacamarte en la Casa Verde. De todos estos eventos los principales son la construcción de la Casa Verde y la revuelta de los Canjicas.

Simao Bacamarte es un médico especializado por su propia cuenta en alienismo, puesto que había estudiado solo medicina en las universidades de Coimbra y Padua (Universi—

dades que durante el siglo XVIII se caracterizaron por su apertura a nuevas corrientes) (21). Sin exagerar, puede considerársele un representante típico de esa generación de brasileños que pudo estudiar en Europa, pero que fue tratada con desconfianza y suspicacia a su regreso, precisamente por sus compromisos con las concepciones liberales. Según lo sostiene E. Bradford Burns

Colonial officials regarded those graduates as propagators of the seditious ideas...That group began the construction of the secular infrastructure, and as it grew it recruited more diverse elements into the intellectual's ranks...They became increasingly divorced from the traditional rural patrician class; of course they were not associated with the slaves or peasants who made up the vast majority of the population (22).

Como es de suponer, el recibimiento que les ofrecieron a estos intelectuales las autoridades de pequeños pueblos como Itaguahí debió ser diferente a aquél que les ofreció la Corte; aún más tratándose de un "filho da terra". En todo caso, las sospechas fueron pocas cuando Simão Bacamarte propuso construir la Casa Verde para dementes a los que nadie les prestaba importancia (excepto para encerrarles y golpearles). No es extraño, por tanto, que la más importante objeción esgrimida en contra de ese proyecto fuese la de que intentaba reunir en un solo lugar a quienes solamente separados no ofrecían peligro.

La aceptación de Bacamarte y su propuesta se debió más a su posición social que al ser portador de concepciones modernas, que eran incomprensibles para los habitantes de Itaguaí. Su sólo presencia no cambió el statu quo de ese microcosmos social que era Itaguaí; es su proyecto el que anuncia un período de reformas. Esas reformas tenían que ver, por un lado, con la introducción de la "ciencia" en Itaguaí, y por otro lado, con el cambio en las relaciones sociales que se produce a consecuencia no de un desarrollo capitalista sino del desarrollo de servicios. Es el cambio en las relaciones sociales y no la introducción de la ciencia la que transforma las expectativas de cada clase en ese pueblo. Itaguaí se convierte así en un microcosmo de Brasil, en la medida que ejemplifica o ilustra la manera como Brasil se incorpora en la corriente de la historia.

Pese a ser aceptado por sus iguales, introduce nuevos códigos de comunicación y comportamiento que son — incomprensibles para otros miembros de su propia clase. Bacamarte es el tipo de persona que ha configurado su personalidad de acuerdo con su propia ideología positivista; ideología que no se desprende de su elitismo y por eso es aceptable, sin convertirse en un modelo, para su propia clase esa es una de las razones por las cuales Bacamarte se niega a usar la matraca para dar a conocer públicamente sus descubrimientos). Esto guarda relación con el tipo de criterios, valores y prejuicios que él siempre maneja hasta en los acontecimientos más simples de la vida cotidiana: no pierde la ecuanimidad cuando los Canjicas marchan hacia la Casa Verde con la intención de destruirla, se casa con Evarista por sus cualidades anatómico-fisiológicas, asiste sin inmutarse a la despedida de su mujer, está siempre obsesionado por reclutar pacientes (toda persona para él es un candidato). Su única preocupación es, en realidad, la ciencia que él considera "uma investigação constante" y su "emprego unico", hasta convertirlo en una persona con sentidos "cêgos para a realidade exterior, videntes para os profundos trabalhos mentais" (23).

El que los nuevos códigos del alienista no generen contradicciones y conflictos se debe, sobre todo, a que el alienista intenta secularizar sólo su propio trabajo, separándolo de la Iglesia y la Cámara, haciéndolo un territorio inalienable e inaccesible. Otro punto de entendimiento entre el alienista y su clase es que sus proyectos siempre van acompañados de compromisos con la Iglesia y la Cámara. Compromisos que le obligan a dar concesiones que casi siempre no son debidamente interpretadas ni por la Iglesia ni por el poder local, ni por el padre Lopes ni por los consejales. Esto se comprueba cuando Bacamarte, aprovechando la ignorancia del padre Lopes, logra que éste acepte pensamientos mulsulmanes como si fuesen propios de la escolástica (en concreto, acepta una frase de Mahoma como si fuese de Benedicto VII); de la misma manera logra que el padre Lopes acepte otro tipo de explicaciones que las religiosas cuando ambos discuten sobre los orígenes de la locura. El padre Lopes lo atribuye a la torre de Babel y Simão Bacamarte le responde: "Essa pode ser, con e feito, a explicação divina do fenômeno ...mas não é impossível que haja também alguma razão humana, e puramente científica, e disso trato..." (24).

Esa oposición entre explicaciones divinas y razones humanas, permite entender también la oposición que existe entre lo árabe y lo cristiano en este cuento. La aceptación de esa dualidad, coincide con lo que siglos antes había expuesto Averroes (uno de los autores más leídos por Bacamarte); (25) a eso se agrega, la constante referencia y consulta que el alienista hace de escritos árabes, por ejemplo con motivo de la esterilidad de su mujer y el resultado negativo de sus teorías. Esta oposición clandestina, privada, entre la tradición cristiana y la árabe, no era extraña para la intelectualidad de la época, entusiasmada por romper con las barreras de la escolástica, pero sí para un pueblo, ni siquiera una ciudad, perdido y sin importancia como Itaguaí. Precisamente por ello contribuye a una mejor caracterización de los eventos y personajes, ya que de no ser por sus mentiras el proyecto de la Casa Verde nunca se hubiese realizado y tampoco hubiese sido posible aquella revolución en la que la teología y la ciencia se pusieron de acuerdo para explicar los orígenes de la locura en los términos ya explicados.

Por otro lado, el interés del alienista por poner en funcionamiento la Casa Verde precisa aún mejor su personalidad y su ideología, como se comprueba con la siguiente cita:

A caridade, Sr. Soares, entra de certo no meu procedimento, mas entra como tempero, como o sal das cousas, que é assim que interpreto o dito de S. Paulo aos Coríntios: "Se eu conhecer quanto se pode saber é não tiver caridade, não sou nada". O principal nesta minha obra da Casa Verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, clasificarlhe os casos, descobrir enfim a causa do fenômeno é o remédio universal. Este é o mistério do meu coração. Creio que com isso presto um bom serviço à humanidade. (26)

A las claras se explica que la construcción de la Casa Verde se debe muy secundariamente a una obra de caridad o bienestar social; se debía, principalmente, a una decisión práctica, ya que el tener reunidos en un sólo edificio a todos los dementes que había en Brasil le facilitaba sus investigaciones. Pero este objetivo nunca pasó de ser una

confesión privada, de tal manera que todos en Itaguaí lo ignoraban. Para explicarlo en otros términos, Bacamarte estaba entregado más al servicio de la ciencia que de la humanidad y mucho menos a las personas que tenía a su alrededor. Por eso, la Casa Verde antes que sanatorio era un lugar de observación y experimentación. Todo este andamiaje se ponía al servicio de los objetivos desproporcionados (descubrir el remedio universal) de un cientificista que con mucha habilidad sabía engañar y respetar los intereses de los que detentaban el poder.

Al interior de su trabajo, el alienista era un intelectual ubicado epistemológicamente más allá del racionalismo y del empirismo, porque siempre estaba interesado en elaborar teorías y en ponerlas a prueba, "demostrando os teoremas com cataplasmas" (27). Este proceso le permitió formular tres hipótesis diferentes que giraban alrededor del equilibrio o desequilibrio entre las facultades mentales. Se sabe que observa y se da a entender que experimenta, aunque muy poco se dice acerca de sus experimentaciones (la omnisciencia tiene ciertos límites). Por otro lado, su postura frente a las enfermedades mentales no es ni unilateralmente orgánica ni tampoco psicológica; no todos los casos que diagnostica se deben a lesiones cerebrales. Los procedimientos que utiliza son sistemáticos y aún antes de elaborar la primera de sus hipótesis (marcando por vez primera los límites entre la razón y la demencia) clasificó a los que consideraba dementes de la siguiente manera:

Dividiu-os primeiramente em duas classes principais: os furiosos e os mansos; daí passou às sub-classes, monomanias, delírios, alucinações diversas. Isto feito, começou um estudo acurado e contínuo; analisava os hábitos de cada louco, as horas de acesso, as aversões, as simpatias, as palavras, os gestos, as tendências; inquiria da vida dos enfermos, profissão, costumes, circunstâncias da revelação mórbida, acidentes da infância e da mocidade, doenças de outra espécie, antecedentes na família, e uma devassa, enfim, como a não faria o mais atilado corregeador. E cada dia notava uma observação nova, uma descoberta interessante, um fenômeno extraordinário. Ao mesmo tempo estudava o melhor regime, as substâncias medicamentosas, os meios curativos e os meios paliativos, não só os

que vinham nos seus amados árabes, como os que e le mesmo descobria, à força da sagacidade e paciência.
(28)

Se ha dicho que elaboró tres hipótesis y vale la pena examinarlas. La primera tuvo la siguiente formulación: "A razao ´ o perfeito equilíbrio de todas as facultades; fora daí insânia, insânia e só insânia" (29). La segunda fue la opuesta, es decir que " se devia admitir como normal e exemplar o desequilíbrio das facultades e como hipóteses patológicas todos os casos que aquele equilibrio fosse ininterrupto." (30) Esta nueva hipótesis fue formulada tras comprobar, estadísticamente, que cuatro quintas partes de la población de Itaguaí estaban habitando la Casa Verde. Finalmente, luego de corroborar que la esposa de Crispim había recuperado el desequilibrio entre sus facultades mentales y "ter estabelecido em Itaguaí o reinado da razão" elaboró una nueva hipótesis que cuestionaba y superaba la segunda y que la explicaba de la siguiente manera: "os cérebros bem organizados que e le acabava de curar, eran desequilibrados como os outros." (31) Pero lo que es aún más importante: toma conciencia de que no podía "ter a pretensão de haver-lhes inculcido um sentimento ou uma facultade nova; uma e outra existiam no estado latente, mas existiam." (32) Ahora bien, en ninguna de estas hipótesis y teorizaciones se dará cabida a pensar que hay algo de razón en la demencia.

Es precisamente la tercera hipótesis la que marca el inicio de una crisis que no tendrá solución; pero la crisis de Simão Bacamarte es, a un mismo tiempo, personal e ideológica, ya que su Weltanschauung es cuestionada. Si se tiene en cuenta que muchos intelectuales contemporáneos a Machado compartían esa misma visión del mundo y de la vida, se entenderá que el narrador no solo por dramatizar o ironizar afirma que ese episodio marcó "uma das mais medonhas tempestades morais que tem desabado sobre o homen" (33) Era del todo cierto que sus resultados destruían "o largo e majestoso edificio da nova doutrina psicológica." (34) Una nueva posibilidad surge cuando el alienista halla en sí mismo un ejemplo perfecto de equilibrio mental y moral, estado que corrobora con el testimonio de algunos de sus amigos. Tras descubrir esto es que decide auto-internarse en la Casa Verde, al convencerse de que por estar perfectamente sano y equilibrado no cabía duda de que estaba enfermo; esta decisión la justificó de la siguiente manera: "A questão é

científica... tratáse de uma doutrina nova, cujo primeiro sou eu. Reuno em mim mesmo a teoria e a prática." (35)

Se le presentó así la oportunidad de experimentar consigo mismo, alternativa que fascinó a muchos seguidores del positivismo en Europa y América. Gracias al narrador, se sabe que el alienista murió sin ver comprobada su hipótesis y eso se debió a que, al igual que con sus dos primeras hipótesis, Bacamarte procuró curar la demencia sin encontrar lo que de razón había en ella. En cada una de sus hipótesis había una misma contradicción que no se expresaba con total claridad: la oposición entre una sociedad positiva donde primase la razón y una sociedad ornamental donde primaba la retórica, la matraca y la "teoría do medalhão". El que la respuesta a este último tipo de sociedad no fuese acertada no le quitaba lo rescatable que tenía como antítesis.

Hasta aquí se ha visto solo lo tocante a Simão Bacamarte, como personaje central y como articulador de una serie de eventos que se dan casi en cadena. Limitarse a la consabida crítica de este personaje —como exponente del positivismo— equivaldría a encerrarse tan sólo en el primero de los eventos, porque si bien explica el origen de los demás eventos no los determina. Ahora es necesario examinar qué pasa con los demás eventos y, sobre todo, con la revuelta de los Canjicas. (36)

A diferencia de Memórias Póstumas de Bras Cubas, Quincas Borba o Don Casmurro, en sociedad en la cuál están claramente distribuídos los roles y códigos que corresponden a cada sector social— se torna cuestionable y hace crisis en forma generalizada. Hace crisis no debido a los códigos de los cuales es portador Bacamarte sino a los cambios que trae consigo la construcción de la Casa Verde.(37) Causa la crisis, nada menos que la institución creada para remendar todo tipo de desajuste en la asunción de roles y códigos en Itaguaí; no otro es el origen de la locura en esa sociedad. Otro resultado inesperado es que la introducción de la razón —una razón inaprehensible para la opinión pública y que por eso la malinterpreta con sus rumores— provoca una serie de acontecimientos incontrolables; acontecimientos caracterizados por el terror y la revuelta. Lo que tanto consejales, principales y el propio Bacamarte pensaron que iba a limitarse a un espacio reducido y claramente delimitado, terminó

trastocando el orden de las cosas y las personas, en toda una sociedad, construída a imagen y semejanza del Brasil. Lo que se pensó iba a ser casi un monumento en la calle más importante de Itaguaí, terminó convertido en un mecanismo usado para cambiar la correlación de fuerzas entre las diferentes clases sociales.

El alienista no procuró transformar las instituciones públicas sino crear una nueva donde el poder político local y la Iglesia no tuviesen ingerencia. Itaguaí era su universo y sólo su universo, mientras que la Casa Verde era su feudo, al menos esto es lo que él se proponía; porque si bien no se preocupó por transformar las instituciones ya existentes, sí procuró remodelar a los ciudadanos de Itaguaí de acuerdo con su terapia positiva.

Por su parte, la cámara no entendió lo que ocurría dentro de la Casa Verde y por eso se sintió con la autoridad de decretar su funcionamiento pero no de controlarlo. En este sentido, se estableció en Itaguaí una suerte de poder dual, donde ninguna de las dos partes —ni el alienista ni la cámara— creía interferir y ninguna entendía cómo funcionaba la otra. Eso produjo una serie de malentendidos y sobre todo, llevó a que ninguna de las dos partes pudiese prever el tipo de eventos a que daría lugar el funcionamiento de la Casa Verde. El convenio entre el poder político y la ciencia, personificados en el alienista y los consejales, da lugar a que se construya la Casa Verde y a que se inicie un período de reformas; reformas que eran una consecuencia involuntaria del convenio y de quienes lo suscribieron. En definitiva, la cámara no entendió que la Casa Verde estaba dirigida no a remendar los desajustes en la representación social, sino a crear nuevos roles y nuevos códigos; mientras que el alienista nunca llegó a tomar conciencia de que mediante su terapia positiva estaba creando las condiciones para quitarle el poder a los principales y a la cámara.

Antes de la construcción de la Casa Verde, el edificio del consejo municipal de Itaguaí era el más grande. Esta situación cambia con la construcción de la Casa Verde y cambia nuevamente cuando el "albardeiro" Mateus construye su propia casa; residencia que cuenta con un mobiliario importado de Hungría y Holanda. Este es un dato de importancia, si se tiene en cuenta que el tamaño de los edi-

ficios, como la arquitectura de las ciudades, no es un detalle banal sino el testimonio de una época.

Asimismo, el funcionamiento de la Casa Verde permite que Simão Bacamarte se enriquezca mediante la prestación de servicios urbanos y no, por ejemplo, mediante el trabajo en plantaciones. Algo similar ocurre con el boticario Crispim Soares, con sus sobrinos, con Mateus, con el barbero Porfirio y tantos otros. En este sentido, deben resaltarse dos puntos: el primero de ellos es que los servicios que presta la Casa Verde parecen ser tan importantes que llega a obviarse la presencia de las plantaciones, nada menos que en una zona muy cercana a Rio de Janeiro; el segundo es que con Bacamarte aparece por vez primera un intelectual de nuevo tipo, que no es tradicional y que podría ser considerado orgánico, siguiendo a Gramsci. (38)

Este último punto es muy importante, ya que la puesta en funcionamiento de la Casa Verde provoca un reordenamiento en la división social del trabajo en esa sociedad. Se sabe que el alienista y el boticario, por ejemplo, tienen personalidades diferentes: Bacamarte rescata solo la existencia de la razón mientras que Crispim sufre y disfruta las emociones más diversas (alegría, tristeza, amargura, vergüenza, debilidad, soberbia). Por otro lado, aún siendo socios de una misma empresa no hay comunicación entre ellos, no manejan los mismos códigos, y a menudo cuando Bacamarte habla Crispim escucha pero no responde (o responde para congraciarse) pese a que desapruueba. Pero esas personalidades opuestas y esa falta de comunicación no hacen sino ilustrar una diferencia mucho más profunda.

Con Bacamarte se introduce un nuevo sector social en ese microcosmos que es Itaguaí. Bacamarte pertenece al tipo de intelectuales que está asociado con la aparición de una nueva clase social —burguesa en este caso— y a la cual sirve. Se podrá decir que tal clase no existía en Itaguaí; precisamente esa es la característica de todo el difusionismo: intelectuales que siguiendo a Gramsci— pueden ser llamados "orgánicos" pero que no tenían base social.

En este sentido, con el alienista comenzó una nueva época en Itaguaí, caracterizada también por el desarrollo de relaciones mercantiles y no capitalistas. (39) Antes de esa época, predominaban, por una parte, las plantaciones, y, por

otra parte, los intelectuales que —también siguiendo a Gramsci— pueden ser llamados "tradicionales" porque sus relaciones con las clases existentes era a menudo más antigua, diversa e indirecta. Este último es el caso del boticario Crispim Soares y del albardeiro Mateus, así como del barbero Porfirio.

Debido a que el boticario deviene en socio del alienista, no es tanto él como el barbero el que ve reconsiderado su oficio, a raíz de la construcción y funcionamiento de la Casa Verde. Sobre todo, ve disminuidas sus funciones en Itaguaí, debido a que éstas interfieren (aunque no en su totalidad) con las de Bacamarte: Porfirio sobrevive como proveedor de sanguijuelas. No siendo un principal y no contando con el favor, tampoco con la amistad, del padre Lopes, este cambio es un serio revés; pese a que en ningún momento se ve afectado económicamente, todo lo contrario, prospera materialmente gracias a dicha empresa. En una sociedad todavía estamental, más importante que las ganancias era el no ver disminuidas sus funciones, porque con esa disminución también se devalúa el poco poder político con el que contaba. Todo lo explicado, guarda también relación con el hecho de que la retórica que usa Porfirio es sustancialmente diferente a la de la Cámara y aún más a la del alienista, cada una de esas retóricas tenía su propia audiencia, inapelable por la otra.

En la revuelta de los Canjicas, hay una serie de comparaciones que se sugieren y que tienen un claro trasfondo de parodia: París e Itaguaí se asemejan cuando Porfirio marcha con los canjicas en dirección a la Casa Verde; y la Casa Verde es comparada con la Bastilla. Hay detalles adicionales como que João Pina el barbero que derroca a Porfirio—lo acusa de portador de "doutrinas francesas." (40) A esto podría agregarse todo el juego irónico que el narrador hace con nombres como Bacamarte, Embraias, Conto, Leme, Canjica y otros. Lo importante es resaltar que la parodia está reservada para los eventos, mientras que la ironía lo está para los personajes. En general, el uso de estos "hechos de sentido" y "figuras"—según los llaman Todorov y Ducrot— se intensifica conforme la narración se centra en esa revuelta.(41)

Uno de los atractivos de la revuelta no está tanto en la claudicación de Porfirio (claudicación que sorprende

al alienista) sino en ese juego que se hace entre determinados eventos históricos —como la revolución francesa— y los eventos de la escritura —la revuelta de los canjicas. Este juego, que confunde dos tipos de acontecimientos por medio de la incorporación de una serie de trasgresiones, se propone descubrir una impostura y, tal vez, demostrar la ausencia de alternativas.

La revuelta tiene su origen en un desconcierto generalizado donde "Não se sabia já quem estava são" y "não havia regra." (42) Por eso, muchos emigraban de Itaguaí, tratando de escapar de ese régimen de terror (visto como tal solo a partir del reclutamiento de Costa) pero arriesgándose a ser atrapados como ocurrió con Gil Bernardes, acusado por Bacamarte de padecer de la "vocaçõ das cortesias."(43)

Antes de la revuelta de los Canjicas no hubo ninguna manifestación violenta contra la Casa Verde: durante los seis primeros meses de funcionamiento no hubo reclamo alguno y luego el descontento se manifestó en "suspiros" y finalmente en peticiones a la Cámara. Es la entrevista entre una "representação popular" y la Cámara la que cambia este estado de cosas y se comienza a hablar públicamente del "despotismo científico do alienista."(44) Esa representación popular logró incluso dividir a la Cámara, cuando un consejal —Sebastião Freitas— impresionado, más no convencido, por la retórica usada por Porfirio, disiente de la mayoría y respalda al pueblo, ante la recriminación de sus colegas. En este sentido, es conveniente precisar que así como el reclutamiento o captura de Costa impactó sobre los principales y dió inicio a ese sentimiento de terror generalizado, la captura de Mateus es también muy significativa, porque como "albardeiro" pertenecía al mismo sector social de Porfirio y João Pina. Esta última captura es importantísima porque hace posible la revuelta de los canjicas; revuelta que por ser un movimiento de "rua" era incompatible con los códigos de los principales y consejales de Itaguaí y por eso es que éstos no participan en la misma.

Al recibir una respuesta negativa de la Cámara, las trescientas personas que integraban esa representación popular se dirigieron a la Casa Verde, pasando por encima de la autoridad de la Cámara pero representando un "sentimiento unánime." ya que hasta entonces solo querían destruir la Casa Verde pero no tomar por asalto el poder local. Es justamente cuando están marchando hacia la Casa Verde que el

narrador señala que "os trezentos que caminhavan para a Casa Verde podiam ser comparados aos que tomaran a Bastilha." (45)

Cuando el pueblo exige que sea demolida la Casa Verde y que se liberen a las víctimas, el alienista responde negativamente y sin ninguna reserva: "Não dou razão dos meus actos de alienista a ninguém, salvo aos mestres e a Deus." (46) Inmediatamente después se produce el enfrentamiento entre el pueblo y los "dragões" enviados por los consejales para restaurar el orden. Los "dragões" son derrotados y los canjicas deciden tomar el poder local y disolver la Cámara, acusándola de corrupta. Así es como Porfirio mismo descubre sus verdaderos propósitos: satisfacer su "ambição do governo." (47) Tras la toma del poder, Porfírio es nombrado "Protector da Vila em nome de Sua Majestade e do povo" (48) Este cambio lo obliga a razonar ya no como barbero sino como gobernante en los siguientes términos (cuando se entrevista con el alienista):

O povo, tomando de uma céga piedade, que lhe dá em tal caso legítima indignação, podé exigir do governo certa ordem de atos; mas êste, com a responsabilidade que lhe incumbe, não os deve praticar, ao menos integralmente, e tal é a nossa situação. A generosa revolução que ontem derrubou uma camara vilependiada e corrupta pediu em altos brados o arrasamento da Casa Verde; más pode entrar no ânimo do governo eliminar a loucura? Não... é matéria de ciência. (49)

Posteriormente le solicita a Bacamarte que interceda en nombre del nuevo gobierno ante los principales que se oponían a apoyarlo. Porfírio no conseguirá dicho apoyo y su gobierno será derrocado por otro barbero —João Pina— que lo acusará de haber hecho una componenda con el alienista. Finalmente, los revolucionarios son puestos a disposición del alienista, tras la restauración del orden, y la Cámara nuevamente entra en funcionamiento.

Seguir selectivamente el argumento ha tenido su propósito, ya que es indispensable para entender el uso de la ironía y la parodia en *O alienista*. De acuerdo con la lectura del narrador; esa revuelta era una impostura, donde sus líderes intentaron apropiarse de roles y códigos que

pertenecían a los principales y consejales, sobre la base de aceptar y continuar con la cultura ornamental que caracterizaba a esa sociedad; pero a cambio de ello no estaban dispuestos a renunciar a los beneficios que le aportaba el funcionamiento de la Casa Verde, de ahí que dejasen de lado su destrucción una vez que consiguieron controlar el poder.

Se resalta la impostura cuando se vincula con doctrinas francesas a quienes aún siendo parte de un movimiento popular no intentaban afectar en nada la autoridad del Rey; en este sentido, el nombramiento de Porfirio es significativo. A las claras se nota que los canjicas no sostenían reivindicaciones liberales, por eso a Porfirio le interesaba llegar a un acuerdo con los principales; por la misma razón, su interés en Bacamarte no lo era en tanto alienista sino en tanto "filho da terra", mientras que la campaña contra la Casa Verde no era el objetivo sino el medio que haría posible una redistribución del poder.

Sería equivocado pensar que las ambiciones de Porfirio eran estrictamente personales; por el contrario, Porfirio representa los intereses de los intelectuales tradicionales de Itaguaí y su éxito se debió a que logró aprovechar los suspiros de los principales (quienes no se habían beneficiado con la Casa Verde, todo lo contrario, algunos de sus miembros habitaban sus pabellones).

Porfirio buscaba lo que otras personas también buscaban en Itaguaí: convertirse en señor allí donde los únicos señores eran los dueños de las plantaciones; para lograrlo contaba con la nueva posición económica que tenía como nuevo rico, gracias a su trabajo para la Casa Verde. Este cambio económico, al cual se agrega la ya mencionada nueva división social del trabajo, va a forzarlo a intentar un cambio en las posiciones políticas y en la composición del poder local. Esa revuelta no hubiese sido posible de no mediar la Casa Verde. Fueron este tipo de cambios y estas nuevas aspiraciones las que remodelaron la arquitectura de Itaguaí.

Las razones por las que los principales se opusieron a la Casa Verde no son tan simples como parecen. Si bien es cierto que la posibilidad de ser reclutados en la Casa Verde es algo que los aterrizó, como a todos en Itaguaí, hay algo que les preocupó sobremanera: poner fin a

esa época de movilidad social urbana, originada no en la renta de la tierra sino en relaciones de tipo mercantil; poner fin al progreso económico de otros sectores. Por eso es que tampoco pudieron aliarse a los canjicas y su crítico silencio ponía en evidencia una profunda crisis: era nada menos que su propia Cámara la que había dado origen a todas estas reformas, aunque sin proponérselas expresamente. La defección de los "dragões" no era sinó una prueba más de esa crisis. En esas circunstancias, los principales no tuvieron otra alternativa que no fuese la de solicitar el auxilio militar de las Cortes, de Rio de Janeiro.

Gracias a esa intervención foránea, los principales restauran su poder y se toman algunas medidas preventivas; las más importantes tienen que ver precisamente con la Casa Verde. Hasta la revuelta de los Canjicas, el comportamiento de Bacamarte había sido democratizante; mejor dicho, cuando tuvo que ser arbitrario en nombre de la ciencia no discriminó, por eso reclutó tanto a personalidades, del tipo de Costa, como al hijo de un ropavajero que padecía de la "mania das grandezas". En todos los casos, se trataba de enfermedades asociadas con la retórica, el amor romántico y el evolucionismo; enfermedades que se reproducían en todos los estratos de esa sociedad ornamental. Por otro lado, el subsidio que consigue de la Cámara favorece esta misma actitud. En este sentido, durante la vigencia de la primera de sus teorías y hasta la revuelta de los canjicas, Bacamarte tiende a ponerse por encima de todas las clases sociales y discrimina pero en función a otro tipo de criterios: para él la sociedad se dividía entre los científicos y los que no lo eran (a estos últimos les aplicaba su terapia "positiva"). (50)

Algo muy diferente ocurre tras el fracaso de Porfirio y Pina. La Cámara toma algunas medidas en relación con la Casa Verde: la primera de las cuales es que ni los principales ni los consejales podrán ser reclutados en la Casa Verde; la segunda es que se limita el período de operaciones de la Casa Verde a un año a fin de que Bacamarte ponga a prueba la segunda de sus teorías; y la tercera —sin duda la más importante— si bien siguen respetando las tareas que se propone cumplir el alienista dentro de la Casa Verde, se comienza a utilizar dicha institución también como un instrumento de represión política, los primeros afectados por esta decisión son Porfírio, Pina y el consejal Galvão).

De esta manera, la Cámara recupera su soberanía sobre la Casa Verde y con ello se desvanece la utopía de Bacamarte.

La Casa Verde ha probado no ser una institución efímera, si tomamos en cuenta que gracias a ella Itaguaí se incorpora a la historia de Brasil, desarrollando relaciones sociales y provocando cambios y conflictos, hasta entonces inéditos. Es esto mismo lo que permite que Itaguaí se sienta amenazada por Rio de Janeiro, la corte de la colonia que se encuentra en sus proximidades. Pero son los principales de Itaguaí, los dueños de las plantaciones, los que destruyen el proyecto; mientras que Bacamarte no reconoce en la revuelta de los canjicas los resultados de su propia empresa. Cuando la Cámara recupera su soberanía sobre la Casa Verde, termina el progreso de Itaguaí. Por otro lado, lo ocurrido hacia el final sirve para verificar que nadie sabe cómo darle continuidad a ese proyecto, ni siquiera el alienista una vez que su terapia positiva ha fracasado. Cuando Bacamarte formula la tercera de sus hipótesis no hace sino poner en evidencia ese entrampamiento.

Es cierto que la entrega absoluta y mesiánica de Bacamarte —muy al estilo de tantos intelectuales decimonónicos convencidos por el positivismo— resulta no tener sentido, al no cumplir con los objetivos que se había propuesto, ni siquiera en el terreno excepcional de un cuasi laboratorio; también es cierto que la Casa Verde termina convertida en un monumento al error porque se construyó para alojar finalmente a una sola persona: su propio inventor; e igualmente es cierto que la audiencia implicada de esta narración, podrá haberse preguntado si algo similar hubiese ocurrido de haberse intentado proyectos semejantes en otras áreas y, sobre todo, en los llamados negocios públicos.

Lo ocurrido con la Casa Verde se parecería también, en parte, a lo ocurrido con el Teatro Amazonas de Manaus, donde el progreso no trajo consigo lo nuevo sino únicamente la novedad, lo pasajero (pese a que en un caso tenemos que hablar de una realidad creada y en el otro no). Es precisa—mente este último punto el que complica y enriquece la lectura del narrador: proyectando en el fracaso de un proyecto positivista, también la nefasta intervención de quienes sostenían esa sociedad ornamental, a la cual se encontraba enfrentado el alienista sin saberlo. Es de esta manera como funciona el palimpsesto en O alienista.

NOTAS

- (1). Lo relacionado con el fomento de la inmigración es muy ilustrador en lo tocante a este punto. En América Latina, a los inmigrantes europeos se los consideró portadores casi naturales del progreso. Así lo interpretaron intelectuales tan opuestos como el conservador José Cecilio del Valle en Guatemala y Manuel González Prada, fundador del anarquismo en el Perú. Como se sabe, en muchos casos los inmigrantes arribaron cuando las tierras ya habían sido repartidas. En Brasil se dieron proyectos curiosos, como el de Nicolau de Pereira de Campos Vergueiro en 1845, ya que la inmigración tendió a ocupar el lugar vacío dejado por los esclavos (cf. E. Bradford Burns (1980) *A History of Brazil*. 2nd.ed. New York: Columbia University Press, pp. 261- 263).
- (2). Cf. Luiz Costa Lima (1981) *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, p. 16
- (3). Luís Costa Lima (1976) "O palimpsesto de Itaguaí" en José, Rio de Janeiro (3): 27.
- (4). Tzvetan Todorov (1980) "Reading as Construction" in *The Reader in the Text* (comp). Princenton: Princenton University Press: p. 78
- (5). Ernesto Laclau explica así este concepto: "Los individuos, que son simples soportes de las estructuras, son transformados por la ideología en sujetos, es decir, viven la relación con sus condiciones reales de existencia como si ellos constituyeran el principio autónomo de determinación de dicha relación. El mecanismo de esta inversión característica es la interpelación" (Ernesto Laclau (1980) *Política e ideología en la teoría marxista. Capitalismo, fascismo, populismo*. 2da. ed. México: Siglo XXI, p. 113.
- (6). Dicho uso no es casual si se tiene en cuenta lo dicho por Wayne C. Booth (1974) en su libro *Rhetoric of Irony*. Chicago: Chicago University Press, p. ix: "Before the eighteenth century, irony was one rhetorical device among many, the least important of the rhetorical tropes. By the end of the Romantic

- the rhetorical tropes. By the end of the Romantic period, it had become a grand Hegelian concept, with its own essence and necessities..."
- (7). Esta definición la proporciona el Webster's New World Dictionary of the American Language (1966) Concise edition. Cleveland-New York: The World Publishing Co.p.133
 - (8). Walter Mignolo (1982) "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista" en Historia de la literatura hispanoamericana (Comp), t.I Epoca colonial. Madrid: Catedra., pp. 75-6
 - (9). Burns, op. cit., p. 148
 - (10). Cf. Machado de Assis (1938) *Chronicas*, vol. 1 (1859-1863) Rio de Janeiro-São Paulo-Porto Alegre: W.M.Jacksonson, p.5.
La edición que hemos usado de "O alienista" corresponde a esa misma colección, en el tomo titulado *Papeis Avulsos*.
 - (11). Burns, op. cit., p. 100
 - (12). A.J. Greimas y J. Courtés (1982) definen el evento "como la acción del sujeto --individual o colectivo--, en tanto en cuanto ha sido reconocida e interpretada por un sujeto cognoscitivo distinto del sujeto del hacer..." En *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, p. 166.
 - (13). Cf. Costa Lima, *Dispersa demanda*.
 - (14). Cf. el capítulo 7, "Convention and Naturalization" en Jonathan Culler (1975) *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistic, and the Study of Literature*, New York: Cornell University Press.
 - (15). Esto es lo que hace, por ejemplo, cuando reubica históricamente al positivismo. Tal vez valga la pena precisar, para evitar posibles confusiones, que se trata del positivismo del siglo XIX y no del llamado "positivismo lógico". El primero de estos puso énfasis en aquellas instituciones que apelaban a justificaciones de tipo metafísico o teológico, para criticarlas. Cf. Lesek Kolakowski (1981) *La filosofía positivista*. Madrid: Catedra.
 - (16). La cita original se encuentra en inglés. George Lichtheim (1968) "Alienation" en *International Encyclopedia of the Social Sciences*. The Macmillan Company and the Free Press. p. 265.
 - (17). *Ibíd.* , p.266

- (18). *Ibíd.*
- (19). Franz G. Alexander y Sheldon T. Selesnick (1966) *The History of Psychiatry: an Evaluation of Psychiatric Thought and Practice from Prehistoric Times to the Present*, New York: Harper and Row, p. 138. Muchas informaciones sobre historia de la psiquiatría usadas en el presente ensayo han sido sacadas de este libro.
- (20). Así lo considera el *Diccionario Enciclopédico Salvat* (1952) 2da. ed., t.I, Barcelona. Actualmente se usa, aunque de manera restringida, dentro del campo de la psiquiatría forense (a veces también en psicología social).
- (21). En el caso de Portugal, estos cambios fueron promovidos por Pombal quien "impressed by the success of the French statesman Colbert and his own travels in Europe, gave the major impetus to the Enlightenment within the empire... (and) Coimbra University in 1772" (Burns, *op. cit.*, p. 120). Algo muy parecido ocurrió en la sociedad italiana durante el gobierno del monarca Leopoldo.
- (22). Burns, *op. cit.*, p. 124
- (23). Machado, "O Alienista", pp. 28,9 y 55 respectivamente.
- (24). *Ibíd.*, p. 17
- (25). Alexander, *op. cit.*, p. 64
- (26). Machado, "O Alienista", p. 16.
- (27). *Ibíd.*, p. 9
- (28). *Ibíd.*, p. 20
- (29). *Ibíd.*, p. 31
- (30). *Ibíd.*, pp. 80-1
- (31). *Ibíd.*, p. 96
- (32). *Ibíd.*
- (33). *Ibíd.*, p. 97
- (34). *Ibíd.*, p. 96
- (35). *Ibíd.*, p. 98
- (36). A resaltar solo lo relacionado con el positivismo se limita, por ejemplo, la introducción de Sonia Brayner a la antología de *O Conto de Machado de Assis* (1980) Rio de Janeiro: *Civilização Brasileira*, p. 14
- (37). Bacamarte se convierte así en un reformador social aún a pesar de no proponérselo, porque no son las teorías de alienista las que transforman esa pequeña pero significativa sociedad sino la institucionalización pública de la Casa Verde.
- (38). Antonio Gramsci (1972) *Cultura y literatura*. 2da. ed.

Barcelona: Península.

- (39). Bacamarte impulsa, desde el comienzo, una mayor división social del trabajo aunque solo dentro de la Casa Verde. Recuérdese que antes de clasificar a los enfermos organizó la administración de la Casa Verde y contrató a dos sobrinos de Crispim Soares para que se encargasen de ella. esto le permitía su propia especialización.
- (40). Machado, "O Alienista", p. 74
- (41). Izvetan Todorov y Oswald Ducrot (1974) Diccionario encilopédico de las ciencias del lenguaje. México: Siglo XXI, pp. 319 y 2917.
- (42). Machado, "O alienista", p. 47 y 46 respectivamente.
- (43). Ibíd., p. 48
- (44). Ibíd., p. (51)
- (45). Ibíd., p. 54
- (46). Ibíd., p. 57
- (47). Ibíd., p. 58
- (48). Ibíd., p. 62
- (49). Ibíd., p. 70
- (50). Otro rasgo democrático en medio de la arbitrariedad puede hallarse cuando el alienista al abandonar la primera de sus hipótesis decide amnistiar a quienes por equivocación habían estado reclusos en la Casa Verde.

ABSTRACT

Guido A. Podesta analyses "O Alienista" by Machado de Assis, centring himself, on the one hand, in the problematic shown by the discursive request of this narrative and, on the other hand, in the concept of "alienation" which allows a contrast between the nineteenth positivist version and the marxist and psychoanalytical one which, in the end, will prevail.

The analysis of the dissertation permits to define the distance between the time of enunciation and that of statement. The narrative would begin with a before hand extant textual material going to but not coinciding with that discursive variation which the "Chronicle". it would approach to the "journalistic chronicle" but it would get away from the objective fetishism of the canonical "chronicles" of colonialism. Podesta states that the "discourse of the narrator is organized with a palimpsesto", emphasizing that "the reading of the narrator conditions but not determines the performance of the reader".

The treatment made by story of "alienation" leads Podesta to give a value to the mimicry of Southamerican culture as opposite to the European one, and the ambiguity with which positivism answered to this problem. In this sense, it is significant that the problem of the "alienist", beyond religion and scientifism, is taken to the gramscian opposition intellectual "traditional" /intellectual organic.

CODES OF EXCLUSION, MODES OF EQUIVOCATION : MATUTE'S PRIMERA MEMORIA

Geraldine Cleary Nichols

"Two is the beginning of the end."
Wendy Darling

From the first memory to the last, on the level of story and that of discourse, Ana Maria Matute's *Primera Memoria* undermines convention and frustrates expectations(1). It opens with an arresting image of the narrator's grandmother, whitehaired, majestic, and hard as the rocks she wears on her fingers. This image, its importance underlined by its placement as "first memory," sets the demythifying tone of the rest of the narrative, and presents the first instance of the equation which characterizes this equivocal and deceptively novel:

$A = B$, but $A \neq B$
Práxedes = grandmother, but Práxedes \neq "grandmother"

The work's title sets up reader expectations the remainder of the text will disappoint: instead of the nostalgic evocation of childhood intimated by "primera memoria," the reader finds a tale of treachery and deceit. In retrospect, one perceives that the epigraph—artfully doctored by the narrator—introduces the motif and practice of deception (2), but upon first reading it is this description of Praxedes which dramatically signals the memoir's unconventionality. From this image on, the reader's perception of the novel's "oddity" or "implausibility" only grows (3). Notwithstanding such preparation, the denouement still surprises, both because of its rapidity (for which the novel's slow pace has not prepared us), and because the final scene—of Matia and her cousin Borja embracing after an estrangement—is unexpectedly disquieting. While the embrace marking an end to disorder is a classic comic finale ($A=B$), in *Primera memoria* it seems tragic ($A \neq B$). The reader's final experience of the novel, then, is as disturbing as the first.

Throughout the work, one is led to reenact the confusion and "decepcion" felt by Matia the protagonist during her year of initiation into adult society. *Primera memoria* shows and tells that all stories deceive and disappoint, even if they are about deception and disappointment; that all ideals—esthetic or moral—are chimerical in the face of an often deceptive "reality." Beginning with an ungrandmotherly progenitor and ending with an unholy but pregnant alliance, *Primera memoria* recapitulates the sad passage from girlhood to womanhood.

This analysis of Matute's novel has three parts. The first identifies the basic relations in the novel, applying a slightly modified form of Todorov (and Greimas)'s actantial model. Once these relations have been established, the principal rules of action governing them may be deduced. These in turn serve to clarify several puzzling aspects of the novel: the nature of the struggle within and for Matia; Borja's ascendancy over Matia, Manuel, Chino, and his own gang; the tragedy of the denouement. In Part II this information is used to derive the values of the novel's dominant culture, which Matia will be expected to internalize. In Part III an analysis of Matia and her countercode, her wish book, will serve to explain the constitutive amphibology of this text.

I

There are four basic predicates governing the relationships in *Primera memoria*: Greimas's three—desire, communication, and participation—and another which I have added, equation (or equality). Their opposites are hatred, incommunication (including secrets, lies, and dissimulation), opposition, and domination. Diagramming these relations (see Appendix) throws new light on the dynamics of the novel. Perhaps most unexpected is Borja's ubiquity; he is a multiple subject or object of every predicate except equation. Unnoticed by the reader, who is conventionally attentive to Matia as principal character, Borja assumes a place in the memoir's structure paralleling his place in the social, familial, and sexual orders: he is more important than his cousin. She is the protagonist, $A = B$, but she is not the most important character, $A \neq B$.

The discontinuous relationships always involve two of the triad Matia-Borja-Manuel. All of the heterosexual pairings are in complementary distribution, such that when Matia desires (communicates with, etc.) Borja, she does not desire (etc.) Manuel, as follows:

1. if Matia loves (etc.) Borja, she does not love (etc.) Manuel
2. if Matia loves (etc.) Manuel, she does not love (etc.) Borja
3. if Matia loves (etc.) Manuel, Borja does not love (etc) Matia

But, 4. if Matia loves (etc.) Borja, Manuel does not react.

As the subject of all of these propositions, Matia would appear to direct the affective world of triad (A = B), but such control must be judged illusory or ephemeral (A = B) in the light of her subordination by Borja at the end. When she surrenders to his embrace, she renounces her autonomy and her domination of Manuel, losing two boons at once. Whether or not Matia had control over the "outcome" of her adolescence (or its textual equivalent, the denouement of this memoir) is the central question raised in *Primera memoria*. Could she have resisted her co-option and defeat, or, to use a metaphor which abounds in the novel, was the game fixed? Defined by the sociosexual system as a pawn, could she have outplayed the Knight (Borja), the Bishop (Mosen Mayol and the Church hierarchy he represents), the — Castle (Alvaro and his royal and military friends), the Queen (Práxedes); have checkmated the King (patriarchy itself)?

The narrator chooses not to answer this question, or more exactly, to answer it with an equivocal that begins with the title and continues to the last word. The story, on the one hand, suggests that Matia was coerced into her final act (betrayal of Manuel/renunciation of ideals/surrender into passivity); the discourse, on the other, intimates just the opposite: that Matia was culpable, that she acted in bad faith (4). The elements of the discourse underpinning this counter—suggestion are the presentation of alternative non-conformist behavior patterns, the inclusion of at least two lies easily detected by the reader, and the constant criticism of the duplicitous adult world (criticism from "without

" by Matia the child, from "within" by the adult narrator).

Returning to the diagram, we see that until the novel's denouement Borja and Manuel's relationship is all negative and one-sided, with Borja the sole actor. Trained to compete (and win), Borja cannot tolerate Manuel's refusal to enter into any sort of contest. To force him into action, Borja perverts every one of the predicates, feigning communication, love, and equation with him, and asking his "help" for Matia. This "help" is really an obstacle for Manuel, a fatal trap (with Matia as bait). With her final embrace of Borja, Matia confirms his victory, and accepts the adult rules he has used to win. In so doing, she also embraces her own definition as bait, or spoils, and her womanly role as accessory. Her active life is over; her passage is complete (5).

II

The rules of action which govern *Primera memoria* show a world of exclusion, where allegiance must be undivided, and side-taking along sexual, familial, and class lines is compulsory. Matia intuits the coercive nature of this law, as reflected in the frequent images of beds, ants, incarceration, and board games, as soon as she arrives on the island, metonym and metaphor of her adolescence (6).

Obedecer a Borja, desobedecer a la abuela: esa era mi única preocupación por entonces....volvían de nuevo a mi recuerdo las sombras de los hierros forjados y las hormigas en la pared. En lo que me rodeaba había algo de prisión, de honda tristeza. Y todo se aglutina en aquella sensación de mi primera noche en la isla: alguien me preparaba una mala partida, para tiempo impreciso, que no sabía aún. (p.50)

The novel's law of sexual loyalty enjoins fidelity to one (hetero-)sexual partner, within or previous to a religiously sanctioned marriage (7). This law accounts for the central conflicts in *Primera memoria*, including Borja and Manuel's fight over Matia, and part of Matia's own internal

struggle against growing up, which she explicitly defines as being divided into separate genders (with heterosexual obligations. See below, p.20). Transgressors of the sexual law are few: Jorge, who has been polygamous and now lives with the epicene Sanamo; Sa Malene, whose sex and social class make it impossible for her to cover up her infraction; Borja and Chino, with their homosexual affair (8).

Alliance to one's family is the second rule of the culture; its importance can be judged by the appearance of Práxedes at the head of Matia's genealogy/memoir. For she is not simply a grandmother to Matia, as the narrative makes clear; she has become the patriarch in the absence of a suitable male, wielding all the economic and political power usually reserved to the "man of the family." It is significant that in recalling family conferences, Matia always pictures Práxedes flanked hieratically by the priest, Mosén Mayol (named after the great patriarch, Moses), presided over by (the portrait of) the dead grandfather, and surrounded by autographed pictures of Borja's father Alvaro and other members of the military and governmental power structure (the "Castle").

Once again the salient transgressor of this law of allegiance is Jorge, who has lived cut off from his relatives on Práxedes' side, and let his aged father die scandalously alone. Matia's mother disobeyed her family in marrying, but she expiated the sin in suffering: "pagó cara su elección... Afortunadamente, según (Práxedes), aquel matrimonio duró poco: mi madre murió antes de que las cosas tomaran un giro escandaloso" (p. 102). One of the severest censures which Práxedes levels at Matia's father is that he is a "descastado" (p. 14), whose meaning goes beyond outcaste to signify one who has little attachment to the family. He was a man "obsesionado por ideas torcidas, que le hicieron gastar en ellas el dinero de mi madre y que arruinaron su vida familiar" (p. 102). This "tainted" genealogy may account for Matia's early ambivalence toward Práxedes and family; certainly one of the clearest signs of her final maturity is her "espousal" of Borja over Manuel (9).

The illegitimate Manuel has divided family loyalties, explaining in part Matia's repeated observation that the boy "no era de nadie" (pp. 35, 124-25, 188). Since Sa Malene and Jorge de Son Mayor's union transgressed class lines

and was not recognized by church or state, their son Manuel is a living infraction of the social order. As a child he was able to "belong" to both parents, but at adolescence (when one comes under the jurisdiction of the culture's laws governing sexual and familial loyalties), he had to take sides. He explains the decision to live with his mother and — stepfather to Matia: "Me dí cuenta de que mi sitio estaba con ellos, ahí, en esa casa... y sobre todo con él, con Taronjé.... ¡Tenía que estar a su lado; He closes with an ap—parent non sequitur: "¡Porque no se escoge la familia, se la dan a uno;"(p. 123), which is true for everyone in the novel save him. In his case it was choosing itself which was coerced; one cannot opt for or against having a family, with all of its consequences, any more than one can opt for or against growing up (see also below, pp. 176-177).

Solidarity with members of one's social class is another elementary organizing principle in this novelistic — world, where there are really only two classes, upper and lower (10). This element of unity is specially important — during the opening months of the novel, *Summer, 1936*, when class lines have begun to be drawn in blood, both on the island and "en el otro lado" on the Spanish peninsula. Praxedes' clan, the priest, and a few professionals are the island elite; the servants and villagers are the lower class. In imitation of this stratified order, Borja organizes a gang with Matia and the professionals' children; they do battle with a gang of lower class boys, who are armed with — hooks and led by a blacksmith's son. It is a reprise of Peter Pan, Wendy, and the Lost Boys against Captain Hook and his proleterian pirates, as Matia vaguely intuitis (pp. 139, 141).

Jorge has also flouted this convention all of his life (p.87), but the war's exarcebation of class pressures has forced him into Praxedes' camp, at least in the eyes of the villagers (pp. 36,45). Matia's father is a continuing renegade to his class, for although well born he is now—the game imagery continues—" con ellos, en el otro lado" (p. 46). Manuel resolved his equivocal class status when he chose Taronjé as his father. Both he and Matia understand what this choice meant: that he has placed himself, as she says, "fuera de la barrera.... De los Taronjé, el delegado y todos los demás. Y, acaso, de mi abuela también" (124). As a result, their friendship flouts the class solidarity law, an

infractio Matia will abjure in the end.

Sa Malene is a repeated victim of the fascists because she does not "know her place," either as a woman or as a member of the lower class. She is an interclass adulteress who, unlike her namesake Mary Magdalena, has neither wept for forgiveness nor used her magnificent hair to wipe anyones feet. This hair, "de un rojo intenso, llameante; un rojo que podía quemar" (p. 53) is the symbol of her defiance of convention, and inevitably assimilates her to the Republicans, "los Rojos" of the Civil War. For continuing to forget her place after her husband's monitory murder, Malene is to be punished by stoning, the traditional mode of chastising women in the Judeo-Christian patriarchy. The Taronjé brothers intervene, substituting the punishment in favor with current patriarchs: they shave Malene's crown (ing glory) (11).

Wealth, power, and status are the values of the novel's ruling class, determining the rules of action, the relations between the characters, and conditioning Matia's relation to and her relation to and her relation about that world. Two convictions about this value system color her narration: first, that it is endemic in all adult societies; and second, that the individual values are ranked, giving rise to pernicious competition. Related to the former is her frequent assimilation of herself to characters in transitional crisis in Northern European fairy tales and children's stories, showing that she considers her repugnance for the world of her elders to be typical of her age (and sex, for the most part), paradigmatic rather than unique. To the latter she attributes the most despicable elements of the adult world—its divisiveness, cruelty, and materialism. Believing with Wendy Darling that "two is the beginning of the end," she must abhor this hierarchical system, with its division of the world into winners and losers, insiders and outsiders. As she presents the value system she was to internalize that year, Matia comments on it obliquely, exposing its baseness by contrast with other images drawn from her old world, with its kinder, more equitable social order, and from fairy tales and the New Testament.

The principal value in the novel's world is money, in one form or another (12). Even though the grandmother

complains that she is ruined financially, no one seems to take her seriously, nor does she seem to be straitened (A = B, but A = B). Wealth being power, she enjoys a position of absolute superiority in the village and in her home. The peasants bow to her as she passes, the professionals curry her favor, the priest is at her disposal. She treats her servants like chattels, arranging their lives to suit her own designs.

Borja's servility is designed to ensure his inheritance of Praxedes' money. "No sé si Borja odiaba a la abuela pero sabía fingir muy bien delante de ella. Supongo que desde niño alguien le inculcó el disimulo como una necesidad. Era dulce y suave en su presencia, y conocía muy bien el — significado de las palabras herencia, dinero, tierras" (p. 13). He is marked as an incipient "mercader" both by his enthusiasm for accumulating (pilfered) capital and by his — ingenuity in hiding it (within a lockbox wrapped in a rain—coat, secreted in the hold of an old ship, the *Joven Simón*,—wrecked in an isolated cove down the coast from the village). The key to the box which guards his "bienes inapreciables" hangs around his neck, on the same chain with another signifier of his status as heir, a medal of the Virgin Mary, a gift from Práxedes (p.30).

Jorge has spent most of his wealth like the proverbial drunken sailor, but he continues to live comfortably. His final *beau geste*—involving a direct conversion of capital into—power—was to give Sa malene a plot of land right in the midst of Práxedes' holdings. This or some other money matter is at the base of Praxedes and Jorge's feud, thus being paradigmatic, for Chino at least, of social discord in general: "¿ Y por qué se enfadan los señores y los villanos? Y frotó chabacánamente el índice y el pulgar" (p.131).

Alvaro's wealth, like the grandfather's before him, is explicitly related to his power (pp. 102,118); like the grandfather, he hobnobs with royalty, wears a uniform, and presides over all family gatherings, even when absent. Práxedes regarded him as a good "catch" for Emilia, who had money but no beauty to offer (p. 102). Matia constantly undercuts this positive evaluation by noting Alvaro's ugliness, "su mandíbula aguda y cruel" (p. 55), "sus ojos, demasiado

juntos, los pómulos salientes que dolían sólo de mirarlos" (p. 153), his cruelty, even ferocity (pp. 104-06, 118). Although Matia is part of this moneyed family, she is not its heiress ($A \neq B$, but $A = B$); Borja is the sole heir. Hence — Práxedes' concern for Matia's other asset, her "posible futura belleza,... lo único que sirve a una mujer, si no tiene dinero," as she warns the girl (p. 102).

The second value, linked as we have seen to the first, is power, and it is synonymous with Práxedes' family in *Primera memoria*. The old woman exercises her family's power circumstantially, regent for the duration, her accepter the slim bamboo cane with a golden head that is always at her side. The orphaned Matia, disinherited and powerless, cannot understand why a woman "firme como un caballo" (p.11) uses a cane, but its significance is not lost on her cousin. He leaps forward each time this Lacanian phallus slips to the floor beside Práxedes, returning it to its place reverentially, " con rutina de niño bien educado" (p. 12). It is fitting that the phallus bearer in the family have an epicene name like Práxedes, whose meaning—"acción, empresa, éxito"—is as closely associated with men in her society as she and her ultimate success are (13).

One of the images which encodes Práxedes' power, a common one in women's fiction, is that of the vigilant jailer, the female "victim turned victimizer" of the other women (14). Her control over all the other females in the novel, except Malene, provides another instance of the novel's basic equation, since Práxedes=woman, but Práxedes = woman." Matia is of course powerless to resist her, and Emilia dares not even yawn openly in her presence: "casi se podía oír el crujido de sus dientes, fuertemente apretados para que no se le abriera la boca de par en par, como a las mujeres del declive. Decía, de cuando en cuando: 'Si, mamá. No, mamá. Como tu quieras, mamá'"(p. 13). Práxedes controls her daughter's sexuality as firmly as her jaws, forbidding her relationship with Jorge in favor of the alliance with the more bankable Alvaro.

If Práxedes is regent and jailer, the commander-in-chief is Alvaro, El Coronel, patriarch, officer, Carlist, an "omnipresent shadow" (p. 32) whose potency is — felt even in his absence. The emblems of his masculinist culture are everywhere in the house—whips, saddles, tack, a

box of fat cigars, his "intruso olor" of leather and cedar (107). Matia associates him especially with the vicious whips he inherited from the grandfather along with the role as master of the house. "Aquellos látigos, ¿cómo podían pertenecer a nadie más que a tío Alvaro, con su afilada cara de cuchillo, con su boca torcida por la cicatriz?" (p. 105).

Alvaro's relationship with Emilia can only be surmised by Matia, who shudders with fear and a strange sense of shame when she imagines their intimacy (pp. 106-07. See below, p. 18). In the absence of Alvaro's power, Emilia seems a fat baby doll without batteries. Matia recalls her "esperando, -esperando, esperando, abúlicamente, con sus pechos salientes y su gran vientre blando. Había algo obsceno en toda ella, en su espera, mirando hacia la ventana" (p. 25). Emilia is a caricature of bourgeois femininity, with appropriate elements of fertility goddess, as James Stevens points out in "Myth and Memory: Ana María Matute's Primera memoria" (Symposium, 25 (1971), 200). Matia's descriptions of Emilia are always negative, notwithstanding the fact that she expects to be just like her one day (pp. 69, 109, 118).

Borja takes advantage of his father's absence and his grandmother's indulgence to increase his own modest store of power. Small and somewhat delicate, the boy depends not on physical force to impose his will, but on machinations — involving words (threats, innuendoes, lies), knowledge (of his class's mores and weaknesses), and family connections (15). Borja's name underlines his similarity to Cesare Borgia, who served as partial inspiration for Machiavelli's Prince. This petty Prince of Darkness dominates the boys of his gang purely by virtue of his family connections (p. 141), and Chino by blackmail. Borja is the Victimizer in the novel's economy, and Chino is Victim, his opposite in almost every way: an outsider (as his nickname suggests), a have — not; grace-less, masochistic, wholly dependent on Práxedes (16). (Matute's depiction of an exploitative homosexual relationship between the Colonel's son and the ex-seminarian is perhaps as bold an indictment of the degeneracy of the — Spanish military-religious regime as one could find in censored postwar literature.)

Matia enjoys virtual parity with Borja in ancestry, intelligence, and education, but she feels him so dominant that she dreams about him as a mad puppeteer, dragging her around on a chain (p. 23). In fact she is not his equal, for

although she has the same cultural instruments as he, especially words, she does not have the training to employ them as weapons; her "Knowledge" is limited to fairy tales and geography. Matia's greatest handicap, nonetheless, is her equivocal family status, particularly her lack of a mother. In Spain, a girl without a mother may be assumed to be a "sirvengenza" (cf. Juan Antonio's physical advances on Matia while he questions her about her mother). The motherless girl commonly hypostasizes vulnerability in women's literature, and Matia is no exception (17).

Borja's triumph over Matia and over Manuel is assured by his years of training for war: training at the hands of his brutal father, under the watchful eyes of the cruel grandfather; in military school, in militaristic gangs, even in games of chess with Matia. While they only pretend to play the game, Borja always "wins" (p. 19). At the end of the novel, the pretense of playing at war (or chess) has turned into reality, and Matia recognizes her loss to Borja in appropriately military terms: "Borja ganó y yo perdí. Yo, perdí, estúpida fanfarrona, ignorante criatura. Entró tia Emilia" (p. 201). The peculiar juxtaposition of the last sentence suggests how closely Matia associates her fate as loser with Emilia. Like her fat aunt, she will grow increasingly passive, and will begin to live life vicariously.

A third value in the novelistic world is status, dependent to some extent on money and power, but not guaranteed by them. Status is not an absolute, as money and power are on the island, but a gradient (to use Gilmore's useful distinction), ascribed by others. It is rather like honor in this, and equally fragile. Status depends on many qualitative elements, such as level of "culture," family background, place and type of residence (see Gilmore, Ch. IV), and mastery of the behavioral system considered prestigious. Since the first three elements are more or less givens for members of Práxedes' family and the fourth is not (especially for Matia), it takes on great importance in *Primera memoria*. The young girl's problematical relationship with this system is an element of conflict both in the discourse (where it functions as part of the novel's hermeneutic code, in Barthes's terms) and in the story, insofar as it defines her relationship to her grandmother. We will analyze it in detail.

It falls to Práxedes to defend her family's status ranking, since Emilia is too infantilized to contribute significantly. Together they rehearse the social rites of their class, even in the vacuum created by the war, for boundaries must be marked, and children must be instructed: public behavior matters, a faux pas reflects on all. The preoccupation with a class-marked behavioral code is closely related to one of the primary themes of the novel, that of exclusion (competition or hierarchy), and generates three motifs: that of pretense or hypocrisy (first suggested in the epigraph, with its false naming); that of surveillance (negative); and that of imitation (positive or negative, depending on the model, not the accuracy of the imitation). Dissimulation, the willful confusion of *ser/parecer*, is a corollary of the public adjudication of a valued quality (status, honor), as any reader of classical Spanish literature knows. Surveillance is a motif whose richness of development in the text may owe something to Matute's historical circumstance (cf. note 20). The incarnation of this motif is Práxedes spying on the villagers with her old opera glasses (which are status markers in themselves, especially among the Catalan bourgeoisie). Her eyes and vision are described repeatedly, in unimaginably negative ways see especially (pp. 53, 103, 175, 176, 181). Emilia also spends a great deal of time "spying" and "watching" (pp. 54, 55); both women must keep abreast of their inferiors' activity, so as not to reproduce it inadvertently, and they must also "keep an eye on" the children, who may not yet have internalized fully their class's behavioral system.

The motif of imitation occurs naturally in a memoir of adolescence, since the young learn by emulating, but Matia underlines the equivocal nature of this imitation in a world where adult behavior is usually senseless, duplicitous, or malign. In the paradigm of imitation found in *Primera memoria*, the original model is the most vivid, the first epigone less so, the third paler yet: Práxedes-Emilia-Matia; Civil war-island war-gang war; grandfather-Alvaro-Borja. Only a few characters eschew this degenerative cycle of mimicry, and they pay dearly—Matia's mother, Jorge, Sa Malene, and Manuel. Toward the end of her narration, Matia shows the progress of her acculturation when she says of Manuel: "No era como nosotros, ni como los hombres. Era aparte. No podía ser" (p. 188). Originality or nonconfor—

mity has become an ontological impossibility as far as she is concerned.

The relation of a classist behavioral code to the novel's theme of exclusion is clear. Practice of the code serves, like the physical segregation of the elite which Gilmore details (and which Práxedes' family exemplifies also) "to maintain social exclusivity and insulation, which are in fact moral requisites of upper-class status." (18). It further stratifies by sex and by age, as Matia is made to learn; young "ladies" must not act like small children or like young "gentlemen." Matia the character experiences each of these conventional division as a small death, an amputation of possibility (death itself is seen as another division, p. 150).

Matia describes the conventions of Práxedes' world from the perspective of an outsider, suddenly fallen into it, like Alice (to whom she compares herself, pp. 62, 121, 184) into Wonderland. The imagery of the Fall, of maturation as one long and irresistible slide downward, is constant in *Primera memoria*, beginning with the title of Part I, "El Declive". "Matia has come to the arid island from the archetypal—and in her case literal—"green world." (19). Práxedes censures this natural past, and undertakes the immediate transformation of her raw granddaughter into a cooked "dish." Matia's nubility makes the task more urgent (Práxedes had four or five suitors at the same age, p. 182); — years of training and hundreds of conventions must be imparted in months. "' Te domaremos,' me dijo, apenas llegué a la isla. Tenía doce años, y por primera vez comprendí que me quedaría allí para siempre" (p. 14).

An analysis of one aspect of this sociosexual code, that dealing with the body, will give some idea of its complexity. The information imparted to Borja about his body is far different from that given to Matia; his body "belongs" to him in a way that hers does not. No one touches the boy or impinges on his physical space unless he permits it (with Matia, pp. 179, 200; Chino, pp. 27, 149; Antonia, p. 145; Mosén Mayol, p. 203), or it is meant as a provocation (with Jorge, p. 171.; Guem's gang, pp. 96. 138-42, 172). Borja's sense of physical inviolability is made clear when he chooses his own (impregnable) body as hiding place for the lockbox key.

No one comments unfavorably on Borja's appearance, although he is apparently rather short, somewhat simian, and has long, fierce eyeteeth like his grandmother. He is considered very handsome, perhaps excessively so for his gender group (p. 154). He seems to be free to do what he likes physically: (1) he ranges about the island, getting scratched and sunburned; (2) he goes off on overnight excursions with disreputable companions; (3) he receives a considerable gash on his forearm in one of his battles; (4) he has an affair with Chino. He is never reprimanded for these activities, because either they are considered normal for a boy (1 and 2), or they are not detected (3 and 4), owing to his talent for concealment and to the fact that as a boy he is not watched as closely as Matia.

When they are both caught in the same infraction of a body code—getting drunk at Jorge's—Borja is forgiven at once while Matia is chastised physically (p. 181). Both undergo a ritual change of wardrobe to signal passage into adulthood (a frequent marker of changed status in Matute's fiction, as Díaz notes). Borja's new long pants grant him a further measure of concealment, which will only increase when he is an adult in military uniform or tailored suit. Matia, on the other hand, must change from one hateful, movement-impeding skirt style to another. Her legs, had she not defied convention, were to be further uncovered by a change from knee socks to stockings. Her vestimentary prospect is formed by Emilia, with the black silk suit that accentuates her ample hips, and Práxedes, "atrapada como una ballena" in her corset (p. 64).

Matia's physical autonomy and well-being are left behind in the green world along with her puppet theater. There she was the puppetmistress, but on the island Práxedes moves all of the strings (see especially p. 53). The other women try to convince her that she is sick (pp. 63, 177), — preparing her for the feminine role of "disease and disease" (see Gilbert and Gubar's discussion of this motif, pp. 53-59). She is shown that she has no proprietary rights over her body, most dramatically in the scene where Práxedes gives her lessons in proper carriage, using the bamboo cane as ferule. These lessons make Matia feel like a piece of merchandise under scrutiny; like one of the mules for sale on market day in the village (p. 103).

Her body's proportions are commented ad libitum (and always negatively) by Práxedes, Emilia, and even the servant Antonia. Its scratched and sunburned condition is criticized (pp. 63, 103), as is her too straight hair (p. 103). In the same culture where centuries before the touching of a man's beard was as grave an affront as cuckolding him, Matia's hair is respected by no one; Antonia and Emilia feel free to handle it without asking her, and Práxedes orders it cut like so much yarn. It is hard to miss the symbolic value of the grandmother's repeatedly jamming her long, bony finger into the girl's mouth in search of candy (forbidden now that Matia is a young lady). Emilia struggles physically with Matia to discover what she has around her neck, continuing even when Matia throws herself face down on the bed to protect her "secret" (the doll, Gorogó, p. 107). Matia's physical integrity is under constant attack on the island, in actions that range from Antonia's relatively inoffensive handling of her hair to Borja's shaking her to Juan Antonio's attempt to fondle her; she is being taught how to be a lady.

The novel's motif of imprisonment, frequent in women's literature, is related to her increasing loss of bodily autonomy (20). When her grandmother tells her she cannot go on overnight excursions with the boys because she is too old "para pasar tres noches fuera de casa... el detalle de pasar las noches fuera de casa parecía muy importante" (p.85), Matia begins to generate a series of crucial connections, a grammar, that gives meaning to the isolated senses of the body code she has been learning. These connections have been clear to her subconscious from the beginning they are represented in the text by the constellation night/bed(room)incarceration/regimentation/terror (suffocation), whose psychosexual significance is not difficult to grasp. The elaboration of this gestalt belongs to the novel's semic and symbolic codes, in the terminology developed by Roland Barthes in S/Z, semic since it develops Matia's character, and symbolic in signifying the entire discourse she (and all female adolescents) must master.

The first piece in the gestalt is the large iron bed where she slept her first night on the island, having just been warned by Práxedes that she was to be tamed: "me amedrantó (seme: fear) como un animal desconocido... con sus

sombras enzarzadas...como serpientes, dragones, o misterio—sas figuras que apenas me atrevía a mirar" (p.15). She suddenly sees a column of ants (seme: regimentation) climbing the wall, and reacts with terror, faithfully reflected in the disjunctive syntax of her statement: "De pronto, la cama y sus retorcidas sombras en la pared, hacia las que caminaban las hormigas, de pronto—me dije—, la cama estaba en—clavada en la isla amarilla y verde (seme: incarceration)." Her bedroom is also jail-like, with its striped curtains and blinds that cannot be fully closed. The light enters as if through bars, giving her a sensation of "angustia" and "ahogo" (pp. 60, 146, 208). By the time the narrator describes the stifling afternoons spent with Emilia in the aunt's bedroom (pp. 105-10), the gestalt has been fully constellated. She describes the room's stuffiness, its closed curtains, and then suddenly feels the violent intrusion of a "brutal and cruel" presence, associated with Alvaro, his whips, and the things she imagines go on between him and Emilia in the bed.

Moments later she notices a fly trapped in the bedroom: "Me incorporé poco a poco, ladeándome para mirarla," she continues, intentionally confusing the fly with her aunt by the use of "la" immediately after the antecedent "mosca," when she is in fact referring here to Emilia. She perceives her aunt to be trapped, just as she herself will be, by (the cultural meaning attached to) her gender. In fact, she remarks another trapped fly at the end of the memoir, while telling how Borja had begun to tighten his web of complicity and treachery around her (pp. 198,201).

Money, power, and status, then, define the world that Matia confronts for the first time on the island. The novel's overarching theme of war—separation, division, competition, exclusion—is shaped out of the myriad struggles for those three riches. In spite of her hatred for disjunction in any form, even young Matia is drawn into battle—against these values. The final section of this analysis will trace the principles that Matia the character cherished, the countercode she tried to hold on to (along with her doll, Gorogó) in an alien environment. Matia the narrator pays her final respect to those green world values by conjuring them in her memoir, where they stand in mute reproach beside examples of adult obliquity.

III

During the weeks of her closeness to Manuel, Matia recurrently experiences a forgotten sensation from her childhood, an anguish that used to come over her at dusk when the world always revealed itself to be divided in two: "El día y la noche", el día y la noche siempre. ¿No habrá nunca nada más? Acaso me volvía el mismo confuso deseo de que alguna vez, al despertarme, no hallara solamente el día y la noche, sino algo nuevo, deslumbrante y doloroso. Algo como un agujero por donde escapar de la vida" (p. 153). Poised on the brink of adulthood, with she understands as compulsory sexual dichotomization, she now experiences the same "sinking" feeling: there is no escape.

Matia's ideal world is characterized by dichotomy's opposite, unity: in the sexual realm, by androgyny; in the political, by nonpartisanship; in the social, by loving, egalitarian, and nonjudgmental relationships; in the natural, by oneness with all orders of life. As the only child of divorced parents, her mother dead early and her father far away, she herself has lived a life of disjunction and loss, but all of the children's stories she has read describe a world where, in the beginning at least, there are no divisions. She has ignored the endings of these stories, with their cautionary visions of life after childhood, attending instead to the joyous exploits of pre-pubertal androgynes— Kay and Gerda, Peter and Wendy, the Chimneysweep and the Shepherdess, Adam and Eve before the Fall—or of a brave and much-loved girl child—the Little Mermaid, Thumbelina, Eliza of "The Wild Swans," Alice. It is only at the end of her own story that she will recall the tales' sad denouements, where the girl ends up domesticated or dead (see below, pp. 26-27).

Inspired by these stories, she yearns to find her own "other half" (the Jungian brother-beloved or ghostly lover), and looks first to Borja. Beyond blood they share a difficult age, an anomalous and portentous historical moment, a sense of being "víctimas de alguna extraña emboscada" (p. 18). He has some feminine characteristics (pp. 19, 49, 144, 154), and she some masculine (pp. 49, 52, 63); they communicate almost telepathically at times. They wear twin

medals, a gift from Práxedes. Borja's was of the Virgin Mary, Matia's of Jesus. " ' Es igual que la mía—dijo él, el primer día que las vimos el uno en el otro—, ' Con otro Santo... ' Estuvimos mirándolas, la mía en su mano, la suya en la mía. Era como si de verdad, por un momento, fuéramos hermanos" (p. 48). And yet in that small difference between their medals lies the mandate for their eventual dis-integration; they, like their saints, must be of " opposite" and unequal genders, and, appearances to the contrary, Matia ≠ Borja.(21).

Matia almost always refers to the adult world as the world of " los hombres y las mujeres" (pp. 98, 107, 122, 140), suggesting that for her the division into exclusive genders is one of the salient characteristics of adulthood. It is in part because Borja has already entered this dichotomized world that he cannot be her prelapsarian brother: he knows about " las feas cosas de los hombres y de las mujeres" (p. 125). Matia closes her ears to these "ugly things," hoping that ignorance may immunize her to disease of growing up (pp. 69, 106-07, 117, 122, 147, 201). But her body betrays her; metamorphosing like an insect's, it makes her feel like a hybrid "monster" stuck between childhood and adulthood (p. 125). Matia's frequent contemplation of her naked body in the mirror and her perception of herself as monstrous both reflect an obsessive dissatisfaction with the self-image which is typical of female adolescents; both are topoi in women's fiction (see Gilbert and Gubar, pp. 3-44).

Another component of Matia's ideal world is closeness to Nature, or freedom, seen by her as the same thing. She cherishes the memories of her lost land, where she felt loved and at home (p. 98), but she also loves the fierce, dry beauty of the island. At the same time she fears some of the obtrusive elements of the island's natural world, elements no doubt related to the same summer/sexual maturity/the Fall. The sun is sinister, fierce; it makes the flowers tremble (pp. 34, 67, 77). The wind frightens her; she feels it traversing her darkened bedroom, climbing up the wall like an animal (p. 77). In speaking of the terror the sea inspires in her, Matia makes explicit its connection to adulthood (p. 122).(22)

All the people Matia loves or admires have a special connection to the natural world, with the exception of Borja. Mauricia is a "witch," in the positive sense French feminists have given that word; she knows cures, can change herself into a crow, and most important, is keeper of the — preternatural memory being lost by Matia in her acculturation. (23) Jorge is freedom/Nature itself, hence his repeated characterization as the wind, his identification with his boat Delfin, and with the sweet grapes, wine, and roses of his estate. The villagers translate his freedom from conformity into words more comprehensible in their limited language: devil, bewitched, bewitching, madman; like a god, like the wind. Not unlike Machado's Viajero, Jorge has learned and suffered the lesson of time in his sea voyages. He imparts that lesson to the rapt group of children who have made a pilgrimage to see him, but only Matia profits from it. She had hoped to find a dragonslayer in him, a hero to dispatch all the reptiles threatening her permanence in the child's garden. (24). Instead she finds a half-paralyzed old man, who somehow succeeds in reconciling her to the passage of time. He does so by the paradoxical means of his own heart-rending nostalgia for the past; his pain for time's passing ratifies hers. And finally, because he stirs her romantically, man to woman: "Aquello—me dije—tal vez era lo que los adultos llamaban el amor. No podía saberlo, pues nunca amé a nadie. No me atrevía a moverme para que su brazo no se deslizara de mis hombros, para no perder aquel brazo, como si fuera todo lo que me unía a la vida" (p. 168).

Manuel renounced the freedom his natural father offered him, choosing instead to work the land, with which Matia associates him (pp. 35, 117). Borja's only connection with the earth is abstract; he will own it one day. He sunbathes for cosmetic reasons (p. 32), Manuel is burned from laboring. Borja and Matia have their talks on the loggia of their house, or in the Joven Simón; Manuel and Matia always meet outside, and spend hours in companionable silence, squeezing Manuel's small blue stone between their joined palms (p. 186).

Borja exploits Matia's love of Nature (as well as her ignorance of worldly matters, encoded textually in the word "amante") to frighten her into compliance with his plot. She will, he says, be locked away from the natural —

world for years as a "pervertida" if he reveals that she has two "lovers." She is too ignorant to refute this nonsense, and as she hears the buzzing of a fly, she realizes that she too is trapped, her bind a double one: either she accedes to Borja or she loses her freedom (Nature), but if she accedes, she loses her freedom (autonomy). At this point the narrator has nearly convinced the reader of Matia's powerlessness, but the discourse once again raises a doubt; why should Matia believe Borja on this point, when she has consistently identified him as a liar and a bluff?

Nonpartisanship is another characteristic of Matia's ideal world. She does not side automatically with either faction in the Civil War, unlike her relatives. Pushed by Borja, she declares herself a Republican simply to maintain a certain balance of power in their relationship. During a church service celebrating a Nationalist victory, Matia ruminates on the war: "la guerra—me dije—, ¿qué cosa será, verdaderamente, la guerra?... Levanté los ojos y busqué alguna plegaria. Mis amigos... , empecé a decir; y me corté. ¿Qué amigos, Dios de los Ejércitos, qué amigos son esos?" (pp.69-70). She belongs to Borja's gang but stops short of participating in their battles in the Plaza de los Judíos, where centuries before Christians burned Jews alive. She cannot participate in the Civil war, which extends horizontally, syntagmatically in the novel, nor in the gang war, which is paradigmatic, extending back through history. It is division itself which unsettles her, not the details or ideologies, which she does not understand in any case (p. 96). (25)

Borja embodies factionalism in Matia's memory, both because he is her opposite rather than the complement she sought, and because he compulsively takes sides on every issue. Whereas Práxedes is a passive champion of her family's reactionary values, Borja is militant, and cannot tolerate indifference in those around him (p. 133). Just as he felt driven to change Manuel's non-combatant status, so does he strive to polarize all of the people with whom he deals. Above all he works to differentiate himself from others, and to establish his own territory.

Nonpartisanship is a passive virtue in Matia's mind, whose active counterpart is love. Her ideas about this sentiment are mediated by two cultural myths, the simpler of

the two being a fairy tale, "The Little Mermaid," and the other the New Testament. The former seems to suggest to Matia that there is a formula for achieving love or an "immortal soul." The Mermaid mutilates herself to win a prince's love; sacrificing tongue (uncensored self-expression), tail (free movement), home (the green world), her life to that end, she is the paradigmatic female adolescent, and Matia takes her as a model. She compares herself to the Mermaid in search of love at three critical moments in the memoir: during the church service (where Christian love is absent and she realizes she has no friends); contemplating the betrayal of Manuel (p. 188); and acknowledging her defeat in the pursuit of her ideals (p. 209). The Mermaid lost her prince, but Matia's luck is more equivocal—she wins Borja, on the one hand, but he is at best a prince of darkness; on the other, she loses Manuel, and he was her immortal soul.

Matia's second mediating myth is the New Testament, which describes a love that bears all things, believes all things, hopes and endures all things. (26) There is little evidence of this sort of love in the adult world she observes; Práxedes prays to "un Dios de su exclusiva invención y pertinencia" (p. 13), all the while judging, humiliating, and anathemizing others. Only Antonia and Chino, the humblest members of her house, and Manuel seem capable of truly loving (p. 145). Matia observes them with envy, and reacts negatively when faced with manifestations of their love (pp. 80, 126, 145). Manuel in particular nonplusses her when instead of greeting her with anger, or rejecting her as belonging to "the other side," he accepts her with kindness. "Tal vez lo que me desconcertó fue que no estuviese furioso," she begins the chapter which relates their first meeting. "Pensé: 'No está furioso'. Sólo había en él una oscura tristeza, no por sí mismo enteramente, sino que, acaso, también por mí; como si me abarcara y me uniera a él, apretujándome....En aquella tristeza cabían mis trenzas mal atadas...mi blusa mal metida dentro de la falda; mis sandalias con las tiras desabrochadas...y aquel sudor que me bañaba"(p.114).

The chapter ends symmetrically with Manuel entering his yard and Matia awaiting a rebuff that never materializes. On the level of discourse, the identity of the chapter's end to its beginning suggests a potentially

endless series, the perpetual motion of Manuel forgiving/accepting the poor little rich girl, no matter her offense. This conclusion is reinforced on the level of the story, where he is in fact always shown forgiving, temporizing, and turning the other cheek, even as he is led away to prison. He seems to defy the law of imitation which Matia has observed in others, whereby the intensity of the original is degraded in the epigones; like his namesake Emmanuel, Manuel never once fails to love. From the day of his illumination, when the "rules of the game" were explained to him, he has gone about his Father's business, passively resisting the injustice of the game of life. He explains to Matia that this injustice begins when one is born into wealth or poverty, onto one team or the other. From that initial inequity, synthesized in his (no longer) paradoxical "¡Porque no se escoge la familia, se la dan a uno!", follow all the rest. One player's advantage always implies another's disadvantage; his own accident of birth has given him the chance to play both sides of the board, but his siblings have not had the same privilege.

In this impassioned discourse Manuel reveals himself as the embodiment of Matia's principle of equitable love. He, not Borja, is her brother beloved, someone who has lost a puppet theater and thrilled to imaginary voyages just as she has, who can hold Gorogó tenderly and share his own blue stone with her. Someone who shuns competition, has taken sides only once in his life, and that out of charity; who has renounced money, power, and status. She has found him at last, but it is too late. In spite of herself, Wendy has grown too old to fly. (27) Matia's reaction to Manuel's speech presages her treatment of him in the end, and hints at how far her acculturation (or metamorphosis) has proceeded. She is frightened by his ideas about that "pavoroso, aterrador mundo con que nos amenazaban a Borja y a mí," and so, using her ostrich defense once more, she closes her ears to him: "A mi pesar, no le entendí" (p. 124). In that moment, Práxedes' doves (symbols of peace, love and freedom in the novel) fly overhead, and the narrator tells the reader—in fairy tale language—that Matia experienced and inexplicable change of heart, like Kay of "The Snow Queen," whose warm heart was turned to ice when pierced by a sliver of a magic mirror. By this comparison she suggests that her change was externally motivated, like Kay's; that she was a hapless victim like him. "Algo vibró

en el aire, como gotas de un cristal muy fino," she says, and immediately begins to turn on Manuel.

She uses the very law of complementary opposites which Manuel has just condemned to classify him as her enemy, reasoning that if he is "good," she would have to be considered "bad," along with Chino and Borja. Rather than accept this judgment on herself, she begins to discredit Manuel in her own mind. She makes him follow her, subordinated and dependent, exploiting their political, psychological, and sexual asymmetries. Subjugating another human being, she suddenly grows sure of herself (p. 127).

So both mediating myths turn out to be false for Matia. She wins her Prince but loses her childlike soul; she finds Christ's avatar, but only when she is too old to respond to his love. Growing up was not her fault ("Every child in the world, except one, grows up," as Barrie tells us in the opening line of *Peter Pan*, which Matute uses as epigraph in "*El polizón de 'Ulises'*"), but how are we to judge her active betrayals, internal, external, within the discourse itself? The text is amphibological, deceitful. In the story, Matia has made an effort to show that she was an innocent victim, an unwitting or at any rate powerless accomplice in Manuel's betrayal.(28). But on the level of the discourse she points an accusatory finger at herself as a young girl, filling the memoir with self-incriminating clues.

The first of these is the delineation of Manuel's character, which makes him stand as clear proof that one can grow up without betraying childlike ideals, although the price may be high. Her own mother, significantly absent, is another model of rebellion, similarly ill-starred. Next to them, Matia appears irresolute and cowardly, albeit triumphant in a material sense. A second clue is provided by the two self-serving but obvious lies used to frame the memoir. The first is the (no longer) cryptic epigraph, which she has coolly altered to place the blame for her perfidy on Manuel (or God), alleging that his principles are lies, given the state of the "real" world: "A ti el Señor no te ha enviado, y, sin embargo, tomando Su nombre has hecho que este pueblo confiase en la mentira."

In her closing falsehood, Matia denies the existen-

ce of her fairy tale counterworld, rather than admit that she read the stories wrong by concentrating on their beginnings and ignoring their cautionary denouements. She tries to slip this final infidelity past the reader by enclosing it in parentheses: "(No existió la Isla de Nunca Jamás y la Joven Sirena no consiguió un alma inmortal, porque los hombres y las mujeres no aman, y se quedó con un par de inútiles piernas, y se convirtió en espuma.) Eran horribles los cuentos. Además, había perdido a Gorogó" (p. 209).

Between the brackets of these two fictions Matia the narrator spins a much greater deception, criticizing the adult world from a factitious perspective of moral superiority. She herself lives in that world now, telling lies like everyone else. In her final succoring embrace of Borja, his hands still wet with Manuel's blood, Matia took sides once for all with him, with her family and the social structure it upholds and exemplifies. She assumed her gender identity as well, with all of its asymmetries; she would be accessory, comforter, object, deceiver. But the last image, as powerful as the first, tells the reader that she knows what she has done. The implacable eye of the cock of Son Major records her surrender into alienation, and crows her bad faith to all who are listening. Or reading.

APPENDIX I

Desire, Love

Borja—Matia
 Matia—Manuel
 Manuel, Sanamo—Jorge
 Matia, Borja, Emilia—Jorge
 Chine—Borja

Communication

Borja—Matia
 Matia—Manuel
 Praxedes—Borja
 Emilia—Matia Level of appear-
 Borja—Manuel ance only

Participation, Help

Borja—Matia
 Matia—Manuel
 Manuel—Borja

Equation, Equality

Matia—Manuel
 Manuel —his family

Hatred

Borja—Matia
 Borja—Chino
 Borja—Manuel
 Práxedes—Jorge

Incommunication

Matia—her family
 Borja—Manuel
 Jorge—all except Sa-
 namo

Opposition, Obstacle

Borja—Matia
 Borja—Manuel
 Borja—Chino

Domination

Borja—all children
 except Manuel
 Matia—Manuel
 Práxedes—all except
 Jorge, Malene

NOTES

- (1) Epigraph cited from Peter and Wendy, in *The Works of J.M. Barrie, Peter Pan Edition*, IX (New York: Charles Scribner's Sons, 1930), 37. Further citations of *Primera memoria* will be made textually, based on the Destionolibro edition, Barcelona, 1973. I will distinguish between Matia the (adult) narrator and Matia the (adolescent) character, whose fourteenth year is remembered by the narrator. Since the adult's memory is informed by the child's thoughts and experiences, a rigid demarcation of point of view is not possible. I base my use of the terms discourse and story, as well as the scheme for analysis of relations, rules of action, aspects and modes of narration on Izvetan Todorov, "Les catégories du récit littéraire, *Communications*, 8 (1966), 125-51.
- (2) The narrator has added three significant words to the Biblical citation she uses as epigraph, which I underline: "A ti el Señor no the ha enviado, y sin embargo, tomando Su nombre has hecho que este pueblo confiase en la mentira." Jeremiah 28.15.
- (3) "Oddity" is the term used by Sandra Gilbert and Susan Gubar in *The Mad-woman in the Attic* (New Haven: Yale, 1979) to describe many of the works of nineteenth-century women authors which seemed not to fit the standards of "patriarchal poetics" (pp. 72-73). Nancy Miller uses "implausibility" to describe the conscious subversion by women novelists of male (-established norms of) "verisimilitude." See "Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction," *PMLA*, 96 (1981), 36-48.
- (4) If we judge Matia in Sartrean terms--and the French author's intertextual presence is strong in *Primera memoria*--she is guilty of bad faith on every level. Other Sartrean motifs include the flies (recalling *Les mouches*), and the rooster, with its objectifying eye.
- (5) There are a number of suggestive parallels between *Primera memoria* and *Wuthering Heights*. Matia's final embrace of Borja, and with him of her adult role, is similar to Catherine Earnshaw's "fatalistic acceptance of Edgar's offer and her consequent self-imprisonment in the role of 'Mrs. Linton,'" as Gilbert and Gubar write (p. 278). Like Catherine, Matia is obliged by the laws of sexual exclusivity to reject her brother-beloved when

she embraces her social equal. The Bronte novel--translated as *Cumbres borrascosas*--enjoyed an apotheotic success in Spain after the premiere in 1942 of its 1939 film version, and Matute was undoubtedly familiar with it. This thesis is supported by the fact that she wrote a play entitled *Cumbres* around 1942, according to Janet Díaz. Its plot and themes bear even greater resemblance to the Bronte novel, to judge from the summary of the unpublished work made by Díaz in *Ana María Matute* (New York: Twayne, 1971), pp. 38-39. It is an (unsubstantiated) commonplace in Spanish criticism that Laforet's *Nada* (1945) was influenced by *Cumbres borrascosas*, but such filiation has not been remarked in Matute. She is said to have been influenced by *Nada*, which she greatly admired (Díaz, p. 44), but perhaps we should also consider the possibility that both authors had a common source in Bronte.

- (6) The metaphoric nature of the island is seen in the rhetorical question she and Borja often asked themselves: "¿Cuándo acabará todo esto...!. Bien cierto es que no estábamos muy seguros a qué se refería: si a la guerra, la isla, o a nuestra edad" (p. 98). The island is metonymic because Matia's experience of it is contiguous and co-extensive with her adolescence.
- (7) From a cross-cultural perspective it is interesting to note that cousin incest is not taboo in the novel's closed society. Anthropological studies of the area where the novel is set confirm this. See David Gilmore, *People of the Plain* (New York: Columbia Univ. Press, 1980), p.74, and Joan Prat, "La posición de la mujer en el Israel bíblico y Cataluña: notas para una aproximación," *Ethica*, 10 (1975), 122.
- (8) Sa Malene becomes pregnant, and she lives literally under the scrutiny of others. She exemplifies what Barrie Thorne and Nancy Henley call "involuntary self-disclosure," frequent among the powerless, where "personal information flows opposite to the flow of authority." Such information may then be used against the subordinate, and "may be another way in which power differences are maintained." "Difference and Dominance: an Overview of Language, Gender, and Society," in *Language and Sex: Difference and Dominance*, eds. Thorne and Henley (Rowley, MA: Newbury House, 1975), p. 26.
- (9) Pp. 35, 124-25, 188. I am indebted to graduate student Daniela Rohrer for sharing with me her ideas on Matia's

and Manuel's respective genealogical taints, as well as on other points of the novel, both in a class and in a term paper (Fall, 1981)

- (10) Critics have generally assumed that Mallorca is the inspiration for the novel's setting. That island's anachronistic two-tier society is frequently evoked in contemporary Mallorcan novels. See Joaquim Molas, *La literatura de postguerra* (Barcelona: Rafael Dalmau, 1966), pp. 18-19, a propos of the novels of Llorenç Villalonga; and the Mallorcan novelist Gabriel Janer i Manila's interview with Estanislau Torres in *Torres' Els escriptors catalans parlen* (Barcelona: Editorial Nova Terra, 1973), p. 435.
- (11) The Taronjé brothers are the fascist enforcers on the island, members of Práxedes' political but not social sphere (pp. 36, 71). Of Jewish descent, they nonetheless militate on the side of the anti-Semitic Nationalists, which serves to underline their lack of moral principles. The motif of racism on the island--exclusion in yet another guise--is an interesting one, and deserves further study. (Predictably, Borja is the most vehement anti-Semite.)
- (12) This explains how *Primera memoria* can be included in a trilogy entitled "Los mercaderes" when there is very little mercantile activity in the novel. George Whyte points out the wider connotation of the word "mercaders" in Catalan, where it means the whole mercantile bourgeoisie. ("The World of Ana María Matute," *Books Abroad*, 50 (1966), 26.) Díaz suggests that "the 'merchants' are not only those who traffic with and seek to store up material goods, but all who attempt to exploit the needs, sentiments, or ideals of others for their own benefit... In a deeper sense, it includes all who live without idealism, reducing human values to merchandise bought and sold" (p. 132).
- (13) The etymology of "Práxedes" appears in Gutierre Tiburón, *Diccionario Etimológico Comparado de Nombres Propios de Persona* (Mexico: UTEHA, 1956), where he states that it is a man's name in Castilian. It is apparently infrequent for either sex in Catalan, although it does appear from time to time as a woman's name.
- (14) See Elizabeth Ordóñez "Nada": Initiation into Bourgeois Patriarchy, in *The Analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology*, ed. Lisa E. Davis (New York: Bilingual Press, 1977), p. 71, where she aptly applies

this term to Angustias. Ellen Moers also speaks of the aging female tyrant as "stock character" in women's fiction (*Literary Women*. New York: Doubleday, 1976, p.239). See also Gilbert and Gubar, pp. 291-92, 407-09.

- (15) One again perceives similarities to motifs in *Wuthering Heights* as analyzed by Gilbert and Gubar: "Emily Bronte demonstrates that the power of the patriarch, Edgar's power, begins with words, for heaven is populated 'spirits Masculine,' as is above, so bellow, Edgar does not need a strong, conventionally masculine body, because his mastery is contained in books, wills, testaments, leases, titles, rentrolls, documents, languages, all the paraphernalia by which patriarchal culture is passed on from one generation to the next" (p. 281). Edgar is often described as effeminate-looking, as is Borja.
- (16) The most obvious coding of Chino's inferiority is his use of "Vd." with the younger Matia and Borja--a fact remarked upon by Matia--and their asymmetrical use of "tú" with him. See Roger Brown and Albert Gilman, "The Pronouns of Power and Solidarity," in *Style in Language*, ed. Thomas A. Sebeok (Cambridge: MIT Press, 1960), pp. 253-76. Chino's nickname also recalls the old Chinaman in Andersen's "Shepherdess and the Chimneysweep," who wished to marry off the Shepherdess (Matia) to "Major general-field sergeant-Commander Billy-goat's legs" (cf. Matia's fear of being married off to "un hombre blando y seboso, podrido de dinero, o con un látigo bestial, como el tío (el Coronel) Alvaro," p. 118). Andersen's shepherdess tried to run off with the Sweep (Gorogó is called el Deshollinador), but the wide world terrified her so much that she had to return to her shelf.
- (17) For the importance of the mother in a Spanish child's reputation, see J.A. Pitt-Rivers, *The People of the Sierra* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1961), pp. 113-18. Gilbert and Gubar find the motherless girl, "helpless against male rejection" (p. 125), in numerous British novels. See also Nancy Miller's apposite description of the eighteenth-century heroine's most salient characteristic, her "vulnerability," in "The Exquisite Cadavers: Women in Eighteenth-Century Fiction" (*Diacritics*, 5(1975), 39): "The memoir--whose author is most often an orphan--usually opens with an exposition / exposure of the heroine's vulnerability: coded as lack of experience, protection, money."

- (18) The Social Organization of Space: Class, Cognition, and Residence in a Spanish Town, "American Ethnologist, 4 (1977), 440.
- (19) Annis Pratt uses Northrop Frye's term "green world" to describe the paradisaical early world of the female hero, where she lives in perfect unity with Nature, in perfect equality with her companions. ("Archetypal Approaches to the New Feminist Criticism," Bucknell Review, 21 (1973), 3-14.) See also Ordóñez' pertinent elaboration of this archetype as it appears in another contemporary Catalan woman's novel: "The Female Quest Pattern in Concha Alos' *Os habla Electra*," REH, 14 (1980), 51-64. Gilbert and Gubar refer to this period before the girls' fall out of nature and into culture in terms derived from the Hell of Milton's Paradise Lost: it is a state "eternally, energetically delightful" (p. 255), anti-hierarchical, prelapsarian. The world Matia and her little Negro, Gorogó, have known with Mauricia fits just such a pattern; in spite of racial, social, and ontological differences, they have lived together as equals, polymorphous and subversive (pp. 15-17, 77, 99-100, 121-22, 195, 198). Their idyll ends with a mysterious concatenation of circumstances--all relating to Matia's coming of age--worthy of a fairy tale. Her old nursemaid fills the house with fragrant autumnal apples, then falls ill and summons the (wicked step-) grandmother, who whisks the child away to a foreign land, not allowing her to taste even one of the magical apples (p. 15).
- (20) It may also be related, as Paul Ilie suggests, to Matute's condition as an intellectual in "inner exile" in Francoist Spain: "In order to fathom the mythic depths of (Primera memoria), with its powerful prisoner theme and flights into nostalgia, a concept of inner exile is necessary which can fuse the stratified experiences of culture." *Literature and Inner Exile* (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1980), p. 163.
- (21) Gayle Rubin outlines the implications for women of the "asymmetry of gender" (and other inequities of the "sex-gender system") in "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex," in *Toward an Anthropology of Women*, ed. Rayna Reiter (New York: Monthly Review Press, 1975), pp. 157-210.
- (22) See also p. 97. Margaret E.W. Jones finds the sun to have "the most important role of all the nature images" in

Matute's work (*The Literary World of Ana María Matute*. Lexington: Univ. Press of Kentucky, 1970, p. 117). Michael Thomas develops the idea of the sun as "the supernatural collaborator in Matia's passage to maturity" in "The Rite of Initiation in Matute's *Primera memoria*," *KRQ*, 25 (1978), 154. Both the sun and the wind are associated with the masculine in Jungian psychology, which is consistent with our interpretation. The image of Lorca's "Preciosa y el aire" is evoked strongly--perhaps consciously, given Matute's admiration for Lorca (see Díaz, p. 27)--in this description of the wind.

- (23) Pp. 16-17, 99. For a succinct introduction to the witch in contemporary criticism, see *New French Feminisms*, ed. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (Amherst: Univ. of Mass., 1980), pp. 199-203, 220-22. The theme of woman's search for lost memory, "dismembered, dis-remembered, disintegrated" by patriarchal dictate, is another classis in women's literature. See Gilbert and Gubar, pp. 58-59, 97-101.
- (24) Reptiles have an association with unwanted transforma---tion in Western culture, from the serpent in the Garden to the ticking (aging) crocodile which pursues Captain Hook in *Peter Pan*. They are clearly associated with the "fall" into time in Matia's mind (p. 140). Additional reptiles she identifies are Práxedes, the serpentine shadows projected by the wrought iron bed, the rusty and moss-covered dragon's head dominating Práxedes' well, where Matia believes she can smell "el oscuro corazón de la tierra" (p. 92), the lizard that observes her first intimacy with Manuel, and finally, Borja.
- (25) Matia's position recalls Dorothy Richardson's as described by Elaine Showalter: "From (Richardson's) perspective, this openness (to other's ideas) merely demonstrated women's greater range, their comprehension of the timeless oneness beyond the ideological flux. 'Views and opinions are masculine things,' she wrote in *Revolving Lights*. 'Women are indifferent to them really ... Women can hold all opinions at once, or any, or none. It's because they see the relations of things which don't change, more than things which are always changing'" (*A Literature of Their Own*. Princenton: Princenton Univ. Press, 1977, p. 251).
- (26) Díaz notes the call to practice Christianity, to "love one another," as a constant in Matute's work. "Her idea

of charity...is much broader than simple alms-giving, and extends to many areas of human relationships, but especially to the concept of equal rights of all to the necessities of life, and to be treated with dignity and justice" (p. 147).

- (27) Manuel's blue stone recalls similar objects found by Moers in much women's fiction, objects always associated with a woman: "the little hard nut, the living stone, something precious in miniature to be fondled with the hand or cast away in wrath" (p. 244). In this light Manuel's stone could be seen as a sign of his androgyny. The theme of Wendy's tragic grounding is elaborated by a younger Catalan author, Esther Tusquets, in her 1978 novel *El mismo mar de todos los veranos*. *Primera memoria* is one of the principal intertexts in Tusquets' novel.
- (28) At least one critic has been taken in by the story's protestation of innocence. Thomas speaks of Matia "fall(ing) into Borja's elaborate trap" (p. 160); he further says that the narrator only begins to realize her guilt as she writes about those events. The deliberate contradiction in the text may be an example of the "drowning effect" described by Pratt, in which women authors use a conventional denouement to drown out the text's ultimately subversive message (p. 11).

RESUMEN

Geraldine Cleary Nichols analiza la "Primera Memoria" de Ana María Matute a partir de las premisas teóricas del estructuralismo francés. La distinción HISTORIA/DISCURSO, popularizada por Todorov, tras su traducción de los textos de los formalistas rusos, le sirve para ordenar el material narrativo en función de las líneas que indica el título de su trabajo: códigos de exclusión, modos (modalidades) de ambigüedad. Exclusión y ambigüedad que estructuran las relaciones de las funciones actanciales en el nivel de la historia y las relaciones entre el nivel de la historia y del discurso. La ambigüedad discursiva se encuentra en estrecha relación con la complejidad de las relaciones actanciales. Los discursos del poder (político, familiar) se contraponen a los discursos de la marginalidad en un tiempo y un espacio narrativos inequívocamente sintomáticos.

LA GENERACIÓN POÉTICA DE 1970

Antonia Cabanilles

A mediados de la década de los ochenta la poesía española en castellano presenta un amplio panorama en el que se combinan y se funden las voces de distintas generaciones. Por razones que van ineludiblemente ligadas al tiempo, cada una de ellas se encuentra en un estadio diferente de conocimiento y reconocimiento a su obra:

La Generación del 27, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso y Rafael Alberti, cuyas obras, ya consagradas, han logrado una gran difusión. La admiración que rodea a los miembros de esta Generación se ha visto plasmada en la concesión de premios de gran prestigio internacional como el Nobel o el Cervantes.

Autores, como Juan Gil-Albert, cuyas obras han sido prácticamente desconocidas hasta época muy reciente, y que ahora, en la década de los ochenta, gozan de la estimación que siempre han merecido.

La primera Generación de postguerra, autores que formaron la larga nómina de la poesía social, de la que treinta años después se reivindican las figuras que han servido de puente entre la Generación del 27 y las nuevas generaciones. Un caso ejemplificador sería José Hierro. También entrarían aquí aquellos autores que no estuvieron directamente vinculados a la poesía social y que han evolucionado hacia planteamientos estéticos posteriores como el poeta y teórico Carlos Bousoño.

La Generación del 50, la aportación poética de este grupo ha permitido un giro fundamental en la poesía española actual. Desde sus inicios se les ha reconocido su valía y su aportación a la poesía de postguerra. Son autores, generalmente breves, que ya han publicado su opera omnia, tal es el caso de Jaime Gil de Biedma o Claudio Rodríguez.

La Generación del 70 está compuesta por poetas que comenzaron a publicar a finales de los sesenta, y que

durante la década de los 70 han conseguido afianzarse en unos presupuestos estéticos que, según se vaticinó a principios de la década, suponían una ruptura total en el panorama de la poesía de postguerra.

Aunque todavía no se pueda hablar de una nueva generación, la de los ochenta, sí se puede vislumbrar un nuevo estadio en el que aparece la sempiterna joven poesía española. Estos jóvenes poetas, salvo alguna excepción, han comenzado a publicar en estos cuatro últimos años. Su mayor dificultad reside en encontrar una plataforma editorial que les permita salir del círculo de amigos al que se ven restringidas las ediciones de sus poemas. De todos modos, algún afortunado ya ha conseguido premios importantes. Y una serie de nuevos nombres empiezan a sonar.

Antes de proseguir queremos aclarar que la utilización del término "generación" responde únicamente a su significado cronológico: "poetas coetáneos", sin que esto implique una afinidad de ideas o estilos entre sus componentes, ni siquiera que se sientan integrados en la misma, con la clara excepción de la Generación del 27.

El tiempo, pues, ha sido el encargado de destronar a la Generación del 70 del calificativo de última o joven poesía. Han dejado de ser les enfants terribles para convertirse en respetables poetas. Este cambio ha sido beneficioso para la mayoría de sus obras, que han ido creciendo y madurando a lo largo de estos años hasta convertirse en algunas de las voces más originales de la actual poesía española.

Y es el tiempo también quien nos permite evaluar aquellos elementos diversos que se dieron como definitorios de esta generación: influencia de los mass media, de la música rock, el uso y abuso de las citas explícitas y de los collages, el venecianismo, el concepto de metapoésia, etc. Y de se reflejaron en las distintas denominaciones que han ido recibiendo: "Los novísimos", "la generación del mayo francés", "la generación del lenguaje" o "la generación de la marginación". Estos elementos y estas denominaciones analizados ahora revelan un carácter restrictivo y provisional, pero que en su día cumplieron una función informativa y de promoción editorial que fue muy positiva. A pesar de ello, todavía tenemos la sensación de que sus primeras obras

supusieron una revolución en la poesía española. De hecho en la famosa antología de José María Castellet Nueve novísimos poetas españoles (1970) se hablaba de "ruptura sin discusión" respecto a la tradición poética de postguerra.

Para nosotros, y aunque aparentemente pueda resultar contradictorio, existe una continuidad de la tradición poética inmediatamente anterior, y, al mismo tiempo, se produce una ruptura.

Aclaremos esta contradicción. Decimos que hay continuidad porque estos poetas del 70 se nutren de esa tradición que rechazan. Baste recordar algunos nombres de la Generación anterior —por ejemplo: Gil de Biedma, Brines o Valente— para saber hasta que punto, estos poetas del 70 son hijos de sus padres: La Generación del 50.

Por otro lado no se puede negar que hay un cambio. En los años inmediatos a la finalización de la guerra civil, ésta aparece directa o indirectamente en los poemas de la época. En la Generación del 50 sigue apareciendo como telón de fondo en gran número de poemas, aunque estos autores ya no han participado en la contienda están sufriendo sus consecuencias, y éstas, evidentemente, se reflejan en sus poemas. En los años setenta se cae ese telón de fondo y emerge un nuevo panorama político y social. Esto se traduce en el deseo expreso de eliminar el referente de la guerra civil, de clausurar una triste etapa de la reciente historia española. En ese sentido sí se puede hablar de ruptura: ya no es posible seguir hablando de poesía de postguerra.

Finalmente queremos señalar como los distintos caminos seguidos por estos poetas, nacidos entre 1939 y 1952 y que empiezan a publicar en la década de los 70, hace muy difícil establecer una serie de rasgos comunes. Sin contar que ya no es el momento oportuno para este tipo de análisis. La calidad, diversidad y en algún caso extensión de sus obras merecen y exigen estudios detallados de cada autor. La estructura del presente dossier responde a esta necesidad, al tiempo que viene a cubrir una demanda de información sobre la poesía española de los años 70.

Este primer dossier está compuesto por una veintena de estudios y dada la extensión del mismo aparecerá dividido en tres entregas sucesivas. Somos conscientes de

las ausencias, y para solucionar este problema, siempre parcialmente, existe el proyecto de un próximo dossier que amplíe el panorama que ahora ofrecemos. Estos dossiers culminarán, finalmente, en la publicación de un libro monográfico sobre la poesía de los años 70.

ABSTRACT

The Spanish poetry written in Castillian in the half Eighties combines a large number of voices from different poetic generations. Antonia Cabanilles, after making a brief analysis of the global situation studies the Poetic Generation of the 1970's in detail. Time allows her to evaluate the varied elements given as characteristic of this generation, which at the same time breaks with the preceding tradition, while following it closely. The quality, diversity, and, sometimes, the extent of their works asks for detailed studies of each author. The structure of the present dossier answers this need, while fulfilling a demand of information on the Spanish Poetry of the 1970's.

UNA LECTURA GENERACIONAL DE LA DESTRUCCIÓN
(Notas acerca de "Narciso", de Leopoldo María Panero)

Miguel Más

" La angustia no es verdaderamente una posibilidad del hombre. ¡No! ¡La angustia es lo imposible! Lo es en el sentido en que lo imposible me define. El hombre es el único animal que de su muerte ha sabido hacer exactamente pesadamente, lo imposible, pues es el único animal que muere en ese sentido cerrado."

(George Bataille:"El culpable")

No quisiera iniciar estas notas sobre "Narciso", de Leopoldo María Panero, sin señalar mi escepticismo como "explorador" ante una obra cuyo deseo mayor es acaso el de resistirse a una exploración, o, al menos, a una exploración en un cierto sentido lógico de "interpretación", de exégesis. Si parece innegable que todo comentario supone, de algún modo, una manipulación, aún más claro debe de ser que un comentario literario, por la naturaleza de lo comentado, tiene a la fuerza que serlo. Quiero decir con esto que el "revelado" de la obra, del poema, es siempre "otra cosa", un artificio, y que me parece cuanto menos ingenuo intentar olvidarlo, intentar hacer como que somos el altavoz de lo que allí adentro se narra (idénticamente me parece ingenuo tratar de explicar un cuadro o una secuencia de determinada película).

Como decía, pues, cosa de doble salto mortal me resulta intentar interpretar ahora un libro cuyos planteamientos (que responden a los de una generación entera—pienso en el conocido prólogo de Carlos Bousoño a "Ensayo de una teoría de la visión", de Guillermo Carnero) afectan a un entendimiento de la escritura como exceso. Recordemos sino un fragmento del poema 3 de "El canto del Lanero solitario" contenido en "Teoría", donde Panero viene a trazar su Poética:

" ... la palabra
 está devaluada, flota en el vacío
 y son torpes sus pasos, perezosa
 como si fuera agua, así es preciso

acrisolar su destrucción
en una nueva extensión lingüística
negadora del agua, de las formas babosas
de lo informe, de lo vago o disuelto
en una nueva extensión no acuática (que será el
/mar)

...

en una superficie única
no dependiente de lo designado, ni de ninguna
/otra ley

(asesinaba)

construyendo (a
sesinaba) sus propias leyes
como un castillo en el vacío."

Comprometida labor, pues, la de dar cuenta de un producto que se resiste así a ser consumido, y cuya única posibilidad quizás de salir del paso sea la de procurarle el instrumental necesario para que su sentido se revele dentro de las pautas de una determinada generación poética, generación que se resumía en un deseo de destacar lo que de culpable tiene el acto de la escritura.

1) La marginación (de Leopoldo María Panero).

A menudo se ha leído aquí y allá, cuando alguien se ha ocupado de Leopoldo María Panero, que este autor puede resultar un ejemplo clásico del poeta marginado(1) y, acaso, del poeta que asume todos los elementos existencialmente fundamentales de lo que en su momento se llamará "malditismo". El mismo Panero se ha encargado en algún momento de recordárnoslo.

El crítico, pues, en esta ocasión, debe salvar lo que le parece un primer escollo: liberarse de la figura del poeta, del protagonista. Eso al crítico —digámoslo de entrada— no debe interesarle, ya que la genialidad, si la hay, debe ser descubierta en la obra; la experiencia, en el nivel que nos situamos, es una experiencia lectora, una experiencia que proyectándose sobre (a través de) el texto nos descubra lo que tiene de aportación a la única realidad de que un análisis literario puede dar cuenta: la realidad literaria. El resto depende más bien de una serie de planteamientos que, sin quedar "al margen" del texto concreto, podrían conducir a una lectura demasiado inocente del fenó—

meno literatura.

Es en el prólogo a "Narciso" donde Leopoldo María Panero explica, tras el apócrifo Johannes de Silentio, la idea de la marginación, de su marginación, integrándola posteriormente de una manera virulenta, como veremos, en los ocho capítulos de que consta el libro. La ruptura establecida entre el mundo de los Otros ("...el feliz y desdichado mundo de los hombres normales, que se salvan los unos a los otros hasta de las culpas más ostentosas gracias a esa invisibilidad que otorga el uniforme.") y el mundo del yo revela una serie de aspectos que deseo destacar inicialmente para introducir una lectura adecuada de la marginación paneriana.

Parece obvio inferir del citado prólogo que la marginación a la que alude Panero queda situada por él en un exterior (¿lo llamaríamos numérico?) un tanto impreciso, un poco fantasmal, el exterior del lector, ese anonimato que cierra el proceso de escritura y que, a la postre, participa del texto recreándolo según sus propia sensibilidad y circunstancia. Desde aquel punto exterior, pues, donde —diga—mos— el ciclo concluye, Panero puede lamentarse de no haber sido atendido por los canales habituales, ni por la crítica, ni por el lector de a pie, de arrastrar una existencia literariamente fantasmal, de ser un autor que "...descubre, al cabo de los años, poco antes de morir, que no ha escrito jamás, porque no ha sido leído."(2) Esta afirmación (junto a otras: "... la literatura no sirve más que para ser leída.", etc.) que tomada al pie de la letra resulta, al encabezar el libro, un tanto paradójica, reivindica necesariamente el acto poético como acto comunicativo y le permite así insertarse dentro del circuito de lo que, por ahora, llamaremos "marginación".

Pero detenerse aquí puede resultar peligroso. En primer lugar, porque ya es demasiado conocido 1) que en el fenómeno poético —abarcando todo el sentido del término— hablar de números, introducir un criterio cuantitativo, resulta problemático y lleva a demasiadas confusiones, 2) que si la comunicación siempre existe en lo literario (primera—mente en sentido reflexivo, del autor consigo mismo) hay otros valores que lo definen más esencialmente (3), 3) que esta marginación específica —la ausencia de público— debe ser contemplada y justificada históricamente. Por esta razón, en segundo lugar, me parece también peligroso

referirnos superficialmente a la marginación de Panero, integrarla sin más añadiduras como clave textual, cuando creo que puede tener un sentido más profundo si la ponemos en contacto con el grupo generacional donde Panero se integra.

La pregunta entonces es :¿sería lícito, si de literatura hablamos, dar un nivel simbólico a esta escisión entre Panero (el discurso paneriano) y los Otros? Si la respuesta es afirmativa, podemos llegar por ese camino a una lectura diferente de la "marginación" de Leopoldo María Panero, y acaso más profunda y esencial: sólo basta que convengamos en que lo literario es un modo especial de conocimiento, que no puede agotarse en el reflejo mecánico de lo real, que su relación con lo real es de naturaleza simbólica.

A partir de esto lo que la "marginación" descubre es algo mucho más cercano a la esencia del acto poético que a la anécdota, algo, por lo tanto, más corrosivo y certero: el carácter de acto gratuito que lo poético supone, su irremediable conflicto con el lenguaje del Poder.

Como se ve, no me interesa aquí quedar atrapado por la figura del transgresor público ("...a falta de toda solidaridad política, por loco, por homosexual..."), por el "personaje", sino tirar de él e incorporarlo en una nueva realidad simbólica que remita al sentido global de la escritura. Por eso, creo que más que de experiencia de la marginación deberíamos hablar de "vivencia de la contradicción" e insertar posteriormente esta vivencia en el conjunto de las distintas prácticas poéticas de los autores del Setenta. Y ya a la luz de este planteamiento dar un sentido pleno y constructivo a la marginación (de Leopoldo María Panero): la crítica de lo que el fenómeno poético representa para estos escritores: la imposibilidad del Creador, la complicidad irremediable del Autor, la experiencia de lo literario como exceso y como culpa y, en consecuencia, su deseo de (auto) destrucción.

En esencia, pues, podemos decir que la "marginación" (de Leopoldo María Panero) descubre ese nivel de consciencia en que la escritura se comprende como acto impuro, marcado (llámese Mal, retórica de la Locura, o como se desee), y constituye un espacio intermedio donde el poeta

-el Autor problematizado- oscila entre dos límites, uno de los cuales es lo imposible: "...porque somos tan solo hermanos de una invasión de lo imposible...", se dice en "Glosa a un epitafio", de la segunda parte del libro.

Pero antes de cerrar este apartado -que, en realidad, sólo pretende sintetizar lo que el análisis tiende a destacar- quisiera referirme rápidamente a otro aspecto que con el de la contradicción ocupa el prólogo del libro y que va a ser una de las claves fundamentales: la muerte. Rodeada de calificativos que ayudan a precisar su sentido -"inexplicable y consentida", "impuplicable", "escondida", "obscura", "figurada", esta muerte, "en nada parecida a esa muerte que se dice", esta suerte de experiencia interior, se vincula a la idea de contradicción y es sólo uno de sus resultados previsibles. El texto como muerte -muerte del Narciso- es sinónimo de condenación: "No escribo porque estoy condenado, sino que estoy condenado porque escribo", dirá Panero.

2) La Muerte y la Locura como transgresiones

La muerte (el silencio) y la locura son en "Narciso" dos expresiones de un mismo modo de conocer la realidad -predominantemente irracional, poético- que aparecen muy frecuentemente en todo el libro. En la primera parte -"Luz de tumba"- es quizá donde se anuncia la definición de esta muerte. A través del poema inicial ("Pavane pour un enfant defunt") se asocia con la infancia ("Se diría que estás aún..."), con el mundo heroico perdido, en contraste con el mundo de los ciegos, de los Otros, de lo útil, que se observa distanciadamente, desde la balaustrada del balcón:

"... Era mejor Oeste, tierras vírgenes, héroes en
/los ojos
de un cine desesperado, y los dioses que matan a
/los hombres feroces,
los dioses más feroces que los hombres
los dioses crueles de la infancia, los dioses
de la inocente crueldad, pensabas, que se
/alimentan de ciegos
y de quienes mendigan su ser en una picaresca
/sórdida,
si hombres hay, homicida. Pero aventura no hay,
/lo sabes,

más que por alguien, para alguien, como un poema,
como el riesgo de un vuelo en el aire sin
/tránsito. Y es por ello
por lo que no hay infancia en este país desierto.
/ Por ello también
por lo que nadie podría jamás sospechar que
/ conservas esa
belleza demente de la infancia, ese furor contra
/ lo útil de tu cuerpo,
y esa mudez en los ojos, esa belleza
sólo vendible al cielo del suicidio, sólo a esos
/ ojos: esa existencia".

y que en "Schekina" se une a lo mágico, a lo irreal,
en solidaridad también con la infancia, y que más tarde
tomará, ampliándose, la forma de otra de las claves de la
transgresión, la de la locura, como un modo más de mostrar
la dicotomía entre lo público y lo privado:

"... siguiendo el ejemplo del niño
que va ciegamente hacia la luz, atraído
por el brillo inefable
en lo oscuro, y muere igual que una mariposa
/nocturna:

porque
hace falta morir, hace falta morir para amarte más
/y más, mujer sin nombre..."

y, muy explícitamente, como un determinado conoci-
miento del propio yo poemático:

"... detrás de la muerte está la infancia otra vez,
y el miedo
esconde coros de risas, te lo juro:
he muerto y soy un hombre, porque
detrás de la muerte estaba mi nombre escrito."

Si en estos poemas se adelanta el esquema infancia
=muerte=conocimiento, a partir de aquí esta idea global se
generaliza, haciéndose centro de la contemplación de la rea-
lidad, estallando ferozmente y empapando el resto del libro.
Así, en "Glosa a un epitafio", el poema más significativo de
la segunda sección del libro, el diálogo y comunión con el

padre fallecido instauro un mundo negativo levantado sobre el eje de la muerte, que frente al mundo de los Otros, el mundo de los vivos, es a la vez una defensa. Defensa, sobre todo, desde lo irracional:

"¡ Ah los hermanos, los hermanos que se defienden
 inútilmente de la luz del mundo con las manos,
 que se guardan del mundo por el Miedo, y cultivan
 /en la sombra
 de su huerto nefasto la amenaza de lo eterno, en
 el ruin mundo de los vivos..."

Estos círculos concéntricos, el mundo de los vivos, indiferente y sórdido ("el turbio negocio de los datos") insertado sobre -o por debajo- del mundo irracional de los muertos provoca una tensión que tomará progresivamente en el libro el carácter violento de una acusación y la reivindicación de lo onírico -introducción del psicoanálisis en la escritura- en favor de una palabra diferente y combativa ("vivir escribiendo, escribir para derrocar el sistema") desde su carga fuertemente irracional:

"... ¡ira
 de la piedra, ira que a la realidad insulta,
 que apalea
 a la cabaña torpe de la mentira con verbos
 que no son, resplandecen, ira
 suprema de lo mudo..."

La importancia de esos "verbos que no son, resplandecen", de la "ira suprema de lo mudo", es decir, el entendimiento que tiene Panero de la escritura como hueco(4) donde el sentido de lo poético se revela en toda su extensión, es decisiva en este poema y debemos relacionarlo necesariamente con la destrucción del yo, con la idea de la muerte (del silencio) que así adopta un significado fuertemente transgresor:

"... ¡Oh quien nos traerá la rima
 la música, el sonido que rompa la campana
 de la asfixia, y el cristal borroso
 de lo posible, la música del beso!
 De ese beso, final, padre en
 /que desaparezcan

de un soplo nuestras sombras, para
asidos de ese metro imposible y feroz, quedarnos
a salvo de los hombres para siempre,
solos yo y tú, mi amada,
aquí, bajo esta piedra."

Este descubrimiento nos lleva quizá a las palabras iniciales del comentario. Se postulaba allí que el enfrentamiento de Panero con el mundo de los indiferentes no era sólo un enfrentamiento -digamos- extraliterario, sino que fundamentalmente lo era en virtud de una comprensión del acto poético como acto en sí mismo transgresor, revelador de la categoría especial de toda práctica poética y configurador del sentido último de toda poesía: el intento culpable de expresar lo inexpresable. La muerte -diríamos recordando a Bataille- se ha convertido en el fin del lenguaje.

Desde este punto, la idea de transgresión se recarga claramente. Si la muerte (simbólica) es el espacio del personaje-Leopoldo María Panero con ella se asociará la locura como aportación imaginaria de toda la condición irracional que el poema preserva y delimita, aun cuando esta locura sólo puede ser expresada a través del poema, es decir, de la ordenación racional, -consciente o subconsciente- que es el vehículo (repetamos:"culpable") del poema ("yo no estoy loco, por cuanto estoy inscrito en el circuito de la Razon", diría lúcidamente Panero en una entrevista). Así, en un poema de significativo título incluido dentro de la séptima parte, "Mancha azul sobre el papel", salpicado de un tono general onírico, se habla del "palacio de la locura":

" ... Ven, así
estás a salvo (golpeado año tras año
por un látigo de luz, hasta la muerte), mucho
 /menos
atroz estás a salvo: los peces
no hablan, lo mismo que los niños, no
se encadenan a una charla en la
que nadie responde ni te
responderá nunca, y que cesa
nada más formularse la pregunta..."

" Peces", "niños", "sapos", "serpientes", "moscas",
"sangre", "excrementos", "circo", "trapecios", etc., junto a

elementos de la realidad erótica (y su negación, o su deformación) se entrelazan en el subsuelo preciso del mundo de la muerte, del mundo de la pesadilla y la locura, y aparecen insistentemente desde la tercera parte.

Es, a mi entender, la tercera parte la que abre un planteamiento más profundo e inequívoco de la concepción transgresora de la escritura paneriana. El libro se adentra en el pasadizo cada vez más angosto que reduce la acusación a autoacusación, la destrucción a suicidio, el erotismo a su complementaria, la muerte, y, en general, el deseo a su aniquilación. Pero esto lo veremos inmediatamente.

3) Los signos de lo femenino

El mundo desierto que traduce la experiencia de Leopoldo María Panero, atravesado y poblado por lo onírico, es el mundo desgarrado del resentimiento a partir de "Para hacer el vacío". El poema, descubierto siempre en toda su extensión, se muestra desnudamente, revela sin pudor sus entresijos: "...puerta del Infierno este poema, este canto exhausto". En "Ma mère" da comienzo la andadura que llevará a la crítica de todo lo que es acto de creación, a la disolución del yo que contempla su criatura en cuanto es autoafirmación, excrecencia: "... como un pelele o marioneta informe que mimara/su carencia de ser con lo exagerado del gesto: una muñeca/llevada por los hilos invisibles de todas las manos/y negada por todos los ojos." El poema se constituye también de esta manera en el sustituto de la madre: "Como una muñeca me mima a mí mismo y finjo/delante de nadie que aún existo. Peonza/en la mano del dios de los muertos". Tenemos ya aquí lo que va a ser el dibujo cada vez más exacto del abandonado, del resentido, del que vive plenamente la contradicción. En una palabra, como se anuncia en el prólogo al libro, del "último Narciso".

La violencia destructora y el resentimiento de Leopoldo María Panero se van a centrar entonces en lo que podríamos denominar "signos de lo femenino", es decir, de toda una serie de elementos instituidos que se relacionan entre sí por lo que de potencialmente creadores tienen. De esta manera, si en un primer instante la reivindicación de lo mágico del conocimiento poético, del estado de "muerte", se entiende como una transgresión, ahora esta transgresión tiende a invertir en último extremo los valores -Bondad,

Belleza- que tradicionalmente se consideran atributos del Creador, para instaurar justamente los opuestos -Maldad, Infamia, Fealdad- justificando, en una forzada pirueta final, el carácter maldito de esta escritura, escritura en la que el yo se agota:

"Yo soy sólo mi perfil.
Cuando la nieve cae, de mi rostro
nada se ve.

(Variante)

Yo soy sólo mi perfil.
Cuando la nieve cae de mi rostro
nada se ve."

Y más adelante:

"Cuando la Nieve caiga
no estaré ya."

Quizá no sea exagerado, a propósito de estos poemas, señalar el sentido que el recurso de introducir variaciones sobre una composición (de traducir un texto), a mi entender, implica: el cuestionamiento, de nuevo, de la figura del autor-creador, y su sustitución, que persuade expresivamente al lector, por la de un trabajo inserto en una tradición literaria, en un determinado lenguaje que como tal se asume y se intenta "desprivatizar".

Llegamos por este camino, como veníamos señalando más arriba, a una escritura "maldita" en la que quizá el adjetivo resultara, más que otra cosa, una redundancia: el Narciso, aquel que descubre su reflejo," aquel/a quien los ojos/le alucinan y a todos dice "soy"/el que no es...", debe asumir el destino que ha elegido: su propia destrucción, y con él la de su imagen.

El texto, contemplado ya como puro exceso, se hincha de elementos deformadores, amplificadores de una realidad estrangulada, especialmente connotadores de un erotismo de pesadilla, donde placer y destrucción son prácticamente lo mismo. Este erotismo, que supone un deseo de muerte a la vez, se centrará sobre todo en el capítulo cuarto, "el matrimonio de las cenizas":

"Así fue-es-nuestro amor
erección sobre ruinas, botella verde en el solar
/ vacío
que contiene a Dios, semen
sobre un cadáver."

Y muy explícita y repetidamente: "creer sólo en la castración".

Pero conviene destacar fundamentalmente que el erotismo que es pura negación (afirmación/negación) se relaciona también con el Narciso y con otro de los signos de lo femenino: Dios. (Obviamente la crítica de la Madre, la mujer vampiro, sería el tercero de estos elementos) Así, en "Alba (te fuiste dejándome sin mí)" el sujeto narcísico destruido por Dios -Initiator- nos remite más adelante a la ineludible realidad de una poesía condenada, que se resuelve incesantemente en la herida abierta:

"... tú,
la palabra que cae de mi boca,
los alces que galopan enloquecidos
hacia la pradera leída, en el margen
donde recobro la mujer robada, aquella
de que Dios nos castró, ayer,
en el origen: Yo."

Y más adelante

"Morir para decir. La llave
húmeda de la saliva de mi lengua.

Habla

aciaga y arte
mal hecho, inmoral, y en cambio
destilar el veneno: cisnes
caídos, aquí, sobre el papel..."

Dios, Madre, Narciso, se unen, según creo, en este libro como tres rostros de una misma figura, que, a nivel de sentido, se identifica con el Creador. Dios es una pesadilla que trata de autodestruirse ("beber el Vino") y frente a los valores cristianos de Bondad Absoluta es Maldad Absoluta, propiciador de la Infamia y, en esencia, "también un No

perfecto y puro". Dios y/o el Narciso, en esta lectura de la destrucción, de la autodestrucción, que es la propuesta de Leopoldo María Panero.

NOTAS

- (1) :Sobre el concepto de "marginación", así como sobre los de "metapoesía" o "culturalismo," en la generación de Panero, remito al importante trabajo de Jenaro Talens que prologa "El centro inaccesible", de A. Martínez Sarrión. Ed. Hiperión. Madrid, 1981.
- (2) :El subrayado es de Panero
- (3) :No es necesario ahora recordar cómo el problema de la poesía en tanto hecho de comunicación se resolvió ya en los años cincuenta. Parece, a juzgar por los últimos resultados, que ha sido José Angel Valente quien más distancia ha querido andar con su propuesta, corriendo a la par con la generación donde se incluye Panero.
- (4) :Remito aquí especialmente a la lectura de "Teoría"

ABSTRACT

This reading starts by pointing out the difficulty of interpreting a book whose essence affects the conception of writing as excess. Miguel Más, not concentrating on the classic figure of Leopoldo María Panero as a marginated poet, gives us a different interpretation of that margination, which he considers to be closer to the essence of the poetic act than to its anecdote, that is, closer to the characteristic gratuity which any poetic act involves, as well as to its unavoidable conflict with the language of power. This is the reason for our considering the poetic act as essentially transgressor.

Death (silence) and madness are two ways of expressing the same discovering of reality in Narciso; destructive violence and resentment approach certain values, such as Goodness -Beauty, in order to settle their opposite: Badness-Childhood-Ugliness. Narciso accepts the destiny he has chosen, both his own destruction and his image's.

MEDITACIÓN SOBRE LAS CONTRARIEDADES DEL AZAR
(Acerca de la poesía de Guillermo Carnero)

Juan Luis Ramos

"... y el muchacho señalando a la Muerte comenzó a decir:- Este, Marcello, es el espejo en que te miras."

Finzi

La poesía celebra, dice Octavio Paz; es esencialmente afirmación. Frente a la función del pensamiento básicamente negativa, la poesía en directa relación con el inconsciente oficia el don de la afirmación, ceremonia de la que se excluye toda negatividad y en concreto la negatividad mayor de todas: la muerte.

La muerte, la celebración

En el inconsciente todos somos eternos. La muerte difiere al igual que un desorden de la ordenación del trabajo: el primitivo podía, afirma Bataille, sentir que la ordenación le pertenecía, mientras que el desorden de la muerte le superaba haciendo de sus esfuerzos un sinsentido.

Pero esto no siempre es así, sin embargo, hay ocasiones en que la muerte puede contemplarse como deseable, como línea de sombra personificadora de los deseos de superación del ser voluptuoso. Y no estoy hablando del crimen, puesto que el tipo de muerte desarrollada en la escritura del mismo no afecta directamente a la violencia del carácter particular, al movimiento interior, hablo del homicidio pedido. Hablo, por poner un ejemplo de la Amélie sadiana, quien al enterarse de la traición de Bonchamps y de todas las muertes que se van a seguir por su causa siente un estremecimiento de placer y se ofrece al feroz Bonchamps (el hombre soberano de Sade, según Bataille) con las siguientes palabras: "Júrame que un día también seré tu víctima; desde

que tenía quince años, mi cabeza no se abrasa más que con la idea de perecer víctima de las crueles pasiones del libertinaje. (...) no quiero morir más que de esta manera: convertirme, al morir, en la ocasión de un crimen es una idea que se me sube a la cabeza y me embriaga".

"El erotismo abre a la muerte —había afirmado Bataille—. La muerte abre a la negación de la duración individual". Y "la poesía conduce al mismo punto que cada forma del erotismo".

La poesía es, pues, una pasión, una relación tensiva (tensión e intensidad), una voluntad de exceso, la superación de los interdictos: el de la muerte puesto que la escritura no es sino muerte y esta muerte se busca (violenta) como paso de la discontinuidad a la continuidad; el sexual: la escritura es la búsqueda del goce, de la disolución del yo, del límite vacío, de la anulación, de la pérdida.

Es necesario, tal vez, recordar que el concepto de erotismo en Bataille se asimila al concepto de goce en Barthes, ambos suponen la pérdida del yo: "El erotismo,..., es a mis ojos el desequilibrio en el cual el ser se pone a sí mismo en cuestión conscientemente. En un sentido, el ser se pierde objetivamente, pero entonces el sujeto se identifica con el objeto que se pierde. Si es necesario, puedo decir, en el erotismo: YO me pierdo" (El erotismo, Barcelona, Tusquets, 1979; pág. 48); "texto de goce: el que pone en estado de pérdida" (El placer del texto, Madrid, Siglo XXI, 1974; pág. 22).

El segundo problema al que me había referido más arriba era el de la celebración, el rito del disfraz, la transformación.

Quiero volver un momento a Octavio Paz, también es él quien afirma que la poesía se vincula en sus orígenes a lo sagrado, y por tanto su modo de celebrar es el del oficiante de una ceremonia.

Me refiero especialmente a la ceremonia que implica algún tipo de búsqueda objetual, y que se movería entre los límites marcados por la búsqueda que degenera en consumación de sacrificio con la transformación del sujeto en objeto-sagrado, precioso fetiche: la Vous de la Storia di Vous de

Marmori; y por esa otra búsqueda que implica la propia destrucción sacrificial interna del individuo en persecución de todos sus contenidos. Se trata en estos casos de los juegos de transformación del individuo por fuerzas que, de algún modo, le superan, no obstante pertenecerle y que pueden ejemplificar algunos modelos: Carmilla de Karnstein, el doctor Jekyll, Gregorio Samsa.

Todo aquello que acentúa el carácter esquizoide del sujeto que ostenta la propiedad intelectual del artículo (en su sentido consumista), por un lado; todo aquello, por el otro, que evidencia lo que sabemos del texto: "el texto es un objeto fetiche y ese fetiche me desea" (Barthes).

La desviación o planto funeral por una niña topolino

El panorama poético español anterior a la segunda mitad de los cincuenta estaba organizado, no como un lenguaje, que esto sería decir demasiado a su favor, pero sí como un sistema. Un sistema, además, completo y cerrado por cuanto en él se subsumía todo el sentido probable y a él se engarzaban las dos direcciones posibles. Quiero decir que se trataba de un sistema ético, moral, encerrado en la contemplación de su plenitud polar. Había dos maneras posibles de ser (la a y la b, como quien dice), dos antagonismos: lo verdadero frente a lo no-verdadero, desde una óptica, repito, moral. Ambos conceptos libremente intercambiables según las preferencias del observador-juez.

Era sabido que lo garcilasista, lo escorialista, como se quiere llamar, se oponía a lo socializante, y a la inversa. Que la esposa "dulcemente encinta" de unos era exactamente lo contrario de la "España preñadamente en punta" de los otros, por un mecanismo de transposición de valores (ant/prot) agónicos. Era evidente que el amante de la poesía o bien se quedaba con la poesía ingenua y elegante del tipo a: "El viento cortó los tallos/ y brota tu aroma dentro./ Camino del Guadarrama/ tengo esta pena que tengo"; una especie, digamos, de poesía niña-topolino. O bien accedía a la documental rudeza obrerista u hortelana del tipo b: "Aquí los hombres fijos, retroceden: no obstante,/tan virilmente tristes!/con algo roto, doloroso o perdido;/ y las mujeres paren; no hay sonrisa ni cántico/ en la tierra sin agua". Ambas, toda contraposición establece sus puntos de contacto, tanto la niña-topolino cuanto la

cruda hortelana se hundían a veces en serias crisis de creencia. Y así el amante de la poesía, el pobre, o se satisfacía con uno de los dos modelos o se quedaba compuesto y sin novia, porque aquello no daba más de sí, no se cabía.

Es lo que le pasó, por ejemplo, al postismo, que no era ni blanco ni negro, ni tenía nada que ver con el blanco o con el negro. El sistema, ahora estoy hablando del otro, del de poder, podía asimilar lo blanco y lo negro, el sentido y el contrasentido, lo que no podía asimilar era el sin-sentido, lo disolvente: —Señores, hasta aquí hemos llegado—, decía en esos casos el sistema.

Pero a la poesía le salió un novio raro, un novio sodomita que problematizó y pervirtió a la niña-topolino y a la hortelana del Nudo, haciéndolas saltar de los límites de lo exacto y de lo justo. Que destruyó ese magnífico y simple sistema monosémico, modelo de sentido en una sola dirección, y que comenzó a enturbiar el espejo de las simetrías, a laberintizar esa dirección única, hasta el punto en que se comenzaron a desdibujar los límites.

Pero eso no fue todo, lo más grave vino después, una década después, cuando al novio sodomita le siguió otro novio aún más raro, un novio decididamente subversivo. Este no sólo se conformó con cuestionar los límites sino que cuestionó los propios valores, la misma noción de verdadero y no-verdadero.

Ofelización de un mundo

El primer libro de Guillermo Carnero Dibujo de la muerte apareció en 1967.

En primer lugar hay que hablar del salto. Entroncado con lo que hemos dicho hace un momento acerca de la destrucción del sistema de direcciones (no olvidemos que, como indica Lotman, el propio sistema en sí mismo se presume do-tado de sentido) de nuestra poesía en aquella época, imbricado a esa destrucción se hizo obvio que la poesía había buscado un nuevo suelo donde crecer. Por eso he hablado del salto, porque esa búsqueda supuso desligarse de lo inmedia-

to, para buscar su tradición en otra parte, es decir, y como se ha repetido tantas veces, el Veintisiete, y a su través Surrealismo y Modernismo. Este último, sobre todo, en su concepción como "estética del lujo y de la muerte" (o según lo dice Bousño en su magnífico prólogo al Ensayo de una Teoría de la Visión (Madrid, Hiperión, Peralta Ed., 1979): "...muy característico de este primer libro de Carnero una estructura poemática que podríamos formular esquemáticamente como constituida por dos elementos, belleza y muerte", pp. 44-45).

Esta forma de estructurarse sobre una evidencia tan nítida, sobre una evidencia que, por decirlo así, entraba por los ojos se quisiera o no, fue causa de que el Dibujo carneriano se pusiera por algunos en inmediato contacto con el Arde el mar que poco antes (primer trimestre de 1966) había publicado Pere Gimferrer. Sin embargo, y esto ya lo he dicho en otra parte, es preciso aclarar que los motivos superficiales que aproximan ambas escrituras (el culturalismo explícito) frente a la austeridad del Cincuenta, no son síntoma de unidad mayor o similitud más profunda, ya que los planteamientos de uno y de otro son, sin lugar a dudas, dispares.

Si en Gimferrer la relación literatura (arte) realidad era una obsesión predominante como problema teórico, en Carnero la relación citada no se planteaba en términos de problema teórico sino vital. Gimferrer parte de sus lecturas y a ellas vuelve, mientras Carnero abre una posibilidad hacia lo existencial: partiendo igualmente de la lectura se abre a la vivencia. Si se trataba de poetizar el recuerdo de lo vivido, Carnero situaba en un mismo grado el recuerdo de una lectura y el de una experiencia física. De todo ello surge, en fin, la comprensión de la literatura como un proceso reflexivo, un proceso de meditación sobre sí.

En este orden me parecen ejemplares las diferentes ópticas que ambos poetas asumen al hablar de un solo tema, el tema Oscar Wilde, en cuanto bandera del esteticismo.

Dice Gimferrer:

Oscar Wilde llevaba
una gardenia en el pico.

(De "Pequeño y triste petirrojo")

Carnero acaba, por su lado, su "Oscar Wilde en París":

y el ansia y el deseo y el probable dolor y la
vergüenza
no valen el sutil perfume de las rosas
en esta habitación siempre cerrada.

Frente al destanciamiento, a la enunciación fría, al retrato lejano y no asumible (utilización de lo grotesco), Carnero opone un sentimiento de asimilación de la figura, los versos producen la emoción de lo vivido.

Hay por otro lado un segundo tema de importancia que une, esta vez el cotejo posiblemente no diera resultados diferenciadores obvios, a ambos poetas: la elección de un lugar específico, la llamada manía veneciana.

Una vez más el silencioso resbalar de la góndola -

...

casi podría decirte cómo he recorrido
los dedos y la palma de mi mano,
cómo he visto despacio el opaco vacío de mis ojos
al mirar y tocar y correr y seguir cada tarde hacia
/la laguna

...

allá atrás, en la playa, podría buscar ahora
las largas transparencias sobre el pálido fondo del
/abismo
("Muerte en Venecia")

Venecia es, desde luego, un símbolo cierto de lo modernista, la exquisita belleza de la arquitectura se refleja en la lámina oscura y sucia de los canales. La elección de Venecia es, con todo eso pero además, la simbolización de una experiencia poética. Y esto es así de dos modos encadenados: Desde Kristeva sabemos que el autor se comprende como un lugar, el lugar desde el cual se habla; pues bien, ese lugar petrificado, corporeizado, se proyecta como Venecia, actúa como si fuera o pudiera ser Venecia. Y

en segundo lugar porque si aceptamos, como quiere Rodríguez Padrón en su estudio sobre Octavio Paz, que el trabajo del creador es un diálogo, insatisfecho siempre, entre el artista y su obra, "la poesía se aparece entonces, —afirma Rodríguez Padrón—, como una experiencia que se realiza a través de un fenómeno de separación y combinación simultáneas de elementos dentro de un espacio cerrado. Espacio (la página) que también es signifiante, porque si la escritura es un diálogo que se mantiene entre todos esos elementos, será también una insistente llamada de atención al uno sobre la existencia de lo otro"; de tal modo que Venecia se puede concebir como un texto corpóreo, puesto que la página-Venecia, abismada en los trazos, en las líneas, que son la parte pétreo de la ciudad, cobra sentido determinado al estar rodeadas éstas de vacío, los espacios blancos, los canales, agua muerta y sucia en cuya superficie, siempre, sobrenada un cadáver, ya sea "una vez más el silencioso resbalar de la góndola" o, transportada de escenario, la dulce Ofelia.

Et l'on vient trop tard

Superado el paréntesis gozoso de tres obritas (de muy bellos títulos, por cierto) que en algún rincón de la memoria duermen el sueño de los justos, nos enfrentamos al libro, o mejor: a los libros que reintrodujeron al autor en la vanguardia: El sueño de Escipión (1971) —en esa misma fecha se publica una edición ampliada, y más accesible vía comercial, de Dibujo de la muerte y Variaciones y Figuras sobre un Tema de La Bruyère (1974).

De entrada tenemos que coincidir con Josep Piera ("Los lúcidos fantasmas de G.C.", Camp de l'arpa, nº 14) en cuanto a que ambos libros nos parecen un único poemario es—cincido, tanto por la coherencia de planteamientos cuanto por la unitariedad interna de los procesos.

Y seguidamente habría que hablar del metalenguaje. En este punto debo remitir al excelente trabajo que como prólogo a la publicación de la poesía completa de Martínez Sarrión ha escrito Jenaro Talens. Uno de los apartados ("Segunda paradoja: de la metapoesía") trata sobre el tema y clarifica suficientemente el asunto. Yo ahora no voy a hacer más que una pequeña meditación al respecto.

El metalenguaje es un sistema semiótico cerrado, autónomo, y articulado, de tal modo que la característica que lo debe distinguir del resto de los lenguajes es la de tener como universo referencial otro lenguaje, no la realidad. Por tanto en términos semióticos un metalenguaje no será una función ni un mensaje sino un lenguaje tal cual, todo un sistema. Si el metalenguaje es, según esto, un lenguaje debe poseer las características todas que definen a aquél, en lo esencial la capacidad para cortar, articular y estructurar un universo referencial. Es decir capacidad para modelizar la realidad. Pero siendo el lenguaje el referente del metalenguaje y habiendo el primero ya estructurado y articulado su referente, sería el segundo necesariamente una reestructuración y rearticulación repetitiva del primero.

Vemos, pues, cómo la noción de metalenguaje en su misma definición es un contrasentido.

De lo que cabe hablar es, por el contrario, de función metalingüística o función metapoética, en tanto el lenguaje de la poesía se articula sobre el referente realidad literaria, realidad textual. Por ello el jugueteo con cadáveres, los espejismos y reflejos, la intertextualidad.

A partir de ahí leamos los libros, el libro.

Escipión se organiza, a mi juicio, sobre dos ejes de sentido: el primero de ellos expone una convicción: es imposible hablar de lo no vivido; el segundo, derivado de los postulados más interesantes de Dibujo, integraría un problema: la dificultad de captar por medio del lenguaje la experiencia.

La palabra es un don, y sus goces bastardos
me dan razón de tí, son tu mejor herencia.
Pero no sin ficción.

("Chagrin d'amour, principe
d'oeuvre d'art")

Estos mismos ejes citados articulan Variaciones, si bien en esta obra se ha sistematizado y normalizado lo que en Escipión estaba todavía un poco disperso, sin fijar. No en vano Variaciones es el libro mejor construido, el más cerebralmente elaborado. Su discurso incorpora el propio método de lectura o lo que es igual el método de apropiación del mismo.

Como puede apreciarse, pues, no se llega tarde a parte alguna, o, en todo caso, tan sólo al banquete del discurso tradicional, donde se suponía que cada vez que el autor iniciaba una frase o dejaba correr la pluma era para decir alguna originalidad, alguna extraña novedad o descumbrimiento. Pero no ahora, no ahora cuando se tiene conciencia de vivir inmersos en una metáfora encadenada en la reduplicación, ahora que la redundancia es el único sentido, porque acoge al sentido y su doble.

La miopía del observador

Aquí el espectador se ve forzado
a una actitud esencialmente equívoca.

("Giovanni Battista Piranesi")

En aquella otra parte a que me he referido (un comentario en La Moneda de Hierro, nº 3/4) ya dije que el libro más interesante de los del autor era, a mi parecer, El Azar Objetivo. Y ello en dos movimientos complementarios: de un lado reivindicando el origen reincorpora el tono elegíaco presente en Dibujo, y de otro al abrir una nueva vía introduciendo en el tratamiento de los mismos temas un elemento nuevo: sujeto enunciador. Ocurre, sin embargo, que el sujeto enunciador no sólo enuncia sino que se ve a sí mismo reflejado.

así que contempla su indefensión ante el cristal
("Meditación de la Pecera")

por tanto se desdobra, y el propio sujeto, de esta forma, se escribe, habla de sí al escribirse, hasta acabar viéndose desde fuera. Con ello se está introduciendo en el poema una discusión lingüística: la alternativa ofrecida por Derrida al modelo de Saussure, esto es, el modelo triádico de Peirce. Como se sabe Peirce opone al binomio simplista significante-significado de Saussure un esquema de tres elementos: signo, objeto, e interpretante, el cual relaciona al primero con el segundo. Interpretante es, obviamente, el sujeto que aparece en los poemas de El azar, sujeto que mira y analiza, si bien como opina César Simón ("Triunfo y fracaso del lenguaje en Guillermo Carnero.", Papeles de Son Armadans, nº 249) su voyeurismo está afectado de miopía. Los objetos contemplados con una cierta meticulosidad escapan.

Y bien, cuando los contempla fijamente le huyen

("Elogio de la dialéctica a la manera de
Magritte")

Pero esa cierta mirada recompone el equilibrio de un universo inventariado al sesgo de la sintaxis. La causalidad que conduce al observador por esa galería de impresiones, objetos desclasificados y accidentes ópticos. tiene un fin concreto y un centro: la escritura, el goce perverso de las palabras, de la combinación, acaso anecdótica, de palabras.

Así pues él camina por un tiempo vacío,
espectador de formas y volúmenes
entre presencias que no ve.

("El azar objetivo")

NOTAS

- (1) :Sobre el concepto de "marginación", así como sobre los de "metapoesía" o "culturalismo," en la generación de Panero, remito al importante trabajo de Jenaro Talens que prologa "El centro inaccesible", de A. Martínez Sarrión. Ed. Hiperión. Madrid, 1981.
- (2) :El subrayado es de Panero
- (3) :No es necesario ahora recordar cómo el problema de la poesía en tanto hecho de comunicación se resolvió ya en los años cincuenta. Parece, a juzgar por los últimos resultados, que ha sido José Angel Valente quien más distancia ha querido andar con su propuesta, corriendo a la par con la generación donde se incluye Panero.
- (4) :Remito aquí especialmente a la lectura de "Teoría"

ABSTRACT

This reading starts by pointing out the difficulty of interpreting a book whose essence affects the conception of writing as excess. Miguel Más, not concentrating on the classic figure of Leopoldo María Panero as a marginated poet, gives us a different interpretation of that margination, which he considers to be closer to the essence of the poetic act than to its anecdote, that is, closer to the characteristic gratuity which any poetic act involves, as well as to its unavoidable conflict with the language of power. This is the reason for our considering the poetic act as essentially transgressor.

Death (silence) and madness are two ways of expressing the same discovering of reality in Narciso; destructive violence and resentment approach certain values, such as Goodness -Beauty, in order to settle their opposite: Badness-Childhood-Ugliness. Narciso accepts the destiny he has chosen, both his own destruction and his image's.

UNA NUEVA APROXIMACIÓN A LA POESÍA DE
MARTÍNEZ SARRIÓN

José Luis Canet

Con la publicación de El centro inaccesible, la editorial Hiperión nos ha dado una visión "quasi" completa de la obra poética de Martínez Sarrión, agradablemente recibida por la imposibilidad hoy en día de conseguir las obras de este magnífico escritor de la "generación" del setenta. Además incorpora este libro un exhaustivo prólogo de Jenaro Talens, poeta y crítico contemporáneo de generación.

"El teatro de operaciones" (1) o la Exorcización de la infancia (2)

Ya desde el comienzo de este primer libro y concretamente los dos primeros poemas: "Niño sordo" y "Pareja de niños tontos" son dos impresiones de su infancia, impresiones que han quedado como dos fotos fijas hechas por un niño y a las que el poeta no intenta añadir el punto de vista del adulto que las mira. Es como si el poeta, desde el hoy y el presente, contemplara una imagen, ya casi desconocida para él, de una realidad que está plasmada en un papel fotográfico.

Sin embargo, en el poema "La niña de siete años", hay un cambio de actitud por parte del poeta, es la toma de conciencia de su "yo-niño", y se incorpora, por tanto, los verbos subjetivos en presente. "Es entonces cuando la memoria se descubre como mecanismo conjurador y la situación adopta el aspecto de recuerdo" (3). Será el niño-actor, quien en "Mari-Pili en casa de Manolo" toma conciencia de su tiempo pasado y en "Recuerdos de Margarita" o "Paquita la valenciana" actúa como niño-representante, al hablarnos desde el presente de sus recuerdos anteriores. Mediante este mecanismo, Martínez Sarrión consigue distanciarse completa-

mente de su infancia al hacer que sea su personaje—representante quien recuerde, imponiendo así un alejamiento mediante el recuerdo del recuerdo. Este distanciamiento es el que le permite al poeta hablar de su infancia de una manera objetiva, y si habla de un amor imposible, como en "Elegía de los amores imposibles", lo hará sin nostalgia, pues el poeta se ha alejado lo bastante, mediante la creación de ese representante intermedio, para que ya no le afecte. Esta impresión de frialdad, de objetividad, se ve incrementada mediante la utilización de infinitivos, sin que el poeta intervenga directamente en la acción.

El poema que cierra esta primera parte de Teatro de operaciones es "Una voz sensata" con el que se concluye la reconstrucción de la niñez,

y acaba de escarbar en las cenizas
en los espejos ya limpios de azogue
donde una vez estuvo la niñez
y es inútil buscar y solo el viento?

La segunda parte trata de la reconstrucción del mundo de lo aprendido con los poemas "Vals del viudo" y "Bailan el viejo vals"; del mundo de la fabulación con "Fábulas"; del munco religioso con "San Nicolás" o "San Antonio": del mundo cultural que le ha rodeado con "Tristeza por Luis Cernuda", "André Breton en trance" y "Paisaje ideal para Paul Eluard", etc.

La tercera parte introduce con "espectáculo maravilloso" la reconstrucción del mundo de los objetos que le rodean: estilográfica, cigarrillos, etc.; el mundo de la lectura asimilada en "punto y seguido" y la función del poeta como artesano, como el "relojero" de "determinado cansancio".

Teatro de operaciones concluye con "café literario" donde aparece el poeta como el artesano que ha hecho posible la representación de ese espectáculo: la reconstrucción de su niñez:

El teatro que cierro que nos vamos

con lo cual ha conjurado definitivamente su infancia, y el poeta una vez liberado de ella necesita de su completa

desmitificación:

dejadme hablar a tiros
de estos paseos de estas tardes de estas
cuatro paredes tan inhabitables
de la vieja maldita fruta amarga
que se nos ha podrido muy adentro
hasta contaminar el corazón.

Teatro de operaciones trata, pues, como muchas de las obras literarias, del paraíso perdido, que se sitúa generalmente en la infancia. Pero Antonio Martínez Sarrión no trata en su libro de la búsqueda de ese paraíso - el autor es consciente de su existencia mediante la memoria- sino de su reconstrucción para su posterior desmitificación.

El proceso que ha seguido semeja bastante a la técnica cinematográfica: una realidad fotografiada en un film es el material de base, que fuera de las apreciaciones y el entorno del fotógrafo queda como una imagen fija, que posteriormente puede ser reinterpretada en otro entorno. Será el propio Martínez Sarrión o su personaje creado quien mire y reconstruya toda esa nueva serie de vivencias desde una perspectiva: desde el hoy y el presente.

El paraíso así representado elimina toda añoranza - de que cualquier tiempo pasado fue mejor. Martínez Sarrión actúa como un comediante, un artesano, que recoge toda una serie de materiales-base, los pule, organiza y recrea, creando en un nuevo escenario una nueva representación de su infancia y juventud.

Desaparece de esta manera la visión mítica del - paraíso perdido, y el poeta puede escribir sobre su infancia desde una posición más objetiva, sin caer en la elegía o la añoranza, ya que no es el propio Sarrión quien habla, sino su personaje creado, quien moviéndose en ese nuevo escenario actuará bajo las directrices del director de escena: Martínez Sarrión.

"Pautas para conjurados" (4) o la exorcización de la cultura

Una vez la representación terminada y descubierto y

conjurado el paraíso, el libro se abre con una cita de Gil de Biedma que une este libro con el anterior:

Es invierno otra vez, y mis ideas
sobre cualquier posible paraíso
me parece que están bastante claras.

El niño-representante deja paso al poeta repre—
sentante, que se mueve aquí con una serie de
materiales-base: referencias vividas, referencias
culturales, oníricas, etc., materiales subyacentes a
cualquier poema pero que al ser utilizados sin las reglas
impuestas por una secta (artesanos-poetas) demuestra la
artificiosidad literaria de la escritura como referencia
real.

Martínez Sarrión demuestra con Pautas para conju—
rados toda la falacia que se ampara bajo el nombre de
"cultura", que no es más que una serie de material primario
-letras organizadas según unas reglas inventadas por un
grupo minoritario de hombres (que generalmente ostentan el
poder)- y unas pautas a seguir para su desvelamiento. Para
demostrar esta falacia cultural, Martínez Sarrión recoge una
serie de materiales pertenecientes a varias culturas, desde
la griega, pasando por el barroco, hasta la más reciente,
agrupándolo todo bajo un mismo escenario -el papel impreso-
apareciendo tras los enunciados la vaciedad más absoluta.

Todo el material cultural que nos aparecía en Tea—
tro de operaciones se convierte en Pauta para conjurados en
"fuegos artificiales", en "acertijos" en letra

almacenadita bien prieta como estopa
como algodón cardado así con esos lacres
de esta loca manera le doy al pedernal
acercas tú la tea así de ese tenor
con semejante insuperable gracia
de cualquier forma ves?
se está quemando toda la CULTURA.

El poeta, que era quien movía al personaje-repre—
sentante, al niño-actor en Teatro de operaciones se
transforma en un "ejercicio de mala conciencia personal", y
todos los poetas en "Apocalípticos" en "Elites de una élite"
que realizan un ritual "ejecutando cabriolas verbales para

sorprender a las muchedumbres".

El mundo de la fabulación es aquí un desmantelamiento de estilos:

Se trata de escribir una historia. No este absurdo desmantelamiento. Es una cuestión de estilo de cosas que decir de fabular. Se trata para concretar de una HISTORIA HASTA CIERTO PUNTO
VEROSIMIL

Así pues, todo el material que en Teatro de operaciones servía de base para la representación aparece ahora como "material de derribo", material que hay que quemar y tan sólo falta la tea que le prenda fuego.

La posibilidad de afrontar este desmantelamiento, tanto de la escritura como del entorno, mediante el mundo onírico desaparece con la segunda parte, Pauta para cinco conjurados. Sarrión se abandona aquí a los sueños que le produce la contemplación de varias obras pictóricas, pero este mundo onírico le reafirma más en su material de derribo, ya que los sueños están mediatizados por la misma realidad, y por tanto no producen el elemento liberador esperado.

En la tercera parte de Pautas para conjurados, Martínez Sarrión toma conciencia de su pertenencia al mundo de derribo que abría la obra. El poeta asume, junto con toda la cultura, su propia demolición, pues forma parte de ella. De ahí esos "cruels ojos de Telémaco", viendo la destrucción de su madre "Penélope" —esa lengua y cultura en la que el propio poeta está inmerso y de la que no puede escapar—. Ese lenguaje que ha sido adulterado en "Fidelidad" y que acarrea la asunción por parte del poeta de que él forma parte de ese mundo en "Arribada de Odiseo Felicidad e inmortal ejemplo".

Una vez exorcizada la cultura, al poeta no le queda otra alternativa que dejar a sus personajes—representantes actuando a su libre albedrío.

siguen las marionetas funcionando

Ocho elegías con pie de versos antiguos (5)

Si en Teatro de operaciones Martínez Sarrión exorcisa su infancia y en Pautas para conjurados conjura toda la cultura junto con su propio exorcismo, en Ocho elegías con pie en versos quebrados no hace más que añadir su propia conjura dentro de ese mundo en derribo.

El título de la obra es significativo. El poeta se introduce en el mundo de la antigüedad utilizando el estilo elegíaco, aunque desaparezca toda tristeza para dar paso a esa mirada neutra de quien asume su propia destrucción,

Para esperar
el juicio inapelable,
estas manos intactas,
este pecho tan poco afortunado,
estas llaves que dejo
para uso de suicidas
e hiperbólicos.

Una vez asumida su propia destrucción y, por supuesto, la de la cultura, sólo queda la escritura que será una serie de correcciones

A estas alturas, vida mía,
sólo se trata ya de correcciones:
Tálamo oscuro: mudas ventanas: violines enfundados.
Sólo ya
de correcciones: Minucias: dos centímetros más y el
dobladillo
puede servir de cuerda estrangulante.

y la imaginación, que también es conjurada como el mundo onírico

y el súbito desastre de la imaginación:
porque el aire resiste,
las palabras de pronto balbucean
y el Orco nos reclama a sus abismos
para jugar con la gallina ciega.

Por tanto queda tan sólo el silencio:

El silencio su cuenta de mil siglos.

Una tromba mortal para los balleneros (6) o la imposibilidad del silencio.

Si en las obras anteriores, Martínez Sarrión ha conjurado todos los posibles paraísos (niñez, cultura, sueños, imaginación, escritura como referente a lo real, etc.) en Una tromba mortal... o le queda el silencio (ya anunciado en Ocho elegías con pie...) o la búsqueda de un nuevo camino que le permita seguir escribiendo -será esa luz que aparecerá en múltiples ocasiones-.

La búsqueda se centra ahora en el mundo de lo real, que aparecerá aquí como material tangible: cúmulo de tinta impresa en un papel, y dónde el deseo surge en los espacios en blanco, en lo no dicho, lo indecible. No es extraño, pues, que se abra el libro con una cita de Chklovsky:

El poeta no se atreve a utilizar una palabra transracional: la trans-significación se esconde habitualmente bajo la apariencia de una significación engañosa, ficticia, obligando a los poetas a confesar que no comprenden el sentido de sus versos.

Una tromba mortal para los balleneros enlaza con sus libros anteriores con esa descreencia, cada vez mayor, en la escritura como medio de comunicación

Porque el tiempo traiciona, milímetro a milímetro
/ traiciona
la esperanza de unir lo discontinuo, de asegurar lo
/ trunco
Todo tiempo es traición y dados romos.
Pero ¡haya gozo ahora!

Este descrédito en la escritura conduce al poeta a la búsqueda de nuevos caminos del decir, aunque sean la mera producción de sonidos interrelacionados o no, que aunque no comuniquen (el deseo y el gozo no se pueden transcribir) produzcan sentidos. De ahí la introducción en este libro del elemento musical

qué más dará, no crees, que arrastremos o no ya los
restantes
hoscos malditos años
a través de esta cúpula de silencio o de música

Esta necesidad de decir es la que impregna toda la tercera parte del libro, sobre todo con los poemas "respirar y machacar" y "Luz de lámpara". Hay que decir cosas para poder encontrarse con la realidad: el goce, y al fin poder alcanzar la felicidad de un orgasmo completo

hasta que de este modo
salvado siempre el sarpullido, la brutal menarquía,
pudo —como era su deseo y el de todos—
sacarse límpidamente un cubo de la rifa,
viajar en tobogán a las Islas Marquesas
y al fin gozar de un orgasmo completo.

Sin embargo, esta búsqueda de lo real, esta necesidad de decirse, contrasta por otra parte con el escepticismo cada vez mayor que embarga al poeta, y con el que termina el libro

LA POESÍA ES LA MÁS DILAPILADORA
DE LAS ARTES

¿ QUÉ DECIR ?
¿ CÓMO ?
¿ CUÁNTO ?
¿ QUIÉN EN ESTE SEGUNDO NO HA DICHO
DEMASIADO
CONSIDERANDO SOLO EL COSTO DEL PAPEL ?

Con Una tromba mortal para los balleneros Martínez Sarrión intenta romper con todo lo imaginario para que establezca esa tromba mortal y se de el paso para el verdadero hallazgo: "los mundos submarinos, totales", de la verdadera realidad.

Canción triste para una parva de heterodoxos (7) o el fin de un camino.

El libro empieza con el escepticismo con el que se concluía la obra anterior:

Quando nos quedan tan pocos principios
(y los más importados)
resulta estimulante convenir
como el maldito ciego de Puisseaux: "El Espejo-El
/Papel-
es una Máquina". Que repite -añadamos-
capitulares sucesivas y únicas
con la misma pulsión esquizofrénica
que aherrojado copista medieval. Es decir, mente
(y mucho).

Canción triste para una parva de heterodoxos es el fin del camino emprendido en sus cuatro libros anteriores, de ahí su nombre de triste. El poeta ha llegado al final y su poeta-representante, que ha actuado hasta el momento conjurando todo lo que le rodea, incluso a él mismo, es tan sólo un "aherrojado copista medieval".

Se acaba pues una etapa dedicada a la reflexión sobre la literatura, ya conjurada (es significativa la cita inicial sobre Denis Diderot), dejando de ser un mero copista (textos de Dámaso Alonso, Ramón de Campoamor, Agatha Christie, etc), e intentar un nuevo camino: el goce de la escritura, que será ese "centro inaccesible".

El centro inaccesible (8) o un nuevo resurgir de las cenizas.

El centro inaccesible es ese nuevo camino marcado por el empobrecimiento sistemático, tanto a nivel léxico como semántico. Martínez Sarrión ha abandonado la literatura como reflexión sobre la propia literatura para adentrarse en la cotidianidad, en el goce de lo cotidiano. Pero el goce es indecible, inter-dicto, de ahí ese empobrecimiento de todos los niveles del lenguaje para sólo insinuar sus vivencias íntimas en forma de

fuga elemental, en aire, en puro gozo.

Es significativo de este cambio el poema "Profecía

entre signos" cuyo encabezamiento nos da la clave, mediante una cita de T.S.Eliot, de la intención de llegar a una literatura del goce:

Déjame

Renunciar a mi vida por esta vida, a mi palabra por la no hablada.

El centro inaccesible, dividido en dos partes, una que marca la llegada a esta nueva etapa de Martínez Sarrión con "Arribada" y el proceso seguido con "Interior", "Profecía entre signos", "Travesía", "Educación primaria", "Tránsito" y "Dragón", y la segunda, con la asunción por parte del poeta de este nuevo camino surgido de ese empobrecimiento voluntario:

Desde esta plataforma de cenizas,
ya que has tocado fondo
devuelve al menos algo de lo recolectado
que no quemara el negro comezuelo.

Esta segunda parte, que empieza con "Conexión a la red", es la unión de Martínez Sarrión con la cotidianeidad, que se manifiesta a través de los "huecos innombrables". Sarrión ha dejado atrás el camino que había emprendido en sus libros anteriores

no hubo relojero que montara el enigma una vez más

ese relojero que aparecía en el Teatro de operaciones, ese artesano, pero aún quedan restos

Quedan

en la herida memoria
-esa puta borrosa conforme caen los años-
la noche en aquel faro,
viendo entrar a las falúas en el puerto,
algún afortunado calembur,

Restos que irán desapareciendo dejando paso a ese empobrecimiento que se manifiesta con todo su apogeo en "Panama Skyline"

No hay nada. Sólo aire...
tan sólo aire.

Poema en prosa que desdibuja, si cabe, ese centro inaccesible que es el propio poema.

Haciendo más las palabras de R. Barthes, Martínez Sarrión es un poeta que participa de dos tipos de texto: de placer y de goce. "Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica confortable de la lectura. texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la consistencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje.

Aquel que mantiene los dos textos en su campo y en su mano las riendas del placer y del goce es un sujeto anacrónico, pues participa al mismo tiempo y contradictoriamente en el hedonismo profundo de toda cultura (que penetra en él apaciblemente bajo la forma de un arte de vivir del que forman parte los libros antiguos) y en la destrucción de esa cultura: goza simultáneamente de la consistencia de su yo (es su placer) y de la búsqueda de su pérdida (es su goce). Es un sujeto dos veces escindido, dos veces perverso" (9).

NOTAS

- (1) Publicado por primera vez en Cuenca en 1967.
- (2) Así define el propio Martínez Sarrión este libro en una entrevista realizada en 1970 por Federico Campbell y publicada en Infame turba, 1971.
- (3) Jenaro Talens, prólogo a El centro inaccesible (poesía 1967-1980). Poesía Hiperión, Madrid 1981, pp. 22
- (4) Publicado por primera vez en Barcelona 1970
- (5) Publicado en Papeles de Son Armadans, 1972
- (6) Publicado en Barcelona en 1975
- (7) Publicado en Palma de Mallorca en 1978
- (8) Libro que da título a la recopilación del presente volumen, y que pertenece a su poesía escrita entre 1975-80
- (9) R. Barthes, El placer del texto, Ed. Siglo XXI, Madrid 1974, pp. 22-3

ABSTRACT

José Luis Canet studies the different periods of Antonio Martínez Sarrión's poetic life. His work starts at the reconstruction of childhood, his lost paradise, not as a search for something lost, but as its reconstruction in order to devoid it of its mythical character. He tries to prove the essential fallacy of what is known as culture, equating it with debris.

The poet feels that his own demolition is part of his cultural environment. Once his own destruction has been considered, writing is the only surviving element which comes into life in the form of corrections. The discredit of writing looks for new ways of expression. The part dedicated to the reflection on literature finishes here, and a new solution is looked for, that of the enjoyment of everyday life

PARAISOS PARTICULARES DE RAMÓN IRIGOYEN

Javier Pérez Escohetado

1.- ¿POR DONDE EMPEZAR?

En literatura, organizar poetas y libros en generaciones y décadas suele ser un socorrido sistema de reparto cuando sus autores se dejan o las obras lo permiten. Tradicionalmente, también las antologías, cajas de Pandora, han venido a ser el lugar de encuentro, guerra, polémica, injusticia declarada, ofensa personal de unos cuantos autores y obras contra otros pasados, presentes y futuros. Si como operación cultural puede resultar interesante/intrigante y hasta práctica, con excesiva frecuencia las antologías son cofres muertos que muy pocos destapan, sólo algunos escolares y comentaristas profesionales. Pueden, no obstante, tener la ventaja de que nos descubren algún autor a cuya obra acudiríamos para completar su lectura o nos evitaría leer otras monsergas que ya en la antología entrevemos.

Tropezarse con un poeta que nos envía una antología de si mismo es algo que como los lectores hemos de agradecer. Y sera necesario para valorar con alguna eficacia estos Cielos e Inviernos no perder de vista ese carácter antológico del libro. De hecho, toda obra, incluso todo poema es el resultado de una labor crítica y, por seguir con la acepción, antológica de si mismo. De ninguna manera creo que esto sea un demérito o un descrédito, sino más bien un procedimiento elogiable de autocrítica en el autor. He de confesar, por otra parte, que me gustan los poetas escasos.

Cronológicamente, Ramon Irigoyen está próximo a ese

grupo que, por razones de edad, Castellet optó por llamar cariñosamente "seniors". Pero Irigoyen no alcanza el carro oficial de la poesía hasta 1979 en que aparecen sus cielos e inviernos. Con anterioridad sabíamos de él en ghettos literarios y académicos por algunos recitales de poesía que fueron recogidos en las plaquettes Amor en carne muerta (1972) y Versos de entretiempo (1976). En la intimidad, también era conocido como traductor hasta que publicó en 1975 Cinco Odas de Horacio en los Cuadernos de Investigación del Colegio Universitario de Logroño. Solo algunos allegados, que el nunca nombraría a no ser bajo tortura y que agradecemos como una cortesía, eran conocedores de sus traducciones de Lorca al griego y las Cavafis, Kalvos, y otros al castellano. Traducciones todas ellas anteriores al boom de lo griego y del penúltimo nobel. El número dos de la revista de literatura "L'Anquilla" recogió una pequeña antología de poesía neohelénica y en el número uno se daba la traducción de varios poemas memorables de Cavafis.

Pero su vida y trabajos anteriores a los sesenta muy pocos tienen memoria. En el '55 se pelea en plena calle con el clérigo P.S. y en la lucha le clava una navaja y lo mata. Se ve precisado a ausentarse por unos meses. Su equívoca situación frente a la justicia le lleva a frecuentar el ambiente de los maleantes y en compañía de cuatro de estos escala una noche el Colegio de Navarra y roba un tabernáculo del XVII y otros objetos de dudoso valor. Logra reconducir sus conocimientos de las "hablas populares" a la poesía, pero tiene que exiliarse. De Argel, donde conoce a Genet, pasara a Grecia como preceptor de los hijos de un diplomático. Con Genet planea un segundo atraco y discuten como auténticos "chorizos" de guante blanco sobre Le journal du voleur, la armonía universal y la sodomización como venganza y educación. Ya en Grecia, Atenas, denuncia el plan de atraco y como agradecimiento, a través de una Fundación, se le concede una beca donde como única cláusula se dice: "debe permanecer sin abandonar el territorio griego con visado de turista por el plazo de tres años". Periodo que cumple entre el '66 y '69 como preceptor y agente en diversas embajadas. A su regreso, 1970, España le es un país hostil y extraño que disfruta una cultura clandestina. A ella se incorpora y, gracias a la ayuda de algunos amigos, sobrevive emboscado en oficios menudos: poeta maldito, conferenciante ocasional(1), profesor particular. En el '75 decide su "salto a la fama" y con el beneficio de alguna amnistía que no se

ha molestado en comprobar, reúne suficiente coraje para aparecer en público. Este año es posiblemente el principio de su victoria y su rehabilitación como persona. Así comenzará la búsqueda de lo que convencionalmente se llama "señas de identidad".

Este brevísimo bosquejo biográfico acaso explique su tardía incorporación a la poesía y el carácter marginal de la misma con respecto al grupo generacional (?) con el que pudiera relacionarse.

Su poesía total se reúne bajo los títulos Cielos e inviernos (2), que sirve básicamente para este comentario, y Los abanicos del Caudillo, que recientemente ha sido objeto de una sutil o más bien burda censura por parte de antiguos agentes y de todos actualmente conocidos.(3)

Este es un país que cultiva la poesía "joven" y cuando alguien publica fuera de su "quinta" natural se desconcierta sin saber hacia donde mirar, si hacia la trayectoria cubierta o hacia el futuro vacío. En los años en que algunos todavía estábamos viendo cine tolerado de Hollywood, Ramón Irigoyen se despelotaba en el mediterráneo griego y en demótico. Grecia ha sido para él mucho más que Cavafis, Seferis, Elitis, etc. y esa antología de griegos modernos que no encuentra una oferta digna y ya es hora de que se publique.(4) Irigoyen es un divulgador un tanto renuente y su dedicación a la poesía parte del contacto con los problemas de la traducción.

"...aprendí a escribir
traduciendo a Grecia o sea calcando"

Los abanicos del caudillo

La operación de traducir y de escribir tienen sus parecidos en el intento común de trasvasar un contenido de un medio a otro sin traicionarse e intentando no derramar una gota: "¡Cuidado, Lesbia...!".

Es reconfortante como lector que el trabajo de traductor vaya siendo actividad frecuente no ya de un sindicato, sino de los propios escritores, de forma similar a como en nuestro ámbito lingüístico los sudamericanos han vertido al castellano —otras veces también ¡ay! al porteño— buena parte de la literatura universal que aquí pudo leerse a destiempo en ediciones importadas o clandestinas.

2. UNA ADVERTENCIA SOBRE LA FALTA DE MÉTODO

El apartado anterior ya aludía en su título a una cierta perplejidad barthiana a la hora de enfrentarse al comentario, análisis o crítica de un texto poético como el de Ramon Irigoyen.

Vaya por delante que mi pretensión no es otra que la de abrir los poemas a la curiosidad y la de dar pistas a la lectura, o al menos considerar algunas de las que yo he encontrado.

Este comentario es consciente de su fragmentariedad, de su dispersión y está estructurado en base a notas de lectura. No he intentado sentenciar sobre un poeta del que sólo se ha publicado una obra, bien que antológica de sí mismo, y otra que para el lector es un enigma. La razón está en que, como declaraba Borges-Menard "censurar y alabar son operaciones sentimentales que nada tienen que ver con la crítica". También porque estaba frente a un poeta bastante reciente —su libro se publica en 1979— y que hasta ese año era un perfecto desconocido en la "república" de las letras nacionales. No alegare esa falta de perspectiva histórica que suele esconder a menudo una excusa para no opinar. En estas notas, voluntariamente no se ha querido partir de otra posición que la del lector atento, curioso, que se posesiona del texto una vez que este ha logrado pasar las propias limitaciones (?) del gusto y puede llegar a convertirse en otro texto diferente —crítica acaso— que se unirá al primero como un eco tal vez innecesario.

3. EL EXILIO INTERIOR Y EL FENÓMENO DE LA PROVINCIA

"¿ Y qué es provincias?:
cebar gansos."

R. Irigoyen

Sin ningún lugar a dudas tiene que haber también alguna causa sociológica y política -las biográficas ya las conocemos- que nos aclare esta tardía aparición o revelación de Ramón Irigoyen. Pero en este caso no es el mejor método intentar la explicación a partir de hechos sociológicos, sobre todo para que esto no parezca la rebelión de la granja o de la provincia contra las "dictaduras" del eje o, mejor, del puente Madrid-Barcelona. Ramón Irigoyen ha sabido salirse por sus propios fueros y furias de esa marginal y, con frecuencia, adocenante vida provinciana. Su aparición (en realidad debe tratarse de un milagro, favor especial que le debe sólo a San Ramón Nonato) se da cuantitativamente tarde, acaso, por ese bloque de inconvenientes biográficos y geográficos que ha de superar. Todavía es necesario en esta "república de las letras" comprar una agenda, hacer el hatillo y desplazarse a la meseta o la costa en busca de alguna tienda o cenáculo.

Podría pensarse que las provincias -ese hermano tonto de las autonomías "naturales"- han hecho dejación de sus derechos y se han abandonado a su propia incuria. También es cierto, no obstante, que existe una manera consciente y personal de asumir ese apartamiento en beneficio de uno mismo para justificar su ausencia del Todo o en ventaja de otras teorías más personales como la del lugar en sustitución de patria o nación, la de isla en vez de continente, la de colonia nuevamente contra la metropoli. En las provincias, en general, siempre ha faltado un auténtico cine de estreno donde saturar los ojos de desbordados pechos cinematográficos y descubrir la lencería de las actrices secundarias. Lo más que han tenido, a destiempo, es alguna reposición célebre demasiado estropeada para ser mítica. Las provincias se quedaban a leer el ABC y algunos, los menos, se encebaban en vicios privados como traducir a Propercio o a Cátulo sin pasar por esa "visión delegada" del celuloide.

Pareciéndome excelentes las puntualizaciones de

Talens en el prólogo a la obra reunida de Martínez Sarrión, habría que añadir una breve apostilla sobre la marginación. Si su discurso se toma por lo filológico-filosófico, acabaríamos poniéndonos de acuerdo en los planteamientos; pero tomándolo en un sentido geográfico-gráfico -también sofisticado- la marginalidad puede corresponder simplemente a las afueras, al alrededor que circunda cuando no amenaza el centro del poder. Su existencia divide al poder, no lo afirma. Sin sustancia, su existencia consiste en el deterioro, en un poder de lenguaje -aunque no sea su amo- y la exclusiva de protagonizar el habla de lo no permitido, de lo inconveniente, de lo proscrito, de lo indecente.

Ramón Irigoyen ha vivido la marginalidad -y la sostiene en Cielos e inviernos y Los abanicos del caudillo - no como categoría filosófica o moral, -que sólo existe y deja de existir en la magia del discurso filosófico-, sino desde la conciencia de lo individual que se siente ajeno, extraño, contrario, apartado, expulsado de la normalidad en que se cultiva el poder. Y sucede que en la marginación se opta por crear una alternativa con poder o por disolver la misma idea de poder. Irigoyen estaría mejor situado en esta segunda modalidad, desde la que un buen día decide asumir el protagonismo de la publicación, la publicidad y el poder.

Que de repente apareciera Cielos e inviernos desde una provincia, Logroño -ahora Rioja-, escrito por un navarro y que el libro rozara lo grueso, lo crudo, el chiste, la procacidad, la desvergüenza y la blasfemia, causó alguna sorpresa, mejor o peor encajada entre sus saludadores.

No quiero dejar de citar un texto de Julio Caro Baroja en Vidas poco paralelas que puede fijar a nuestro autor.

Al comentar la vida de Santiago González Mateo -"Un precursor del tremendismo"- hace Caro Baroja unas consideraciones que vale la pena reproducir: "los riojanos modernos se han distinguido por su humor y por un gusto claramente perceptible por la sal gruesa y los chistes verdes" (1). González Mateo, clérigo del XVIII, mezcla explosiva si las hay, escribió una pseudo-autobiografía en la que vuelve a los sistemas narrativos de la picaresca y da cierto jugo y juego a la literatura oficial del siglo como solo Torres Villarroel pudo hacerlo también por parecido procedimiento.

Los componentes autobiográficos en literatura han estado últimamente marginados en beneficio de los mentales y culturales, y de ahí que Cielos e inviernos como confesión desnada haya entusiasmado, extrañado y molestado por igual. Ni el elogio ni el desnudo tienen que ver -Borges dexit- con la crítica, pero ante esta obra es difícil pasar sin reaccionar. Y como dijo Picasso en alguna ocasión: "¿En que consiste la creación, en la cosa hecha o en el efecto?".

Y es que las provincias no han tenido realmente un servicio de novedades y como lectores han desistido de estar al día. En ese desistir de estar al día, se ha optado por salidas o salvaciones puramente individuales y bastante atípicas, bastante originales por eso mismo.

"Como aún estamos en provincias
.....
lo que para mi es mierda
para ti es miel. Y vicevierda."

Los abanicos del caudillo

En estas circunstancias, libros y cuerpos han sido los fundamentos de su educación sentimental. Entre los confesados: Cavafis, por quien reformaría el calendario laboral y a quien daría "como fetiche contra la oficina/un pelito de su culo azul"; Miller o la idéntica pasión devoradora-devastadora; Carlos Edmundo de Ory, con quien le une la desigualdad de algunos poemas y parecido terror por el frío; Jaime Gil de Biedma, frecuentemente citado, por la envidiable exactitud de un británico en alguna colonia mediterránea. Ramón Gómez de la Serna, como vicio de juventud ingeniosa / genial, por su aproximada capacidad de juego.

Entre los inconfesables: J.J. Arreola, en quien leyó a Otto Weininger, porque le dió el lenguaje de la desolación y del amor a todo lo próximo, toro, mujer o cernícalo; Sábines porque le pisó un poema "Hemos aquí que estamos reunidos"; Tomás Segovia, con el que dió algunos "Besos"; Baudelaire, como su más hipócrita hermano; Gabriel Ferrater, por unos pasos de mujer a la salida del metro; Donne y los románticos ingleses, para ponerse célebre cuando necesita una cita; Cátulo porque dormía con Lesbia; Fourier, con quien soñó un mundo fourioso; Borges, por lo de todos; Genet, quien le enseñó la estafa; San Juan de la Cruz, a

Arcipreste de El Carmelo; Los del 27, porque son un número mágico; Unamuno, porque le dá trabajo; Sara Montiel por "Échate"; Vallejo, por morirse un jueves y no poder esperar al sábado.

Entre sus contemporáneos: Leopoldo María Panero por idéntico deseo de ser pielroja; Agustín García Calvo por la recuperación más limpia de buena parte de lo medieval y por algunos versos:

" la primavera
en tus sobacos mandaba
libar abejas."

o "se te va a enfriar el agua de oro/ de tu reloj".

Valga esta sucinta enumeración como ejemplo acaso de concomitancias, ecos y homenajes entresacados de los más visibles de una lista que, como en todo devorador, podría ser interminable.

4. PHILOSOPHIE DANS LE BOUDOIR O COCINA LITERARIA

"¿ Por qué los excrementos, los niños y los piojos no son obras de arte?"

J. Joyce

Cielos e inviernos está escrito bajo la tentación de lo escandaloso, de lo crudo; bajo los efectos provocados del mundo secreto amoroso, del espacio privado del boudoir y de la voracidad indiscriminada.

El mismísimo San Agustín en De doctrina christiana justifica las metáforas de los alimentos afirmando que quien aprende tiene algo en común con el que come. También entre las hipótesis etimológicas de amor, algunos lingüistas localizan su origen en la raíz indoeuropea *am-, que significaba básicamente 'deseo de comer! Si algo nos demuestran estas peregrinaciones eruditas es que podemos estar ante un poeta que vuelve sobre lo medieval, añadiendo a sus conocimientos de literatura grecolatina, un espíritu que procede de los siglos oscuros medievales. Y esto en Ramón Irigoyen aparece bajo dos obsesiones: la fagomanía y la excrementalidad.

Entre sus efigies figura H. Miller como autor de una Biblia que Irigoyen ha leído con provecho. L. Durrell en carta cruzada con Miller en 1957 comenta lo siguiente: "Claude me hizo notar de pronto la íntima relación que hay siempre entre la comida y la mierda; en algunas partes describes en realidad el acto en términos alimentarios. Hay en ti mucho de Rabelais, el gran festín y la gran cagada marchan paso a paso y hay algunas relaciones todavía más extrañas, como por ejemplo en esa escena maravillosamente hipomaniaca después de tu casamiento con June en la que te emborrachas con agua y te comes un cuadro".

El parecido entre Miller e Irigoyen es algo más que una coincidencia cultural. Ambos parten de un mismo acercamiento a la comprensión del mundo: el deseo, el apetito. Y de aquí el intento de asimilación de lo Otro a través del engullimiento, de la voracidad. Ambas obras también aportan una ingente cantidad de narración autobiográfica que ha provocado el saludo de algunos poetas contemporáneos bajo comentarios como el de Jaime Siles: Ramón Irigoyen "inaugura una tradición: la ausencia de disfraces". El poema "La Dulce

Venecia regala bombones en Pamplona" plantea quizás más claramente su concepción sobre la poesía, la cultura, la vida, usando la metáfora alimentaria de una macedonia:

"El poema es una exquisita macedonia"

O en "Posesión celestial", donde se dice:

"Ponme tu falda clara de mantel
y sírreme de postre tus cosméticos".

Esta fagomanía es uno de los procedimientos literarios de Cielos e inviernos que parten del lenguaje primigenio, salvaje, poético, para encaminarse al cultural, al del pensamiento. "Comerse un cuadro" o comerse unos cosméticos son indicios de un mas profundo deseo poético de ejemplificar la oposición naturaleza/cultura, de decirla y asimilarla por el único medio acaso válido: la poesía o el mito.

La cocina literaria será en este contexto la capacidad de transformación de los alimentos y a su vez una metáfora de la cultura.(1). Así el poeta ha de ser entendido no tanto como el Mago o el Brujo, sino como el Cocinero, como el Gran Chef, Maestro que adereza lo indecible, que sazona lo crudo para hacerlo visible, presentable, digerible. Si la cocina es el lugar donde se produce la operación, la gran obra de transformación -con sus posibles referencias a la alquimia-, es en el cuerpo y el erotismo donde se realiza la completa transformación de lo crudo en cocido, de lo exterior en interior, de lo ajeno en lo propio, de lo Otro en lo en si mismo. Los excrementos -concretados en escupitajo, mierda, orina, semen, sudor y saliva- recorren Cielos e inviernos como un escandaloso latiguillo.(2)

No debe perderse de vista la función provocadora de estos elementos, sobre todo para el lector, melindroso, malicioso o inquisitorial, pero es conveniente verlos dentro de una interpretación más amplia. La supresión u ocultación de cualquier orificio o producto del cuerpo sólo sirve a concepciones castradoras del hombre y a maniqueos planteamientos sobre el bien y el mal. Por el contrario, la asimilación de lo excremental presupone en Ramón Irigoyen la superación de la culpa cristiana como fundamental condición

del progreso humano.

Si la cocina literaria remitía a los planteamientos del origen de lo poético, el boudoir nos enfrenta al lugar secreto, invención burguesa, donde se pueden dar al mismo tiempo la ocultación y la revelación de todas las pasiones. El boudoir, lugar cerrado, jardín florido, torre sádica, arca de la alianza, renemora una doble moral burguesa que Irigoyen quiere derribar haciendo público lo privado, secreto a voces el callado esfuerzo, convirtiendo en fuente la sonora orina, en perfume envasado el olor a sobaco, en bollo suizo ese pan de azúcar entreabierto.

La referencia al título de la obra de Sade no era del todo ociosa. Tampoco si la retomamos desde el poema "Nuevas Promociones" donde se declara como frontispicio: "Pedagogía es pederastia". Sade utilizó el género de los diálogos para subdivvertirlo, Irigoyen toma un procedimiento más medieval, más espúreo, menos digno -la rima masculina en i- para narrar las aventuras concretas de la educación.

5. LA BLASFEMIA Y LA CUESTIÓN RELIGIOSA

"! Cagada de cerdo ! ! Hijo
ilegítimo de puta enferma !
Salieron en tropel los
magníficos tacos griegos,
redondos, vulgares y bioló—
gicos."

Bichos y demas parientes, G. Durrell

En el número cuatro de la Revista Hiperión, Los excrementos, ya se apuntaba la necesidad de un tratamiento mas "exquisito" de esta cuestión, y parece que ha llegado la hora, no sin que antes, Sancho, nos digamos: "Con la Iglesia hemos topado".

En las críticas y comentarios aparecidos sobre Cielos e inviernos, Guillermo Carnero y Joaquín Marco ya anotaban, el primero como admonición amistosa: "acuérdate de que a la blasfemia se le puede dar la vuelta como a un guante y llamarla de otro modo"; y el segundo, "no debe olvidarse, sin embargo, que el ataque constante a formulas e instituciones religiosas es otra forma de religiosidad". Se deben referir, sin duda, a la blasfemia tradicional y desamentizada —prácticamente una interjección—, de quien siendo creyente debe oponerse a lo ominoso de la mala fortuna, a lo inexplicable, o más sencillamente a unas mulas testarudas.

Una caracterización superficial del libro podría caer en la comparación con el uso literario de la religiosidad medieval, los goliardos, o con el de algunos poetas malditos, Baudelaire sobre todo. La violencia blasfematoria de Ramón Irigoyen —atenuada a veces en la primera edición— no puede considerarse como el revés de la religiosidad o la fe. En nuestra tradición, los juegos verbales y las digresiones filosóficas que parten de la "coincidentia oppositorum" nos han llevado a bastantes aberraciones discursivas y a un lenguaje paradójico y efectista. Por lo mismo, se piensa generalmente que solo se está autorizado a blasfemar o anatemizar contra Dios desde lo maldito o desde la mística. Yo desearía que, para las cosas quedasen claras, se reinstalara —si es que ya no se practica— la excomunión por iniciativa del fiscal religioso, sin necesidad de pasar por el cura parroco del barrio para firmarle una declaración de baja entre los elegidos.

Pero la cuestión es otra y puede situarse a dos niveles: educacional y cultural-literario. Hoy cualquier ciudadano menor de cuarenta años -y muchos de mayor edad- agradecerán que Tarancon, Dadaglio o Pio XII no aparezcan en diarios, revistas y T.V. más que Gento o Didi, por referirme solo a "alienaciones" de la época; pero también es cierto que la mayor parte de nuestros seniors -en sentido lato- se han educado bajo los auspicios de la religión como internos, externos o mediopensionistas y durante algún tiempo y en proporción a su sensibilidad se han visto, ellos y ellas, afectados, "humillados, ofendidos sobre todo" por la estructura. Para algunos la salida de esa estructura ha podido ser como caer en el limbo, ese sitio donde están los niños sin bautizar y los de otras religiones que no han sido malos; o en el cielo-paraiso de la militancia, el sexo, la poesía... No sin pasar por ese "non serviam" maldito, rebelde, caído. Como ha quedado palpable, la terminología -el lenguaje es el mundo- se ha colado en el discurso de una manera voluntaria, pero podría haber sido automática. En el fondo, esto revela, y sería el caso de Irigoyen blasfemo, más una imaginiería o iconología de tabú que una auténtica religiosidad contraria o distinta a la normativa católica. Solo los "seniors", no todos, transparentan esta afección, aunque como descripción de una situación social, ellos pensarían en el nacional-catolicismo. El que no lo tomen como materia poética, no niega su existencia ni su influencia y a veces me recuerda esa oscura culta de los numerarios de cierto Instituto secular que no osan declarar su actual o pasada situación.

Y si no lo toman como materia digna quizás sea porque no lo padecieron como muerte, o porque no pareció un tema oportuno, o porque lo sublimaron en el olvido, en la gastronomía o en el cine. Irigoyen, en su estancia en Grecia, pudo realizar esa sublimación en el paganismo que es efectivamente otra forma de religiosidad, aunque de todas maneras más civilizada. Estaríamos, entonces, ante una concepción de la poesía como catarsis, como limpieza. Más que concepción, práctica literaria de la higiene mental, que hoy nos parece una terminología oriental y que se asienta en los planteamientos del XIX de los que todavía hoy vivimos.

Entre goliardos y gente de mal vivir, no existía propiamente herejía. Había aceptación de lo fundamental, del

dogma y habitualmente críticas incluso constructivas a la Iglesia. El tono no llegará a ser blasfemo, sino atrevido, duro, divertido.

" Iam mors regnat in prelatiis,
nolunt sacrum dare gratis;
postquam sedent iam securi,
contradicunt sacro iuri".

Entre los malditos, el problema se complica quizás porque no tuvieron, aunque lo barruntaron, un Freud que les explicara el complejo de culpa. Estaban en el mal, creían románticamente que el mal se oponía al bien y que aquel era antisocial y revolucionario. Pretendían la aceptación social del daimon griego haciendo hincapié en las pasiones. Cultivaron el brillo verbal de lo demoníaco y se debatieron en el masoquismo de sus fuegos. Baudelaire, a veces, iniciaba su conversación: "yo, que soy hijo de cura...". Si que Irigoyen cultiva un cierto tremendismo malditista, pero ya distanciado, ironizado, hecho chiste verbal, bengalas de dandysmo literario. " ¡Basta de satanismo de salón!", dirá en los abanicos del caudillo.

Esto de ver la irreverencia como el otro lado de la religiosidad, podría tratarse de un lugar común en la crítica; o un cómodo principio aceptado por quien no se ha planteado ese paso, esa crisis; o finalmente, puede tratarse de un eufemismo de creyente inhibido, de crédulo. Ya Diez Canedo comentaba de Las Flores del Mal - no del mes; ahí está el homenaje y el distanciamiento- : "Hay demasiado Satanás en sus libros para que no se vea en ellos al creyente".

La irreverencia de Cielos e inviernos no puede tratarse como el revés de la religión o la fe, y ni siquiera de lo religioso. El seminario, la religión y sus corolarios el juramento, el insulto y la blasfemia, son fundamentalmente una zona semántica, una tradición cultural y personal donde Irigoyen escarba parte de su imaginaria. Alegaré un texto de Eliot que pertenece al ensayo Shakespeare and Seneca: "Dudo que la creencia propiamente dicha entre en la actividad de un gran poeta, en cuanto tal poeta. Esto es, Dante, en tanto que poeta ni creía ni dejaba de creer en la cosmología o la teoría del alma en Santo Tomas. Simplemente la usaba, o

tenía lugar una fusión entre sus iniciales impulsos emocionales y una teoría a efectos de hacer poesía.

Hemos aceptado que en la última poesía se introduzca el mito Marilyn, Ivonne de Carlo, o el que sea, como materia poética y se convierta en referencia obligada para la crítica, suponiendo el valor vicario que esos mitos tienen para una generación que todavía sublimó ahí algunas de sus miserias personales y sociales. Es preciso aceptar que alguien se masturbe con Marilyn -su icono-, con las reproducciones de las vírgenes postconciliares o con la negrita del cola-caó y lo traslade al poema como experiencia diferida en citas o como relato directo, poesía de la experiencia.

De no ser así habría que considerar a Marilyn como un mito "decente" del que puede hablarse como sola cita, y sería "indecente" referir los sueños húmedos a los que ha podido llevar su recuerdo o el de otros mitos mass media como la susodicha negrita o el rostro de Sta. Teresita de Lisieux. No querría yo convertir el catecismo del P. Astete, o sus versiones, en literatura de mass media, pero me temo que gran parte de los autores de que hablamos lo tuvieron en sus pupitres y llevaron en sus "cabases". En todo caso, sería un mito alternativo, pero presente en la "cultura" del país. Alguien pudo olvidarlo, otros tuvieron que quemarlo. Para la más reciente generación que no conoció, ni soportó el mito de la rubia,. Marilyn es una despreciable y más bien fea actriz, y además el cine no interesa tanto, niños del plano secuencia.

La ausencia de referencias a mitos "media" expresos habrá que explicarla por una formación básicamente literaria, aunque también diga en "Nuevas promociones" con voluntad integradora tardía -ya no se llevaba-, y por aprovechar la rima:

"Me fuí a bañarme con un maestro que no ejercía
y desde entonces sé latín
Es una lengua maravillosa,
casi la lengua de Marilyn.
!Qué a gusto leo a tantos autores
que están más vivos que la Brigitte!"

Pero volvamos a nuestra cuestión. Básicamente, los "tacos" de Irigoyen quedan descritos por estos tres adjeti—

vos que usa G. Durrell en la cita inicial, si bien en nues—
tras latitudes y para ser mas explícitos habría que añadir
irreverentes y sacrilegos para completar la calificación e
incluir la blasfemia. Aún así, el binomio angel-diablo es
presentado como una pareja dialéctica y fecundante que con—
firma las sospechas de distanciamiento religioso e iconogra—
fía literaria antes apuntada:

"Aunque por lo que al diablo le quede de ángel
si soy poeta
le agradezco mucho los servicios prestados".

Los abanicos del caudillo

En otro momento, la distanciación y el puro juego
de palabras demostraran esa misma imaginaria aludida:

"Y que los zurzan a mi papá y al Papa
con cabellos de angel
sus irrisorios omoplatos."

Y cuando, finalmente, en ese larguísimo poema que
es Los abanicos del caudillo, se pone medieval y pretende
acabar con "todos los poemas contemporáneos", ataca en
primer lugar con rota cuaderna al mester de clerecía, "que
escribe poesía de santos". La clerecía es una referencia
doble, tanto se refiere a la beatería lírica medieval, como
a esa poesía de oficio, escrita por santones y para beatos
de escuela o cátedra. Se trata de romper los estrechos mol—
des de "lo culto", de las capillas, de las iglesias, de las
devociones entontecidas.

En otro momento, será más explícito:

"...porque sin sincopar el semantema de esta nueva
/ paronomasia
—que esta es la cháchara domesticada por las cria—
/ das de la Universidad."

Posición acaso paralela a la "Denostatio retoricae"
de Martínez Sarrión.

En todo caso, una vez completado su tiempo de ase—
sino, liberado de su imagen canalla, de su sombra fullera,
de su hermano gemelo, del Rayo que no cesa, de su poeta
ganster, es en la temática amorosa donde yo leo su más alta
poesía.

6. EL EPIGRAMA, LA GREGUERÍA Y EL CHISTE O EL ARTE DE INGENIOS

Irigoyen ha reconocido la "sintonía" —no podría hablarse de real influencia— con Ramón Gómez de la Serna(1), siendo éste básicamente un prosista al que muy de cuando en vez alguien recuerda y casi todos en alguna ocasión hemos utilizado para greguerizar. El ingenio, en su manifestación de juego verbal es un tema siempre eludido y en poesía hasta considerado de pésimo gusto cuando no excluido de los valores poéticos. Habría que releerse la reflexión de Luis Cernuda en sus Estudios sobre poesía española contemporánea. Allí, Ramón Gómez de la Serna es colocado junto a Salinas, Guillen, Lorca, Aleixandre y Altolaguirre. El éxito o la originalidad de los planteamientos de Cernuda en este caso y en muchos otros, es proporcional al distanciamiento de la crítica habitual, convencional o dominante en su tiempo."...la Greguería —escribe— llega a la poesía por un camino indirecto: por el juego de ingenio". Y más adelante quiere situar a Gómez de la Serna perfectamente dentro del espíritu de los veinte por su permanente deseo de "cazar metáforas" propio de la época y por su cualidad de continuador de algo muy nacional: "entre nosotros el juego de ingenio no es una moda sino rasgo permanente del temperamento literario nacional".

Originariamente, el epigrama fue —como se sabe— inscripción votiva, resumen intenso y breve de toda una vida, concentración exacta de toda una obra. El género, más adelante, se usó para muy diversas funciones, pero aún en el XVIII se le calificó de "pequeño, dulce, punzante", como recordamos de memoria. El concepto agudo, el chiste incluso, que sorprende al lector, es generalmente la base del epigrama. El mismo Marcial que lo practicó con absoluta dedicación fue denominado "primogénito de la agudeza" por Gracián al que le debemos todo un tratado sobre el ingenio. Un solo peligro planea sobre el uso del epigrama, y que recuerda Curtius: "el don de invención ingeniosa degenera en defecto cuando no va acompañado de juicio". Juicio y concepto son términos aquí equivalentes. Ramón Irigoyen recupera esta tradición sin olvidar los pasos anteriores de lo medieval español, y acaso ha escrito epigramas dignos del propio Marcial, como el de "Una línea para Cánovas":

"No olvides, vida mía, que el amor Sagasta"

También epigrama y epitafio tienen, en el origen algo que ver. Irigoyen incluye en sus Cielos e Inviernos tres, al menos, ars poética: el "Himno al habla del pueblo", "la Dulce Venecia regala..." y el titulado "Arte poética" que se abre con el "Every poem an epitaph" de Eliot. Se ha dicho de los novísimos que a falta de otros temas, sus poemas eran una reflexión sobre la poesía o sobre el acto de escribir. Los poemas citados son en Ramón Irigoyen lo más explícitos en cuanto a esa característica de sus contemporáneos. No obstante, la contundencia exigida al poema es algo que solo he encontrado en Leopoldo María Panero: "es un crepúsculo activo: un asesinato", aunque Irigoyen invierte la frase, también de Eliot, no con un quejido, sólo con un tiro, o una pedrada. Al margen de estas coincidencias, el "arte poética" de Irigoyen incluye una concepción de parábola eficaz y necesaria en la escritura, "honda certera", pero que debe acabar en la sien del lector filisteo. Existe, pues, un intento de agresión y de asesinato para convencerse de la eficacia del poema. En el fondo, es una lucha a muerte con el lenguaje, consigo mismo y con el lector al que unas veces pretende abordar, alcanzar, abrazar; otras hablar, convecer, enseñar; otras comer, engullir, amar; y otras ofender, herir y asesinar.

Cernuda se atreve a incluir a Gómez de la Serna entre los poetas del 27 porque cree que la greguería puede considerarse "prosa poética" y funciona sobre la base de la imagen o la metáfora, adornada con algún juego verbal. Según esto, Gómez de la Serna sería un modelo del que partir para leer Cielos e inviernos o los Abanicos del caudillo.

Partiendo de una definición a priori del concepto de poesía, caeríamos en condenas categóricas sobre lo bueno y lo malo, etc. Ofreciendo referencias, abrimos las posibilidades de la lectura que me parece una de las tareas básicas de lo que se llama "Crítica" y que como simple lector no me preocupa.

Se teme, con frecuencia, que el poema roce la obscenidad o la palabra inmediata, coloquial, el habla, porque a la poesía se le quiere exigir ineludiblemente el lenguaje de lo sublime, de lo mediato, y se corre el riesgo así de acabar en el eufemismo por razones más de carácter

social -decente/docente- que por cuestiones literarias. Obviamente se trata de prejuicios culturales que nada ayudan a la comprensión y valoración de una obra.

Ramón Irigoyen no tiene inconveniente en asumir y practicar un tipo de poesía -poco o nada habitual en esta segunda mitad del siglo XX- que es tanto una liberación de la mordaza de lo prohibido como una tradición literaria que va de Marcial a Góngora y Quevedo. Tradición que, como ya se ha dicho, es eficaz, y lo fue en su tiempo, como provocación y sobre la que las historias de la literatura han caído con los calificativos de "obra menor", "puro entretenimiento", "juegos de ingenio", etc. ¿No es básicamente la poesía ingenio verbal -formal por supuesto- al servicio de emociones mentales o físicas contempladas?.

Cuando el juego verbal se convierte en chiste más o menos divertido, y esto sucede en un libro de poemas, salta inmediatamente el mecanismo de las teorías estéticas. Dice Carlos Bousoño en su conocido trabajo:

"Me parece un grave error de la Estética tradicional la inserción de lo cómico como una de sus categorías, al lado de lo sublime, de lo bello, de lo gracioso..."

O en otro momento: "...el chiste se muestra algo así como la belleza vuelta al revés."

No es este sitio ni momento para desempolvar Poéticas, Retóricas ni Estilísticas, pero resulta inevitable acotar mínimamente las opiniones de Carlos Bousoño. Su Teoría de la expresión poética ha parecido y ha sido durante mucho tiempo el único esfuerzo teórico visible en nuestras letras sobre la expresión poética, y referencia obligada de todas las cuestiones que rocen el tema, también lógicamente de ésta. Aún así no logra escaparse a un aire de esforzado tesinando que con sucesivas ediciones y otros prólogos va corrigiendo y aumentando.

Es demsadiado arriesgado expulsar definitivamente al chiste por su disentimiento y al absurdo por su perplejidad del ámbito de la poesía. Más grave parece la sentencia de separar lo cómico de lo poético e incluir aquí categorías tan abstractas que nada describen como lo sublime, lo bello, etc. De cualquier manera, el chiste está en esa zona última

donde si pierde su contencion, su concentración, su concepto, se convierte de juego verbal en chascarrillo de sobremesa. Algunos poemas de Irigoyen hay que situarlos justamente en esa cuerda floja del ingenio verbal. Y si no se caen o pierden gracia es a causa de que nunca les falta un juicio dentro.

En otro aspecto, y como recuperador de la tradición grecolatina, podrían aceptarse como una muestra de la palabra en libertad que tiene lugar en el banquete medieval. Aquí se borran las diferencias entre "altas materias" y "bajas"; no se confunde lo superior y lo inferior, se integra, acaso en un tono hiperbólico y triunfal. O como escribe Curtius, el banquete "es el marco esencial de la palabra sabia, de los sabios decires, de la alegre verdad".

Habrá que abrir y ampliar las categorías de lo poético cuando nos enfrentamos, y últimamente más, con poetas que vuelven expresa o implícitamente a una tradición medieval y más atras a griegos y latinos sin dejar por ello de ser rigurosamente contemporáneos.(2)

NOTAS

(Cap. 1)

- (1) Producto de una de ellas, la Caja de Ahorros de Navarra en 1972 publica el opósculo Cernuda y Vallejo.
- (2) Poesía Hiperión. Ed. Peralta, Madrid, 1979
- (3) Cuando ya se ha escrito este comentario, aparece públicamente el vergonzoso affaire de Los abanicos del caudillo. La interdicción o la maldición suelen ser el principio de una cierta notoriedad, pero ni la prohibición ni la fama tienen nada que ver con la poesía. Úsese la dotación del premio para obras más pías o para abanicar el nauseabundo hedor que todavía despide el Innombrable.
- (4) Poesía griega contemporánea. Iruñea, 1981, es un brevísimo anticipo de esta antología.

(Cap.3)

- (1) No habría que tomar aquí Rioja y riojano como una zona y procedencia concretas, sino más bien como un espíritu, una manera de ser que se extiende a zonas limítrofes y que por supuesto tampoco posee en exclusiva. De cualquier manera, el toque geográfico aplicado a la crítica no aclara mucho, pero entretiene. Hay que incluir la erudición como moderna técnica del entretenimiento, si es que no lo ha sido siempre.

(Cap. 4)

- (1) Seguir por estos derroteros nos llevaría a otra discusión que se refiere a los mecanismos de la creación y al tema de la poesía o la creación como palabra primera, palabra en el origen. Verbo o Mito, que obviamente escapan a nuestro comentario.
- (2) Para este tema, véase el artículo "Para una teoría de la armonía universal", J. Pérez. Rev. Hiperión nº 4, "Los excrementos".

(Cap. 6)

- (1) Diario EGIN, 1 de noviembre 1979
- (2) Luis Antonio de Villena es quien públicamente ha hecho hincapié sobre un cierto cambio estético en la última poesía que implica esa tradición grecolatina como huída del "invierno", de las culturas heladoras del Norte.

ABSTRACT

This paper begins with a peculiar bio-bibliographical sketch which explains the late arriving of Ramón Irigoyen ar poetry and its marginal character as far as his generation is concerned. To Javier Pérez Escohetado, Irigoyen is a poet who adds a spirit from the dark medieval centuries to his knowledge of Greco-Latin literature. One must understand the poet not like a Magician or Sorcerer but like a Cook, like the Great Chef, Master who adorns what is not said, who gives flavour to the raw things to make then visible, acceptable. We find ourselves with a literary practice of the mental hygiene more than with a conception of the poetry as catharsis. With this in his poetry he recovers the tradition of epigram, the personified metaphor and the joke.

Teresa García Ruiz

I-Una poesía que nace de la contradicción (1)

Ante el análisis de una producción literaria surge inevitablemente el deseo de descubrir en ella una estructura cerrada, un orden. Pero el que se lance a desentrañarla no puede ignorar la falta de libertad creadora inherente al escritor y a todo hombre. Por ello, en sus indagaciones, debería buscar el deterioro del sistema, no el sistema en sí: un pequeño vergel labrado, tal vez de manera furtiva, en la superficie de una perfecta estructura. Y esto lo encontrará en la tensión de un instante hecho palabra, en la belleza de un objeto que brilla de pronto convirtiéndose de fugaz en eterno. Aunque también sea un sueño estéril.

Parece inevitable, pues, en toda obra literaria, aún dentro de la impericia —lo que, por supuesto, no es el caso que nos ocupa— el orden. Porque la vida se desarrolla así y todo tiene, al final, y a pesar de su apariencia caótica, unidad y sentido. De este modo lo expresa el poeta en Ciudad del horizonte: "Y sin embargo nada/cambiaría en un ápice el proceso/de nuestra vida, los instrumentos mágicos/que guían nuestro paso, sabios/designios de la especie"(pág. 39).

Conoce los condicionamientos que aniquilan la libertad del hombre, incluso el propio dolor es el de siempre, el que se ha ido representando ante la muda contemplación de la tierra, el cielo, el pedregal(C.H). No se siente inmerso en un tiempo rectilíneo sino en un eterno retorno. Las estrellas, los hombres —así lo creía Pitágoras— vuelven a su sitio y el universo recorre el mismo camino siempre. Y, como Pitágoras y los órficos, se plantea el problema de la transmigración de las almas:"para sentirnos lejos de la sombra, /lejos por siempre de la sombra, y parte/ de una noria inicial de sufrimiento/que se prolonga

al aire de los siglos.." (F.T.,30).

Pero, a pesar de estas limitaciones, la dualidad que vibra en el escritor que aquí tratamos se impone: de un lado su descreimiento humano; de otro, su oficio que le impulsa a crear cuidadosamente en busca siempre —como un nuevo demiurgo— de la exactitud y la coherencia.

Esta contradicción que subyace constantemente en su obra y sobre todo a partir de Teatro del sueño cuando ya su pensamiento y escritura han perdido los titubeos iniciales o, más bien, la rebeldía a aceptar como evidencia el vacío incluso en la palabra se encarna en un modo de mirar en opuestos que aquí, en vez de enfrentarse, se equilibran e igualan: dicha = desolación; verdad = mentira; fuera = dentro; plenitud = carencia... Y así podríamos seguir enumerando todos los aparentes juegos que generan esta fantasía del vivir.

Porque el poeta intuye que no existe la dicha pero esto mismo, al ser algo trágico, se le manifiesta esperanzadoramente bello. Sabe de lo ficticio de la realidad y no ignora que lo exterior, nosotros mismos, somos un sueño, algo aparente, mas el brillo de un gesto perpetuado en su palabra es para él lo verdadero... Ambas formas de ver —supuestamente contradictorias, pero que en el fondo son lo mismo— justifican su existencia como hombre —no en balde la poesía será llamada salvación de suicidas— y como poeta.

Y este devenir de los contrarios es observado por Pedro de la Peña no sólo concorde y armonioso —a la manera en que lo vio Heráclito— sino más allá de la interacción, sin movimiento: como un vacío o la nada en cuya contemplación placentera se sumerge, detrás de toda tramoya, "debajo del azul"(T.S.,61)

De ahí que cuando acepte la liviandad del tiempo, del amor, de la vida, la resistencia inicial a englobar en su sistema lo negativo se transforma en una amorosa comprensión y produce un pensamiento afirmativo. La verdad, lo superior, esta ahí, en el misterio, en la plenitud, que se expresa en términos de negación. Porque ésta se ha convertido en vida: "Pero lanzas tu flecha y nunca llega/donde tu sueño quiere ir, Quirón demente,/donde la noche es vida/y vida es el silencio" (C.H,41)

Hacia esto camina el poeta: al vacío de Ojo de pez donde la oscuridad es luz y el descreimiento en la palabra es fuente de creación. Su poesía se concibe, por tanto, como un círculo que, al igual que el del amor, uno de sus títulos, se adivina estéril: como mensaje humano está encerrado en sí mismo, sin salida, y como artificio se conoce su falacia: "¿No es acaso la vida esa emoción/que estas estatuas muertas nos han arrebatado? (O.P.,37). Pero, a pesar de ello,—es lo más inherente al ser humano: crear sabiendo que no se crea, que todo es baldío, que todo está calculado, incluso dicho— el poeta edifica el armazón de su obra y la pule y abrillanta. De ahí el sello trágico que le es propio: el de su gratitud excelsa. Gratuitad semejante a la que Cervantes hizo brillar en D. Quijote. Porque inicia su rito verbal como el enamorado o como el héroe cervantino inician el suyo: sin creer en él y viendo en su propia entrega la muerte, la caída, todo lo que le separa de la plenitud: la "Cantidad del fracaso" (Pág, 9). Es en este poema de Teatro del sueño, así titulado, donde se plantea la labor literaria y su sentido con exactitud y emoción: "Porque la vida es lo que existe/no el nombre de las cosas...". Lo más hermoso, sin embargo, reside en ese fracaso, en ese halo dramático que la envuelve pues desde el principio se conoce su inoperancia: "La poesía es bella y es gloriosa y es triste/porque intenta imposibles con espadas marchitas."

Esta belleza tiene valor en sí misma ya que retiene la fugacidad de lo efímero y cuando el hombre eleva su vista "transforma sus labios en gigantescas alas/de palabra armoniosa: salvación de suicidas". Y como también nos dice en este último verso, la poesía que hace de la destrucción belleza es asumida como un engaño necesario para la conservación de la vida. ¿Cómo soportaría el hombre su propia miseria si no fuera capaz, al mismo tiempo, de descubrir en ella, su fulgor, salvándose de este modo de la ruína y la desesperanza?

Pedro de la Peña hace de la palabra poética, red, celda de la emoción que en la vida nos huye. A sabiendas de que también huye en la palabra pero tal vez más lentamente: así quiere crearlo. Pienso en poemas como "Acerca del misterio": "Es esa flotación inesperada, ese brillo fortuito/que a nadie/a todos,/hacia ninguna cosa,/pertenece/lo que vive en el aire: estremeciéndose"(T.S.,13) o en

Círculo del amor:" un segundo feliz fue eternizarse en fruto y en semilla"(pag.,26) o en Fabulación del tiempo: "Nada hay oscuro si lo previene un canto de sirena"(Pág.,16). Es la belleza la que en última instancia redime todo. Belleza que puede brotar igual de un vertedero o de un paisaje arrasado y que, además, se acepta necesariamente a pesar de su imperfección como engaño, al igual que se acepta el de la vida.

II-Evolución de la poética de Pedro J. de la Peña

La trayectoria de la poesía que nos ocupa se mueve en un proceso de despojamiento: de creer se llega paulatinamente a no creer pero, una vez que se alcanza este segundo estadio, el ciclo se inicia de nuevo generando un sistema afirmativo. El equilibrio parece estar garantizado por este juego de contrarios a la manera de Heráclito, citado con anterioridad. Pero aquí no sólo existe un eterno fluir sino también la idea de evolución pues la fase afirmativa no supone un retroceso al inicio, más bien se edifica sobre la destrucción del mismo: sobre una superficie estéril, de hielo, en que se ha roto todo equilibrio de los contrarios y toda interacción entre los mismos o entropía. De ahí que su poesía última concluya en lo que se supone ha de ser el final de la vida: un silencio mortal, una carencia de movimiento absoluta y, por tanto, a la asunción de nuestro propio ser como algo muerto pero todavía peor: sin muerte, sin final. No obstante, estas ideas se desarrollan con un lenguaje tan impregnado de nostalgia que la quietud y el silencio se recrean en un tono emocionado y en sí mismo vital. No se detiene pues en la negación porque sabe que es sólo un estadio o un círculo del abismo pero que no conduce a nada. Por ello, "escéptico del escepticismo", como aconsejaba Juan de Mairena, emprende de nuevo la trayectoria. Tras el reconocimiento de que lo real es un sueño, de que la vida es sólo un rumor, de que somos muertos y nada es posible, contempla el entorno y se recrea en su bella irrealdad. Es sólo apariencia, pero tal vez un rastro efímero del verdadero y oculto ser. La salvación parece estar en la coincidencia de lo eternamente mutable y lo permanente de la realidad en cada cosa. Porque ambos: quietud y movimiento, plenitud y vacío, en definitiva, son lo mismo.

El escritor se busca en los objetos intuyendo quizá

lo falso de la separación entre los cuerpos. Porque al ser el hombre "un ser enfrentado a la realidad, es la realidad quien exclusivamente da sentido a la explicación que podemos encontrar de la propia existencia. Es el "perimundo" que me circunda el que explica mi ser"(2) La búsqueda es también trágica pues conoce la imposibilidad de los ojos para ver: "telarañas-pestañas, hojas de sauce/sobre un cristal que ve lo que no ve" (T.S.,34).

El círculo en que se mueve el poeta es, como decíamos antes, una evolución que conduce al equilibrio. No existe paisaje más lineal ni turbador que esta estepa última capaz de albergar y dar explicación al mayor desequilibrio.

Paralelamente a este despojamiento -luego veremos como aparece reflejado en los temas que aquí trataremos- el poeta se va enriqueciendo. De una parte el camino de la negación engendra una actitud ante el mundo más fortalecida pues nada se espera de él. Tan sólo su contemplación distanciada que faculta un profundo y amoroso conocimiento de todo lo humano. De otra, va perfeccionando su técnica como escritor. El despojo aquí no es equivalente a empobrecimiento sino al logro de un lenguaje preciso que aprisione emocionalmente la carencia, la lisura. Ninguna palabra tan compleja como ésta pues tras su tersa imagen debe encerrar un mundo corrupto y a la vez luminoso.

No desprecia los contrastes arriesgados que facilitan el ahondamiento en el abismo de la desolación. Pero este recurso, más que enfrentar dos realidades opuestas -pues todo se adivina igual en su sistema- le sirve para ofrecer nuevos círculos de degradación. Sirva como ejemplo el poema "Jardín enfrente" de Ojo de pez, en el que tras una torturante descripción de ese recinto -"están los plátanos/con las copas quemadas, polvorientas palmeras/y un zarzal sin desbrozos, rodeando un gran níspero/que dió fruto en sus días"- se dice:"Hecho este breve esquema, comprenderéis de golpe/mi intenso amor por la autopista".

Y del mismo modo que nos muestra un pensamiento filosófico inquietante bajo un paisaje en apariencia estéril, su palabra contenida, no dada a los desequilibrios -pues el mayor equilibrio pretende mostrar: el de la muerte- se concatena formando poemas amplios con estructura de sonata -ying y yang- o conserva en todo momento la visión

total del cosmos que está creando -pienso en las cuatro estaciones de Vivaldi que en su último libro son a modo de toques musicales idénticos que vienen a corroborar plásticamente lo desértico del paisaje global.

Porque en Círculo del amor, como veremos más tarde, existe la duda, la oscilación entre dos formas de ver un mismo problema: no se cree en el amor pero se acepta, tal vez como una forma de salvación o por imperativo de la especie. Por eso las palabras nacen entrechocándose, con ritmos diversos que denotan, que son incertidumbre. Y lo mismo ocurre en Fabulación del tiempo o en Ciudad del horizonte. En cambio, ya en Teatro del sueño y, sobre todo, en Ojo de pez, la aparente lisura de la palabra, la mayor uniformidad métrica, son artificios que ponen de relieve la planicie infinita del universo allí contenido. Es decir: a un paisaje estéril, a la nada, corresponde, en perfecto paralelismo, una palabra tersa, aunque, eso sí, -es lo más difícil pero en esta poesía se logra- emotiva.

III-Temas que desarrolla: tiempo, espacio, amor.

Los temas que aborda Pedro J. de la Peña se van retomando en todos sus libros y, al relacionarse entre sí, crean esa amalgama inseparable, ese lecho fluvial en el que transcurre la vida poética. Su palabra va creciendo al arrastrar nuevos aportes, nuevas formas de mirar y brota de ella un sordo, inaplacable oleaje en el que los seres y las cosas se encajan unos y otros como lo harían en un cuadro cubista o, tal vez, como un ojo dotado podría contemplar la realidad: sin espacio hueco. Y la palabra progresa al igual que la vida que "es un rumor: se extiende como un magma incontenible/que cae por la pendiente y nos abrumba"(O.P.,72)

Se plantean en esta poesía las graves preguntas que todo hombre -filósofo y poeta en este caso- aborda por necesidad. La inquietud surge más que de la investigación cerebral del filósofo moderno -en que mediante un frío nominalismo se pretende apuntalar el desgarrar del vivir- de una manera emocionada en que la palabra sirve como catapulta para indagar, a golpe de iluminaciones, lo que desconocemos.

Los temas aquí tratados se insertan en ese proceso de que hablábamos antes y caminan de una actitud más crédula

y esperanzadora al vacío de Ojo de pez, José ALBI considera este último libro como "el retorno a un urgente humanismo no sentimentalizado... en el que se nos ofrece el fruto de una antigua sabiduría, y en cuyo centro late la clave de un irrenunciable desbordamiento vital..."(3).

III.1.- El tiempo, los tiempos, son lo mismo: algo estático y los seres son su dibujo helado, llenos de muerte desde siempre: "Y un nacer ¿para qué, si los morenos/brazos han de llenarse igual de cínifes/y picaduras largas de la muerte...? (C.H.,37) Por ello todo se contempla —aún en la misma efervescencia— en su destrucción. Porque no existe la dicha. O, mejor, sí existe, pero de un modo puntual, inasible, caduco. Quizá el goce que reporta su brevedad se acentúa por esa sensación desolada que nos infunde a la vez, por ese algo que anuncia su pronta extinción. Y es en el amor donde este tipo de reflexiones aparece constantemente: "Quién sabe qué migajas del recuerdo/te dejarán los besos de mis labios/la escoria de este amor cuando ya nada quede" (C.A.,14).

Da la impresión de que el poeta recorre constantemente todos los momentos, todos los procesos y es capaz de gozar, al mismo tiempo, el inicio, la plenitud y la ruína, saltando de un estado a otro. Como si la vida se desvelara ante sus ojos sin misterio porque desde arriba la contempla sin tiempo: "¿Qué sientes/cuando sabes que todo, que tú y yo acabaremos?"(C.A.,31) o en Ciudad del horizonte: "cual si supiese por quebradas huellas/de antemano mi vida y contemplara/el sucesivo rostro que le pertenecía"(pág.10).

El futuro no ofrece un horizonte reparador. De ahí que debamos aferrarnos a estos instantes que vivimos: sordidos, miserables "porque pudieran sobrevenir otros peores" (pág. 9.O.P.).

No existe la esperanza de la muerte y la vida se presenta una laguna permanente, sin final: "Todo es artificial. La ambición de la /muerte:búsqueda irrepetible/de otro artificio más donde escondernos"(O.P.,65).

El pasado es fuente de creación porque sólo en la memoria se engendra la armonía aunque no se desconoce que esto es también un sueño engañoso: "Y pasajero crezco por los años/ con la ilustre falacia de un perfume/que nunca fue

verdad, que nunca tuvo/ese rubio regazo donde amarga/la pena se estrellaba como trizas/de un impotente y áspero oleaje"(C.H,23).

La salvación parece estar en la "eternidad de efímeros" (C.A.,25), en el goce del instante donde, sin embargo, muerden ya la duda y la muerte.

Se distinguen los dos tiempos bergsonianos:objetivo e interior, explicitados en su primer libro. En él el poeta viaja diacrónicamente mediante la metempsícosis(Primera fabulación)y, además, viaja en su río interno, en sus recuerdos, mediante la llamada Fabulación estática.

También en Ciudad del horizonte se plantea la misma distinción pues van alternándose los viajes físicos a los espirituales. Pero lo que resulta evidente es que ambas fabulaciones y la búsqueda de ese algo, de ese lugar mítico a donde viaja el poeta, se adivinan faltos de consistencia, algo fantasmal y varado: sin progreso. Porque en definitiva no existe otro movimiento que el del espíritu buscándose a sí mismo, replegándose en sí mismo: sin comienzo y sin salida y del algún modo se presiente la quietud y lo que luego dirá: "Somos muertos" (T.S.,35).

Ya en Ciudad del horizonte esta premonición sitúa al poeta en un melancólico extrañamiento ante el universo pues todo parece intangible y hueco aunque todavía no se haga palabra el estupor. Será en Teatro del sueño en donde se insiste en la irrealidad del tiempo:"Y el helado cristal es un trineo/que choca contra el tiempo y la nieve/lo invade y lo confunde en nieve". Y sobre todo en el poema "Forma de sonata" se nos hace ver de un modo sutil pero implacable que la sucesión ordenada de ying y yang no existe y, por tanto, ningún tipo de movimiento:el universo no progresa, es un hielo, una "infinita llanura"(pág,66) -tal y como aparece nombrado en Ojo de pez- de la que no se conoce el final pues todo se pierde en "surcos paralelos/sin origen ni límite, sin tiempo" (pág, 38). Un gesto es siempre una sombra y, realmente, sólo pasividad:"Los dos desengañamos una fijeza idéntica/:un tiempo que nos une: un insecto abatido/por los dos alfileres de sus ojos mortales"(pág,40)

Pero estos tiempos, irreales y, por tanto, inasibles, se redimen por la belleza:"son todos inmortales

como un viento/la eterna y lenta risa de su fiesta"(T.S.23)
"La falsedad del mito se levanta con su belleza y derriba a las necias verdades, las que, tal vez, no sean a la postre más que humo. Se adelanta, así, la gran metáfora del sueño y la no menor de la ficción, de la representación"(4). Y es que el poeta reclama la salvación a través de la mentira que es la única verdad posible: verdad estética. Sólo contra ella la muerte no prevalecerá. Por eso intenta, a partir de su exaltación, un mundo más acorde. Para comprenderlo así hay que acceder a la realidad desde una mirada total que englobe todos los opuestos: desde el Ojo de pez que es la visión de Pedro de la Peña.

III.2.- Ardua resultaría la tarea de separar espacio y tiempo en la poesía que estudiamos. Además, dado que la física moderna engloba estas dos dimensiones en un mismo tratamiento, no sólo sería arduo sino estéril. Queda claro: si existe la sucesión temporal ésta implica la sucesión espacial; si no existe ninguna alternatividad de opuestos, ningún devenir -otra vez ying y yang- ¿qué espacio puede existir aquí? es evidente que no lo hay. Y si en algún espacio se cree -aparte del aparente estético- es en el que se forja la propia voluntad, es decir: un espacio interior. El poema "Steamer-vaporetto" de Ojo de pez sirve de ejemplo; en él se habla de un río exterior, de hielo, y otro, interior, donde "cruzan velas/pájaros verdes, espesuras, plátanos/hasta llegar la bruma"...(pág, 68).

Y como ese río interior nace en nosotros y es, a la vez, el entorno, la mejor manera de adentrarnos en nosotros mismos es caminar hacia fuera, hacia las cosas, espejismos nuestros. Es nuestro oído el que fabricó, quizá incluso con alguna variación respecto a las percepciones de los demás congéneres -depende del adiestramiento- ese suave crujir de un árbol o la armonía incesante del viento o la voz, otro sueño; es nuestra vista la que conformó esa imponente cumbre y, sucesivamente, según la fijeza con que la observamos haremos brotar de su superficie un tono violáceo, marfil, rosado. Y así con todas nuestras capacidades sensoriales.

Pero a sabiendas de que nos movemos ciegos en un fantasmal decorado, al examinarlo atentamente, estamos asumiendo una vía de creación y, al mismo tiempo, como no creemos en él, nuestra forma de ver es distanciadoramente irónica: humana. Además, es evidente que, tras esas aparien-

cias algo existe, puesto que lo que creamos cambia, tal vez estimulado por eso subyacente que no nos es accesible. De ahí el dulce fluido que desprenden los objetos porque tras su sueño, su imagen engañosa, la vida parece existir plétó—rica de sentido.

A través de la entrega amorosa el ser intenta crear un espacio porque con ella se hunde en sí mismo, —nunca en el otro al que es imposible trascender— se busca desasistido y su experiencia le produce amargura —Mirra—. También el amor será una creación interior —"Viaje del cuerpo por el pensamiento"— que aboca en la ignorancia: "y un ensayo de nubes flagele tu colmena" (T.S.,42).

El cuerpo, su materialidad, su imperiosa necesidad de amar, patentiza la frágil contextura de que está formado. De ahí que con él sea imposible "encender resguardo a este gran frío" (T.S.,47) El deseo es, por tanto, miserable, aunque, como señalaremos luego, también trágico y hermoso en su miseria.

¿De qué modo nace la realidad? Todo es un decorado, una apariencia, pero los que crearon antes ese fingimiento o que, tal vez, lo asumieron así, irremediamente, le dieron distintas explicaciones. Ya los presocráticos conocieron el mundo como el resultado de la unión de dos principios: lo masculino y lo femenino, es decir: cielo y tierra. Por lo que se entiende que lo real nace de un juego armonioso de contrarios.

Pero el poeta que ve desde un ángulo más revelador, más profundo, sabe que no existe equilibrio externo/interno, masculino/femenino, cielo/tierra, y, por tanto, entre las estrellas y nosotros. Porque las estrellas nos nacen de dentro y somos vacíos poblados de luz, de nuestra propia forma. (T.S.,59).

Es necesario, no obstante, para la conservación de la vida —la literatura como todo acto creador es conservadora lo que no quiere decir conformista— la interacción que, aunque no existe en realidad —todo parece el mismo sueño sin fronteras— permite una apariencia de equilibrio. Por eso la palabra de Pedro J. de la Peña es una bella y equilibrada verdad que, sin embargo, nace de la desolación y lo inestable.

III-3.- Y si el hombre se sueña inserto en un espacio, en el tiempo, no menos atractivo resulta el otro sueño del que nos ocuparemos ahora: el de su relación con otros seres semejantes por medio del amor.

El poeta dedica su segundo libro, Círculo del amor y una parte de Teatro del sueño (Sueño de Psique y Eros) a este tema. En "Eternidad de efimeros" y en "Círculo" que corresponden al primer título, el amor es una experiencia estéril, aunque con intensas iluminaciones puesto que con él se vence a la muerte: "Y el pírrico tributo que nos cuesta/no borrará la huella de este instante/de amor que te destruye y vence"(pág. 26)

Pero, como en todas las esperanzas que el hombre ha edificado para subsistir es desazonadora e insatisfactoria. Se conoce la imposibilidad del cuerpo para abismarse en la plenitud a través de otro cuerpo pero se intenta trágicamente puesto que se sabe conduce a la destrucción, a deshacerse amando "todo tu pecho de agua/mientras miras sus ojos donde un zafiro brilla" (pág.,10) Destrucción que, tras el paso del tiempo, se recuerda bellamente.

También en este tema avanza de una posición conciliadora, dubitativa- "tal vez afirmarnos, tal vez decir: la duda/es un objeto inútil" (C.A., 31) en que todavía no se admite lo que luego resulta innegable: la oquedad del amor (T.S.), a otra más desoladora pero más afirmativa pues se accede al fin a un equilibrio en el que el amor ha dejado de ser fuente de turbación pues, sencillamente, no existe (O.P.)

La entrega amorosa en el segundo estadio se muestra como un ultraje a la vida, una experiencia acibarada patente en ese grito final: Mirra, Mirra. Porque el amor será deserción, un ser inevitablemente desdichado por la violencia que palpita en una unión que se prevé, que es fracaso e impotencia. Pues si antes se adivinaba dulce la piel y, por ende, quizá consoladora, en esta segunda manera de ver, la posesión será algo desgarrado, brutal, una venganza sin motivo inmediato, que viene de muy antiguo: "y una rabia de amarte posiona mis dedos" (T.S.,41).

La relación física es, pues, mirra amarga,

humillante, nunca esplendorosa. El odio al amor —que inevitablemente esclaviza— procede de que como experiencia aboca a la frustración: de lo que se creyó plenitud sólo queda la acedia de saberse mortal; es eso lo que la materia concede: comprobarse mortal y maldecir, por tanto, "la embriagadora carne"(pág. 47), su deseo ruinoso. Algo queda no obstante de él: un resplandor, ese aroma trágico de la muerte que como el propio poeta dice en Ciudad del horizonte "es belleza" (25).

El amor, al igual que el acto de creación —ya lo señalábamos antes— se desarrolla en un círculo. Amar es un acto heroico porque no se cree en ello. Aunque no se desconoce la ternura que provoca lo que se ama estérilmente. Y, además, el amor tiene mucho de irremediable: "Fue tropezar y un muro de violetas/sin perfume ni forma, un muro inmenso, pero sencillo como la luz/o más sencillo que la luz acaso/vino contigo a deslumbrar mi vida" Así es el amor: un deslumbramiento cerrado, sin explicación posible; algo que nace y muere en sí mismo. En ese acontecer inevitable y hermético se agazapa otro de sus atributos: la fugacidad, relacionada siempre a un color, violeta, símbolo letal.

Lo inexcusable del amor se advierte ya en Fabulación del tiempo: "Hay que ver a la diosa, hay que mirar/su espléndido desnudo, el combo vientre/aunque los perros muerdan nuestra carne"(56). Pero aquí, aunque el poeta ya es consciente de la aureola trágica que unge a este sentimiento, todavía no nos habla desde la contradicción, desde ese melancólico modo de amar de Círculo en el que la misma imposibilidad de comunicación es creadora de una inmensa dulzura. Porque en la frustración nace el amor. Toda lucha parece inoperante puesto que las emociones abruman con su hálito mortal y generoso y, como toda pasión, irremediable.

Por eso Círculo del amor se desenvuelve con una estructura peculiar —no a la manera tradicional: amor, plenitud, desamor— en que el desamor será su primer estadio pues es él el único amor posible. Porque ya desde el primer instante se adivina, bajo el deslumbramiento, la caducidad y, como el propio escritor dice en su obra en prosa El vacío vacío, ambas experiencias: amor y desamor son dos caras de una misma realidad: la indiferencia.

En "Desamor" se anuncia lo que luego, en Teatro del

sueño, se desarrolla con más amplitud: la crueldad de la posesión, la gélida fiereza que le es consustancial. No es el amor algo amable sino lo que encadena con voracidad:" y una hiena voraz me palpitaba/cada vez que a sus ojos asomándome se puso la sed cruel, el higo amargo, con una verde cobra, devorándonos" (C.A.,13) tema que aparece reincidente en otros versos: "Mas descubrí de pronto el alabastro/opaco y frío de tus ojos/el germinar ambiguo/del fondo de tu piel: tu duro magma/e incontenible fue la mordedura." (C.A.,15)

Pero esa voracidad, ese helor, se recrean con una nostalgia sugerente. Con ese aromático perfume —a la par que amargo— de Mirra.

Estéril y gratuito es también el amor pues se ama "la espiral concéntrica y menguante/en donde sólo el venenoso diente/ tiene cabida" (C.A.,16) Sólo en el recuerdo se muestra bello: cuando ya está marchito y pertenece a ese hueco donde las caricias se rememoran de un modo "dichosa—mente fantasmal" (C.A.,18) No es en la materia, en el tacto, donde existe sino en la muerte, en su olvido: sin peso, hermoso, por tanto. De ahí que sea en el poema que lleva por título "Desamor" en el que el amor se muestra más digno y luminoso.

De nuevo triunfa la ficción sobre lo real. De nuevo el poeta hace brotar la vida de la destrucción. Porque el amor parece digno de vivirse no por él mismo —a nada conduce, nada es— sino porque su trágico existir es belleza. En su seno se mezclan miseria y dicha, muerte y vida y es, en fin, un círculo: otra estrella creada por el hombre que, no obstante algo es: otro sueño de plenitud.

La última parte de Círculo del amor que lleva por título "Círculo" viene a ser un paralelismo formal —los cinco poemas que lo engloban se concatenan cerrándose— al círculo conceptual que subyace a todo el libro y que aparece de nuevo, de otro modo, en Teatro del sueño. También aquí la experiencia amorosa es algo " que nos aleja adentro/que de dentro nos llama/y hacia dentro conduce"(pág.,43) Es decir, no tiene salida. Así se observa en el poema titulado "Viaje del cuerpo por el pensamiento," al que ya antes nos referimos, en el que, mediante una sintaxis entrecortada se manifiesta el movimiento estéril del cuerpo: su angustioso avance y retroceso, sin trascendencia posible pues nada existe que no sea un "dentro".

¿ Qué queda, qué es el amor? Tal vez sólo el deslumbramiento inicial, "lo lejano" (C.H,23)

IV.- A modo de breve conclusión

De todo lo que hasta ahora hemos comentado, fácilmente se advierte un pensamiento común que se explicita ya en el primer libro: la vida nace del dolor y la destrucción: "Alégrate de las heridas hondas/si la pala penetra/profundamente/en las aguas/mayor es el impulso" (33) Idea que aparece de nuevo en Ciudad del horizonte donde el extrañamiento, el dolor de saberse distinto "menos sencillo e inocente" es también motivo de acoger "cada huída de insecto y cada aroma". En este libro el poeta conoce lo estéril de la búsqueda, su gratuidad -tal y como se recuerda en el lema escogido: "Hemos luchado sin cesar para merecer la nada" (pág.,48). Esta nada, no obstante, desprende un aroma negativo pues aún no se ha aceptado la luminosidad que engendra el nuevo sistema creador.

Del mismo modo en Teatro del sueño el poeta sabe extraer "del agua tumultuosa, de ese limo rojizo...el negro sol, el águila volando, la noche y los diamantes" (pag.,15)

Idea que Ojo de pez asume como una nueva concepción del mundo: "en el abatimiento, en la desarmonía de las cosas...existe una escondida y grandiosa pobreza en la que puede hallarse un sentimiento de verdad y lirismo". Esa es la verdad de Pedro J. de la Peña: un mundo bello y coherente que nace de la ruína mediante una palabra en la que, aún sabiéndose también ruína, anida toda la esperanza, todo el fulgor de un bello proceso creativo.

NOTAS

- (1) Cinco son hasta ahora los libros de poesía publicados -- por Pedro J. de la Peña: Fabulación del tiempo, Hontanar, Valencia, 1971, (F.T.); Círculo del amor, Gandia, - 1972, (C.A.); Ciudad del horizonte, Valencia, 1973(C.H.) Teatro del sueño, Rialp, Madrid, 1980, (T.S.); Ojo de -- pez, Prometeo, Valencia, 1981 (O.P.).
- (2) Juan de Dios Leal, prólogo a Ojo de pez, op.,cit., pag,18
- (3) "La poesía de Pedro J. de la Peña, a vista de pez", Artes y Letras, Las Provincias, Valencia, nº 73, 1981.
- (4) Miro, Emilio, "Pedro J. de la Peña y Rafael Soler", Insula, nº 413, pag, 6.

ABSTRACT

Pedro J. de la Peña's poetry -as far as María Teresa García Ruiz is concerned- comes out of a contradiction: its non-believing in human nature and its position, which impels him to create. This duality is positive since it has got the tendency to an emptiness where darkness becomes light and the non-believing in the word is a source of creativity. The poet starts his verbal ceremony without believing in it and seeing death in his offering to that, as well as fall, anything that aparts him from plenitude.

His poetic evolution is a process of deprivation: from believing he comes to non-believing, but when this new stage is reached, heavens starts again giving way to an affirmative system. It is not a retrogression but a reconstruction from the ruins: a beautiful coherent world is born from ruins through a word which, knowing itself a ruin as well, is full of hope. It is the glamour of a beautiful creative process.

Santos Alonso

Entre las revistas poéticas nacidas durante el régimen político de Franco y suprimidas por su censura, ocupa un lugar destacado "Claraboya" —de la que fue fundador y "alma mater" Agustín Delgado, en compañía de Luis Mateo Díez, Angel Fierro y José Antonio Llamas—, que alcanzó aproximadamente una veintena de números durante la década de 1960. Aun publicándose en León, lejos de los centros habituales de la cultura en aquellos años, Madrid y Barcelona, tuvo una trascendencia mucho mayor de la que cabía esperar. En sus páginas se impulsaba un modo de escribir para el que la vida como experiencia y el desajuste del hombre con el medio constituían su mensaje preferente. Los poetas responsables de la revista hablaban entonces de poesía dialéctica, de Cernuda o Bertolt Brecht, de Vallejo o Enzensberger, de Blas de Otero, Paul Celan o Nazim Hikmet; cultivaban un terreno lírico en que lo subjetivo vivía en sociedad y lo social adquiría perfiles de subjetividad, y ahondaban verso a verso en la desconfianza vital frente a un mundo incomprensible.

Los presupuestos poéticos de "Claraboya" se hicieron evidentes en la poesía de Agustín Delgado, cuyo primer libro apareció en 1967 con un punto de partida crítico y dialéctico, como la línea poética que defendía. Sus contenidos, festivos o graves, eran registros abiertos a los pequeños detalles del vivir cotidiano y a las grandes aspiraciones del espíritu eterno, como la libertad o la justicia, ya que siempre ha procurado el desdén por los modelos y la normativa pasajera apoyándose en lo humano para enriquecer su escritura. El inconformismo, el salirse de los cauces establecidos, el escapar de las mitologías, postura que repetidamente ha caracterizado a este poeta leonés, han sido la causa, junto al voluntario aislamiento de los cenáculos comerciales literarios, de que su obra no tenga hoy la repercusión que merece.

Estudioso de la poesía del siglo XX y profesor, esconde tras su semblante amable la síntesis de la agresivi-

dad y la ternura, de la ironía y la delicadeza, del sarcasmo caricaturesco y la esperanza. A contrapelo, por encima de lo establecido o de lo que las plumas rectoras dictan, Agustín Delgado y su espíritu empedernidamente ácrata no se ciñen a una sola dirección, a un solo motivo o a una sola obsesión. Sus caminos son varios, el objeto de su mirada es la diversidad y su tratamiento es como un abanico de posibilidades expresivas. Su poesía resulta profundamente insólita en unos años, sobre todo desde 1970, en que un sector de jóvenes poetas (los "novísimos" castelletanos", feudo fabricado en un parto múltiple que excluía importantes nombres, entre ellos el que nos ocupa, y promocionado como el último Helicón renovador de la lírica española mediante un barnizado vanguardismo) reclaman un puesto para lo decadente, recrean mitologías cosmopolitas (Marilyn Monroe, Bogart, o Louis Armstrong) para evadirse de lo inmediato, modelan bellas formas frías y estilizan el poema tomado como objeto en sí mismo. Agustín Delgado no cayó en la trampa: primero de una forma torrencial y más adelante reflexiva, su obra ha ido creciendo en esencialidad y madurez, pero incidiendo constantemente en lo vital, no en la abstracción.

En un breve plazo de tiempo, la editorial Hiperión publicará su obra completa. Su título será De la diversidad. Diversidad de contenidos y diversidad de formas expresivas. Eliminación de moldes fijos y unidades temáticas. No es de extrañar, por tanto, su marginación en los claustros de los "profesionales" de la escritura. Contemplando su obra, el lector percibe la dialéctica cotidiana y vital en toda su dimensión: el pesimismo, la amargura, la alucinación, etc.; por un lado el lenguaje directo y agresivo, coloquial y sin pudor, y por otro la indagación constante en las imágenes y metáforas visionarias, la utilización de formas barrocas y la invención de palabras claramente motivadas.

El poeta divide su obra en dos etapas. La primera la componen sus cuatro primeros poemarios: El silencio (1967), Nueve rayas de tiza (1968), Cancionero civil (1970) y Aurora Boreal (1971). la segunda, los dos últimos: Espíritu áspero (1974) y Discanto (inédito). Hay diferencias fundamentales entre ellas: la primera representa el aluvión de lo cotidiano, de la poesía narrativa, del lenguaje que va perdiendo poco a poco el pudor a medida que se suceden los textos, o la presencia, ya que no del yo del poeta, de lo intuitivamente referencial de las propias vivencias en un

entorno claramente hostil; la segunda incorpora a los aspectos mencionados, aunque sobradamente ocultos, la reflexión y la opacidad en la elaboración, la intención barroca en recursos estilísticos o una mayor deshumanización, aunque sólo sea aparente y formal.

EL SILENCIO Y NUEVE RAYAS DE TIZA

Desde estos dos primeros poemarios, la poesía de Agustín Delgado inicia unas constantes que se prolongarán a lo largo de toda la obra. En primer lugar, el poeta se esconde, no interviene con su yo en los poemas. A lo más que llega es a referirse a un tú que se confunde con el yo en algunos momentos:

Te abandonas
Como si fuera tuyo este despertar.

En segundo lugar, el carácter narrativo de sus versos. Agustín Delgado parte normalmente del hecho concreto, de la vivencia exterior. Una primera lectura quizá lleve equivocadamente a denominarla "poesía social" (quién no recordaría al Blas de Otero existencial leyendo:

Entro
en el abandono, doy cuatro brazadas
buscando algo que me una a la vida.

O al Blas de Otero poeta social:

Si no esta vida
llegaría a desenganchar
todos los arreos. Nos hundiría.
Por eso charlamos todo el día, nos metemos
en los ríos frescos de la patria.

O bien:

Y estas manos
que sólo sabían de lápices
son hoy millones de manos
a lo largo de una geografía de acero),

como si se tratara de una herencia de la poesía de los años

cuarenta y primeros cincuenta. Sin embargo, son otras, creo, las relaciones. Además de las huellas de la poesía nórdica, en contraste con la poesía de perfiles mediterráneos, y de la dialéctica germánica ya mencionada (Brecht, Celan o Enzensberger, agregando al turco Nazim Hikmet), en Agustín Delgado pueden rastrearse influencias hispanas: preferentemente epilírico, en él se unen la poesía narrativa de Cernuda, de su época llamémosla inglesa, la de Vallejo, con su andadura realista, y la de algunos poetas de los años cincuenta que rompieron con la "poesía social", Angel González o Valente. Con estos poetas tiene en común, además, el tono de rebeldía, la irrupción de momentos líricos admirables (Cernuda, Vallejo), el pesimismo y la presencia de la muerte (Valente), el lenguaje directo sobrepuesto a una realidad cotidiana (Angel González).

Con una ironía amarga, Agustín Delgado confiesa su abandono:

¿Qué me dices, amor?
¿Qué cuentas, de qué historias
me hablas? ¿No ves
que no tengo hambre,
que no tengo sueño,
que no tengo nada de nada?

Sobre él se cierne inevitablemente la obsesión de la muerte, del desastre, de la destrucción; pero en un diálogo interior consigo mismo, se niega a capitular y reclama la vida y la esperanza:

Tú, amigo, entre escombros
que se te echan encima, entre la maquinaria
que pasa los oídos, lejos
de seres lúcidos que mueren.
Haz un último esfuerzo...

Ante cualquier signo de destrucción el poeta reacciona, aunque no desvía su mirada de la realidad. Parecemos cadáveres, llega a decir.

Porque una pared, un muro
es algo que se destruye.
Y una vía muerta
algo que me llena el corazón de tristeza.

Y en otro momento añade:

Fuera como si otros, alguien,
desde arriba, de lejos, de las nubes
ubiera hecho el papel de intermediario
alzando
tanta miseria,
echándola a voleo sobre las cabezas.

Podría parecer, por lo escrito, que Agustín Delgado es un poeta de la muerte, de la destrucción. No es así. Estamos ante un poeta de la vida que traspasa el umbral de la desgracia y la miseria, para quien la reflexión sobre la muerte es como un gozne que abre la puerta de entrada a la vida con su multiforme realidad; un poeta que reivindica constantemente la libertad, el silencio o el derecho a la existencia:

Juré
que ya nunca
cuando una mano de hombre
escribiera en las paredes la palabra libertad
me sentiría solo...

El libro Nueve rayas de tiza concluye con estos versos:

La novena raya de tiza
escribió
y eran tan claras las palabras
que todos sabíamos
que eras tú la que dictabas
libertad.

La postura del poeta es crítica: contempla la sociedad humana con amargura. Una sociedad que no le gusta y a la que quisiera gritarle la verdad si pudiera. Decir esto es no descubrir nada: todo poeta, como tal, es crítico, inconformista. Sin embargo, Agustín Delgado utiliza un discurso torrencial en el que las frases burlonas interfieren los más graves pensamientos. No se trata de poemas portadores de unas tesis que se defienden o de unos mensajes que actúan como manifiestos de una determinada postura, sino de unos textos referenciales, realistas, que

se originan en unas situaciones concretas, yendo de lo particular a lo universal, del dato a la generalización, o bien mezclan los más variados registros:

Decir las cosas. Si pudiera
dejar ahí las cosas.
Una palabra
puede más que todos nosotros.
Decir
que estás viva,
inagotable verdad,
que te necesito.

Y prosigue con su familiar sarcasmo:

Decir
que algunos se van y que otros,
la mayoría,
esconden la mano.

Incluso los valores en los que cree, en estado puro, claro está, pasan por el tamiz de su mirada crítica arropada por la amargura socarrona:

A eso de las seis
el jardín se quedó solitario, sin nosotros,
esperando el domingo
todo él muy limpio
como la democracia y la tranquilidad.

El lenguaje, salvo momentos líricos plenos de ternura, puede decirse que es directo. Nueve rayas de tiza presenta, no obstante, un mayor afianzamiento en el lirismo que El Silencio, poemario éste que evoluciona progresivamente en el, llamémosle de algún modo, "lenguaje sin pudor" que culminará en los dos libros siguientes de esta primera etapa:

Tocan estos músicos
sin gracia, malamente, martilleando
la trompeta, sonándose
las narices por el saxo.

Y en otro poema:

Mira qué barrigas
y qué carrillos
y qué felicidad
porque te han dejado sin comer. (...)
Y además
compran su cerveza
y se la beben
eructando, como glotones,
como cerdos.

Nueve rayas de tiza no es por ello menos violento que El Silencio; sucede que la agresividad es más opaca, más escondida: hemos pasado del desahogo visceral a la evocación, en gran medida, de vivencias pasadas (en un internado religioso, por ejemplo, el poema titulado Diez de Agosto).

CANCIONERO CIVIL Y AURORA BOREAL

Estos dos poemarios culminan el lenguaje sin pudor de Agustín Delgado. La ironía se vuelve casi sarcasmo y la violencia, pese al tono jocoso de sus poemas, aumenta considerablemente. Dentro de la diversidad habitual del poeta, no ofrecen grandes cambios estos libros con relación a los anteriores, a no ser la intensificación de elementos ya conocidos y utilizados.

En Cancionero civil se encuentra un extenso poema, de los más populares —si popular es un adjetivo adecuado al poeta que nos ocupa— que han salido de su pluma. Me refiero al titulado Aquellos papás sí que tenían guasa, poema que formó parte, en el momento de su publicación en la colección "Provincia" de León, de Aurora Boreal. Preocupadas por su belleza, por encontrar un buen partido, por las fiestas de sociedad, etc., las "niñas bien", pongamos por caso, las de San Sebastián, son las protagonistas. Nuevamente y con más energía, Agustín Delgado arremete contra los moldes burgueses y contra las normas establecidas. El simpudor se lleva hasta las últimas consecuencias, no sólo en el contenido, que haría rasgarse las vestiduras a no pocos susceptibles oídos de nuestra sociedad, sino, y sobre todo, en la expresión, utilizando voluntariamente una escritura bastante alejada de la tradicionalmente reconocida como poética.

Veamos dos fragmentos:

qué podremos nosotras enseñar
si no tenemos nada que enseñar
pánfilas
qué vamos a enseñar
que ellos no hayan visto desde el año catapún
desde el catapún chin chin

... ..

qué sabrán éstas
de miradas tristes desde la ventana
y luego alejarse a los interiores
y vuelta
y jódete manolo mío
cuando lo de
la vi no la vi la veo no la veo
perfume y soledad perfume que se perdió en el fondo
tan suave tan suavemente
y con qué culo maría santísima
la vi no la vi verte y no verte.

Cancionero civil lo componen otros cinco largos poemas que prosiguen, como el anterior, una revisión del mundo burgués, aristocrático o político (de ahí el título), embadurnada de gran guarnición crítica, caricaturesca y mordaz, a pesar del escparate jocoso.

Aurora boreal añade al lenguaje coloquial una preocupación lírica que quizá faltara en el anterior. Cancionero civil actuaba casi en su totalidad a través de una mirada hacia fuera, hacia el exterior, hacia los demás; Aurora boreal, en cambio, permite en ocasiones la posibilidad del intimismo para dejar oír el interior del poeta. En este sentido, el poemario adquiere mayor riqueza de contrastes, de posibilidades emotivas que se superponen al realismo crítico. Agustín Delgado alcanza momentos inmejorables de ternura, unas veces:

Si al fin ella dijera
el silencio monosílabo de la libertad
se abrirían los cerezos
esparcidos a través de la tela de niebla.

Otras, de profunda amargura existencias:

Y debe ser muy triste
ser como soy yo
que lo único que quiero es salir de casa una mañana
y volver muy tarde para que nadie me vea.

Esta conjunción de elementos diversos se nota particularmente cuando, no sólo ya en un mismo poema, sino en una misma frase se evocan imágenes contrastivas. Todo el poemario juega con los contrastes, con la variedad de registros:

Oh música de cámara
siluetas sombrías cortinajes rostros
hojas marchitas
brazos azules música
labios de niño con sonrisa de gánster.

El realismo y la agresividad se contienen, se reprimen por el sentimiento. El mismo poeta confiesa:

Cuando voy a gritar
una mano blanquísima baja lentamente
y me tapa la boca.

El sentimiento de libertad, la aspiración a la soledad y al silencio, que en libros anteriores se apuntaban, aquí se vuelven mucho más profundos. Alejado del grito o de la combativa violencia, Agustín Delgado se acerca firmemente al deseo, a la voluntad, al racional instinto de la supervivencia dentro de una sociedad incómoda:

Y hoy por ejemplo
quisiera tener ahora mismo
una pelota enormemente roja
para abrazarme a ella
y flotar
y flotar
y perderme en alta mar y hundirme para siempre
y que ella siguiera sobre las olas
redonda y libre sin rumbo ni destino.

Sin embargo, pese a ese carácter general más contenido, la riqueza global de este poemario se completa con textos cuya escritura discurre más desarraigada y en los que la violencia reaparece con transparencia nítida, como en las entregas primeras, sin limar asperezas expresivas, pero también sin pretender el manifiesto de la "poesía social":

Mientras tú y yo
cogemos las palabras y las retorcemos el cuello,
nos cogemos del cuello y recordamos el mar,
otras gentes lejos,
en otros países,
mueren y luchan por el futuro de la libertad.

ESPÍRITU ÁSPERO Y DISCANTO

Si los poemarios comentados se publicaron en el espacio de cinco años, 1967-71, de 1971 a 1981 Agustín Delgado sólo ha escrito dos. La explicación es obvia: la forma, no tanto los contenidos, ha cambiado. La escritura cuida, tremendamente trabajada y pulida como obra de un orfebre, se presenta ante el lector con mayores dificultades de interpretación, pero, al mismo tiempo, como sucede en los textos de gran opacidad y marcada deshumanización que dan prioridad a los valores ocultos, multiplica sobremanera las perspectivas semánticas y los referentes vitales, frente a lo que normalmente se cree. El poeta se ha hecho más reflexivo con las sensaciones que le llegan del contexto, las intelectualiza y propicia la participación del lector mediante el placer de la dificultad vencida y la multiplicidad de puntos de vista interpretativos. No es de extrañar, por tanto, que el mismo poeta señale Espíritu áspero como el inicio de una segunda etapa en su obra.

El yo del poeta vuelve a esconderse. Sólo hay ojos para la realidad exterior que queda asumida plenamente por la interioridad. Como consecuencia lógica, la estructura narrativa de los poemas es constante. Un bello poema, La muerte del padre..., puede servir de muestra, pero al mismo tiempo también para valorar hasta qué punto ha variado la forma de narrar, ya que en él se superponen elementos simbólicos y metafóricos a un hecho objetivo y real, fresco aún en el acontecer del tiempo:

La muerte del padre se alza en la ventana,
sale al espacio vestida de blanco.
Por las escaleras interiores golpea su cuerpo
descendido a hombros bajo espesa madera.

... ..

La energía del padre yace en el vaso de agua,
en la mesa de noche de las salas de espera...

Como vemos, la muerte sigue obsesivamente
removiendo su pensamiento; aun los referentes dotados de
plenitud y vida, por ejemplo el día o la luz, le sigieren
inevitablemente, no su presente diáfano, sino su futuro
camino hacia la destrucción. El día crece condenado a
muerte:

Los anillos del día se esparcen por el espacio.
Esperan posadas las argollas de la muerte.
El arroyo infinito del canto
todo lo envuelve, lo deshace todo.

Tanto Espíritu áspero como Discanto mantienen una
unidad de objetivos expresivos. Abundan las metáforas e
imágenes visionarias, cercanas en parte a las vanguardistas
de los años veinte y treinta —acaso por el magisterio de
Cernuda—; en Espíritu áspero, caracterizado además por el
verso largo, que se corresponde con una sola cláusula
sintáctica, generalmente, y nunca con más de dos, lo que le
confiere cierto ritmo lento y reflexivo, podemos leer bellos
ejemplos:

En el balandro de cordelajes verdes
rizaron las gaviotas gozos de ébano
Entre algas elásticas de seda
las aguas eran rubias caderas submarinas.

asimismo, y no en menor medida, en Discanto:

La avenida se desangra en girola de pétalos
blandeciendo la clámide del versal mediodía.
Por la leve buhardilla asoma nacarino
el ojo nacarado del gatillo salvaje.

Se eliminan los nexos sintácticos, elementos relacionantes desechados casi como superfluos, cual si de un nuevo conceptismo barroco se tratara: Severa pupila mira atardecer... Se recurre a la formación de palabras motivadas dentro de una intención barroquista-surrealista que pone a prueba la capacidad receptiva del lector:

ONFHALOS

Viéntreme, madre,
lechéceme.

Ovalo, óbolo,
aválame.

Se acumulan, en fin, juegos de palabras, de sonidos, aliteraciones sorprendentes (táctil/dócil, selva/salve, etc.). Veamos dos poemas:

SIGUESE de la nube
línea de serpiente de vinoso pupila
y esfinge la esfinge se finge de luz
dove si velo aleve: tala noche.

¡CISNE luzbel
el labiecillo desidioso aquel
que rae, que roe, que ríe!

La reflexión se convierte en metalenguaje en la tercera parte de Espíritu áspero. El poeta, en un recorrido centrípeto, traslada su dialéctica al análisis del libro, del poema, de la página, de la línea y, sobre todo, de la palabra: El rayo inclinado se posa en la palabra más exacta/ y de ella bebe y liba y evapora. Por su parte, Discanto agudiza más la ironía (Bendita sea la cabra que se subió al poste de la luz/ y se puso a beber el champán de las jícaras) materializada en poemas cortos que actúan como relámpagos de la sensibilidad. La ironía obliga al poeta a clarificar su escritura, tanto que ensaya un tipo de canción no habitual en su poesía:

EL DIA de ira
no quiere llegar.
Cadáver papáver
abrir y cerrar.

Pompa generala
terreçe partir.
Cochero Caronte,
bórrala de aquí.

Y dentro de la diversidad, también acude de nuevo Agustín Delgado a las expresiones de violencia explícita que caracterizaba sus primeros escritos; en el penúltimo poema de Discanto puede leerse:

La palabra es un jarro de fresas,
muerdes y sale sangre.

Y cierra el libro con estos versos:

La sangre va ahora espesa.
Tu silencio bate más fuerte.

Este poema se escribe con tu sangre.

En resumen, la ya amplia obra poética de este leonés supone un fenómeno insólito dentro de la poesía de los últimos años. Su voz no cede terreno a modas o directrices. Ante todo, llama la atención su sinceridad, su persistencia en las convicciones y su tremenda investigación en el campo de las palabras. Su diversidad, proyección de la propia diversidad humana, es notable, sobresaliendo el estilo de contrastes y la psicología de conceptos contrarios superpuestos, aspectos todos que hubieran hecho las delicias de nuestro gran clásico Quevedo y de nuestro moderno Valle Inclán.

ABSTRACT

Agustín Delgado's poetry is characterized by its diversity. The reader perceives the everyday vital dialectics in all its dimension: pessimism, bitterness, presence of death, critical existentialism, etc. but at the same time: irony, reaction, rebelliousness, caricature, hallucination, etc., it is on the one hand the direct, aggressive, colloquial and without modesty speech and, on the other the constant research in the imagery and visionary metaphores, the use of baroque forms and the invention of words clearly motivated. Yet there is an evolution in his poetic work which has been growing up in its essence and maturity, but emphasizing constantly the vital side, not the abstraction. Santos Alonso analyses this evolution and studies the constants which appear in Agustín Delgado's verses, but above all underlines this poet's sincerity, his insistence in convictions and his great research in the field of words.

SOCIO-HISTORICIZING SOCIAL HISTORY: A REVIEW/NOTE

Benjamin Abdala Júnior e Maria Aparecida Paschoalin, História Social da literatura Portuguesa (São Paulo: Editora Ática, 1982), 240 pp.

Ronald Sousa
Universidade de Minnesota

As regular readers are aware, the orientation of this journal is socio-historical; indeed, its monograph series carries the notation "Toward a Social History of Hispanic and Luso-Brazilian literatures." Moreover, it has been suggested more than once in prior work in I and L that in Portugal cultural processes in general and, for our purposes, specifically literary (sensu lato) production have, over the modern history of the nation (i.e., the past five centuries), been carried out in circumstances that provide both material of particular interest to socio-historical criticism and also, in the analysis of that material, an implicit argument for the necessity of such criticism. Dependence since at least the early eighteenth century and simultaneous status as center of a large colonial empire, occupation by foreign forces and periods of a large-scale expatriation, obvious preoccupation with national history and national identity to a degree unsurpassed elsewhere in Europe, and the sheer fact of massive emigration over the past century are but the most obvious indices of a highly complex scenario. It is hardly surprising, then, that the promise of the title here under review, albeit an anthology-handbook for Brazilian students beginning study of Portuguese literature, should have created some expectation here, an expectation leading to

these paragraphs.

This review, unfortunately, cannot respond affirmatively to that enunciated promise, for the content of the title of the volume under reviews is not borne out by the content of the book itself. The volume may well serve a useful pedagogical function, and it undeniably has value for its systematizing structure and the illustrations that it presents, but it is simply not a social history. These remarks would have ended here, this review been left unfinished, save that the use of such a title in a work so structured raises a series of questions that go to the core of the concepts in which this journal is grounded and as well to the core of Luso-Brazilian culture. Articulated in relation to the Abdala Junior-Paschoalin book, some of these questions are: "What claims does the concept (title) 'a social history of ...' make?," "What sort of responsibility to readership (a student public) do such claims entail?," and "What notions about the nature of societal experience (that of Portugal) does the structuring of a volume so titled in fact propagate?" The remainder of this review, written at a time when I and L begins its Third Cycle with a retrospect and reaffirmation that are not irrelevant to these concerns (see the Editorial in this volume), will attempt a brief ground-clearing on these issues using Historia Social da Literatura Portuguesa (heretofore, HSLP) as a reference point.

First, let us be clear, the above remarks are not intended as a hostile review of the content of the Abdala Junior-Paschoalin effort. Seen merely as another anthology among many for school use, it is recommendable. It is rather what the volume proposes itself to be that must be rigorously questioned. Aside from the claims of the title, it also bears on the back cover such statements as:

As formas culturais não podem ser dissociadas da situação social que as modelou. Definir, assim, o sentido de desenvolvimento de uma literatura significa relacionar criticamente suas formas com o modo de pensar a realidade de cada período histórico.

and

/Este Livro/ apresenta, de forma concisa, a linhas básicas da situação político-social para caracterizar os traços estético-ideológicos dos movimentos literarios dela decorrentes.

Despite those words the volume presents nothing more than brief synopses of political history and static outlines of traditionally-conceived social structure, after which come selections of literature that "expresses" that socio-historical "moment" in "Portuguese history." It is formalist/neo-positivist criticism joined to the most traditionally-conceived of positivistic histories, a process that, among its many drawbacks, necessarily makes of the literary work a subordinate "reflection" or "expression" of something else, a denizen of its own restricted world, robbed of any possible cultural agency (the unexpressed sub-plot here is that this is done in order that such "literature" be "literature" and not some other, uncanonized cultural form), Moreover, in the same process, that "something else"—to be called "history"—of which "literature" is the "expression" is removed from detailed articulation with cultural forces, to stand alone as in essence an a-priori blueprint against which to analyze human cultural activity.

Now it will be argued that such a work merely introduces students to the established contours of Portuguese literature "from a socio-historical point of view." This being a primer will merely reinforce such a position. Such argumentation, regularly raised in various modalities about socio-historical analysis (and it is so raised, directly in the language and implicitly in the structure of HSLP), is self-contradictory on its very surface. The notion that "socio-historical" analysis necessarily coordinates with the established canon betrays the attitudes either that such analysis is at root really no more than a strange variant of the types of criticism that produced the canon to begin with or that the canon is so "correct" that it can withstand variable examinations. That root attitude pervades treatment of the entire question, underlying much of the debate surrounding socio-historical

criticism. It is an attitude that strips socio-historical analysis of its potential culture-critical force and of its potential progressivism as well.

One of the authors of HSLP, Benjamin Abdala Junior, has another title, A Escrita Neo-Realista (Sao Paulo: Editora Atica, 1981) which, while more complex in its apparatus and more convincing in its attempt to deal with the sociology of literary language, nonetheless displays the same conservatizing caste. The concept of a sociological stylistics in which that contribution is grounded—an ultimately unsuccessful attempt to wed socio-analytical concerns to some of the most linguistically-based lines of structuralism—in the final analysis turns socio-historical criticism into a variety of formal analysis. There, as in HSLP, no analysis of structures outside the text is contemplated, such concerns being assumed to have an already-established, independent nature and validity that textual analysis returns to verify in a pattern that is ultimately devolutionary.

Elsewhere in this publication, another Brazilian, Roberto Reis, has a short piece entitled "Hei de Convencer" in which he speaks of a Brazilian maneira de ler that constitutes the same problem to which I refer here, albeit, to be sure, here—especially in the earlier Abdala Junior title—in a much more complex way. Reis ends his article with a telling observation: that that maneira de ler, despite its pretensions, or even wishes, to the contrary, ultimately constitutes a political act. The issue—virtually needless to say—is complex, both in the Brazil to which Reis refers and, in generally similar but by no means identical ways, in the Portugal that is the subject of HSLP and the locus of the canon-creating that HSLP in fact merely reproduces. (This is to overlook completely the problems created by the last chapter of the book, which blithely appends "As literaturas africanas de lingua portuguesa" to the anthology.) In both countries, censorship and less formal but perhaps more telling pressure upon intellectuals have surely had a direct hand in the phenomenon that Reis refers to, in producing a climate where, in the case of HSLP, nominally "social" critical procedures are reduced to formal, conservatizing ones, (It

is perhaps telling in this regard that the "social history" under review here, however problematic it may be, was produced not in post-revolutionary Portugal but instead post-abertura Brazil, while in Portugal in recent years criticism has seemed continuously to move to ever more formalistic modes of immanentist, structuralist, and semiotic criticism.) It is not an individual problem but rather precisely a "social" one of "public" expectation and intellectual fulfillment of that expectation, both of them according to categories long ago developed and not questioned in this process.

The socio-historical criticism—seen here as a general orientation only and not in any modality—that HSLP announces but does not practice should, by contrast, serve as a focus for 1) the questioning of canon-creation, seeing it as itself precisely a socio-historical phenomenon, 2) the rethinking of the content of the traditional canon and of the critical modes that have produced that canon and continue to support and be supported by it, 3) the proposal of critical modes, directions, and projects that attempt to analyze language as the social phenomenon that it undeniably is, and 4) the continued questioning of itself as a set of critical practices existing in a socio-historical framework, lest it come to conceive of itself in terms of mere(;) reproductivity and thus betray its own dynamic (avoidance of a kind of oppositionist canonization will be a more difficult preposition). In the final analysis these purposes are all aspects of one and the same basic direction: analysis of language simultaneously as the product of society that has specific formations and also as a social agent.

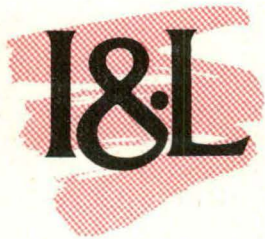
The Abdala Junior-Paschoalin volume, despite its title, fails with respect to these premises. That failure is clearest in relation to the last item in the above list, in respect to which it again shows itself to be totally self-contradictory. An interest in social history includes, according to the language of the back cover of the book, attention to "aesthetic-ideological" factors (that highly problematic hyphenated adjective remains unexplored in the volume, though not so in A Escrita Neo-Realista). The notion is that cultural forms, aesthetic and other, have socio-political resonances and propagate such linkages. What goes unexamined, however, is HSLP itself in that regard. If the

authors had carried out such an examination, they would be forced to admit that the resonances and propagation to be associated with their own work are ones that do not promote their own goal of an understanding of the social bases of literary production. Nor, for that matter, does the volume lead to a questioning of the inherited a-social categories much less to attempts to propose alternatives. And, far from being understandable because they appear in a school manual those failings are all the more to be pointed out for that reason, for not only does the volume serve a merely reproductive ideological function for beginning students but it also does so under the label of "social history," thus in effect representing that undertaking to students in an erroneous light. Thus, while promising to open up critical processes in the Portuguese-speaking world to the energies of socio-historical criticism at a time propitious to such an opening, HSLP in fact reproduces the traditional notion of a clearly delimited "Portuguese literature" separated from larger internal and external social concerns with which Portugal has been involved and, at the same time, on an ideological level, actually discredits the very project of "social history of literature".

RESUMEN

Roberto Sousa efectúa una crítica de esta "Historia Social..." centrada en dos puntos básicos. En primer lugar, se cuestiona el concepto de "Literatura Portuguesa" que reproduce el texto, en la medida que no analiza la radical heterogeneidad de la producción cultural en lengua portuguesa. En segundo, se cuestiona la metodología teórica del análisis del material literario.

Como ya indica el título de la reseña de R. Sousa, el "sociologismo" sería el otro handicap teórico fundamental de esta "Historia social da Literatura Portuguesa".



EDITOR ASOCIADO:

EDICIONES HIPERIÓN, S.L.