

SPRING 1987

N.S. v. 241



IDEOLOGIES & LITERATURE

A JOURNAL OF HISPANIC AND LUSO-BRAZILIAN LITERATURE

I&L

Ideologies and Literature

New Series

Volume II / N°1

Spring 1987

A JOURNAL OF HISPANIC AND LUSO-BRAZILIAN LITERATURES

EDITORIAL BOARD/CONSEJO DE REDACCION

Managing Editor/Coordinador General
Leonardo García-Pabón

Juan M. Company (Univ. de Valencia)
Russell G. Hamilton (Vanderbilt Univ.)
René Jara (Univ. of Minnesota)
Carol Klee (Univ. of Minnesota)
José-Carlos Mainer (Univ. of Zaragoza)
Antonio Ramos-Gascón (Univ. of Minnesota)
Roberto Reis (Univ. of Minnesota)
Vicente Sánchez-Biosca (Univ. de Valencia)
Ronald W. Sousa (Univ. of Minnesota)
Nicholas Spadaccini (Univ. of Minnesota)
Constance A. Sullivan (Univ. of Minnesota)
Jenaro Talens (Univ. de Valencia)
Jorge Urrutia (Univ. de Sevilla)
Hernán Vidal (Univ. of Minnesota)
Anthony N. Zahareas (Univ. of Minnesota)

CONTENTS

EDITORIAL	5
ESSAYS	
Beatriz González S. <i>Narrativa de la estabilización colonial</i>	7
Gabriela Mora <i>Las novelas de Isabel Allende y el papel de la mujer como ciudadana</i>	53
Michael P. Predmore <i>The Dominant Mode of the Sonatas of Valle-Inclán: Aestheticism, Ambiguity or Satire</i>	63
Rodolfo Cardona and Anthony N. Zahareas <i>The Historical Function of the Grotesque</i>	85
Sharon Kuusisto y Angel Sánchez <i>Quevedo's Vision of a Mercantile Hell (The Ideological Art of "El sueño del infierno")</i>	105
Jorge Wanderley <i>Anotações em torno da intenção de vanguarda e a série "Violão de rua"</i>	115
DEBATE	
John Beverley <i>Class or Caste: A Critique of the Américo Castro Thesis</i>	125
CLUES AND SOURCES	
Roberto Reis <i>Passando a limpo</i>	135
Aden Hayes <i>"La revolución y el prostíbulo: 'Luba' de Roberto Arlt"</i>	141
BIBLIOGRAPHY	
Jeffery R. DeNio <i>Ten-Year Index of I&L</i>	149

Articles should be sent to:

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

Subscription Rates:

Student: \$13.00 per year
Library/Institutional:
\$30.00 per year
Regular: \$18.00 per year
Price per Issue: \$10.00


© Copyright 1987, Institute for the Study
of Ideologies & Literature

ISSN: 0161-9225

Ideologies and Literature welcomes articles written in English, Spanish, Portuguese and, in some cases, French. Manuscripts submitted for the *Essays* section can be either of a theoretical or an applied nature, concerning problems and issues arising from a socio-historical study of Hispanic and Luso-Brazilian literatures and normally should not exceed 50 pages. Material for *Clues and Sources*, not to exceed 20 pages, should offer new perspectives on already established critical issues. *Review Articles* should address themselves to the discussion of problematic issues within the objectives of the journal, as suggested by the book or ensemble of books under review, and should not exceed 20 pages. Manuscripts for the *Theory* section should not exceed 30 pages.

Authors of articles should submit *two printed copies plus one electronic copy on a diskette*. The technical specifications for the diskette are the following: 1) Micro Floppydisk 3.5". 2) Single sided or double sided. 3) Created or compatible with a Macintosh Computer. 4) Documents should be saved with one of the following formats: Mac Write Document, Word 1.0 Document, Word 3.0 Document, ASCII (Only Text) Document.

Manuscripts submitted should adhere in format to the second edition of the *MLA Style Sheet*. Authors of unsolicited articles must include a self-addressed, stamped envelope. Opinions expressed by contributors to *Ideologies and Literature* are their own, and do not necessarily represent the views of the Board of Directors, the Advisory Board of the Institute for the Study of Ideologies and Literature, or those of the Editorial Board of the journal. Third class postage paid at Minneapolis, Minnesota.

Ideologies & Literature is a member
of  Conference of
Editors of Learned Journals

EDITORIAL

Como resultado de nuestra preocupación por participar activamente en la historia editorial de los estudios hispánicos y luso-brasileños, en esta nueva época de I&L, se suman los cambios y reestructuraciones necesarios en nuestras ediciones. Ya en pasadas editoriales habíamos hablado de otros cambios, como la colaboración del equipo de Valencia, ahora debemos hablar de la colaboración con el Instituto Prisma y de los cambios en nuestro sistema de producción.

Creado como un instrumento de difusión y de aglutinamiento de diferentes proyectos, el Instituto Prisma ha servido, además, para establecer un sistema técnico de producción (preparación e impresión) y de distribución mejorados, con la utilización de computadoras y automatización electrónica. Esto significa que toda la preparación de los números de la revista se hace bajo el control directo de los mismos editores, habiéndose eliminado los caros pasos intermedios de las imprentas, cuyo trabajo se ha reducido a lo absolutamente necesario de impresión. De esta manera se ha conseguido la reducción de costos de producción (con lo cual esperamos poder establecer una mayor regularidad y una mejor distribución), así como una mejor eficacia y rapidez en el proceso mecánico de impresión.

En lo referente a la producción intelectual, continuamos con la certeza de que historia, sociedad y literatura son campos de estudio inseparables, de que ninguno de ellos puede ser entendido aisladamente y al margen de los otros. Pero esta encrucijada de campos de estudio no se agota en esta simple formulación, al contrario es el inicio de la apertura hacia aquellos temas que aparecen más actuales, pero que, muchas veces, se pretenden autónomos. Temas como el feminismo o las literaturas menores (aquellas relegadas a la "antropología") o las literaturas nacionales al interior de los estados-naciones, adquieren una nueva dimensión desde la perspectiva de las relaciones —conflictivas o no— entre y dentro de las sociedades.

Después de diez años de estar atentos a las relaciones y complejidades de la aventura textual y la aventura social, no podemos más que afirmar nuestro convencimiento de la riqueza de esta búsqueda pensante: leer el texto literario como una llave a las sociedades que lo produjeron y a cómo las sociedades lo leen en la actualidad. Esto ha sido, y esperamos que siga siendo, la contribución más importante de esta publicación a las investigaciones en las áreas hispánicas y luso-brasileñas.

Leonardo García-Pabón

NARRATIVA DE LA "ESTABILIZACION" COLONIAL:
Peregrinación de Bartolomé Lorenzo. (1586)
de José de Acosta
Infornios de Alonso Ramírez (1690)
de Carlos de Sigüenza y Góngora

Beatriz González S.
Universidad Simón Bolívar

"Como la religión, la poesía deviene en América una especie de velo protector contra la realidad (mundo, demonio y carne coloniales); prestándose la poesía de entonces mejor que cualquier otro género literario a tal fin, porque en el límite permite soslayar lo cotidiano, gracias a la exigencia de seleccionar temas "sublimes" como único motivo. En esa latitud se ubica la poesía virreinal al cantar a Dios, a los santos, a los reyes y a las vírgenes. Con ellos construye un espacio poético de exilio, libre dizque de contaminación por lo nativo: espacio lírico 'puro' que se convierte en refugio, en campo de mistificación, en antídoto contra lo vivido. Doble depuración entonces, que permite 'idealizar' lo ya 'idealizado', vale decir: mistificar más aún lo ya mistificado".

"La novela, en cambio, exige un mínimo siquiera de arraigo en su lugar de origen, y más todavía la española, popular y realista. Se concibe que la poesía puede alimentarse de mitos e ideologías; pero no la novela, que echa raíces en lo vivido. Por eso, la aristocracia americana y sus ministros mandarines no la cultivan, y la Metrópoli llega incluso a prohibir su difusión en tierras indias (...) Se tuvo conciencia, aún después de la Colonia, del peligro de llegar con la novela a la narración de lo indecible. Riesgo no sólo, entonces, de humanizar lo indígena, sino también de autodelatarse el colonizador; para prevenir lo cual el español de América prefería cultivar y fomentar los sermones y la poesía."

Entre la Ira y la Esperanza (1976)
de Agustín Cueva

I

Sin duda las disposiciones legales de 1532 y de 1543 prohibían la circulación en la América colonial de obras de imaginación, en prosa o en verso, y ordenaban que no se

imprimieran en el Nuevo Mundo ni se trajeran de Europa. Más aún, para ejercer el control de todo cuanto se escribía en América, el rey de España aprobó en 1571 Las Ordenanzas que creaban el cargo para seleccionar y publicar las crónicas y escritos que se ajustaban a la posición oficial y archivar con riguroso celo aquellas que pudieran engendrar alguna sospecha. Aunque estas ordenanzas no se cumplieron al pie de la letra, algún efecto debieron tener.

La cultura colonial, al florecer bajo aherrojadas condiciones, ha entregado a la posteridad una serie de obras que, más que revelar la conflictiva complejidad del período, configuran la imagen no contradictoria de la cultura europea en América. Lo que conocemos como literatura colonial es más bien lo que las leyes del Santo Oficio han legitimado como tal. Por ello, es justo considerar que la parquedad o la ausencia de algunas manifestaciones culturales y literarias se debe más a los efectos de la restricción imperante que a la inexistencia de las mismas o a la "incapacidad natural" de los americanos. "Si muchos de los excelentes frutos del ingenio americano han quedado sepultados en el olvido, sin lograr, por la impresión, la recompensa de la fama, fue efecto en los pasados tiempos de la imposibilidad de costearla y del riesgo que había en remitirlos a Europa".¹ Si el desaliento no frustró muchas iniciativas, valiosos manuscritos se perdieron al quedar confiscados por la Inquisición. Sin ir más lejos, por ejemplo, la hoy no menos polémica *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (1585-1615) de Felipe Huamán Poma de Ayala, exhumada en 1913 de la Biblioteca Real de Copenhague; y la narración autobiográfica *Historia del Huérfano* (1621) de Martín de León, recientemente hallada por el profesor William C. Bryant en la Biblioteca Cristóbal Colón de Sevilla y aún en proceso de transcripción², son apenas dos muestras entre muchas de como ciertas heterodoxias literarias —ya sea por el lado ideológico, ya sea por su factura genérica— han sido relegadas por razones que escapan a lo puramente estético-literario.

No deja de ser relevante que ambos casos correspondan al género de la narrativa, y que aún ésta está por constituirse en un corpus más o menos completo y representativo del período colonial, pues parece evidente que el género, a pesar de haber estado prohibido, al menos se cultivó en formas "otras", que lograron unas veces burlar la censura, y, otras —menos afortunadas—, permanecer en el silencio de extrañas bibliotecas metropolitanas.

Tener presente las condiciones en que se produjo la cultura en la América colonial puede evitar una serie de aporías, sostenidas con frecuencia cuando se atiende este período de la historia literaria latinoamericana. Y en especial nos interesa destacar

aquella que se refiere a la "inexistencia" de la novela o narrativa de ficción, bien sea porque la serie de textos que se tienen a la mano al no ajustarse al modelo con el cual se opera, quedan automáticamente desacreditados como "novela"; o bien porque el aparente vacío empírico que deja un corpus aún no constituido permite concluir mecánica e ideológicamente la consiguiente "ausencia" de la producción del género.³ Evidentemente que una concepción recortada y dogmática de lo que es (o no es) literatura o narrativa no permite llevar a cabo dos operaciones: una, la redefinición del estatus de una serie de textos ya conocidos y articularlos dentro de una perspectiva valorativa más pertinente y orgánica con las condiciones de la Colonia; y, dos, el planteamiento adecuado de ciertas preguntas: ¿Qué especificidad, significación y función asumió la narrativa colonial?

A medida que se van descubriendo nuevos e inéditos manuscritos, la imagen que se tiene del período gana en espesor, obligando a replantear muchas premisas y desechar falsos supuestos, ya que violentan y tergiversan los rasgos de una literatura que no podía ser (y no lo es) menos compleja, múltiple y contradictoria que la sociedad que la produjo.

Pareciera que la arraigada tendencia a unidimensionalizar los procesos literarios latinoamericanos reduce el largo período colonial a un solo bloque temporal sin mayores diferenciaciones cualitativas, jerarquizando el momento del descubrimiento y de la conquista y la etapa pre-independista a finales del siglo XVIII.

De este modo, el siglo XVII aparece como un lapso de tregua, de tranquila estabilidad entre dos etapas efervescentes, de "florecimiento" de la cultura colonial. En este sentido, el mismo proceso de la "colonización" se nos figura como el plácido transcurrir de una serie de notables figuras literarias que cultivaron las letras en una sociedad opulenta, refinada y estable, sin advertir que esa imagen de la "estabilidad", así como de la "homogeneidad" de los productos literarios, es el resultado de una operación reduccionista que ha mutilado y simplificado por razones de comodidad (ideológica) la heterogénea pluralidad cultural en proceso de transformación y cambio: se ha codificado la imagen de una sociedad estática y armoniosa y de una literatura dividida en compartimientos estancos.

En consecuencia, las etapas o los períodos que configuran la Colonia no son secciones simétricas de cien años en una sucesión lineal de obras y autores. Ha faltado precisamente determinar las variables de los cambios internos del período y determinar en qué consisten esos cambios. Nada tan equivocado como considerar la colonia y su literatura como una etapa inmóvil en pasiva reproducción especular de las formas metropolitanas.

Además, la falta de un modelo teórico que sistematice y dé

cuenta de la totalidad literaria del llamado período de la “estabilidad colonial” (aproximadamente de 1580 a 1700)⁴ dificulta notablemente no sólo la comprensión cabal de la riqueza y significación de los autores canonizados, sino también de aquellos que la tradición literaria y social ha soslayado y negado. Con ello nos estamos refiriendo a que los estudios literarios de este período han entregado enfoques parciales, es decir, se han limitado al trabajo monográfico de autores y obras en particular, pero no han afrontado el reto de construir las premisas que puedan fundamentar el *sistema literario* del conjunto.⁵ De allí que se pierda la posibilidad —dada la misma perspectiva metodológica— de procesar el espesor y heterogeneidad de la literatura colonial.⁶ El estudio por autores, acompañado por su correspondiente clasificación de acuerdo a las categorías genéricas canónicas, liquida la posibilidad de detectar precisamente lo que pudiera ser la especificidad o la variable de la literatura colonial.

Todo esto avala por igual tanto las posiciones que sólo ven la razón de ser de la literatura colonial en tanto que haya perpetrado los modelos europeos; las que conciben el proceso colonial como la expresión de la fusión no conflictiva del legado español con el indígena, y aquellas que reniegan de esta literatura por cuanto que reproduce miméticamente las condiciones materiales de la dependencia cultural.⁷

Creemos que en cualquiera de los tres casos se produce una arriesgada simplificación que no considera que si bien las condiciones favorecieron el desarrollo y la propagación de una cultura que llevó el sello del sector socialmente dominante e históricamente vencedor, no indican que no se haya producido una “contracultura” de los vencidos, y hasta formas híbridas dentro de los mismos patrones institucionalizados. Pensemos cómo podrían articularse en un sistema literario textos como los libros de *Chilam Balam*, la *Relación de la conquista del Perú* de Titu Cusi Yupanqui, *Apu Inca Atawallpaman*, la *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* de José de Acosta, los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega, *El siglo de Oro en las selvas de Erifile* de Bernardo de Balbuena, la *Miscelánea Austral* de Diego Davalos de Figueroa, *Los Sirgueros de la Virgen* de Francisco Bramón, *El Peregrino indiano* de Antonio de Saavedra Guzmán, que presentan texturas narrativas y proyectos estético-ideológicos tan disímiles y que conviven dentro de un marco social e histórico común. La condición diglósica de algunos casos y su mutua heterogeneidad no hacen sino revelar el grado de conflictividad tanto al interior de la misma cultura dominante (o de la dominación), como entre ésta y las diversas formas en que se manifiesta la contracultura.

Evidentemente que la censura, por un lado, y una sociedad

Narrativa de la "Estabilización" Colonial

celosa en guardar una rígida estratificación social a costa de toda clase de expoliaciones, por otro, configuran un marco en el cual los productos culturales inevitablemente registran no sólo las contradicciones, sino las deformaciones y anomalías de un sistema que se mantiene en un equilibrio inestable de fuerzas, unas para preservar el orden tradicional (metropolitano), y otras para subvertirlo:

"la sociedad colonial se presenta como espacio de la exhibición de máscaras ritualmente mantenidas a pesar de ser del todo obsoletas" pero "el poder de las oligarquías criollas tenía potencialmente un base más realista y, por lo tanto, la capacidad para perforar y superar esas máscaras discursivas. Estas *perforaciones* conviven con la sumisión ideológica a los discursos imperiales, lo cual da a los textos (...) un carácter contradictorio y dislocado."⁸

En este cuadro la aparición de ciertas formas narrativas —con seguridad diferentes a la novela que en esos momentos se estaba desarrollando en Europa— deben ser consideradas como manifestaciones que transgreden la censura oficial, y, en un doble juego de ser y no poder ser, asumen una condición enmascarada. La máscara encubre la heterodoxia: adoptan la forma de crónicas, historias, relaciones de viaje, biografías, hagiografías, narraciones en verso. Representan un esfuerzo por constituir discursos distanciados del peligroso esquema anti-literario de la "novela". Por lo tanto, la narrativa latinoamericana se produce bajo otras formas —ancilares o periféricas—, pero no como novela propiamente dicha.

Por otra parte, no se deben descartar otra serie de factores de carácter estructural que prefiguran en última instancia la especificidad de esta narrativa. La novela nace cuando el mundo se revelaba paulatinamente como una "realidad ordenada como prosa"; cuando el hombre se liberaba del sistema de relaciones feudales y comenzaba a reconocer la significación de su propia individualidad.⁹ Nace con la sociedad burguesa y con una práctica que permitía adoptar un punto de vista popular. Pero la naciente narrativa latinoamericana participa de una manera bastante modificada de estos supuestos: si bien los narradores (cronistas, historiadores) participaron de la desmistificación de la Edad Media y veían el mundo como una "realidad ordenada como prosa", la sociedad que fundaban se basaba en un sistema de relaciones que perpetraba prácticas medievales y esclavistas en un mundo que entraba en la etapa del mercantilismo. En otro nivel, esta situación condiciona otro tipo de legalidad discursiva al interior de las formas narrativas.

Así pues, ellas, al prosificar la realidad, pueden develar mejor que ningún otro género las contradicciones del sistema; y esto es hacerse permeable a una visión humanizada del indígena y delatar al colonizador.

II

Olvidamos con frecuencia que la novela —llamada historia falsa por ser imaginada— no se la consideraba en sentido estricto como parte de la literatura. Hasta el siglo XIX llevó una existencia no oficial, fuera de los límites de la gran literatura, que estaban pautados por un sentido aristocrático de la producción literaria que legitimaba como poéticas tipologías discursivas ajenas a la prosa. Sin embargo, en el siglo XVI, el descubrimiento de ciertas novelas bizantinas, de viajes y aventuras —como la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea* del griego Heliodoro, compuesta hacia el siglo II o IV—, y también las hagiografías se toleraban dentro del horizonte de lo literario.

En ambos casos, la estructura del viaje y la biografía de un santo permitían fundamentar la prosa sobre una base moralizante y didáctica que, al acumular escenas bíblicas, alegorías, sentencias, citas eruditas además de permitir una variedad y profusión de elementos, habilitaba su condición artística a efectos de los gustos socialmente dominantes. Así, bajo la forma de “peregrinaciones” varios discursos narrativos fueron aceptados dentro del canon literario.

No obstante, los límites de la prosa, novela o narrativa de ficción no estaban fijados. Una de sus formalizaciones fue la novela de viajes; pero coexistían la picaresca, el libro de miscelánea, colecciones de cuentos, de anécdotas, facecias, y la novela propiamente dicha. En todo caso, interesa destacar que la prosa de ficción surge relacionada con las nuevas ideas de las poéticas del siglo XVII, las cuales jerarquizaban el carácter autónomo de la creación artística, la narración de lo individual y particular sobre lo histórico y universal. Lo ficcional se entendía como la relación de un caso particular —como es la biografía o la autobiografía— con fines meramente recreativos. Pero la práctica de la recepción de los textos desmentía muchas veces los dictámenes de las poéticas, ya sea porque el peso de la tradición seguía otorgando la calidad “literaria” a ciertas prácticas discursivas, o bien porque otros textos, a pesar de haber sido considerados como “prosaicos” —la novela en este caso—, tenían un amplio público lector que los consumía en tanto que

"literatura".

Este estado de indeterminación de la factura "literaria" de lo narrativo —en tanto que práctica discursiva ficcional consciente como de su misma recepción— deviene en la América colonial en una situación aún más compleja y amorfa. ¿Se consideraban como "literarias" la *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* y los *Infortunios de Alonso Ramírez*? ¿Eran leídas como historias de ficción? ¿Como novelas?

Creemos que una respuesta tajante no se ajustaría quizás ni a las mismas condiciones en que funcionaban y significaban ambos textos, como a las premisas que actualmente guían el trabajo de la crítica literaria por reactualizar con la experiencia comprensiva de la modernidad ciertas obras pretéritas y darles una nueva dimensión.

Evidentemente que la intencionalidad al respecto varía de una obra a otra. Para José de Acosta, que sigue muy de cerca los lineamientos estéticos de El Pinciano, la literatura debía fundamentarse en lo verosímil, y había de guardar "el decoro", "la moralidad y buena doctrina"; y la lectura debía traer provecho y no "como gastar el tiempo en leer las patrañas que fingen los libros de caballería".¹⁰ Posteriormente, la tradición histórico-literaria ha relegado este relato a una simple biografía y no como lo que podría ser, una "biografía novelada".

Un siglo después, los *Infortunios de Alonso Ramírez* proponen otro tipo de lectura: que "se entretenga el curioso que esto leyere por algunas horas con las noticias de lo que a mí me causó tribulaciones de muerte (...) entre lo deleitable de la narración que entretiene, cultiven la razón de quien en ello se ocupa".¹¹

No obstante la explícita declaración que el narrador hiciera de su historia como entretenimiento, tampoco la crítica ha habilitado con unanimidad la condición ficcional de este texto narrativo.¹²

El carácter "literario" o no de un texto es un asunto bastante problemático. Como vemos, la codificación y función de lo literario varía en los dos casos —una vez como discurso edificante, y otra vez como pasatiempo—, aún cuando ambos textos utilizan elementos estructurales similares: la (auto)biografía como eje de la narración; el viaje o peregrinación; el padecimiento de "trabajos" e "infortunios" como condición *sine qua non* para la aceptación social del héroe; el trazado de un ámbito geográfico que diseña un referente americano en tanto que espacio del poder imperial; y la elección de la prosa como vehículo de comunicación.

Literarios o no en sentido estricto, tal vez lo importante sea destacar, para efectos de la recuperación del sistema literario y narrativo de la Colonia, que estos textos como otros se

consumían en tanto que *prácticas discursivas textuales*, donde el carácter heterogéneo, híbrido e indeterminado no sólo operaba en la producción textual sino también en su decodificación.

Hay que tener presente que los límites entre un discurso histórico, verosímil y otro imaginario, entre la prosa y el verso, entre un asunto religioso y profano, entre el tono elevado de la épica y el llano de la pastoral, si bien aparecían delimitados en las preceptivas, las mismas necesidades históricas del siglo XVI y XVII llevaban a transgredir los códigos establecidos, introduciendo mixturas difícilmente deslindables.

Las mismas crónicas, por ejemplo, presentan un alto grado de contaminación de elementos legendarios, míticos, religiosos, imaginarios, más propios del discurso ficcional que del histórico.¹³ Por otra parte, también en los *Comentarios Reales* —no considerados generalmente dentro de la narrativa— se interpolan narraciones ficticias como “El naufragio de Pedro Serrano”; o se ven incluidos relatos breves como en la *Historia general de Peru* de Fray Martín de Murúa; la fluctuación entre lo histórico y religioso, lo verdadero y ficticio en el caso de las “peregrinaciones”; las obras en verso, que por el asunto y el tono se distancian de la épica, pero que al tener un soporte narrativo se acercan a este género alejándose, a su vez, de la lírica.

Para limitarnos a la tradición culta, veamos en algunos ejemplos concretos y disímiles entre sí, el carácter que asume la heterogeneidad e hibridez en la narrativa colonial. *El Carnero* (1636) de Juan Rodríguez Freyle es un texto que oscila entre lo histórico como crónica y la presencia de elementos narrativo-ficcionales, que, al parecer, deciden la especificidad del discurso hacia lo novelesco; de asunto profano, en prosa —distinciones importantes por lo que se verá en los otros casos—, y cuya textualidad construye un referente que alude a la realidad americana del momento. *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado* (1620) de Francisco Bramón es un texto que nada tiene que ver con la crónica; es una ficción de asunto religioso-pastoril; con un discurso que mezcla la prosa y el verso, y donde el proceso referencial no apunta directamente hacia la realidad americana. *La Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* (1586) de Jose de Acosta nos refiere la historia particular de una figura, que puede tenerse como verdadera, pero no por ello se constituye en historia o crónica; discurso en prosa, que fusiona la alegoría religiosa con elementos ficcionales, además de aludir al mundo y a la historia americanos. *El peregrino en Babilonia* (1661) de Luis de Tejada y Guzmán es un largo poema narrativo en verso, que desarrolla, sobre una base temática religiosa, una historia biográfico-ficcional, construyendo un sistema referencial ajeno a la realidad extratextual.

Pensamos que el rastreo de una posible textura de los límites de lo narrativo pudiera abarcar elementos de la historia, crónica y relaciones; la prosa y el verso; temas históricos, biográficos, religiosos, ficcionales, pastorales, y alegóricos; con fines moralizantes, didácticos y de entretenimiento; discursos que construyen un universo referencial literario o extraliterario.

La posibilidad de diseñar un modelo sistémico que dé cuenta de la narrativa que se ha producido durante la Colonia debería considerar, entre otras, todas estas variables. Y entiéndase variables en el sentido de incorporar dentro del aparato teórico del modelo el concepto mismo de heterogeneidad, permeabilidad, hibridez y ancilaridad de esta narrativa como un elemento fundamental que permitiría a la teoría comprender y explicar el carácter fluctuante y contaminado de muchas manifestaciones concretas. En este sentido, más que comunicar la tipicidad que asume el género narrativo en el Nuevo Mundo en tanto que forma acabada, tal vez fuera más viable que, a partir de un corpus lo suficientemente amplio y flexible de obras, se pudiera establecer la función y la significación de la *narratividad*, más allá de un engorroso catálogo de títulos y autores, aunque estos, en última instancia, sean la base empírica sobre la cual se construya el sistema que los comprenda.

Sin embargo, en la actualidad ni siquiera se cuenta con un registro más o menos completo de lo que pudiera ser ese corpus de la narrativa colonial.¹⁴ Por una parte, la tendencia al estudio monográfico, y, por otra, la reproducción de visiones "panorámicas" del período son las formas en que reiteradamente se ha eludido el problema.

Cuando pensamos en la sistematización de estos discursos no nos estamos refiriendo a una operación que homogenice las contradicciones del objeto. Un sistema como constructo teórico de la realidad, al dar cuenta de la pluralidad debe tener precisamente la capacidad de articular más que las semejanzas las diferencias; es una red de relaciones contradictorias, donde subconjuntos literarios relativamente homogéneos se determinan recíprocamente por oposiciones. El sistema no es un campo de textos, sino el conjunto de posibilidades para la producción y la recepción de las obras.

La carencia de este sistema dificulta nuestro trabajo comparativo ya que debemos suponer la existencia de un contexto donde las narraciones de la *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* y los *Infortunios de Alonso Ramírez* se articulan y establecen silenciosas relaciones dialógicas. Pero extrapoladas de un virtual sistema narrativo se corre el riesgo de simplificar o desdibujar la significación de las obras.

Ambas presentan —como hemos señalado anteriormente—

elementos estructurales semejantes, lo que permite considerarlas conjuntamente, y poder determinar, como espacios que representan un imaginario social, cómo la *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* (1586) ficcionaliza un proyecto estético-ideológico que cierra el período de la Conquista y abre la etapa de la “estabilidad” colonial, y como en los *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690) se representan las fisuras de un sistema que ha devenido en crisis.

El siglo que media entre una y otra obra obliga a trazar una curva, donde en una relación dialéctica, los mismos elementos estructurantes se verán modificados.

Evidentemente que ambas obras, a su vez, pueden ser agrupadas en otros subconjuntos narrativos, dentro de los cuales, los ejes de su narratividad adquirirían más plena significación. Veamos algunas posibilidades: tanto en la *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* como en los *Infortunios de Alonso Ramírez* nos hallamos frente al tipo de narración biográfica y autobiográfica. Dentro del contexto de la narrativa colonial del siglo XVII formarían un grupo semejante la autobiografía de la *Monja Alférez* (Catalina de Erauzo), *Los Sigüeros de la Virgen* de Francisco Bramón, *la Historia del Huérfano* de Martín de León y Cárdenas, *la Vida de San Francisco Solano* de Diego de Córdova Salinas, *Mi vida* de la Madre Castillo entre otras, que escapan a nuestro conocimiento, sin olvidar las abundantes novelas que, bajo el apelativo de picarescas, se estaban produciendo en España y en toda Europa.

Ahora bien, considerando la problemática e incierta situación de la novela, la forma autobiográfica, que con frecuencia asume la naciente prosa ficcional, terminó por incrementar el grado de “prosaización” con que despectivamente se la valoraba ratificando desde una perspectiva elitesca su naturaleza “no literaria”.

La narración en primera persona —propia del llamado género (auto)biográfico— no era desconocida. Tenía una larga tradición en las confesiones religiosas. Pero a fines del siglo XVI y durante el siglo XVII la forma autobiográfica asumió una nueva función y también un nuevo formato discursivo: se convirtió en la forma privilegiada de expresión de narradores que representaban figuras socialmente desclasadas, marginales, delincuentes, lumpen, aventureros, en términos generales, los que configuraban un tipo de “outsider”, de excrecencias sociales.

La característica distintiva de la narración autobiográfica en el siglo XVII es su naturaleza fáctica, es decir, la relación que el personaje hace de sus “trabajos”, “infortunios”, “fortunas” y “adversidades”, la “atalaya” que padeció a lo largo de su vida con el fin de que sirviera como caso “ejemplar”.¹⁵

No obstante las peculiares características de este nuevo tipo de

"héroe", este discurso narrativo en la mayoría de los casos, al representar en su espacio imaginario las contradicciones de las sociedades urbanas del Barroco y reproducir en forma mediatizada las insatisfacciones y expectativas de una masa popular descontenta y amenazante, logra no solo controlar sino hasta encauzar ideológicamente las tensiones que la polarización de los conflictos de clase había generado. En otras palabras, hay una correlación proporcional entre el desarrollo urbano, la agudización de los conflictos sociales, el crecimiento de una población marginal, la profundización de un sistema de vida marcado por la carestía y la inestabilidad —que debían ser controlados o reprimidos por un Estado monárquico absolutista— y la habilitación en el plano de la producción cultural, del género de las biografías como un modelo discursivo que permitía, dentro de las prácticas ideológicas del imaginario social, conservar masivamente un tipo humano general o valores de conducta que se podían socializar.¹⁶

No es casual que los personajes de estas autobiografías, tras una vida azarosa y llena de miserias, terminen accediendo e integrándose al orden esblecido. De este modo, la biografía o la autobiografía, a pesar de registrar una actitud crítica, cumple una función persuasiva que logra manipular afectiva e ideológicamente al receptor para fines de integración social. "Mover al hombre, no convenciéndole demostrativamente, sino afectándole, de manera que se dispare su voluntad. Sólo así se consigue arrastrar al individuo, suscitando su adhesión a una actitud determinada: la eficacia en afectar, en despertar y mover afectos, es la gran razón del Barroco: manejar habilmente factores ciegos, extrarracionales para llegar a un resultado programado, para imponer de todos modos su dominio."¹⁷

De allí que el discurso en primera persona tiene un poder de comunicación mayor que, por ejemplo, la narración en tercera persona de la épica. La necesaria actualización de una forma textual dialógica, donde el narrador se dirige e interpela al lector; donde se quiebra la distancia entre el objeto literario como artificio (pensemos en el gongorismo como fenómeno coetáneo) y el receptor, estableciendo un espacio continuo entre la realidad y la ficción, entre el narrador y el autor real; donde la prosa viene a ser el canal que mejor expresará la *mediocritas* de los nuevos sectores sociales, asume todas las características de una "contracultura", pero que está paradójicamente en manos de sectores que participan de las estructuras de poder y que utilizan ciertas formas no canónicas para encubrir, bajo un formato aparentemente contestatario, ideologías conservadoras.¹⁸

Aunque pueda aparecer como una conclusión un tanto mecánica y pueril, arriesgamos la siguiente observación, nada

inocente por otra parte: los autores de las dos obras que nos ocupan fueron jesuitas y, como sabemos, la Compañía de Jesús se convirtió en la pura expresión de la mentalidad barroca, es decir, la que mejor representó el espíritu de la Contrarreforma. Supieron aprovechar muchas de estas manifestaciones para fines didácticos de catequización, particularmente en la sociedad colonial.

En este sentido, es interesante observar el grado de heterogeneidad en que se produce la literatura colonial: por un lado, tenemos que la presencia de una narrativa de ficción puede representar la transgresión de las normas establecidas; por otro, aunque inserta dentro de las condiciones de la producción literaria dominante —es decir, en español, ilustrada y como expresión del sector dominante—, asume las formas discursivas no canónicas, es decir, heterodoxas, pero no ideológicamente más contestatarias. Es evidente que estamos frente a un fenómeno cultural con características bastante contradictorias, acentuadas indudablemente por las condiciones particulares de la situación de dependencia.

La forma autobiográfica presente en la narrativa colonial no debe ser entendida como una reproducción especular de las formas europeas. Si se cultivó en forma simultánea al desarrollo de la novela es porque había una serie de condiciones históricas análogas que permitían a las sociedades dependientes aprovechar modelos culturales europeos y adaptarlos a las demandas de la realidad colonial.

No creemos que sea conveniente sostener simplemente que la cultura metropolitana se “prolongó” en sus colonias reproduciendo las mismas formas con idénticas funciones. Más bien es la expresión de ciertas condiciones económicas, sociales y políticas y su crisis histórica en el siglo XVII —la etapa mercantilista del capitalismo— que establecen un horizonte común donde las contradicciones y los desajustes son homologables, o por lo menos pueden tener una correspondencia; como es el caso de establecer entre los virreinos del Perú y México y la Metrópoli.

Sin embargo, después de hacer estas consideraciones generales acerca de la narrativa autobiográfica —que configuraría un subsistema dentro de la prosa ficcional de la Colonia— la significación y la función en cada caso particular están sujetas a variables tanto de tipo literario, ideológico e histórico. En la *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo*, como veremos, la estructura biográfica reúne una serie de características conformes a las necesidades propias de un nuevo proyecto ideológico que abría una segunda etapa en la vida de la América española; y en los *Infatunios de Alonso Ramírez*, los elementos de la *autobiografía* presentan otros y novedosos rasgos como resultado

de una sociedad que oscila entre la fidelidad al orden monárquico y una incipiente sensibilidad criolla.

En ambas, la forma (auto)biográfica mantiene su vigencia; lo relevante es que ésta expresa en cada caso las contradicciones propias de un momento coyuntural del proceso histórico de la cultura colonial.

En estrecha conexión con este tipo de obras, las narraciones de viajes o peregrinaciones conforman durante los siglos XVI y XVII otro importante y nutrido subsistema literario. Recordemos títulos conocidos como *El Peregrino en su Patria* de Lope de Vega, *Persiles y Segismunda* de Cervantes, *Peregrino curioso* de Bartolomé de Villalba y Estaña, *Las Soledades* de Góngora y en la América española contamos con un buen número de crónicas, cartas de viaje y de relación, entre ellas los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, obras de ficción como *El peregrino indiano* de Antonio de Saavedra Guzmán, la *Historia del Huérfano* de Martín de Leon, *El Peregrino en Babilonia* de Luis de Tejada y Guzman, *El Pastor de Nochebuena* de José de Palafox, *El Peregrino con guía y medicina universal del alma* de Marcos Reynel Hernández, *El Lazarillo de los ciegos caminantes* de Concolorcorvo serían algunas de ellas.

En realidad el relato (auto)biográfico generalmente tiene como soporte narrativo el viaje. No obstante esta frecuente implicación, las novelas o relaciones de viajes, aventuras y peregrinaciones no son narraciones necesariamente en primera persona. Pero lo que interesa destacar en esta oportunidad es que tanto en la obra de Acosta como en la de Sigüenza y Góngora la biografía y la autobiografía tienen su razón de ser en la medida en que se presentan como la relación de un viaje o peregrinación. Además, autobiografía y peregrinación se ven forzosamente implicadas, sobre todo cuando el personaje representa una figura socialmente marginada. El viaje se convierte en la posibilidad de acumular experiencias o expiar culpas que garantizan su integración al orden.

Aunque la novela de viajes y aventuras ya se conocía en el mundo antiguo, es durante los siglos XVI y XVII que cobra una nueva vitalidad. Las razones de ello rebasan el ámbito estrictamente literario.

La idea del viaje o de la "peregrinación" está relacionada con una serie de representaciones que revelan una percepción dinámica móvil, inestable y cambiante de la realidad. Lo que muestra en última instancia una alteración de un orden establecido y la pérdida de un horizonte de valores que se tenían como un sistema de referencias inquebrantables y eternos. La navegación, los barcos, los descubrimientos, las conquistas de otros espacios, el comercio, la acumulación de mercancías, son los nuevos signos de la historia que amenazan y pervierten un orden tenido

como natural y seguro.

Al ampliarse las fronteras geográficas, comerciales, políticas y culturales, el desequilibrio que ello produce en todos los niveles, halla en estas narraciones una adecuada representación estética, por cuanto que logra registrar la inconmensurabilidad de un espacio recientemente incorporado al horizonte humano, pero que no deja de significar una agresión al orden tradicional: permite plasmar una serie de contradicciones: el viaje abre el espacio para el conocimiento, para el poder; pero también es la nueva forma de la perdición del hombre en el mundo.¹⁹

“Bástenos aquí tomar en consideración el hecho de que la serie de violentas tensiones en que las sociedades de la época se ven sumidas trastorna la ordenada visión de las cosas y de la sociedad misma, y, aunque sea en algunos para tratar de restaurar ese orden amenazado, se tiene que contar con las hondas alteraciones que sacuden el mismo alrededor”.²⁰ El sentimiento de inestabilidad y de mutabilidad generalizados trae la imagen de que el mundo se encuentra tergiversado, y supone la existencia de un orden debajo de ese desorden, locura o laberinto.

En este sentido, la “*peregrinatio vitae*” se convierte en una metáfora epistemológica que tiene la capacidad para representar en forma adecuada la existencia del hombre que ha devenido en búsqueda de un orden perdido, en expiación o purificación de un estado de culpa para ganarse la salvación, del conocimiento del mundo para enfrentar el desengaño²¹.

Este sentido de la peregrinación o del viaje puede asumir algunas variantes durante el Barroco: los naufragios, el viaje de descubrimiento, la peregrinación ascética o con fines de catequización, o de conocimiento de la realidad. De cualquier forma, los supuestos ideológicos que controlan básicamente estas manifestaciones narrativas no son muy diferentes a las que vimos anteriormente. La cultura dominante del siglo XVII —aunque pueda presentar contradicciones internas— privilegia toda clase de elementos que llevan el sello de la inmovilidad con el objeto de preservar un orden relacionado con una estructura feudal, señorial y monárquica. En otras palabras: la movilidad social de este período trae de alguna manera un gusto por lo nuevo. Y la novedad es cambio; por consiguiente, alteración. Y equivale a una amenaza contra el sistema establecido. Por lo tanto, había que servirse de la movilidad, de las imágenes que representarían el cambio y la alteración para consolidar el sistema. Con ello se controla el desarrollo de las expectativas y se cierra el paso a los cambios sociales y políticos

En la América colonial este modelo adquiere una función singular ya que se presta en forma idónea para describir y circunscribir un espacio ficcional que corresponde en la semántica

discursiva a la política de la dominación imperial. Así, en la mayoría de los casos, el viaje o peregrinación como soporte narrativo se convierte en el emblema de la afirmación de los límites del poder imperial español, subliminalmente presentes tanto en las crónicas, historias naturales, cartas de relación y en la prosa de ficción. Siendo sobre todo en esta última donde el espacio delimitado por el viaje lleva las marcas de las contradicciones de la realidad. Además, el viaje construye un espacio referencial que representa —no sin contradicciones— la extensión del *orden* imperial, donde el hombre (el peregrino o el viajero), al mismo tiempo, está fuera y dentro del sistema, porque este espacio no deja de ser aún un mundo no dominado. El periplo sirve para re-conocer-se en ese orden, afirmándolo y negándolo simultáneamente.

Aunque las prácticas literarias dominantes de la Colonia se abocan al cultivo de la pura ornamentación formal como un modo de enmascarar la realidad y reproducir para sí los códigos de la aristocracia metropolitana, la violencia social, a ratos sofocada tras una rigurosa estratificación, tras la aparente opulencia de las ciudades virreinales, se permeabiliza en estas narraciones evidenciando a través de ellas una conciencia que buscaba aprehender una visión totalizadora de la experiencia colonial, permitiendo que las aristas de la realidad se infiltraran en el mundo de la ficción. "La presión de lo americano trajo a la intelectualidad literaria una rudimentaria conciencia de que su función ornamental resultaba una fragmentación de su visión del mundo". Y una de las reacciones que registra esa perspectiva crítica, que permite incorporar la vida diaria, es la *peregrinación*, el *naufragio* o el *cautiverio*, que arrancan a los hombres de los marcos conocidos. El viaje "sirve para representar y tomar conocimiento directo de los modos de vida".²²

Tanto la *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* como los *Infortunios de Alonso Ramírez*, al presentar este tipo de estructura narrativa, participan, por un lado, de los semas ideológicos de este subsistema literario, pero, por otro, muestran la correspondiente variabilidad del paradigma al ser productos de un contexto diferente del europeo.

De este modo, ambas obras, el actualizar la narración (auto)biográfica dentro de la forma de peregrinación o de viaje deconstruyen el modelo europeo, y jerarquizan sus elementos dotándolos de una función y significación que se adecúa a las necesidades concretas de la situación colonial.

Aunque insertas dentro de las condiciones de producción de la cultura del sector socialmente dominante, no plagian los discursos literarios metropolitanos, sino que representan un grado de heterogeneidad textual que permite apreciar el carácter complejo y

no unidimensional de la cultura dominante. La heterodoxia reside precisamente en que se erigen como prosas de ficción cuando la novela estaba prohibida; utilizan la biografía y la narración en primera persona cuando eran elementos considerados como “antiliterarios” y manifestaciones de una contracultura; prosaizan la norma literaria cuando esta expresaba sus “excelencias” en una lírica hermética y cultista; ideológicamente reproducen las estrategias del orden colonial, pero absorben sus contradicciones.

Sin que ello pase a convertirse en característica privativa de la prosa, también otras formas literarias —como la crónica, el drama, la lírica, por ejemplo— lograron expresar esta condición heterodoxa. Pero tal vez sea aquélla la que registre con una mayor y mejor nitidez el carácter ancilar de nuestra literatura y también la especificidad que asumió como práctica de la cultura dominante: como representación imaginaria de la dependencia durante la “estabilidad” colonial.

III

Peregrinación de Bartolomé Lorenzo, antes de entrar en la Compañía.

El narrador en primera persona, que firma la dedicatoria bajo el nombre de Josef de Acosta, refiere la historia de un hombre que halló en el Colegio de Lima y “de cuya modestia, silencio y perpetuo trabajar me edificué mucho, y tratándole más, entendí de él ser hombre de mucha penitencia y oracion” (p. 29).²³ La peregrinación de Bartolomé Lorenzo, “apuntada brevemente” por Acosta, es elevada al padre Claudio Acquaviva, general de la Compañía de Jesús, como caso ejemplar de vida.

Autobiografía en tercera persona o relato enmarcado: el autor real se incorpora al discurso en calidad de narrador ficticio para relatar la historia de otro. Mediatiza la ficción; reduce la distancia entre la realidad y el discurso, pero relativiza las categorías de autor real, autor ficticio y narrador, con lo cual se establece explícitamente la naturaleza autónoma del texto literario

Bartolomé Lorenzo cuéntale sus aventuras a Josef de Acosta, y éste “de estos apuntamientos hice la relación que se sigue, sin añadir cosa alguna” (p.30). Narración homodiegética que desea neutralizar los riesgos y falsías de la invención, pero que introduce paradójicamente las premisas que permiten considerarla como prosa de ficción.

Bartolomé Lorenzo, de nacionalidad portuguesa, sale de su

tierra para las Indias huyendo de un crimen que injustamente le adjudican. Su largo y no menos accidentado viaje por los mares, islas y continente americanos adquiere el carácter de una peregrinación cristiana con la finalidad de expiar un estado de culpabilidad, ya no social sino religioso. Delincuente ante los ojos de la justicia humana, injustamente expulsado de su comunidad, se convierte en figura agónica en las tierras americanas. Su culpa es simbólica: representa el pecado original; la vida: un camino de pruebas y trabajos para lograr la salvación; la meta: llegar a Lima.

Bartolomé Lorenzo realiza un largo y laberíntico periplo, que desde Portugal, circunscribe un área que comprende el Caribe, Centroamérica y parte de la América del Sur: pasa por el puerto de Villanueva, recalca en las Islas Canarias, sigue hacia Cabo Verde, cruza el Atlántico, llega a la isla Española, continúa por tierra a Concepción de la Vega, Santo Domingo, vuelve hasta La Yaguara, cruza a Jamaica, sube por Tierra Firme, pasa a Panamá luego a Isla de Cocos, vuelve al continente, Puerto-Viejo, Jipijapa, Guayaquil, Loja, Piura, Trujillo, Chancay, la Barranca, y finalmente llega a Lima.

Bartolomé asume las dificultades del viaje como pruebas y designios que le enviara el Señor para templar su fe, constancia y sacrificio. Reiteradas veces enferma gravemente de "calenturas y cámaras", y en una de estas recaídas "le dio Nuestro Señor aborrecimiento de hacienda y deseo de soledad" (p.33), o sea, el paso hacia el voto de pobreza y de vida contemplativa: "iba descalzo y los vestidos hechos pedazos y podridos del continuo llover" (p.35); "rezaba por las mañanas devociones y el rosario dos veces cada día (...) sentía en su espíritu gran menosprecio de las cosas del mundo con que vivía muy contento" (p.52). Se impone un régimen de vida que subraya su carácter expiatorio: "comenzó a usar algunos géneros de penitencias, vigiliias y larga oración y siempre le parecía que aquel modo de vivir que tenía de presente no era el que le convenía para servir a Nuestro Señor con el agradecimiento que debía a las grandes misericordias que de su poderosa mano había recibido" (p.65)

El viaje va adquiriendo las dimensiones de un estar perdido en el mundo donde el hombre padece toda clase de pruebas y dificultades. El signo de Bartolomé Lorenzo en el mundo americano es el "no saber donde estaba, ni hacia donde había de caminar" (p.34); "anduvo así perdido cinco meses"; "salióse a caballo solo y de noche, y como iba sin guía y los caminos eran en extremo dificultosos, a poco tiempo se perdió" (p.35); "el mayor trabajo fue las inmensas lagunas y pantanos" (p.35); "la sed que en esta montaña pasó fue excesiva" (p.40); "vino a perder el cielo de vista, y la tierra también (...) y caminaba por aquel tino hasta que le perdía" (p.40); "porfiando salir de aquella montaña se vió tan perdido, que acordó volver atrás y dió la vuelta por lo

mismo que había quemado, hasta que se volvió a perder” (p.41). Se pone a prueba su esperanza y su fe.

También se somete a toda clase de torturas e inclemencias, más de carácter natural y otras como resultado del contacto con otros hombres y con la civilización. Las condiciones de la naturaleza del Nuevo Mundo representan la negación de un habitat humano donde el sobrevivir se torna en extremo difícil: “son tierras calurosas y malsanas” (p.32); “despobladas y arruinadas” (p.33); “los ríos son grandes y de furiosas corrientes”, “las peñas eran inaccesibles”; “comida halló muy poca, porque no era tierra de frutales ni yerbas conocidas” (p.35); “mosquitos, que hay infinitos y muerden crudelísimamente”; “los pies los asentaba sobre abrojos y espinas” (p.36); “peñas asperísimas” (p.34); “fiera y disforme culebra” (p.41); “sabanas o prados sin árbol ni sombra alguna”(p.42); “un bravísimo toro que andaba en una sabana”(p.34). En este marco, el hombre enfrenta grandes “trabajos”, signados básicamente por el hambre y la sed que padece, la hostilidad del medio por la presencia de alimañas y fieras, el sol abrasador, las selvas inextricables: “porque se usaba mucho allí el morir, que es tierra muy enferma, y en particular para forasteros” (p.45). Pero Bartolomé salva todas estas penalidades dado su esfuerzo, su fe y la esperanza en la misericordia de Dios.

La imagen que el texto construye del mundo americano es el de un espacio sustraído a la civilización, mundo natural, donde privan las fuerzas del caos y de la desorientación. Se erige en símbolo equivalente a un espacio satánico: un infierno verde.

Corresponde a la perspectiva europea pensar las Indias en términos de un mundo natural, sin historia y sin vida social, donde la única civilización legítima es la del viejo mundo.²⁴

A pesar de que se pueda seguir con precisión el itinerario trazado por la peregrinación de Bartolomé Lorenzo, el carácter de la geografía aparece como un espacio indiferenciado de lugares, por cuanto que se privilegia el orden natural-vegetal, que es como decir, la expresión de un anti-orden, donde el rumbo del viaje va desdibujando su meta, donde el azar arrastra al hombre llevándolo a trazar un camino circular: Bartolomé vuelve constantemente sobre sus mismos pasos. El viaje a Lima, centro del Virreinato, es un camino en espiral. Y la geografía americana es mundo para perderse, un laberinto de lugares equívocos: “A la salida del valle había una alta sierra, y subiendo a ella Lorenzo, y pretendiendo pasarla, fue entrando en una montaña muy cerrada y estrecha que, al cabo de un trecho, vino a perder el cielo de vista, y la tierra también, porque la grandeza de los árboles y espesura de las matas poco ni mucho le dejaban descubrir ni campo su suelo; anduvo de esta manera de árbol en árbol y de mata en mata, como

media legua, sin ver sol ni tierra, y por no perder el tino de la sierra que pretendía pasar, se subía en la cumbre de algun árbol muy alto y desde allí atalayaba y marcaba su derrota y caminaba por aquel tino hasta que le perdía y volvía después a marcarla con la misma traza" (p.40). Espacio abandonado a las fuerzas irracionales, donde sólo por el esfuerzo humano y a veces por una pasiva resignación gracias a la fe se logra salir de ese ambito; "había por aquella tierra gran cantidad de tigres ferocísimos, y que temía darían con él (...) un día bajando a la playa de la mar a coger algunos cangrejos para comer, cuando menos pensó volvió el rostro y vió cerca de sí un fiero tigre. Santiguóse y dijo: "Jesús sea conmigo; y volviéndose a Nuestro Señor, le dijo en su corazón: "Señor, si yo nací para ser comido de esta fiera, cúmplase tu voluntad, ¿quién soy yo, que pueda resistir a lo que tú ordenas?" (p.52). La capacidad transformadora del hombre o el intento de socializar el medio natural parecieran negarse. Se avala una actitud más bien pasiva y contemplativa de la existencia, donde el hombre pasa a convertirse en el *objeto* paciente de las fuerzas del mal, pero *sujeto* activo de una vida espiritual.

Interesa precisar que en el texto subyace una implícita oposición entre la la ciudad, como expresión del orden y de la civilización —la Metropoli y, por extensión, las cabezas de los Virreinos—, y la naturaleza, representación de todos los factores del desorden, tanto geográficos como sociales. En este sentido, la perspectiva de enunciación que encierra esta dicotomía se hace desde Lima, con lo cual los territorios descritos —Centroamérica, el Caribe y esa parte de la América del Sur que escapa a los límites del Virreinato— se oponen como zonas signadas por la barbarie y la muerte, aunque formen parte del imperio español.

Si el espacio americano se presenta como un mundo básicamente natural, los elementos humanos y sociales que en él aparecen asimilan las mismas características del medio geográfico, es decir, tanto los seres humanos que en él habitan, como las actividades y empresas que se realizan, hasta los pequeños centros urbanos que en él se hallan, han perdido los rasgos de humanidad que los debía caracterizar.

El contacto que Bartolomé Lorenzo va haciendo con los españoles que viven o transitan por esos parajes le descubre seres codiciosos, egoístas, mezquinos, crueles, violentos, materialistas e injustos. Evidentemente que el perfil de este sustrato social representa el horizonte histórico del mundo americano, y se corresponde con la empresa de la Conquista y de la dominación.

El espacio natural —escenario ubicado fuera de un supuesto orden que se tiene por humano y social— comprende las trazas de la historia americana, que son relevadas en calidad de una amarga denuncia:

El tráfico comercial de seres humanos: “se embarcaron y con buen tiempo surgieron en Cabo Verde, donde habían de comprar cantidad de negros para la Española para trocarlos por cueros” (p.32).

Las encomiendas, la esclavitud del indio y el robo de sus tierras y libertades: “Llegados a Puerto-Viejo, bautizaron los niños, y el general repartió los indios entre los propios soldados que los habían traído, y a Lorenzo le cupieron tres, a los cuales él dejó ir luego donde quisiesen, y dijo al fraile, su confesor, que le mandase otra cosa, porque si le costase la vida, no volvería a hacer otra entrada, que no hallaba por donde era razón ir a quitar a otros su casa y libertad, no habiendo recibido de ellos agravio” (p.62).

La vejación y explotación del aborigen: “había allí más de veinte años un indio muy viejo, solo, sin humana criatura, el cual en años pasados, huyendo de la opresión y malos tratamientos de los españoles, escogió esconderse en aquellos montes, donde jamás pudiera ser hallado (...) Entendieron de este indio que no les quería manifestar algunos secretos de la tierra temiéndose de su codicia, porque le oían decir que por allí adelante había grande riqueza que estimaban mucho los españoles” (p.38).

Las injustificadas guerras contra el indio: “De esta caridad usó el capitán para su pretensión de que fuesen con él a una entrada que prevenía para el reino de Quito, y que quisieran o no, hubieron de ir con él, porque no los castigase; si bien Lorenzo repugnó fuertemente, diciendo que él no había de ir a quitar a nadie su libertad, y que aquellos indios, contra quien se encaminaba esa jornada, no le habían a él ofendido para que los fuese a guerrear (...) Esto le aconsejó el fraile, diciéndole que si no lo había, que sin duda le urdirían alguna maraña con que ahorcarle, y que en aquel viaje vería como se hacía la conquista” (p.60).

La corrupción e inmoralidad de la iglesia cristiana: “era un clérigo que residía en Nata, que es en la misma costa hacia Panamá; y el clérigo, con la codicia de no perder sus negros, compró un barco pequeño y con estos dos corsos marineros se fue donde sus negros estaban poblados, y de allí envió el barco a Panamá, entre otras cosas, por vino y hostias para decir misa en una capilla que tenía hecha ”

La inquina y la brutalidad de la conducta de los europeos en las tierras americanas: “El piloto del barco de Lorenzo era un portugues atronado y colérico, y sobre no sé qué juego,

riño con el maestro de la nao, y dióle de palos (...) De esto resultó una gran pendencia entre los unos y los otros (...) En esto acudieron los de la nao con los negros contra el escribano y comenzaron a tirarles unas lanzas pequeñas, con que, herido, le derribaron en tierra. Viéndole caído Lorenzo (...) acudió a socorrerle, diciendo a voces que dónde se usaba una maldad como aquella, matar a un cristiano como si fuera un alarbe, y bajándose a levantar del suelo al herido, a este tiempo le tiraron un dardo que hirió a Lorenzo por las costillas del lado derecho, metiendo el hierro en el cuerpo hasta amputar al otro lado" (p.55).

Mundo de calumnias y traiciones: "Porque, habiendo partido Lorenzo de la isla, no faltó quien le levantó un falso testimonio en materia grave, por excusar el verdadero culpado, de que había hecho una maldad con una señora principal" (p.43).

También el comercio y la piratería dejan sus marcas: "Tomaron la isla Española (...) donde cayeron en manos de tres navíos franceses, luteranos piratas. Fueron presos los portugueses y con ellos Lorenzo, y muy maltratados de los luteranos llamándolos papistas y levantando en alto pedazos de cazabe, haciendo burla del sacrosanto misterio de la Hostia" (p.32-33)

La violencia con que fue realizada la empresa de la Conquista española deja como saldo las huellas de un espacio hostil, manifiesto tanto en el paisaje como en el indio y en el negro. Marcado por los malos tratos se torna en un elemento escurridizo y desconfiado: "Llegados al pueblo, no hallaron indio ninguno, que todos se huyeron en viendo españoles; pero hallaron mucho maíz y comida. Estando suspensos y temerosos que los indios no diesen repentinamente con ellos, como lo suelen hacer, estuvieron allí cuatro días, y supieron que aquellos indios se habían alzado creyendo que eran sus amos, que venían en demanda de ellos, y de temor no volvieron más al pueblo" (p.57).

Situada en la misma perspectiva que el mundo natural, la historia absorbe los semas de aquel, y esto significa que es valorada en los términos de un espacio de la perdición moral del hombre, lo que equivale a la misma dimensión demoníaca de la naturaleza. Además, se erige en una plataforma de acontecimientos que por su particularidad no pueden estar considerados dentro del orden ideal de la *civitas*. Las contradicciones sociales propias de una percepción realista de lo histórico son relegadas al plano del mundo natural. El caos que priva en éste se corresponde con la violencia del acontecer humano. Luego, ambos, al hallarse fuera de un supuesto sistema social, están igualmente fuera del mundo civilizado, es decir, al

margen de la historia.

La presencia de las contradicciones de la historia de la dominación, aunque registradas en el discurso textual, se neutralizan por una operación ideológica que las homologa al elemento geográfico. La historia se vacía de historicidad.

Así, el sentido de la peregrinación de Bartolomé Lorenzo en tanto que expiación de una culpa sólo puede justificarse en la medida que las pruebas y trabajos estén a la altura de su capacidad de sacrificio y resistencia. Cuanto más arduos y Penosos sean, tanto más se magnifica su fe, caridad, humildad y pobreza.

El proceso de deshumanización que entraña la existencia en ese habitat sólo es asimilable a la figura de un mártir. Bartolomé pasa a convertirse en la imagen doliente de un Cristo: "vinieron a dar en el rancho de Lorenzo; espantáronse extrañamente de ver un hombre en aquel traje y figura; la barba le había crecido más abajo de la cinta; el cabello, como de un salvaje, crecido y muy descompuesto; el rostro, manos y piernas, todo hinchado y comido de mosquitos (...) tan desfigurado y lleno de mal olor por la parte de la llaga, que no había quien se llegase a él" (p. 52-53 y 56). Por todo ello merece la salvación y el perdón, lo que significa su reintegración al orden, y, en este caso, su ingreso a la Compañía de Jesús, con cede en Lima.

De este modo, se oponen dentro del espacio imperial dos mundos: el espacio de la *civitas*, representado por Lima y por la España monárquica de Felipe II, y el anti-espacio, representado por un mundo selvático y bárbaro. Se oponen ciudad (Lima-España-Europa) y naturaleza (geografía y la conquista); orden (la orden religiosa de los jesuitas) y caos; salvación (vida espiritual) y extravío (mundo material).

El viaje que realiza Bartolomé Lorenzo aparece como "peregrinación", como viaje alegórico por el espacio infernal del Nuevo Mundo y de su historia, y servirá para iluminar críticamente un proyecto de dominación imperial caracterizado por una conquista dada en términos militares y guiada por un espíritu mercantilista y comercial. La puesta en evidencia de lo que los hijos de España están haciendo en los territorios de ultramar no legitima el que formen parte del cuerpo de la monarquía cristiana. La codicia de los españoles y la explotación de los indios han convertido a las Indias en un lugar despoblado, insano y de "malas tierras", y donde la iglesia no ha sabido llevar a cabo su labor misionera.

La vida de Bartolomé Lorenzo se torna ejemplar porque se ofrece como un proyecto alterno. Ante la violencia, opondrá la resignación y la bondad; ante el egoísmo, la codicia; ante el materialismo y el afán de riquezas, opondrá la caridad, la pobreza, la austeridad y el valer de la vida espiritual; ante la opresión y la esclavitud, opondrá la libertad; ante el tráfico

comercial y la acumulación de bienes, opondrá una economía agraria y la satisfacción de las necesidades básicas.

Pero Bartolomé nunca se enfrenta con una actitud beligerante ante las adversidades tanto naturales como sociales. Su respuesta se va perfilando a través de un quehacer sistemático que lo lleva a elegir una vida solitaria, de ermitaño, autárquica, resignada y contemplativa: "Lorenzo se despidió de él y se fue la tierra adentro, hizo un rancho y en él vida solitaria (...) El orden de su vida era éste. Con un machete que pidió al clérigo hizo una roza, quemando parte de aquel monte, y en ella sembro su maíz, que se daba en gran abundancia, y él se ocupaba en cultivarle y cogerle"(p.51).

De ello se desprende que el "orden" implícitamente propuesto como modelo en tanto que proyecto social a realizar en el Nuevo Mundo como expresión de la *civitas*, privilegia un tipo de comunidad agraria, patriarcal, desvinculada de la "peligrosa" dinámica del mundo comercial y mercantil, donde pueda propagarse la fe cristiana. Un orden feudal, de vida básicamente contemplativa, preservado de las contradicciones de una sociedad tanto esclavista como capitalista. Modelo que para llevarse a cabo debe claudicar con la historia en proceso.

Bartolomé merece entrar en el orden (en la Orden), considerado como un espacio no sólo privilegiado sino como garantía de seguridad y de paz frente a la hostilidad del medio. Además, ese espacio, al presentarse como un refugio de quietud, cerrado a las agresiones del mundo natural y social (histórico), permite llevar a cabo un proyecto de vida contemplativa que entraña, por otra parte, la intensificación de una vida espiritual y la negación de la vida material e histórica.

Lo que significa en otros niveles: 1) una crítica desde una perspectiva ideológica conservadora (escolástica y arcaizante) a las condiciones históricas del mundo del *negotium*; es decir, se cuestiona el carácter materialista que asumió la Conquista del Nuevo Mundo; 2) la afirmación de la imagen del poder imperial español fundado en los principios de un humanismo cristiano que tenga la capacidad de llevar a cabo un verdadero proyecto de dominación basado en la catequización; lo que representa una profundización de la dominación en términos de un control ideológico que garantice la unidad interna de las partes de la monarquía española; 3) un proyecto ideológico que corresponde a un reajuste de la política imperial española, que inaugura una segunda fase en la historia de la colonización del Nuevo Mundo, caracterizada por su proceso de "estabilización"; 4) un máximo de ideologización de las representaciones imaginarias que los hombres se hacen de las relaciones sociales; en otras palabras, la actualización de un proyecto ideológico de naturaleza medieval que, aunque ofrezca un mayor grado de humanización, logre

enmascarar la consolidación del sistema feudal y esclavista, y paralizar los eventuales elementos rupturales y contestatarios (la población indígena y negra) de ese orden; lo que supone a nivel de las prácticas ideológicas un corte con la historia y una sublimación de sus contradicciones en discursos religiosos, alegóricos, mitológicos y simbólicos.

La *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo*, como discurso inserto en las prácticas ideológicas, es susceptible de registrar en su textualidad el haz de contradicciones que supone la relación entre la realidad histórica y las representaciones imaginarias. En este sentido absorbe críticamente las huellas de una historia no idealizada, pero opone al mismo tiempo un proyecto estético-ideológico que implica su encubrimiento y rechazo. Encierra el carácter heterogéneo y la naturaleza paradójica de la realidad a la que hace referencia.

De este modo, el viaje que realiza el personaje está situado en una dimensión que le hace recorrer y reconocer la historia; pero como el viaje implica una condición existencial marginada, el ingreso al orden supone la recuperación socializada del hombre pero a costa de la negación de la historia. El origen del cual parte Bartolomé (Portugal) es en cierto modo un orden injusto. El sacrificio de su peregrinación le permite acceder a un orden superior, ideal, por cuanto que logra suspender toda contradicción, todo movimiento, y con ello situarse en un espacio que es la misma negación del espacio socializado e histórico²⁶.

Por un lado, el texto no deja de hacer una lectura *alegórica* del espacio americano, lo que indica una concepción dogmática y aristotélica antes que racional de los referentes empíricos; pero, por otro, reivindica un nuevo humanismo, que se concreta en el principio del libre albedrío, la conquista espiritual a base de la persuasión, la negación de la esclavitud y de la codicia²⁷.

En este sentido, actualiza categorías discursivas de corte medieval con una ética en cierto modo progresista. Por ejemplo, la imagen del mundo natural corresponde a una visión simbólica y sacralizada de la realidad (las culebras, los mosquitos y los tigres son equivalencias demoníacas); pero la relación que Bartolomé Lorenzo entabla con los otros seres (españoles, indios, cimarrones) introduce un nuevo código humanista que suaviza los términos de la dominación y también de la explotación. Recordemos que Bartolomé tiene relaciones de amistad con indios y cimarrones gracias a que en unos casos les da la libertad, comparte su exíguo alimento con ellos, no los agrade, mantiene una actitud bondadosa, afectiva y caritativa.

El texto se ofrece como la expresión de la consigna ideológica de la dominación colonial en la fase que debe asegurar y consolidar, en un nivel, el proceso expansivo de las fronteras del

imperio, y, en otro, fortalecer las premisas que mantienen cohesionado ese orden.

La *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* plasma como metáfora epistemológica ese doble sentido direccional: por una parte, expresa y reconoce los límites del espacio imperial español en un momento crucial de su apogeo histórico, pero también registra el comienzo de su decadencia. La culminación de la etapa de la Conquista en América, la anexión de Portugal a España, representan el poder del imperio; pero la amenaza de la piratería inglesa y francesa, el espíritu capitalista de muchos españoles en las nuevas tierras, el cisma religioso de la comunidad cristiana (la Reforma) son los indicios que empiezan a socavar las bases del imperio. Y por otro, el texto registra el proyecto ideológico de una España que desea consolidar —en su incompetencia dentro de las nuevas reglas del juego económico internacional— la imagen del imperio de la fe católica, del éxito de la Contrarreforma: remozca las bases de un feudalismo en su fase imperial.

Para lo cual utiliza un mecanismo de argumentación que en el plano de las representaciones ficcionales, consiste en darle al espacio americano —natural, social e histórico— todas las connotaciones de lo demoníaco para justificar la orden religiosa como el lugar deseado. Y en el plano del discurso, el lenguaje asume un carácter semánticamente reiterativo, propio de una retórica de la persuasión. El discurso avanza pero no se desarrolla: se desenvuelve con los mismos argumentos: peregrinar-perderse-caminar-mucho y gran trabajo-morir. No se trata de conocer ni de demostrar, sólo de impresionar para convencer. Aun las bases de la episteme tradicional (medieval) mantienen su vigencia; esto es que el mundo está cubierto de signos cifrados que hay que develar. Ni el mundo esta planteado como objeto de conocimiento, ni tampoco el lenguaje (el texto) guarda una independencia frente a la realidad. Las cosas y las palabras ocultan un enigma. De allí el carácter alegórico del discurso y la interpretación simbólica del mundo americano, sobre el cual se establece el principio de la semejanza entre él y el texto bíblico.

La *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* coincide con el primer período crítico de la Conquista y asentamiento del poder español en el Perú (entre 1569 y 1580). Llamado el "período Toledano", fue el momento decisivo para la administración colonial, que problematizó el carácter que había tenido el proceso de dominación hasta entonces.

Aunque no significó un cambio estructural del sistema mas sí su consolidación, se observaron una serie de modificaciones, entre las cuales, unas apuntaron a la implementación de mecanismos aun más represivos —como el control que la

Inquisición comenzó a ejercer sobre la cultura y la educación, el sojuzgamiento de núcleos indígenas beligerantes, la ejecución de Tupac Amaru, la desarticulación de sus organizaciones, el aumento de las tasas tributarias y otras—, llevaron a un reajuste que tendía a una readecuación en la correlación de fuerzas para obtener un máximo en el rendimiento de la producción económica —como fue el control de las encomiendas, la introducción de una legislación que favorecía al indio—.

No obstante todo ello, la crisis se explica si se tienen en cuenta factores como el violento decrecimiento de la población indígena durante el siglo XVI, que obligó a repensar el sistema de producción: se pasó de una economía minera por extracción al desarrollo de la gran hacienda que caracterizará la economía del siglo XVII.

Crisis que también se presentó al interior de las mismas estructuras de poder, concretamente entre una política de carácter laico y renovador, que el Virrey Toledo del Perú quería introducir para secularizar y desarrollar la educación universitaria, y la presencia de la Compañía de Jesús (1568), que representó en esos momentos el espíritu de la Contrarreforma, que, al llevar a cabo un nuevo proyecto evangelizador como expresión de la también nueva pero no menos retrograda política imperial de Felipe II, paralizó lo que hubiera podido ser un florecimiento de la cultura colonial:

“Estando las ordenes religiosas en posesión de los colegios; teniendo preponderante influencia en la Universidad, cuya vida se empeñaron ellas mismas en hacer cada vez más anémica; dirigiendo las persecuciones implacables de la Inquisición, e inspirando las decisiones del monarca fanático, la Iglesia consiguió en el Perú el monopolio intelectual.

El pensamiento nació esclavizado en la Colonia, incapaz de romper el yugo que desde el siglo XVI lo ahogó.

Desde entonces, el pensamiento peruano colonial vivió aislado del resto del mundo. La vida intelectual de la Colonia se reconcentra en sí misma; la inteligencia queda aprisionada en una vasta ciudad, rodeada por murallones muy altos y pesados, custodiada por muy diestros centinelas sacerdotes que, desde las torrecillas de los templos conventuales, vigilan su lánguido sopor”.²⁹

La Peregrinación de Bartolomé Lorenzo registra en su textura una situación coyuntural del proceso de la dominación española. A caballo entre dos períodos, logra representar en su condición de imaginario social un balance crítico de la Conquista y expresar el proyecto ideológico de relevo del sector políticamente dominante. Como un signo ambivalente, formaliza bajo la estructura de la “peregrinación” una mirada abierta y crítica hacia la historia pasada del mundo americano, claudicando luego con ella.

Perspectiva que cierra sus puertas a una realidad lacerante, y las abre a un espacio simbólico: la contemplación mística en la que se sumerge Bartolomé Lorenzo en su vida conventual será en cierto modo la metáfora ideológica que abre el período de la "estabilidad" colonial. Preservar las representaciones mentales del contagio de las contradicciones concretas de la realidad y encerrarlas en el más alto grado de idealización. Lo que equivale a ser la expresión ideológica de las máscaras coloniales: desvincular las representaciones imaginarias del acontecer histórico para petrificar y conservar un orden social y económico abocado a la profundización de la explotación humana y de la extracción de riquezas, indispensable para el desarrollo de la naciente oligarquía criolla.

Sensible a los cambios, la *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* aparece como un signo cuya arbitrariedad es homologable al sistema social al cual hace referencia: prosaíza una perspectiva valorativa arcaica y conservadora; el nuevo humanismo cristiano bloquea el desenvolvimiento de tendencias racionales y progresistas; la acentuación de la vida espiritual equivale a una política de represión en todos los demás órdenes: al utopismo escapista de las representaciones imaginarias corresponde un lento proceso de decadencia imperial. Tal desfase traerá a finales del siglo XVII los primeros síntomas de la "desestabilización" de ese orden.

Infortunios de Alonso Ramírez

Vertiginoso juego de espejos: el héroe de la historia que narra sus infortunios no coincide con la figura del narrador que elabora la relación escrita. El "yo" que escribe ocupa el lugar del "yo" que cuenta. Falsa autobiografía. Escritura hipostasiada. Carlos de Sigüenza y Góngora, cosmógrafo real y catedrático de matemáticas en la Academia Mexicana, al transcribir la relación oral de Alonso Ramírez para el Virrey, asume el acto de enunciación de otro. El "yo" que escribe no es el "yo" que narra. Narración enmarcada: Alonso Ramírez, personaje de la historia, busca un transcriptor (narrador) de su propia narración; Sigüenza y Góngora re-produce la relación de otro pero como si fuera suya. Las reglas de la autobiografía se trastocan; la verosimilitud del acto de la enunciación se enrarece: se entra en el juego de la ficción.

Narración homodiegética o heterodiegética. La ambigüedad permite a una figura desconocida (Alonso Ramírez) dirigirse a Vuestra Excelencia a través de la suplica de otro (Carlos de Sigüenza y Góngora):

“Cerró Alonso Ramírez en México el círculo de trabajos (...) y condoliéndose Vuestra Excelencia de él cuando los refería, ¿quién dudará que sea objeto de su munificencia en lo adelante (...) o la piedad connatural de no negarse compasivo a los gemidos tristes de cuantos lastimados la soliciten en sus afanes (...) jamás se cierran las puertas del palacio de V.E. a los desvalidos, en nombre de quien me dió el asunto para escribirla” (p.45).³¹

Sistema de narraciones enmarcadas que recíprocamente enmascaran la autoría del discurso:

“besé la mano a su Excelencia y (...) compadeciéndose primero de mis trabajos (...) escuchó atento cuanto en la vuelta entera que he dado al mundo queda escrito. (...) Mandóme (o por el afecto con que lo mira o quizá porque estando enfermo divirtiese sus males con la noticia que yo le daría de los muchos míos) fuese a visitar a Don Carlos de Sigüenza y Góngora (...) Compadecido de mis trabajos, no sólo formó esta Relación en que se contienen, sino que me consiguió con la intercesión y súplicas que en mi presencia hizo al Excmo. Sr. Virrey” (p.7).

Ya no se trata de elevar una “peregrinación lastimosa” como caso ejemplar de vida, sino interceder para apelar a la “natural” caridad de quien fuera noble para obtener algún beneficio. Los trabajos e infortunios de Alonso Ramirez son presentados como su hoja de servicios a la Corona española, que, en principio, debería asegurarle su acomodo dentro de la rígida estratificación social.

Pero los tiempos son otros: el medro que se lograba con las cartas de relación correspondía a la ya lejana época de la Conquista. Las condiciones de la realidad han cambiado, pero no los códigos discursivos que la expresan. Y esta dislocación lleva a la burla, a la ironía, al escepticismo en cuanto a la eficacia de ciertos mecanismos institucionalizados. La relación de Alonso Ramírez pareciera cumplir una función meramente lúdica: el Virrey “divierte sus males con la noticia que yo le daría de los muchos míos” (p.72), y el licenciado que la somete a censura basa su aprobación en que “por la novedad deliciosa que su argumento me prometía, me hallé empeñado en la lección de la obra, y, si al principio entré en ella con obligación y curiosidad, en el progreso, con tanta variedad de casos, disposición y estructura de sus períodos, agradecía como inestimable gracia lo que traía sobreescrito de estudiosa tarea” (p.46)

Se desacredita el carácter pragmático de la relación, pasando a adquirir la legalidad de la ficción. Los trabajos de Alonso Ramírez no le servirán de nada como tampoco su relación a pesar de que utilice los canales de la subordinación jerárquica para obtener el medro.

En el fondo de todo ello se están parodiando las máscaras, los discursos, el obsoleto y falso ilusionismo utópico que habían preservado las representaciones de un orden social durante un siglo.

Y es en esta dirección que los *Infortunios de Alonso Ramírez* se erigen sobre un proceso discursivo que va re-construyendo una serie de mitos, presupuestos e imágenes, para luego deconstruirlos y desmitificarlos: la dialéctica de la ilusión y del desencanto. Así los elementos estructurantes del discurso, como el viaje, el espacio abarcado, los trabajos y los padecimientos del personaje, el objetivo buscado, tendrán una función y un sentido diferentes a la *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo*.

Baste notar que la intención en el término "peregrinar" conlleva una perspectiva ideológica que supone la necesaria recompensa por el sacrificio realizado; el término de "infortunios", al implicar una visión desacralizada del mundo, no supone necesariamente la garantía del éxito del medro: esto significa que el hombre está abandonado a su propia suerte, y dependerá de su esfuerzo y habilidad el que pueda o no alcanzar sus metas. La visión racionalista y secular empieza a reemplazar la valoración religiosa y dogmática de la realidad.

En un mundo desamparado de la "mano de Dios", la situación de desarraigo que vive el hombre no se supera tan fácilmente; el viaje que realiza Alonso Ramírez, expresión simbólica del marginado, ya no asegura su integración al orden establecido.

Los siete capítulos que forman el libro describen —siguiendo muy de cerca la estructura de la novela picaresca— la vida de Alonso Ramírez, su genealogía, niñez, aventuras en Nueva España, su viaje hacia las Filipinas, el cautiverio que pasó en manos de los ingleses, su liberación, el retorno por los mares del Caribe, las penalidades en tierras yucatecas, y su desilusión al reintegrarse a la sociedad novo hispana. Traza los andares y esperanzas del indiano que busca situarse en el orden colonial para legitimar su conciencia como español. El sentido que va a tener el viaje le permitirán *conocer* las posibilidades concretas de realización de sus aspiraciones y medir la capacidad que tiene la realidad para satisfacer sus expectativas.

Alonso Ramírez, hijo natural, de padre andaluz y madre puertorriqueña, oriundo de Puerto Rico, abandona su "patria" porque a pesar de que "hallan en su deleitosa aguada cuantos desde la antigua navegan sedientos a la Nueva España; la hermosura de su bahía (...) también se halla (...) el genio de aquella tierra sin escasez a tenerla privilegiada de las hostilidades de corsantes" (p.47). Además, ya pasada la época de la bonanza económica, en la cual Alonso Ramírez no tomó parte, "hay por falta de sus originarios habitantes (...), por la vehemencia con que los huracanes rozaron los árboles de cacao (...), a falta de

oro, (...) se transformó en pobreza” (p.47): revelan una situación de evidente decadencia.

Alonso Ramírez vivirá permanentemente con una conciencia desgarrada entre su doble condición de español —que lo vincula como vasallo de la Monarquía— y de americano —que lo hace sentir legítimo poseedor de las tierras del Nuevo Mundo—; como hijo de España aspira a realizar como tantos otros el mito de la Edad de Oro y ascender en la escala social; como indiano tiene una incipiente conciencia criolla que lo llevan a identificarse como dueño de las bondades de las tierras americanas y lamentar su saqueo. Conciencia híbrida que oscilará entre dos polos, obligada a des-realizar las ilusiones históricas,

Aunque perteneciente al sector trabajador, Alonso Ramírez se percibe en términos de un marginado o de un desclasado social con respecto a los valores y representaciones que como español le corresponden hacerse:

“Era mi padre carpintero e impúsome al propio ejercicio (...) por esta causa, con las incomodidades que, aunque muchacho me hacían fuerza, determiné hurtarle el cuerpo a mi misma patria para buscar en las ajenas más conveniencia” (p.48)

Su ilusionismo utópico —la imagen de la cornucopia— le hacen suponer que la verdadera “patria” es la cabeza del Virreinato. Integrarse al orden anhelado significa ascender de clase, obtener una ubicación social entre la nobleza y evitar el trabajo, actividad más pertinente para los indígenas y los esclavos. Pero:

“Y siendo uno de los primeros elogios de esta metropoli la magnimidad de los que la habitan, a que ayuda la abundancia de cuanto se necesita para pasar la vida con descanso que en ella se halla, atribuyo a fatalidad de mi estrella haber sido necesario ejercitar mi oficio para sustentarme” (p.48).

Alonso Ramírez sólo espera “que no ascensos desproporcionados (...) pero por lo menos alguna mano para subir un poco” (p.48). La realidad mexicana difiere del horizonte de sus expectativas: se coloca con varios amos, trabaja como carpintero, constructor y comerciante, es un asalariado. Pero con todo esto “atropella la gana de enriquecer, y experimenté persuadido a que sería a medida del trabajo la recompensa”(p.49).

Se pone en evidencia un desajuste —luego un desfase— entre las condiciones reales de la sociedad virreinal y la representación imaginaria que se hace de ellas. En otras palabras, el discurso confronta dos tipos de relaciones sociales: por un lado, registra la representación de una sociedad estamental, lo que supone un

régimen de valores de ascendencia feudal y señorial (la nobleza de sangre, la herencia como garantía de estabilidad y legitimidad, títulos nobiliarios, la caridad, la beneficencia, el medrar, el vasallaje), que imponen un sistema rígido e inamovible de castas; y, por otro, plasma un nuevo código de relaciones sociales basado en el trabajo, el salario y la acumulación de riquezas como un modo de ascenso, lo que también supone una organización por clases abierta a la movilidad y al cambio social³².

Es decir se confrontan en la figura de Alonso Ramírez un nuevo sistema de valores de carácter precapitalista que él no asume y que corresponde a la situación de cambio histórico de la América colonial a fines del siglo XVII y un sistema de valores de corte feudal, que, aunque obsoletos, se insiste en mantener a pesar de que el sistema social que los avala ya no crea en ellos: el proceso de desilusión acentuará el carácter falso y enmascarador de la ideología que aseguraba la estabilidad colonial.

La nueva ética —como es la idea del trabajo como fuente de riqueza y ascenso social— revela la fisura de un sistema que va presentando su ineficacia. La experiencia le demostrará a Alonso Ramírez que "títulos son estos que suenan mucho y valen muy poco y a cuyo ejercicio le empeña más la reputación que la conveniencia"(p.72).

El linaje proletario del protagonista le permitira parodiar los discursos inventados por los indianos, porque, en oposición a la idea de la "cornucopia" él debe trabajar para "ser algo". Así, la obra va dramatizando su propia producción: producción que aparece como un proceso de construcción y deconstrucción que amenaza el *status quo*.

La *civitas*, como imagen de un orden a salvo de las contradicciones, de la movilidad, de la pobreza y de la miseria, ya no se sostiene. La agudización de esas mismas contradicciones sociales perfora la capacidad histórica que tienen las ideologías para encubrirlas.

Alonso Ramírez descubre en su primera desilusión que el español pobre tampoco halla lugar en el orden colonial. Doblemente marginado en su falsa conciencia —de Puerto Rico y de México— decide embarcarse:

"Desesperé entonces de poder ser algo, y hallándome en el tribunal de mi propia conciencia no solo acusado sino convencido de inútil, quise darme por pena de este delito la que se da en México a los que son delinquentes, que es enviarlos desterrados a las Filipinas. Pasé pues a ellas en el galeón Santa Rosa"(p.49).

El viaje o peregrinación como autocastigo servirá para lavar un sentimiento de "culpabilidad" de origen socio-económico, pero vivido como religioso. El ser español y tener que subsistir del

trabajo representa en su código de valores una situación degradante homologable a la de un delincuente. La falsa conciencia radicará en esto: en que ve el mundo a través de una perspectiva aristocratizante y señorial, siendo el un carpintero y luego un cautivo de los ingleses. De esta contradicción se desprenderá que la ideología dominante es insuficiente para controlar los desajustes de la realidad.

El viaje que Alonso Ramírez realizara alrededor del mundo tendrá para él el carácter de un "trabajo esforzado", que, como súbdito de la Monarquía española, hará para recabar el medro, que, a través de una carta de relación, cree merecer.

Su ilusionismo utópico le llevará a apelar ahora a un sistema de valores que históricamente corresponden a la época del Descubrimiento y a la Conquista. Al asumir un rol anacrónico deconstruirá los mitos del poder español.

La antigua y supuesta heroicidad de los tiempos de la Conquista española se verán degradados en la figura de Alonso Ramírez. El viaje le abrirá el nuevo espacio histórico del mundo, donde la gesta épica del pasado no sólo aparecerá empobrecida sino desmitificada.

La perspectiva secularizada de la enunciación del discurso permite representar, a través del periplo que realiza Alonso Ramírez, la dimensión internacional de los poderes históricamente en juego, y sobre todo, confrontar la solidez o no del imperio español.

El espacio geográfico del poder no se presenta como un ámbito natural preso de las fuerzas satánicas, sino como un espacio socializado que hay que conocer para dominar. La naturaleza se ofrece bajo un horizonte humanizado, donde el hombre se impone una mirada más científica:

"Para buscar desde aquí el embocadero de San Bernardino se ha de ir al Oeste cuarta al Sudoeste, con advertencia de ir haciendo la derrota como recoger la aguja, y en navegando doscientas y noventa y cinco leguas se dará con el Cabo del Espíritu Santo, que está en 12 grados 45 minutos" (p.50).

Alonso Ramírez descubre que para superar la situación del "estar perdido en el mundo" la única salida es el conocimiento de la realidad que le rodea. Y ese conocimiento ya escapa al ámbito puramente local. Para su naciente conciencia criolla se hace necesario el conocer con exactitud los límites de la América española:

"No se espante quien esto leyere de la ignorancia en que estábamos de aquellas islas, porque, habiendo salido de mi patria de tan poca edad, nunca supe (ni cuidé de ello después) qué islas son

circunvecinas y cuáles sus nombres; menos razón había (...) en los compañeros restantes, siendo todos originarios de la India oriental, donde no tienen necesidad de noticia que les importe de aquellos mares. Pero, no obstante, bien presumía yo el que era parte de la América en la que nos hallábamos" (p.62).

Ahora una visión racionalista enfrenta el carácter histórico de las nuevas relaciones sociales, basadas en el comercio, el pillaje, la piratería, el robo, la explotación, el enriquecimiento, la crueldad y la violencia, que hallan su más extrema representación en el poder imperial inglés y holandés. El espacio mundial está regido por las leyes del mercantilismo y de la competencia. En un cierto sentido el espíritu materialista no está reñido con el cristianismo siempre y cuando conserve el humanismo. Alonso Ramírez consigue "mercadear" en cosas que "halló ganancia" y "bastante logro", ver diversas ciudades de la India en diferentes viajes, y hasta tener un esclavo negro de Mozambique, del cual no se desprenderá hasta volver a México.

El nuevo espacio abierto al mundo del negocio no se opone a un orden cerrado, seguro e inmóvil. Pareciera aceptarse el carácter dinámico de la sociedad, y esto significará el progresivo abandono de una perspectiva ahistórica y conservadora del orden colonial, que no en vano está presentando en las postrimerias del siglo XVII las primeras fisuras importantes.

Pero dentro del espacio mundial que diseña el texto, cabe distinguir un poder imperial bárbaro y hereje, representado por los holandeses y los ingleses —países que oficialmente acogieron la Reforma—, que ejercitan el espíritu mercantil infringiendo todas las leyes del humanismo; y otro poder imperial, representado por la monarquía española en la figura de Alonso Ramírez, que puede llevar a cabo empresas comerciales, vender y comprar esclavos, sin dejar de contemplar los principios cristianos: "Estuve en Malaca (...) son dueños de ella y de otras muchas los holandeses, debajo de cuyo yugo gimen los desvalidos católicos que allí han quedado, a quienes no se permite el uso de la religión verdadera, no estorbándoles a los moros y gentiles, sus vásallos, sus sacrificios" (p.51). Dentro del espacio del *negotium*, la *civitas* —como símbolo de la civilización— está representada por el catolicismo; y el mundo de las fuerzas del desorden, por el protestantismo.

A lo largo del viaje, Alonso Ramírez va a confrontar la pugna de los diferentes imperios ultramarinos y medirá la diferencia cualitativa del imperio español. Es decir, que dentro de un espacio donde se despliegan relaciones que corresponden al capitalismo mercantilista, la validez del imperio español se sostendrá porque representa una serie de valores morales cristianos, que se oponen a la corrupción, codicia, degradación, crueldad, sadismo y

brutalidad de las otras potencias.

Cuando Alonso Ramírez cae en manos de los ingleses, él y sus compañeros son objeto de torturas, muchas de ellas por la avaricia: "Amarráronme a mí y a un compañero mío al árbol mayor, y como no se les respondía a propósito acerca de los parajes donde podían hallar la plata y oro porque nos preguntaban, echando mano de Francisco de la Cruz (...) con crudelísimos tratos de cuerda que le dieron, quedó desmayado y casi sin vida" (p.53); por sadismo: "No pudiendo asistir mi compañero Juan de Casas a la distribución del continuo trabajo que nos rendía, atribuyéndolo el capitán Bel a la que llamara flojera, dijo que él lo curaría, y por modo fácil (...) redujose este a beber, desleídos en agua, los excrementos del mismo capitán, teniéndole puesto un cuchillo al cuello para acelerarle la muerte si le repugnase" (p.60); su barbarie y salvajismo gratuito con pueblos indígenas: "acometieron aquella madrugada a los que dormían incautos, y pasando a cuchillo aun a las que dejaban en cinta y poniendo fuego en lo más del pueblo, tremolando sus banderas y con grande regocijo, vinieron a bordo"(p.54); el pillaje a mansalva: "en pocos días apresaron dos bien grandes de moros negros, cargadas de rasos, elefantes, garzas y sarampures, y habiéndolas desvalijado de lo más precioso, les dieron fuego, quitándoles entonces la vida a muchos de aquellos moros a sangre fría" (p.56); su canibalismo: "entre los despojos con que vinieron del pueblo y fueron cuanto por sus mujeres y bastimentos les habían dado, estaba un brazo humano de los que perecieron en el incendio; de éste cortó cada uno una pequeña presa, y, alabando el gusto de tan linda carne, entre repetidas saludes le dieron fin" (p.54).

Alonso Ramírez, para sobrevivir entre tamaña crueldad inglesa, debe someterse a toda clase de humillaciones: "Trataron de dejarme a mí y a los pocos compañeros que habían quedado en aquella isla; pero, considerando la barbaridad de los negros moros que allí vivían, hincado de rodillas y besándoles los pies con gran rendimiento, después de reconvenirles con lo mucho que les había servido y ofreciéndome a asistirles en su viaje como si fuese esclavo, conseguí el que me llevasen consigo" (p.57).

España se ve degradada en sus súbditos; y en un nivel simbólico, el texto representa en términos ficcionales la imagen de un poder imperial que ya no se sostiene; dramatiza su decadencia y hundimiento en medio de poderosos enemigos que se disputan los territorios españoles. La grandeza de España es un mito del pasado. Alonso Ramírez, parodia de héroe épico, desacraliza la retórica de la Conquista y la temeridad española:

"Agradéciles la merced, y, haciendo refleja a las obligaciones con que nací, les respondí con afectada humildad el que más me

Narrativa de la "Estabilización" Colonial

acomodaba a servirlos a ellos que a pelear con otros, por ser grande el temor que les tenía a las balas. Tratándome de español cobarde y gallina, y por eso indigno de estar en su compañía, que me honrara y valiera mucho, no me instaron más" (p.57).

Su destino es el desempeñarse en los más pedestres menesteres; su infortunio es tener que trabajar: inversión del héroe épico. De las grandes gestas heroicas de la Conquista recompensadas en oro y plata, a Alonso Ramirez le toca "hacer ovillos de algodón", "limpiar los alfanjes, cañones y llaves de carabinas", "ir al timón y pilar el arroz", hacerse "cargo de la cocina", "hacer calzado de lona, coser las camisas y calzoncillos", "obligado a ser barbero". Con sus ilusiones señoriales "no hubo trabajo intolerable en que no nos pusieren".

Alonso Ramirez sufre una segunda desilusion: aquella que le obliga a enfrentar sus representaciones imaginarias de indiano empobrecido en busca de la aventura y fortuna fácil, con el proceso en marcha de la realidad histórica del mundo:

"Desengañado en el discurso de mi viaje de que jamás saldría de mi esfera, con sentimiento de que muchos con menores fundamentos perfeccionasen las tuyas, despedí cuantas ideas me embarazaron la imaginación por algunos años" (p.51).

Vasallo degradado de la corona española, una vez libre del cautiverio de los ingleses, el signo de Alonso Ramirez será huir acobardado y temeroso de cualquier nave extraña que se le acerque. Al mundo regido por una competencia material agresiva, opondrá una actitud de repliegue, en la cual abanderará la fe, la bondad, la caridad, la amistad y la fraternidad con sus compañeros de infortunio como una respuesta de recambio.

En este sentido, el viaje diseña un espacio histórico de confrontación de poderes imperiales, donde España evidencia su incapacidad — y de allí su decadencia— de manejarse dentro del juego mercantilista. La incompetencia española está marcada precisamente porque sigue avalando un sistema de valores feudales en aras de perpetrar un anacrónico imperio basado en la fe cristiana.

El texto registra críticamente esta profunda contradicción. Desde una perspectiva más bien escéptica y distanciada da cuenta de que el sistema de relaciones económicas, sociales y políticas no sólo está cambiando sino que su naturaleza puede significar un quiebre del sistema tradicional, por ende, significar también una crisis del sistema colonial. El discurso absorbe los signos formales de ese cambio: trabajo, salario, mercancía, comercio, riqueza, movilidad en la escala social, que conviven con signos tradicionales: esclavismo, beneficencia, vasallaje, fe, caridad,

piedad.

La figura de Alonso Ramírez, en su conocimiento y consiguiente desencanto del mundo, construye una imagen idealizada del imperio español, precisamente como baluarte del humanismo cristiano. Pero ha deconstruido y desenmascarado en una segunda fase el mito de la riqueza fácil del indiano y la grandeza e inalterabilidad de la monarquía.

El proceso de reintegración al "orden" de la sociedad mexicana va a estar signado por un nuevo desencanto. Alonso Ramírez cree merecer como vasallo de la corona una recompensa por sus "trabajos y aventuras": su experiencia en el mundo le ha demostrado la bonomía del imperio español; lo que le hace suponer la garantía de efectividad de los valores de su sociedad.

Pero en las tierras despobladas del Yucatán comienzan otra serie de padecimientos, que van desde el hambre, las enfermedades, la muerte de sus compañeros, las condiciones insalubres de la zona, los mosquitos, "parajes incultos y solitarios" hasta la desatención que recibe de los habitantes de las villas que encuentra por el camino: Descubre que la sociedad española (el orden anhelado) no es ni caritativa, ni humana:

"Las molestias que pasé en esta ciudad no son ponderables. No hubo vecino de ella que no me hiciese relatar cuanto aquí se ha escrito, y esto no una sino muchas veces. Para esto solían llevarme a mí y a los míos de casa en casa, pero al punto de mediodía me despachaban todos (...) mi único amparo, un criado del encomendero don Melchor Pacheco, que me dio un capote y el Sr. Obispo don Juan Cano y Sandoval, que me socorrió con dos pesos, no hubo persona alguna que, viéndome a mí y a los míos casi desnudos y muertos de hambre, extendiese la mano para socorrerme.

Ni comimos en las que llaman Casas Reales de San Cristobal, sino lo que nos dieron los indios que cuidan de él y se redujo a tortillas de maíz y cotidianos frijoles" (p.71).

Desengañado, no hay mano generosa de los acomodados que lo socorra y menos que lo ayude a situarlo en la escala social. Su relación sólo sirve para el ocio de una sociedad tan egoísta y materialista como la inglesa o al menos preocupada por el bienestar de aquellos que la fortuna supo amparar:

"quise pasar a las playas a ser ocular testigo de la iniquidad que contra mí y los míos hacían los que, por españoles y católicos, estaban obligados a ampararme y a socorrerme con sus propios bienes" (p.72)

En un progresivo decantamiento, Alonso Ramírez va confrontando su mundo de ilusiones, creadas por la monarquía

española y luego por la sociedad colonial para fundar un orden, fortalecerlo y mantenerlo a costa de expoliaciones que debían ser encubiertas. Difracción entre una estructura social estamental (esclavista, feudal y precapitalista) e ineficacia de la ideología medieval que la fundamenta.

La experiencia del viaje de Alonso Ramírez le lleva a racionalizar contradicciones básicas: la estructura social de la América colonial mantiene unos valores —la caridad, la fe, el sacrificio, la beneficencia, el pago por servicios de vasallaje a la corona— que resultan obsoletos porque el sector dominante que oficialmente los detenta ya no cree en ellos.

Además, la dicotomía que se establece entre la situación de marginado y la (im)posibilidad de acceso a las estructuras de poder (la ilusión de integrarse al orden) va descalificando una serie de presupuestos tenidos por verdades irrefutables. El sentido que adquiere el desplazamiento de Alonso Ramírez no logra cancelar esta brecha; más bien, en la medida que va progresando en el conocimiento de las nuevas condiciones históricas del mundo —esto es, abriéndose a una conciencia cada vez más racionalista e histórica—, va realizando un desmontaje regresivo de representaciones ideológicas —es decir, va colocando en evidencia el carácter falso y engañoso de una serie de mitos—; su error ha sido reproducir valores que nunca tuvieron una constatación real o que históricamente ya no tienen vigencia. La riqueza fácil y el automático ascenso por el hecho de ser español; el trabajo como una deshonra, humillación e infortunio; la recompensa por su lastimosa peregrinación; el obligado socorro moral y material que debería recibir por ser católico; la merced que supone ser súbdito sacrificado de la corona española: la confianza que se deposita en la magnimidad de aquellos que detentan títulos de nobleza, son los resortes que como desposeído lo motivaron a desplazarse.

Como práctica discursiva, el texto registra la movilidad de sectores subalternos, que, en una amplia gama social —hidalgos sin fortuna, pequeños comerciantes, artesanos, trabajadores libres, criados, blancos pobres y los grupos sometidos de indios, negros, mestizos y mulatos—, constituían una masa poblacional desubicada y descontenta, que ya hacia la segunda mitad del Siglo XVII se había manifestado en motines urbanos y violentos disturbios callejeros³⁵.

En este sentido, la formalización autobiográfica del enunciado no es gratuita; halla una estrecha correspondencia entre las condiciones de una realidad social en crisis difícilmente eludible y el tipo de figura de Alonso Ramírez, asimilable a estos sectores. No perdamos de vista que el sistema de enunciaciones enmarcadas (Alonso Ramírez narra —Carlos de Sigüenza y Góngora elabora el discurso escrito pero asume el yo de Alonso

Ramírez) revela en el plano de las ideologías una fisura dentro de la clase dominante, es decir, un distanciamiento crítico de ciertos sectores que, por un lado, no gozaban del poder político y tenían el poder económico, y, por otro, observaban un descontento general que podía ser históricamente aprovechable en beneficio de sus intereses. Esto es el origen de la naciente conciencia criolla, que, en este caso, se identifica con el sector blanco desposeído para representar su insatisfacción como fracción de clase, que al sentirse desplazada de las instancias del poder político, desacredita la eficacia del orden tradicional y bogara por su alteración.

No obstante haber develado todas las utopías del mundo colonial, Alonso Ramírez (la figura de Carlos de Sigüenza y Góngora, Cosmógrafo Real y matemático de la Academia Mexicana) conserva no sin escepticismo una última esperanza: el que sea atendido por el Virrey. Pero, al mismo tiempo y en otro plano, cabe destacar un detalle más: si en un comienzo la conciencia de Alonso Ramírez se asimila a los intereses de los españoles peninsulares, lentamente pasa a reconocerse con los sectores desposeídos (indígenas y otros), por el hecho de no poder acceder a las prebendas y beneficios que él supone como derechos legítimos. El proyecto ideológico del texto más bien se queda en una perspectiva que, en su escepticismo, pareciera oscilar entre la fe y el descrédito: se reproduce el orden institucionáizado pero se le pone en duda. Es evidente el surgimiento de una conciencia crítica.

En la base de todo ello, se ha producido una ruptura de carácter epistemológico, que se concreta, en el caso de las prácticas discursivas ficcionales, en un abandono de esquemas que suponían una interpretación religiosa o simbólica de la realidad por una perspectiva secularizada y racionalista de las representaciones imaginarias del mundo, que logra poner en tela de juicio un sistema de imágenes y valores heredados de la tradición.

A diferencia de la *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo*, el referente literario de los *Infortunios de Alonso Ramírez* se fundamenta en una intención denotativa en vez de connotativa, realista en vez de alegórica, desenmascaradora en vez de sacralizada. También el discurso avanza sobre la base de un progresivo desmontaje del ilusionismo utópico del indiano a través de un proceso que confronta el plano de la representación ideológica con el plano de la experiencia. De allí que la función del viaje o periplo "fuera del orden" signifique la posibilidad de adquirir un conocimiento sobre la realidad basado en la experiencia empírica y no en el dogma religioso. Alonso Ramírez, en el proceso de su experiencia alrededor del mundo y en la cabeza del virreinato, aprende a desacralizar los mecanismos de

las relaciones sociales de la colonia, desenmascarar los centros de justicia y prosperidad y desmitificar el poder del imperio español.

El modelo ideológico de la reincorporación al orden como un modo de controlar en las representaciones imaginarias las tendencias liberadoras y contestatarias no se cumple. La crisis del orden es inminente.

Una nueva conciencia empieza a desideologizar la retórica del orden colonial. Su naturaleza histórica quiebra la representación inmóvil y anacrónica del mundo de relaciones humanas. Se cierra la etapa ilusoria de la "estabilidad" colonial, y se abre el proceso crítico de un sistema cada vez más vulnerable.

Notas

¹ *La Vida Intelectual en la América Española* de Vicente Quesada. Buenos Aires: 1917. p. 49.

² Debo agradecer al profesor John Beverly, quien gentilmente me extendió la información que salió en *Detroit News*, 1984.

³ En la tan manejada y difundida *Historia de la literatura hispanoamericana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1954) de Enrique Anderson Imbert tenemos el siguiente juicio: "No hubo novela en las colonias. Sólo podemos hablar de virtudes novelísticas en las crónicas e historias coloniales" (p.87). Raimundo Lazo en su extenso volumen sobre 'El periodo Colonial' de su *Historia de la Literatura Hispanoamericana* (Argentina: Edit. Porrua, 3 ed., 1974) sostiene en la misma línea que "si no hubo novelas, lo que debe preguntarse es por qué no hubo novelistas" (p.198). La más ilustre aporía es la que postula que en América no hubo novela porque la "realidad sobrepasaba a la fantasía" (Irving Leonard, *Los libros de conquistador*, México: FCE, 1953, p.37). Apreciación luego reiterada por Luis Alberto Sánchez en su libro *América, novela sin novelistas*, Perú, 1933. Se sigue perpetrando esta valoración: en el capítulo "La novela hispanoamericana colonial" de Cedomil Goic (en la *Historia de la Literatura Hispanoamericana* coord. Luis Iñigo Mádrigal, Madrid: Cátedra, 1982, vol. I) conceptualiza un modelo de novela asimilable a los patrones europeos, con lo cual deja fuera una cantidad de manifestaciones híbridas, que él mismo no halla como clasificar. Entre los elementos pertinentes al modelo preescribe que "la situación narrativa así comprendida tiene tono privado y se destina al lector individual (...) la noción de mundo, fundamental en los géneros mayores, epopeya tanto como novela (...), no admiten los géneros menores, cuento, novela corta, sometidos a la simplicidad" (p. 371), con lo cual se estrecha y recorta la narrativa colonial evidentemente. No obstante que sea ésta la perspectiva que se haya institucionalizado, Pedro Henriquez Urena en 1927 señalaba lo siguiente al respecto: "Los investigadores encuentran aquí y allí obras que se aproximan a

la novela: si lo son o no lo son, es para mi pueril problema de retórica" ("Apuntaciones sobre la novela en América", *Ensayos*, La Habana: 1973). Creemos que es primero en diseñar un breve corpus de la narrativa colonial.

⁴ Los historiadores reconocen este período como la "crisis del régimen colonial español bajo los Habsburgos" (Cf. artículo de Omar Díaz de Arce, "Algunas consideraciones sobre los períodos de la Historia Latinoamericana", *Cuadernos Americanos*, No. 3, 1971), caracterizado por la derrota de la "armada invencible (1588), el decaimiento de la colonización en América acompañado por el recrudescimiento de las incursiones de corsarios, que sirvieron de base a un creciente comercio ilegal, con la consiguiente quiebra del monopolio comercial. Al interior de las colonias se observa un decrecimiento de la explotación del oro y de la plata, una crisis entre los nexos entre España y las colonias, fortalecimiento de la oligarquía criolla, que desarrolla una economía agrícola y el comercio ilegal con ingleses, franceses y holandeses, decrecimiento de la población indígena, crecimiento de la vida urbana y radicalización de la sociedad de castas" (Cf. artículo de Hernán Vidal, "Literatura hispanoamericana de la estabilización colonial", *Casa de las Américas*, No. 122, 1980).

⁵ Entre los trabajos pioneros al respecto, que entrega un intento comprensivo del período colonial vease el artículo de Hernán Vidal, *Ibid.*

⁶ Por ejemplo, para el período de la Conquista, la totalidad literaria quedaría constituida por:

- la literatura indígena (relatos, elegías, mitos mesiánicos)
- la literatura hispánica de descubrimiento y testimonio (entre documentalismo y fantasía)
- la literatura popular española (coplas y canciones)
- la literatura moralista española donde se cuestiona la legitimidad de la Conquista (textos jurídicos o históricos)
- la literatura oficial hispánica (crónicas y relaciones, providencialista y proimperialista)
- la literatura española catequística (el género dramático, la oratoria sagrada)
- la literatura inaugural del proceso de transculturación

Consúltese *Sobre literatura y Crítica Latinoamericanas* de Antonio Cornejo Polar, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982.

⁷ La primera de ellas, por ejemplo, reconoce como literatura colonial aquellas obras que perpetúan el gongorismo; la segunda posición tiende a hablar de un Barroco Indígena o criollo, y la tercera posición corresponde a aquellos autores que como José Carlos Mariátegui reducen la producción colonial a una copia del modelo metropolitano. Detengámonos en este último. Mariátegui sostiene que el período colonial está signado por la dependencia y vasallaje a España, y durante esta época no se puede encontrar literatura peruana; es anémica, pues carece de raíces, no tiene tradición en el pasado incaico. La visión en extremo limitada de Mariátegui no le permite ver la posibilidad de una literatura diglósica durante el período colonial, es decir, la literatura de los vencidos, mestizos e indígenas cristianizados. Cf. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Perú: Edit. Amauta, 1977.

Narrativa de la "Estabilización" Colonial

⁸ Hernán Vidal, *art.cit.*, p. 15.

⁹ En "Sociedad colonial y tradición narrativa en América Latina" de Adalberto Dessau, en *Neohélicon*, Vol. IV, No. 1-2, 1976.

¹⁰ José de Acosta, *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo*, Perú: Editado por Petroleos del Perú, 1982. p.12. Edición preparada por José Juan Arrom.

¹¹ Carlos de Sigüenza y Góngora, *Infortunios de Alonso Ramírez*, en *La Novela del México Colonial*, Madrid: Aguilar, 1964. p.46. Edición preparada por Antonio Castro Leal.

¹² Por ejemplo, en el trabajo de Cédomil Goic antes citado (*vid. supra* nota 3), no considera esta obra dentro de la novela colonial, y dice "es una biografía, la cual constituye más bien un género de carácter histórico, que incurre en el tipo intencional de prestamos poéticos esporádicos, cuando, con propósitos de amenidad esencialmente, alteran la situación narrativa real o de escritura, creando una situación narrativa de ficción verdaderamente elaborada, o bien para mantener una cercanía con el relato oral y extremo, imitan su situación fingiendo una narración autobiográfica", p. 374.

¹³ En el reciente e interesante libro de Enrique Pupo-Walker *La Vocación Literaria del Pensamiento Histórico en América* (Madrid: Gredos, 1982) señala con respecto a las crónicas que "en el siglo XVII, la reputación y validez de la crítica se apoyará, cada vez más, en el brillo intelectual de la escritura o en la ingeniosidad expositiva del cronista. Esa es con toda seguridad la razón de que las relaciones elaboradas por los cronistas virreinales se consideren hoy como hitos de nuestra tradición literaria" (p.90).

¹⁴ Hemos elaborado un pequeño corpus de obras de la narrativa colonial ilustrada. Esto permite hacernos una idea del grado de heterogeneidad de su discursividad. En el siglo XVI tendríamos: *Claribalte* (1519) de Gonzalo Fernández de Oviedo, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542) de Sancho de Muñón, *Naufragios* (1542) de Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, *El Antijovio* (1567) de Jimenez de Quesada, *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* (1585) de José de Acosta, *El peregrino indiano* (1599) de Antonio de Saavedra Guzmán; en el siglo XVII: *Miscelánea Austral* (1602) de Diego Dávalos y Figueroa, *La Ovandina* (16..) de Pedro María de Ovando, *La Florida del Inca* (1605) de Inca Garcilaso de la Vega, *El Siglo de Oro en las selvas de Erifile* (1608) de Bernardo de Balbuena, *Historia tragicómica de don Henrique de Castro* (1617) de Francisco Loubayssin de la Marca, *Noticias historiales sobre el Reyno de Nueva Granada* (16..) de F. Pedro, *Los Sirgueros de la Virgen* (1620) de Francisco Bramón, *Historia del Huérfano* (1621) de Martín de León y Cárdenas, *La endiablada* (1626) de Juan de Mongrovejo de la Cerda, *Autobiografía de la Monja Alférez* (1625-46) de Catalina de Erauzo, *Vida de San Francisco solano* (1630) de Diego de Córdova Salinas, *El Carnero* (1636) de Juan Rodríguez Freile, *El marañon y Amazonas* (16..) de Manuel Rodríguez, *Sucesos de Fernando o La caída de Fernando* (1662) de Antonio Ochoa, *El Peregrino en Babilonia* (1661) de Luis de Tejeda y Guzmán, *El cautiverio feliz* (1663) de Francisco Nuñez de Pineda y Bascuñán, *El Pastor de*

Nochebuena (1644 o 1660) y *De la Naturaleza del Indio* (?) de José de Palafox y Mendoza, *Mi Vida* (1680) de la Madre Castillo, *Recordación Florida* (1690) de Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán, *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690) de Carlos de Sigüenza y Góngora, *Telémaco en la isla de Calipso* (16..) de Bermúdez de la Torre, *Restauración de la Imperial y conversión de almas infieles* (1693) de Juan de Barrenechea y Abis, *La estrella de Lima convertida en Sol sobre sus tres coronas* (1680) de José de Buendía, *La Argentina* (16..) de Barco Centenera.

Suponemos que se nos escapan una buena cantidad, bien porque las desconocemos o bien porque se carece de un fundamento teórico que permita legitimar otras obras como narrativa. Pensamos, por ejemplo, en el caso de la *Grandeza Mexicana* (1504) de Bernardo de Balbuena, que es un poema narrativo. El mismo trabajo habría que hacerlo para el siglo XVIII.

¹⁵ Véase al respecto los artículos de Philippe Lejeune, "Le pacte autobiographique", *Poétique*, No. 14, 1973; Elisabeth W. Bruss "L'autobiographie considérée comme acte littéraire", *Poétique*, No. 17, 1974. Y en *New Literary History*, vol. IX, Aut. No. 1, 1977 los artículos de Louis A. Renza "The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography" y Michal Glowinski "On the First-Person Novel". Este último señala que "the functions of a first-person novel do not depend only upon itself. They are conditioned by the place it occupies in the totality of the novelistic genre but, primarily, by its relations to the third-person novel. The first-person novel had a different meaning and fulfilled different functions in the period preceding the formative stages of the classic realistic novel, and different ones at the time when the realistic novel acquired a dominating position, and again different ones in this, our century, which does not give preference to any particular form of narration" (p. 112).

¹⁶ En su libro *La cultura del Barroco* (Barcelona: Edit. Ariel, 1975), José Antonio Maravall aunque desarrolla la significación histórica de este período basándose en la sociedad española, muchas de sus observaciones pueden iluminar aspectos de la sociedad virreinal de la América colonial, en la cual se dieron fenómenos y manifestaciones no muy diferentes a la metrópoli. La sociedad barroca puede caracterizarse como un equilibrio siempre amenazado entre fuerzas liberadoras y contestatarias y un orden que lucha por mantener la pirámide estamental de una sociedad tradicional y señorial. Precisa Maravall que se trataba de una sociedad que conoció una restauración señorial, que se vigorizó en sus elementos tradicionales pero en circunstancias nuevas, pues, tanto la iglesia, la monarquía y la aristocracia, a pesar de mantener sus fueros, se encuentran en mayor o menor grados discutidos. Al mismo tiempo el Barroco destaca la tendencia a dirigir a las masas para recogerlas e integrarlas al sistema. De allí pues la importancia que adquieren todos los mecanismos de control, entre ellos la educación y "la *persuasion ideológica* (religiosa o política) se convierte en el modo esencial del ejercicio de la autoridad" (p.158).

¹⁷ *Ibid.*, pp.168, 169, 171, 172.

¹⁸ Es interesante la observación que Elisabeth W. Bruss hiciera en su artículo (loc. cit) en cuanto a la distinción histórica de la autobiografía de otras

formas: "Ainsi, d'un côté, au moment où l'épître littéraire passe de mode, l'autobiographie devient libre d'assumer certains des fonctions que lui revéaient auparavant, telles l'intimité et la spontanéité. D'un autre côté, l'émergence de la poésie lyrique en tant que genre rival déposséder l'autobiographie d'une partie de sa fonction originaire d'unique véhicule de l'expression personnelle" (p.20)

¹⁹ Jürgen Hahn en su libro *The origins of the baroque concept of peregrination* (Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1973) señala que "catholics, however, retained it [the idea of peregrinatio vitae] and during the baroque era both camps revitalized the consciousness of the idea, each according to its own beliefs. This renewal resulted largely from the man's growing awareness in the sixteenth century that his universe had begun to change rapidly. Disturbed by a feeling of insecurity he took increased refuge in faith. In the writings and institutions of his faith he found a concept which adequately summed up his plight: the concept of *peregrinatio vitae*. At the same time, while this concept defined his condition, it also spelled consolation for him, because he knew that the *peregrination's* proper destination was Paradise. Thus in midsts of an unstable world this concept provided him with the hope and the vision of restful stability somewhere apart from the earthly turmoil"(p.173).

²⁰ José Antonio Maravall, *op.cit.*, p 308

²¹ René Jara considera que la naciente conciencia criolla se va a manifestar también bajo la forma de la peregrinación. Los criollos, en su situación inestable, desplazados del poder político, adquieren la imagen de los herederos desposeídos (como es el caso del personaje Alonso Ramírez de Carlos Sigüenza y Góngora): "Los criollos se caracterizaban a sí mismos como peregrinos de sus propias patrias, un poco como el personaje gongorino de las *Soledades* (...) El fracaso de las demandas ante la corona para conseguir un nuevo repartimiento permanente de indios y de que todos los puestos administrativos en el Nuevo Mundo fueran reservados a los nacidos en América, aumentaría ostensiblemente el odio al gachupin. Los criollos no podían continuar identificándose con el ancestro español" (en *Semiosis*, Xalapa, No. 7-8, 1981-1982, p. 93).

²² Hernán Vidal, art. cit., pp. 22-23. Alfredo Roggiano apunta que la poesía durante el siglo XVII se encubre a sí misma "con elusiones, perífrasis e imágenes sin intenciones explícitas, como no sean las del mero juego verbal. Lo circunstancial se hace esencial, el contenido se cierra a la forma y ésta se desplaza en ejercicios de imaginación, destrezas técnicas, intensificaciones de los recursos expresivos (...) ovillejos, centones, ecos, paronomasias, charadas, acrósticos, laberintos, enigmas, glosas, anagramas (...)" (en "Instalación del Barroco Hispánico en América: Bernardo de Balbuena", en *Homage to Irving A. Leonard*, Michigan State University, 1977, p.62).

²³ José de Acosta, *op.cit.* Todas las citas se harán de la edición preparada por José Juan Arrom.

²⁴ Una interesante observación de John Beverley señala que "the colonial Baroque constructs the colony as a social space which is in principle harmonious and utopian, and in which therefore any element of rebellion or disidence automatically appears as an emanation of forces of evil —an ugliness which threaten to deconstruct its order or *dispositio*" ("The Dialect of Utopia and Ideology in Spanish Golden Age Poetry", *Critical Exchange*, No. 14, Fall, 1983, p.118).

²⁵ El siglo XVII aparece vapuleado entre una serie de acontecimientos que van mermando en forma subterránea esa imagen de la "estabilidad" colonial y la grandeza del imperio español. Desde 1620 se intensifican los ataques de holandeses, franceses e ingleses en el área del Caribe y costas atlánticas apoderándose de numerosas islas; se incrementa el contrabando y el comercio ilegal, lo que representa una fuga de capitales; permanentemente hay levantamientos indígenas, sobre todo en el virreinato de México y Perú; motines de estudiantes y del pueblo en general ocasionados por el hambre y el atraso institucional; la disminución del comercio hacia la metrópoli; una baja violenta de la población indígena, lo que trae una mayor acentuación de la estratificación y rigidez entre las capas sociales; el cambio de una economía minera al desarrollo de la agricultura y profundización de la estructura de la gran hacienda y del esclavismo; la introducción del Tribunal de Inquisición; la entrada de los jesuitas; la implementación de mecanismos restrictivos de control comercial por parte de España para evitar el comercio con otros países y el desarrollo de sectores medios; política de represión que inside en un mayor aislamiento de las regiones coloniales entre sí; baja de la producción, aumento del consumo y alza de los precios; desarrollo del patriciado urbano con una creciente mentalidad social que basa las diferencias de clase en el dinero; en el terreno ideológico se da la pugna entre un pensamiento de tendencia escolástica y el surgimiento de nuevas formas racionalistas.

²⁶ Señala Maravall en su libro, *op.cit.*, que de la concepción porvenirista, vertida hacia adelante del Renacimiento, el Barroco va a institucionalizar una visión de la historia como parálisis o en evolución pero cíclica, con lo cual se mantiene el orden.

²⁷ Cf. *José de Acosta, un humanista reformista* de María Luisa Rivera de Tuesta (Lima-Peru: Edit. Universo, 1970).

²⁸ Cf. *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault (Siglo XXI edit., 1965), en especial el capítulo "La prosa del mundo".

²⁹ En *Vida Intelectual del Virreinato del Perú* (Lima: Univ. Nacional de San Marcos, 1909. p. 106) de Felipe Barreda Laos.

³⁰ Esta distinción, hecha por Gérard Genette (en "D'un récit baroque", *Figures II*, Paris: Edit. Du Seuil, 1969) establece que "le deuxième mode d'amplification procède par insertion d'un ou plusieurs récits seconds a l'intérieur du récit premier (...) L'espèce la plus fréquente en est évidemment (surtout au XVIIe siècle) l'histoire racontée par un personnage, mais nous verrons plus loin qu'il peut en exister d'autres. Du point de vue du *contenu narratif*, ce récit

second peut être, par rapport au récit premier, soit *homodiégétique*, c'est-à-dire concernant par exemple les mêmes personnages que le récit principal (...) soit *heterodiégétique*, c'est-à-dire se rapportant à des personnages entièrement différents et donc en général a une histoire sans rapport de contiguïté avec l'histoire première" (p.201-202).

³¹ Carlos de Sigüenza y Góngora, *op.cit.* Todas las citas se harán de la edición preparada por Antonio Castro Leal.

³² El texto registra en su pertinencia las contradicciones que se estaban dando en el contexto mexicano y latinoamericano en general: "Frente al poder social y económico de la clase que heredaba los privilegios de la conquista y todas las fuentes de riqueza, la posición de los demás sectores acusaba una tremenda inferioridad. Aun los blancos dedicados a los oficios mecánicos o comerciantes de muy baja condición la sufrían (...) Se constituían en las Indias unas sociedades duales, sin sectores medios; el proceso social más intenso que trabajaría subterráneamente esas sociedades fue, precisamente, la sorda formación de los sectores medios y burgueses que irrumpían en el siglo XVIII" (José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Siglo XXI Edit., 1976, pp. 92,78).

³³ En 1625 los holandeses se apoderan de Curaçao; en 1635 los franceses de Cayena, Martinica y Guadalupe; en el mismo año los ingleses toman Las Islas Vírgenes y en 1646 las Bahamas y Jamaica. Sin contar con los numerosos asaltos que los piratas hicieron en México: en 1625 los holandeses atacan Acapulco, en 1678 los ingleses saquean Campeche, en 1683 es asaltada Veracruz por los franceses.

³⁴ Creemos que esta situación se ajusta a lo que Jorge Alberto Manríquez observara en su trabajo "Del barroco a la ilustración" cuando dice que "Ya desde la tercera década del siglo XVII aparece definido lo que Edmundo O'Gorman ha llamado 'el sueño de la Nueva España', sueño que duraría casi dos siglos; más allá de lo 'objetivo', Nueva España sueña lo que quiere ser: de tanto querer serlo, de alguna manera lo es. Proyecto de vida éste, en donde lo fáctico trata de alcanzar en desenfundada carrera lo imaginado. La imagen soñada como modelo concreto que se impone a lo real, y lo real distorsionado por esa imagen. La manera normal en que tal actitud se expresa es la *metáfora*, expresión alterada de lo real, a fuerza de ser dicha y oída, repetida, admitida como moneda corriente, adquiere la categoría de una verdad. En monstruosa y hermosa paradoja, la nueva Nueva España, ésta del segundo proyecto de vida, la Nueva España barroca es una inmensa y desdibujada metáfora" (en *Historia General de México*, México: El Colegio de Mexico, vol. 2, 1976. p.362).

³⁵ Son conocidos los grandes motines de la ciudad de México de 1624, 1692 y 1697, en los cuales participaron indios, mestizos, negros, españoles pobres, sin contar con las sublevaciones de otras zonas del interior de Nueva México. por ejemplo, ya en 1604 en la Sierra de San Andrés se dio una rebelión de indios acaxeos. También muchos hechiceros movieron motines para rechazar los hábitos y costumbres religiosos. También fuera del orden andaban los

negros cimarrones. El caso más sonado fue el de Yanga y sus negros, quienes lograron someter las autoridades en 1658. Las autoridades novohispanas eran puestas en jaque permanentemente. Los indios de la zona de Oaxaca, ejemplares por el orden que habían guardado en el siglo XVI, eran víctimas de muchas explotaciones y malos tratos. En 1661 arremetieron contra la alcaldía dando muerte al alcalde. El levantamiento fue seguido por todos los indios de la región, de tal manera que los españoles tuvieron que huir. Los cabildos indígenas tomaron la dirección de los levantamientos, diciendo que eran autoridades por su propio derecho y no por el orden impuesto. El epílogo de los levantamientos y epígrafe de otros que habrán de venir, fue el gran motín de la ciudad de México de 1692. El año fue malo para la agricultura, trayendo como consecuencia el alza de los precios y el hambre en la población. Esta protestó violentamente incendiando el palacio real. Interesa hacer notar que Carlos de Sigüenza y Góngora participó tratando de salvar de las llamas los documentos del archivo del cabildo. Esta situación ya revelaba el resentimiento, mofa y desprecio a las autoridades y al orden. (Cf. *Historia General de Mexico, Ibid.*, pp. 163, 178, 179 y 180)

³⁶ El proceso desacralizador de la literatura ya lo había iniciado El Lunarejo en su conocido *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, cuando señalaba, por ejemplo, que "¿quién le dijo a Manuel Faría, que los Poetas y Escritores del siglo habían de tener misterios? o ¿cuando los halló en su Camoens? debe de querer, que una Octava Rime tenga los sentidos de la Escritura, o que en la corteza de la letra esconda como clausula Canónica otros arcanos recónditos, Sacramentos abstrusos, misterios inefables. Sabido es que en eso se distingue la Escritura humana y Poesía secular de la revelada y Teológica: que esta empozando misterios, escoge humildes las clausulas y llano el estilo". (Lima: Univ. Católica del Peru, 1973. pp.47-48.).

LAS NOVELAS DE ISABEL ALLENDE Y EL PAPEL DE LA MUJER COMO CIUDADANA

Gabriela Mora
Rutgers University

El éxito de público que indudablemente han recibido las dos novelas de Isabel Allende, más el material histórico que la autora aprovechó para elaborarlas, obligan a meditar sobre ellas desde diversas laderas críticas. El futuro dirá el impacto que estos libros han producido en el lector, aparte de lo que la exégesis —ceñida estrictamente a cánones literarios— pueda decir.¹ La vertiente que aquí tomaremos va señalada por algunos fundamentos del feminismo literario que, sentado en principios axiológicos, exige que la obra contribuya al mejoramiento social. Esto que suena a burda prescripción, es sólo la comprobación, en múltiples estudios, de que la literatura ha sido y sigue siendo un formidable instrumento para propulsar y fijar ideologías.

Basada en estos principios, la lectura de los libros de Allende nos resultó problemática. Si por un lado nos regocija que una mujer se ponga a la par del éxito que, por lo general, sólo conseguían los varones; por otro pensamos que la posición ética del feminismo nos obliga a enfrentar sin caretas defensivas lo que vemos objetable desde esa perspectiva. Cuando por fin se le está reconociendo a la mujer capacidad similar a la del hombre para construir mundos artísticos de ficción. Cuando ella tiene la oportunidad de golpear mitos y deshacer estereotipos milenarios para crear nuevos modelos de conducta, nos parece que debemos ser particularmente sensibles a la caída en trampas perpetuadoras de injusticias. Esta tarea creemos, testimonia una actitud más respetuosa ante el texto, que las fáciles alabanzas de lecturas, que al partir quizás con pobres expectativas se maravillan al hallar en un escrito de mujer imaginación, humor, política e historia en un modo narrativo capaz de mantener el interés siempre en alto.²

La incomodidad que nos produjeron algunos elementos de *La casa de los espíritus* se repitió, magnificada, con la lectura de *De amor y de sombra*. Nos propusimos examinar con mayor detención el por qué de esta incomodidad pensando que la circunstancia histórica que vive Chile, le da al autor y al lector una mayor responsabilidad en sus respectivos trabajos. En un período en que las mujeres han tomado parte decisiva en los acontecimientos que representan las novelas de Allende, pareció imperativo hacer a los textos algunas preguntas que son

fundamentales vis à vis el papel que nos cabe en la sociedad actual. Por ejemplo: ¿Contribuyen los libros a una comprensión más profunda de los acontecimientos históricos en que se apoyan? ¿Representan las conductas humanas retratadas en las novelas formas que vayan más allá del ámbito familiar (padres, hijos, hermanos) al terreno público del ciudadano y ciudadana? ¿Se dan en los personajes, sobre todo femeninos, luchas morales de resonancias suficientes para alcanzar estatura de héroes o heroínas?

Como se sabe, tanto *La casa* como *De amor* presentan mundos ficticios entretejidos con acontecimientos fácilmente identificables de la historia del Chile actual. La primera novela se ocupa con mayor abundancia de la época pre-golpe (12 de sus 14 capítulos suceden antes de 1973), la segunda se centra en los años de la dictadura.

Nadie puede negar que Allende mira con simpatía los años del gobierno de la Unidad Popular y desea revelar al público el desastroso resultado de los años pinochetistas. El talento narrativo de la autora ha permitido difundir bajo la apariencia de la ficción muchos de los hechos más funestos de las últimas décadas chilenas.

En *La casa*, por ejemplo, la subvención norteamericana para mantener huelgas y periódicos opositores al gobierno democráticamente elegido, la escala de la violencia golpista, el funeral de Neruda, entre los más prominentes. En *De amor*, los allanamientos, desaparición y ejecución de personas sin juicio alguno, la censura a todo medio de comunicación, la imposición de la tortura como medida aceptada. Como contribuciones a una "rearticulación de la memoria histórica colectiva" (Vidal, *Sentido y práctica*, p. 23), sin duda las novelas tienen éxito, y es justo reconocer virtudes en esta dirección.

En ambos libros hay una clara representación de la profunda escisión que divide a las clases sociales, a la vez que la inserción en ella de la dicotomía sexual que, como genérico igualador, disuelve las diferencias de cuna y de dinero: las novelas muestran la opresión y la dependencia tanto en la mujer del oligarca como en la campesina pobre. En un trabajo anterior referido a la *Casa de los espíritus* alabábamos el esfuerzo de la autora por crear figuras tanto femeninas como masculinas que rompieran esta estereotipada dicotomía sexual.³ Expresábamos allí que la solidaridad que unía a las mujeres se alejaba del mito de su proverbial rivalidad. Afirmábamos como oportuno el hecho que los personajes femeninos no vivieran exclusivamente para el amor, sino que llevaran vidas ocupadas y creativas. Junto con el encomiable trastrueque de rasgos en hombres y mujeres en relación a los que han venido caracterizando los sexos desde

siempre, alabábamos en algunas figuras su progresivo aprendizaje de las miserables condiciones socio-económicas de los pobres, y el espíritu práctico para remediarlas en el entorno inmediato (Clara). Junto a estos aspectos, sin embargo, planteábamos la preocupación de hallar ciertas inscripciones textuales que podían leerse como refuerzos de estereotipos tradicionales, sobre todo porque se encarnaban en figuras que se intentaba dibujar como positivas. Entre esas inscripciones, citábamos la afición a la magia en las mujeres, su atributo 'natural' para hacer crecer plantas y animales (los hombres más alejados de lo 'natural' y lo 'misterioso', o destruyen la naturaleza o son incapaces de ejercer los poderes ocultos), la pasividad de las campesinas violadas por el patrón, entre las principales. Pero sobre todo nos pareció objetable en esa primera novela su final, que leímos como una especie de anulación de ciertas premisas que en el resto del libro se anunciaban como renovadoras y progresistas.

Si se recuerda, al final de *La casa de los espíritus* se le da una buena muerte al viejo Trueba, encarnación de una derecha recalcitrante, efectivo instrumento en la venida de la dictadura. Alba, la última de la familia, y responsable del texto que leemos, se dispone, a "esperar" la vuelta de su amante y la llegada de su hijo (que a ella le es indiferente sea de un torturador o un guerrillero). Su calmada disposición proviene de su convencimiento de que su destino es "otro eslabón en una cadena de hechos que debían cumplirse" hechos que en el pasado "y por siglos venideros" forman "una historia inacabable de dolor, de sangre y de amor" (379). Fuera de que este final representa una postura conservadora, que cree que la injusticia y el crimen son inevitables, la más educada e independiente de las Trueba se vuelca al modelo de la pasiva resignada, con la peligrosa ideología que ve el destino humano como ya escrito.

Esto por el lado más general. Visto más particularmente, el personaje Alba, especie de portavoz del mensaje total del libro, es incapaz de trascender los términos personales de su drama, al colectivo de la tragedia chilena. Esta mujer que tuvo la experiencia de la tortura, de la injusticia y brutalidad de la dictadura, pero a la vez de la generosa dedicación de los que luchan contra ella, concluye que su *misión* es llenar páginas (las que leemos) mientras *espera* no sólo a Miguel sino la venida de "tiempos mejores" (379). Si se puede comprender que la escritura le es necesaria para "sobrevivir" a su espanto (380), la raíz ética del feminismo no se conforma con que la acción se quede en el escribir y el esperar. Tampoco basta que estos representantes de la clase alta (la nieta y el abuelo) modifiquen algunos de sus prejuicios. No hay trozos en la novela que indiquen que van a

usar su riqueza para promover un cambio radical, como lo hizo el viejo Trueba para derrocar al gobierno democrático.

Si resulta positivo que la joven Alba no sienta odio ni busque la venganza porque "se explica" la existencia del torturador García (el bastardo resentido) y la de su abuelo (neto producto de su clase), no es satisfactorio, a nuestro parecer que ella vea, en este decisivo balance final los hechos que ha vivido sólo en términos individuales. Porque, ante acontecimientos de tamaña significación, no cabe hablar de odio y de venganza personales sino de justicia para toda una colectividad (¿habría que perdonar a los generales argentinos sin enjuiciarlos?).

Es incongruente comprobar que pese a la voluntad de seguir muy de cerca los hechos históricos, y no obstante la evidencia contraria, las mujeres de Allende, en ambas novelas participan en actos políticos empujadas por el amor más que por resultado de seria meditación. Los pocos casos de mujeres con mayor concientización y conocimiento, como Ana Díaz, cruzan fugazmente la ficción, sin constituirse en personajes importantes. Otras, como la hermana de Miguel, está degradada por su afición a las drogas y, como Alba, termina actuando movida sólo por el amor.

En el esquema de conciliación de fuerzas opositoras en que se asienta *La casa de los espíritus* tanto el perdón como el amor, sin la justicia, recuerdan riesgosamente la propaganda del gobierno de Pinochet que, como defensor de los sagrados principios de la familia cristiana, habla de amor y perdón en palabras vacías, traicionadas por los hechos. Si se tratara de aplicar los conceptos de la justicia poética, la novela no ofrece asideros. El libro termina con la mansión de los Trueba reconstruída a su antiguo esplendor, recibiendo más dinero que nunca, sin necesidad de trabajar (351). El abuelo, culpable de tantas desgracias, se describe antes de morir "lúcido y feliz", sin dolor ni angustias (371). Esta falta de conciencia al peso de los propios errores, disminuye a nuestro juicio, el impacto que el libro quiso crear antes, sobre el cruel egoísmo de la oligarquía. Pudiera objetarse lo que decimos al pensar que es precisamente la ceguera de esta clase la que se quiere representar a través de la nieta y el abuelo. La dificultad con tal lectura es que ambas figuras fueron elaboradas de modo que captaran la simpatía del lector (para Alba en toda la novela, para el abuelo en su conclusión).

Pero el problema va más allá de la clase alta. Hay en *La casa* algunos personajes cuyas historias les permitieron mayor comprensión del fenómeno político/social, que también terminan encerrándose en un individual egoísmo. El ejemplo más craso es el del cantante Pedro Tercero García, que llegó a ocupar un alto

puesto en el gobierno del "miope doctor". Obligado a escapar del país, sigue escribiendo canciones revolucionarias, pero la narración menoscaba su estatura moral cuando se lo describe viviendo en el exilio "plenamente realizado en la paz del amor satisfecho" (351). Otra figura que al conocer la pobreza extrema y la explotación, pudo adquirir mayor conciencia política es la prostituta Tránsito Soto. Capitalista inteligente que confiesa que le "tiene entusiasmo a su profesión" Tránsito termina con su negocio más próspero que nunca, y con "muy buenas relaciones con el nuevo gobierno" (365).⁴

De amor y de sombra la segunda novela de Allende, adolece del mismo tipo de problemas ideológicos que comentamos, además de ser de menor calidad artística que la primera, a nuestro parecer. Como el primer libro, *De amor* recoge diversos episodios de la historia del Chile reciente, pero a diferencia de *La casa*, se eligió un hecho especial como centro narrativo. Se trata del descubrimiento de 15 cadáveres de campesinos que fueron enterrados vivos en la mina de Lonquén en 1973, y encontrados en 1978. Este suceso real que tocó profundamente la sensibilidad de los chilenos es el que ata los diversos hilos argumentales de la novela, que sigue muy de cerca algunos de sus pormenores.⁵ Aunque hay que admitir que en *De amor* hay un abierto rechazo a "la intoxicación del poder militar" (163), a la fascinación que algunos poderosos sienten hacia la violencia (197), y se denuncia más explícitamente al régimen que ha convertido a Chile en "una vasta prisión" (216), se hallan aquí —como en *La casa*— acciones y actitudes de sus personajes que limitan el sentido más profundo de los hechos históricos que intenta presentar la ficción. La caracterización de la mujer y la de algunos varones cae otra vez en añejos estereotipos que deforman o destruyen su credibilidad. Estos prejuicios resultan más negativos cuando vienen expresados por la voz del narrador básico que, como se sabe, es sostén principal de las 'verdades' que se desea emitir.

Al contrario de *La casa* cuya narración es entregada principalmente por los discursos de Alba y su abuelo, la responsabilidad de la palabra en *De amor* la toma un narrador omnisciente de tipo tradicional. Si se acepta, como mantiene la mayoría, que este tipo es el que mejor representa al autor, tendríamos entonces una voz femenina afianzando declaraciones inaceptables hoy, como son aquellas que repiten clichés sobre la "esencia" de la mujer. Así, a la anciana actriz Josefina Bianchi se la describe "desmayada, sensual, eternamente femenina" (176). De Evangelina, la nuchacha que sufre ataques inexplicables se dice que ella usaba con su hermano "ese *instinto* de seducción de todas las mujeres" (162, mi subrayado). Por otra parte, Mario el peluquero homosexual, aprende a conocer "el alma femenina"

entre "perfume, frivolidad y ocio" (88).

Como la primera novela, *De amor* tiene también una protagonista mujer a la que se dota de rasgos atrayentes para lograr la simpatía del lector. Equivalente a la Alba de *La casa*, Irene Beltrán comparte con ella varias características: su origen en la clase más adinerada y poderosa, estudios universitarios, y una pátina de liberación que le permite tener relaciones sexuales sin mayores preocupaciones. A diferencia de Alba, sin embargo, Irene se gana la vida como periodista. Aún si se acepta que el objetivo de la autora es mostrar el cambio de este personaje que va de una existencia despreocupada, que ignora lo que sucede en el país, a la participación activa en ayuda de los perseguidos, el retrato se resiente de falsedades y contradicciones.

Su falta de conocimientos, por ejemplo. Según la narración, Irene proviene de un grupo social que "la preservó en una ignorancia angélica no por desidia o por estupidez, sino porque era la norma en su medio" (117). Esta explicación se contradice en otro lugar del texto cuando se afirma que la inquieta curiosidad de la niña la hizo leer desde temprano "ávida e indiscriminadamente" (143). Pero aún sin considerar esto, resulta inverosímil que una joven con estudios superiores y que ejerce de periodista sea tan ignorante de conceptos que se repetían en Chile diariamente y a todo nivel. Choca leer que Irene se quede boquiabierta por el asombro cuando el profesor Leal mantiene que "la libertad de los ricos", que esclavizan a los demás en la miseria, está "basada en la propiedad" (97). Por otro lado, desalienta que las acciones de este personaje sean siempre producto de románticos impulsos y no resultado de reflexionadas convicciones. Por ejemplo, la entrega a la anciana actriz de las cintas que prueban la culpabilidad de la policía en el asesinato de los campesinos, se describe como un "gesto espontáneo" (258), lo que dada la gravedad del asunto la hace parecer irresponsable.

Estereotipados clichés forman parte también de la ideología de otros personajes, aún los más educados y progresistas. Así, Francisco, fotógrafo con un doctorado en psicología, que trabaja clandestinamente contra la dictadura, hijo de un refugiado español de larga trayectoria política, muestra rasgos que no se conciben con el retrato que se desea proyectar de él. Enamorado de Irene, piensa a la joven como mujer de "esencia sin mácula" (107), a la que desea "preservar de todo mal", cuidando y velando su sueño (274). Aún después que Irene ha mostrado decisión y coraje en algunas acciones (junto a su ¿femenina irresponsabilidad?), Francisco machísticamente medita: "Irene tengo que ser *fuerte, enorme, invencible* para que nada pueda dañarte, para mantenerte *protegida* del dolor y la violencia" (274), deseo no sólo imposible en las circunstancias expuestas, sino que devolvería a la mujer a

su primitiva ignorancia (mis subrayados van por comentarios que sobran).

El oficial Morante es otro caso inverosímil. De él se dice que representaba "la esencia del guerrero" (102) y, a menos que se lo lea como parodia —lo que no indican las claves del texto— este modelo de militar no sabe nada de lo que pasa en su país (247). Sus viajes al Polo Sur y a Panamá (106), no bastan para explicar su ceguera, puesto que ella se pudiera dar sólo si durante meses este soldado ejemplar hubiera estado privado de radio, periódicos, y la relación con otras gentes, lo que es increíble (aún la prensa adicta al régimen no puede ocultar del todo la verdad).

Como en la primera novela, lo más objetable en *De amor* nos pareció el sedimento ideológico de los personajes que los inclina a pensar que los hechos están ya predestinados. Por ejemplo, Francisco, después de hallar la mina con los cadáveres de los campesinos, reflexiona que "todas las locuras que lo condujeron a esa caverna eran sólo pretextos para llegar finalmente a ese instante precioso en que la tenía *para él*, próxima, abandonada, *vulnerable*" (190, mis subrayados). Soslayando el eco machista de estas palabras, parece inaudito que el héroe del libro piense esto inmediatamente después del espeluznante hallazgo, trivializando un hecho de tal magnitud. Que ésta no es una instancia aislada, lo prueba el párrafo que citaremos a continuación, que no deja dudas sobre lo que tratamos de ilustrar:

Irene y Francisco se preguntarían en qué exacto momento se torció el rumbo de sus vidas y señalarían ese lunes funesto cuando entraron a la mina abandonada de los Riscos. Pero tal vez fuera antes, ese domingo en que conocieron a Evangelina Ranquileo, o la tarde aquella cuando prometieron ayudarla..., o bien *sus caminos estaban trazados desde el principio y no pudieron sino recorrerlos* (183, mi subrayado).

Al seguir las pautas éticas que ha tenido siempre la tradición crítica latinoamericana, reavivada hoy por el feminismo y otras corrientes, tendríamos que responder en la negativa a las preguntas que formulamos en las primeras páginas. Si las novelas de Allende se consideran como "proyectos de orientación cultural... para transformar la naturaleza y la sociedad de acuerdo a sus necesidades e intereses" (Vidal, *Sentido y práctica*, 20), tanto *La casa de los espíritus* como *De amor y de sombra* se quedan cortas. Con buena voluntad y generosas intenciones, creemos, la autora cayó en premisas ideológicas sustentadoras de injusticias, y en caracterizaciones —sobre todo de la mujer— que persisten en peligrosos moldes. Las señales de renovación y cambio, que exigen tales especies críticas, son en ambos libros inscripciones más bien superficiales pues no alcanzan a mellar

fundamentos más insidiosos que amarran a las gentes a creer en esencias e inmutabilidades. El crédito que se le otorga en ambas obras a la idea de los destinos predeterminados indica en ellas la incapacidad de romper el cerco fatalista en que se instalan y socava de raíz esas señales.

Notas

¹ Las reseñas en Chile y en este país han sido extremadamente elogiosas. Una excepción la constituye la nota firmada por John Krich aparecida en *Mother Jones* (August/Sept. 1985, p. 58). Como haremos nosotros, este comentarista critica en el libro "a conspicuously mechanical fatalism", pero además objeta la "pueril dulzura" del narrador y el persistente romanticismo de la obra.

² Por ejemplo la reseña de Juan Manuel Marco, aparecida en *Revista Iberoamericana* 130-131 (enero/junio, 1985), a pesar de la reconocida habilidad crítica de su autor, contiene muchos juicios debatibles. Entre ellos que Tránsito y Alba "eligen" conscientemente vidas que las van a 'llenar', la primera como prostituta, la segunda con un hijo de padre desconocido (403). Marcos no ve cuánto de estereotípico tiene la construcción de los personajes en la novela, pero peor aún, es ciego al final conservador e individualista del libro, como sostendremos en este trabajo.

³ El trabajo se titula "Ruptura y perseverancia de estereotipos en *La casa de los espíritus*" y se publicará en *Estudios sobre Isabel Allende*, editado por Marcelo Coddou en la colección Cuadernos de *Texto Crítico* (México, 1986).

⁴ Por otro lado, Miguel, que se da del todo a la causa política y es más digno en su decisión de permanecer en el país "para velar por las generaciones futuras" (350), se conoce mejor como amante que como revolucionario. Poco se sabe de sus acciones y pensamientos, a pesar del peso de la línea que representa. Frente a su teoría de que a "la violencia de los ricos había que oponer la violencia del pueblo" (348), la novela parece titubear. Contradictoriamente con su espíritu 'reconciliador', Alba amenaza matar a Miguel si él le hace daño al abuelo (349). Más adelante comentamos cómo la noción de justicia del personaje no trasciende los términos individuales.

⁵ Se pueden cotejar los hechos históricos en el libro *Longuén* del abogado Máximo Pacheco (Editorial Aconcagua, 1980) que es una compilación de documentos del caso/litigio, que confronta a los familiares de los campesinos con los policías acusados del crimen. Un ejemplo de como Isabel Allende apenas disfraza algunos hechos es el siguiente: El carabinero que se negó a mentir ante el juez, y por lo tanto reveló la directa participación de su jefe en el asesinato se llama Pablo Nancupil Raguileo. En la novela aparece como

Pradelio del Carmen Ranquileo.

⁶ Con otras corrientes, nos referimos específicamente a Latinoamérica y críticos como A. Cornejo Polar, Alejandro Losada, Angel Rama, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, que además del mencionado Hernán Vidal fomentan un tipo de análisis literario que tome en cuenta primordialmente la inserción de la sociedad y la historia en la obra artística.

Obras citadas

Allende, Isabel, *La casa de los espíritus*, Barcelona: Plaza & Janés, décima edición, diciembre, 1983 (primera ed. octubre, 1982).

_____, *De amor y de sombra*, Barcelona: Plaza y Janés, tercera edición, dic. 1984 (primera ed. 1984).

Pacheco, Máximo, *Lonquén*, Santiago, Chile: Ed. Aconcagua, 1980.

Vidal, Hernán, *Sentido y rática de la crítica literaria socio-histórica: Panfleto para la proposición de una arqueología acotada*, Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1984.



THE DOMINANT MODE OF THE *SONATAS*
OF VALLE-INCLAN: AESTHETICISM,
AMBIGUITY OR SATIRE?*

Michael P. Predmore
Stanford University

Nearly fifteen years ago, A. N. Zahareas aptly summarized the state of criticism on the *Sonatas* of Valle-Inclán: "...in the last sixty years, the *Sonatas* have as a quartet or singly occasioned more critical writing than any other of Valle-Inclán's works... Indeed, the whole corpus of Sonata criticism includes for better or worse, perhaps the best critical writing on Valle-Inclán."¹ The best critical writing, perhaps, and also the most frustrating and confusing, for in this criticism are views and perspectives which are diametrically opposed: the *Sonatas* have been alternately praised and criticized for their elegant command of language and their mannered prose; for their original treatment of a "modernist" Don Juan, and for the insincerity and inconsistency of the protagonist as actor and narrator; for their masterful exemplification of an art for art's sake aesthetic, and for the banality and triviality of the materials under elaboration. In recent years, the considerable and still growing interest in Valle has shifted to the *esperpentos* and to the great novels of the 1920s. But the *Sonatas* continue to be the subject of study and commentary, and continue to fascinate and to puzzle.

Given this state of affairs and given the importance of the *Sonatas* to the subsequent development of Valle's literary production, I would like to attempt three things: to review briefly the main trends in *Sonata* criticism; to suggest the reasons for the continued disagreement and confusion in the field; and, most importantly, to propose a new perspective on the *Sonatas* designed to unlock at least one more of the secrets of their expressive organization and significance.

One can begin, fortunately, by observing that most of the first negative judgements, even, in some cases, accusations (preciosity,

**Author's note:* This article was written nearly four years ago. Since that time, new research, as presented in several Valle-Inclán Symposia held in Madrid, Galicia and Dijon in 1986, documents Valle's growing historical awareness in successive editions of the *Sonatas*. It will be seen that the interpretation here proposed participates in this tendency toward a more historical reading of Valle's most frequently edited works.

inhumanity, ideological insincerity, and plagiarisms) have not stood the test of time. It is no longer the case that supporters and detractors continue to argue the merits or defects of either a literary achievement or a literary failure. The various and differing interpretations of Valle's finally acknowledged early masterpieces now respond to different perspectives, whose angles of vision do not coincide and only occasionally intersect.

The best and certainly the most prestigious early studies, which date from the late 1920s to the early 1950s, are provided by four distinguished critics: César Barja,² Amado Alonso,³ Pedro Salinas,⁴ and Alonzo Zamora Vicente.⁵ All of them see Valle, first and foremost, as a practitioner of an art for art's sake aesthetic, and as the creator, in the words of Zamora Vicente, of "el más logrado cuerpo de la prosa modernista en España." Their studies comment upon or analyze in depth the purely formal qualities of style: the evocative power of expressive language, the melodic structure of the sentence, the cultivation of sensations, the "restylization of literary experience." As far as the ultimate significance of what Valle was doing, the idea seems to be that the artist's practice of his craft was either an apprenticeship in literary exercises or literary games, to perfect his skills, or more seriously, the supreme expression of a will to create a verbal artifact of purely formal beauty. These, then, are the critical attitudes and the ideas that have exercised an enormous influence on the field, the effect of which can still be felt today.

In the mid 1960s, there appears in *Sonata* criticism a new awareness and a new sensitivity that calls into question the seriousness with which the earlier critics treat the *Sonatas*, and studies, in a convincing way, I think, the complex humor and irony that permeates the four short novels. Two major contributions are provided by J. Ruiz de Galarreta⁶ and José Alberich;⁷ two brief but insightful articles are provided by Richard J. Callan⁸ and Gerard C. Flynn.⁹ Surprisingly, all of these studies appear in published form at about the same time, each one presumably unaware of the other three. If this is the case, one can take special note of the significance of conclusions, independently arrived at, which tend to be complementary and mutually reinforcing.

The thesis of Ruiz de Galarreta is that humor and irony, in a comic vein, "parecen determinar fundamentalmente el mundo espiritual de las primeras obras del autor." He proceeds to demonstrate, with abundant examples, the comic mockery of romantic scenes and motifs, the parody of literary conventions and clichés, and the ironic and destructive "devaluations" of the noble tradition, especially the traditional values of honor and

religious faith. Humor, in the judgement of this critic, begins a process (which extends throughout Valle's entire literary career) of devaluation of all the "fórmulas consagradas," both ethical and aesthetic. José Alberich continues very much in the same vein as he discusses the multiple ways in which Valle's humor manifests itself throughout the *Sonatas*: the parody of romantic motifs, the various linguistic ironies, the invented place-names and the falsely archaic language of servants and peasants. Particularly good is his sensitivity to the ironic use of literary clichés, and to the irreverence and mockery intended in horror scenes, which are simply pure and clever pastiches of decadent literature. Like Ruiz de Galarreta, he points to the humorous treatment of perversion and aristocratic pride. Finally, in his interpretation of the "sentido finisecular antiheroico," much in evidence in the *Sonata de Invierno*, he sees a spiritual and moral affinity between Valle and the writers of the Generation of 1898.

In a very brief but pointed article, G. C. Flynn argues that the "bagatela" of Valle-Inclán, which he mentions in the *Sonata de Invierno* and *Luces de Bohemia*, is an iconoclastic method whose purpose is to destroy the traditional values of Spain,¹⁰ particularly those embodied in the beliefs of the Christian religion and in the dogmas of its Church. Flynn observes, through the conduct of Bradomin, that the mockery is methodical and extends to "all the virtues, doctrines, and institutions that men cherish, or at least respect because they are cherished by others."¹¹ Finally, in a very perceptive article, Richard J. Callan interprets the *Sonatas* as "a burlesque on the Spanish grandee." He goes further than his colleagues in searching for a satirical meaning in the "literatura jactanciosa," derisive caricature, and ludicrous incidents that make up these works: "Valle-Inclán's reiterated condemnation of certain Spanish myths, his scorn for the residue of barbarous traits which he discerned in his compatriots, are already spelled out in the *Sonatas*."¹² Callan is certainly one of the first critics to emphasize the continuity, and not the contrast, between the *Sonatas* and the new aesthetics of Valle's later period: "All of these elements in Bradomín's make-up (exaggerated militarism, attachment to hollow traditions, glorification of the past), against which Valle-Inclán was later to direct the full blast of his fulminations, makes the Marqués a precursor to some of the most grotesque puppets of the esperpento period."¹³ In contrast to Pedro Salinas who concludes that Valle-Inclán remained essentially a *modernista*, even after he joined the Generation of '98, Callan summarizes his argument with a critical view of the early Valle, that we will attempt to develop more fully during the course of this study:

Considering the evidence of comic irony scattered through out the pages of the *Sonatas*, we may perhaps go a step farther [than Salinas] and suggest that in his own subtle way Valle-Inclán had revealed himself as a man of the Generation of '98 in 1902-05, as early as any of his contemporaries, thus combining in his person the divergent ideologies of *noventayocho* and *modernismo* from their beginnings.¹⁴

To bring to a conclusion this survey of dominant trends in *Sonata* criticism in the 1980s, worthy of note is the study, *Las estéticas de Valle-Inclán* (Madrid: Gredos, 1965) by Guillermo Díaz-Plaja. A leading exponent of the concept of Modernism as "technique,"¹⁵ and very much within the Barja, Alonso, Zamora Vicente tradition (he insists repeatedly on Valle's "fundamental esteticismo modernista"), Díaz-Plaja, nevertheless, appreciates the extent to which the ironic vision and the farsical are dominant notes in these early works.¹⁶ Indeed, he even asks rhetorically at one point:

¿No nos sobresalta, en plena teatralidad romancesca de la almibarada *Sonata de Primavera*, la sospecha de que estamos asistiendo a una colosal farsa, en la que nadie cree de veras en lo que dice? Y en *Sonata de Estío*, ¿no imaginamos parecida falsificación de la realidad?¹⁷

He also acknowledges, in accord with the above critics, the sustained ironic vision throughout the *Sonata de Invierno*. Though his criteria of analysis lead him to classify Valle as strictly *modernista* (in contrast to *noventayochista* writers like Unamuno), it is significant, I think, that this earlier tradition of criticism, this purely aestheticist view of modernism, has come to recognize, even within the limits of a predominantly formal analysis, the extent to which irony, farse and histrionics are key ingredients of the *Sonatas*.

One must take note, finally of the well-conceived anthology of Anthony Zahareas (in collaboration with Rodolfo Cardona and Summer Greenfield), *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of his Life and Works* (New York: Las Americas Publishing Co., 1968), which represents an admirable effort to provide a representative sampling of the whole corpus of the best Valle-Inclán studies up to that time. In contrast to Díaz-Plaja, and more within the Alberich and Callan line of thinking, Zahareas argues for a view of the early Valle which recognizes in him something more than a pure craftsman, concerned mainly with aesthetics. The sense of Valle's connections, from the very beginning, with history and with the "Spanish problem," though different as well from other members of the Generation of 98, is present in a

number of Zahareas's perceptive introductions to the various sections of his anthology.

In the light of these contributions of the 1960s, the *Sonata* criticism of the next decade is disappointing, with one major exception. Manuel Bermejo Marcos, in his *Valle-Inclán: Introducción a su Obra* (Madrid: Anaya, 1971), is the only critic both to acknowledge the good work of Ruiz de Galarreta and José Alberich, for example, and to incorporate it into a well-balanced twenty page essay on the *Sonatas*. Bermejo Marcos goes on to develop further the idea (also put forth by Callan and DíazPlaja) that these early works represent, in embryonic form, the beginnings of what will later become the *esperpentos*:

Burlándose de los modos y modas literarios —desde el romanticismo, con el que se inicia *Otoño* en tonos finamente caricaturescos, hasta el modernismo, al que indirectamente lanza más de una pulla, y los decadentismos de moda, sin olvidar los temas sagrados para la sociedad española finisecular, como la nobleza de espíritu, la religión, el honor y las glorias pasadas y hasta de su amado carlismo—, Valle-Inclán hizo de las *Sonatas* el primer esperpento de su larga carrera.¹⁸

Rosco N. Tolman, on the other hand, in his *Dominant Themes in the Sonatas of Valle-Inclán* (Madrid: Playor, 1973), returns to a view that is very much within the Barja, Alonso, Zamora Vicente current of critical thinking. He does go further than his predecessors in his effort to analyze thoroughly the character, and particularly the "donjuanismo," of the Marqués de Brandomín. Considered primarily in the light of the models of Tirso and Zorrilla, Bradomín, in his view, emerges as a "contradictory, decadent Don Juan." Though Tolman also acknowledges the work of the 1960s, reviewed above, he is still inclined to take the Marqués rather seriously: "his self-pride is sincere and he indeed considers himself a superior being... Valle never really satirizes the Marqués..."¹⁹ If Tolman provides us, at times, with an excessively literal reading of the *Sonatas*, Antonio Risco, in *El Demiurgo y su mundo: Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán* (Madrid: Gredos, 1977), goes in the opposite direction and offers a very abstruse and ideosyncratic interpretation of them. Though he comments on the presence of irony, caricature and distance,²⁰ though he sees the Marqués in the capacity of an "antihéroe desmitificador" he also seems to take seriously the Marqués as a real hero in the Carlist Wars, and to take seriously his "nostalgia for a remote feudal past." The Marqués is hero and antihero, the supreme skeptic and yet capable of nostalgia and sentimentality: Everything seems to fit in Risco's view of the *Sonatas*. If Bermejo Marcos, earlier, is close

to a satirical reading of their sense and significance, Risco is at the opposite end of the pole. He is ultimately interested in a synchronic classification of Valle's fictional creations as they operate within a strictly autonomous universe, the "absolute" world of art, the only refuge possible.²¹

Three other influential works deserve mention here: *Ramón del Valle-Inclán: La Política, La Cultura, El Realismo y El Pueblo* (Madrid: Industrias Felmar, 1972) by Juan Antonio Hormigón; *La Edad de Plata*, 2nd edition (Madrid: Cátedra, 1981), by José Carlos Mainer; *Historia social de la literatura española*, vol. II (Madrid: Castalia, 1978) by Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas and Iris M. Zavala. All of these studies aspire to offer an introduction to their subject or a panoramic view of their field and are not, of course, concerned with a detailed study of Valle's first masterpieces.²² But their brief and sometimes scattered commentary indicate that a definite direction and advance in *Sonata* criticism has yet to be established.²³

Hormigón, in his view of Valle's early works and their relation to Modernism and the Generation of 1898, follows explicitly the ideas of Pedro Salinas, whose famous characterization of Valle, "Hijo pródigo del 98," he cites with approval. Hormigón seems to argue that an idealist, heroic and aristocratic concept of history conditions Valle's literary production up until 1920. With respect to the early works, we are told that the "theme of Spain" does not appear at all prior to 1905, that ideological considerations are really not an issue in the *Sonata de Invierno*, though it is acknowledged that Bradomín's "viva la bagatela," su devoción a lo antiguo, a lo pasado, su escepticismo ante todo con lo que aparentemente juega, su cínico considerar de los hombres y de las cosas, le dan una dimensión ambigua, la ambigüedad del propio Valle, en la que los planos de percepción y comprensión se confunden sin delimitarse."²⁴ The idea seems to be that despite Bradomín's thoroughgoing skepticism and cynicism, there is an ambiguous dimension to him which permits us to take seriously both his militaristic and heroic conception of existence and his sense of war as the "maximum realization of man."²⁵

José Carlos Mainer argues his case for the *Sonatas* somewhat in the same spirit as Hormigón. He places Valle in the context of his contemporaries and observes: "Si Baroja, 'Azorín,' y Unamuno han expiado su íntima contradicción de modernistas en forma de un autoanálisis cruel, Valle-Inclán prefiere metaforizar su condición de pequeño-burgués en la nostalgia de una Arcadia señorial."²⁶ The Marqués de Bradomín is both protagonist and "alter ego" of Valle, and a combatant in the Carlist cause out of "nostalgia for a rural seignorial regime," collapsing under the

predominance of the city, new social forces and economics. Mainer is careful to point out that everything is seen under the prism of a fundamental irony ("éste es quizás el rasgo que suele pasar más desapercibido"), but this irony is not seen to extend to the "nostalgia for a seignorial Arcadia" and the Carlist cause, which are apparently taken seriously.

Finally, in one of the most recent efforts to assess briefly the significance of the *Sonatas*, the authors of *Historia social de la literatura española* advance a view that has already been proposed by the criticism we have reviewed of the 1960s, but they restate the case so well that it is worth quoting again the essence of the argument:

Si Brandomín fuese sencillamente una proyección literaria de Valle-Inclán, de sus fantasías nobiliarias y eróticas, de su declarada nostalgia por tiempos imaginados como campo de aventuras galantes, las *Sonatas* serían ilegibles; es decir, no serían lo que son. La prosa decadente, de brillante ritmo, de vocabulario rebuscado, meticulosamente construida al son de episodios, escenas y ocasionales meditaciones excesivamente sentimentales o cursis, grotescamente heroicas a veces, demoniacas hasta la caricatura, revela, sin embargo, un curioso desdoblamiento: ni Brandomín es Valle, ni su mundo y su erotismo folletinesco son contemplados (narrados) sin distancia.²⁷

They are persuaded, then, that irony is a fundamental ingredient of the *Sonatas*: "nos parece obvia la ironía dirigida desde el personaje hacia sí mismo, del autor a su personaje y a la visión misma del mundo que el personaje propone."²⁸ Finally, the authors are inclined to see even satire in the *Sonatas*, though this is felt to be problematic.

Thus, we have, at least, three different attempts to classify the author of the *Sonatas*: Valle, as craftsman and pure aesthete; an ironic Valle who cultivates a literature of evasion; and Valle as satirist, or almost satirist, spiritually akin to the Generation of '98. What lends an air of imprecision and complication to all of these categories is the notion of ambiguity. The *Sonatas* seem to be ambiguous, by definition, and, therefore, hero and antihero, exaltation and devaluation of the aristocratic life, mythic vision and ironic vision, etc., all exist side by side in this highly "ambiguous" world of modernist art. How do we account, then, for these very different views on the author and his early masterpieces? I would like to suggest three different kinds of problems that contribute to this variance of critical opinion and then propose a new perspective on the *Sonatas* that may help clarify certain aspects of interpretation.

One source of confusion underlying many of these differences of opinion is, surely, the critics's use of the old dichotomy to

classify writers into either Modernists or members of the Generation of '98: craft and technique versus content, art for art's sake versus "the problem of Spain."²⁹ In Valle's case, as we have seen, a series of influential early studies have labeled him a modernist, have insisted repeatedly on his "literary reelaboration of literary experiences," and have viewed the *Sonatas* almost exclusively as an "autonomous world of art." Even when later critics have recognized the humor, the irony, and the mockery, they have stopped short of exploring its full significance. Even Ruiz de Galarreta, who has made a major contribution towards establishing the importance of humor as a determining factor in the *Sonatas*, is victim, I believe, of these excessively narrow categories of classification. He informs us that Valle in the *Sonatas* is "ajeno por completo a la crisis espiritual de la época..."³⁰ And, then again, he says: "La estética de Valle-Inclán nada tiene que ver con la de los otros compañeros de generación."³¹ Humor in the *Sonatas* is now regularly recognized by the critics, but only a very few, like Callan, have wanted to ask what it really means.

The full meaning of the humor, irony, caricature, etc., as we will argue, can not possibly be arrived at by stylistic analysis alone, or by a study of literary traditions, or by any examination which treats the *Sonatas* as a purely autonomous work. The humor and the caricature can only be fully appreciated when the *Sonatas* are held up to the mirror of the real world of their time—to the historical and social reality of Spain. Therefore, it seems to me necessary to adopt the broader and more inclusive view of Modernism, formulated years ago by critics like Federico de Onís and by writers like Juan Ramón Jiménez, the latter's view being very similar to René Wellek's period concept. In fact, the very best of recent work in the field suggests that more harm than good has been done by the "ambiguity" and imprecision of the critical terms of "modernismo" and "noventayocho." Antonio Ramos-Gascón, in a very fine article, points out that "en casi la totalidad de las revistas 'modernistas' de los años 90 el deseo de renovación estética se concibe en función de un cambio político y social."³² Therefore, argues the critic, "nada más inexacta la extendida creencia de que 'los modernistas' fueron fundamentalmente apolíticos, al menos durante los últimos años de siglo."³³ The essential point of this article, to which we will return later, is highly relevant, I think, to a proper perspective on the significance of the *Sonatas*: "Realismo crítico y vanguardismo literario no se presentan como contradictorios para la 'gente nueva,' sino como doble actividad necesaria en la lucha por un cambio de la sociedad establecida, incluyendo sus valores y concepciones estéticas."³⁴ It seems unlikely that after so many

decades of continued usage the terms Modernism and Generation of '98 will disappear. But, in the spirit of Ramos Gascón's article, we can at least acknowledge Zahareas's good attempt to situate Valle as a writer at the turn of the century, in terms of both these conventional classifications:

...Valle-Inclán is undoubtedly the most puzzling member of the Generation of '98 as well as a problematical follower of Modernism: he accepted the values of both movements while at the same time undercutting first the one and then the other. Valle-Inclán must therefore be seen both under *Modernismo* and the *Generación* —a sensitive artist and consummate craftsman attracted by Bohemia but also an engaged writer grounded in history.³⁵

Another source of confusion in *Sonata* criticism concerns the frequent identification of the Marqués de Bradomín and Valle-Inclán. We are told that the Marqués is a "fictional *alter ego*" of his creator³⁶ and that their narrative voices can be identified.³⁷ But this view incurs the fallacy of identifying what the Marqués says with what Valle means.³⁸ This attribution of the fictional statements of a character to the meaning or the intentions of the author almost always involves citing passages out of context.³⁹ Let us look at the consequences of these critical practices. One of the most commonly held opinions about the *Sonatas*, as we have seen, is that they express a "nostalgia for an ideal feudal past" and project a heroic conception of life and history. Now it is true that one of the regulating principles of the irony and humor (Ruiz de Galarreta) consists in the constant contrast between the two Spains, traditional Spain and "present-day" Spain, that is, the nineteenth century Spain of the Marqués de Bradomín. The Marqués customarily imagines himself and feels himself to be a man of another century, of that earlier heroic age when men were captains and conquistadors, and war was noble and beautiful. The humor lies in the contrast between the evocation of yesterday's captains and today's bandits, yesterday's heroic deeds and today's misadventures. Critics see in this evocation of past glories Valle's own nostalgia for the heroic feudal age. But I believe that the irony and satire of the *Sonatas* extends even to this evocation of a bygone "seignorial Arcadia." The example, almost always cited by the critics⁴⁰ as evidence for this point of view, is from the *Sonata de Invierno*. The Marqués has arrived at Villarreal de Navarra with his soldiers. He is in bed recovering from the ordeal of the amputation of his arm. The nun, Sor Simona, reports to him that his soldiers have committed "true horrors" of war and the village is indignant with them. The Marqués defends his soldiers with the following sentiments and words:

...Yo sentí alzarse dentro de mí el ánimo guerrero, despótico, feudal, este noble ánimo atávico, que haciéndome un hombre de otros tiempos, hizo en éstos mi desgracia. ¡Soberbio Duque de Alba! ¡Glorioso Duque de Sesa, de Terranova y Santangelo! ¡Magnífico Hernán Cortés!: Yo hubiera sido alferez de vuestras banderas en vuestro siglo. Yo siento, también, que el horror es bello, y amo la púrpura gloriosa de la sangre, y el saqueo de los pueblos, y a los viejos soldados crueles, y a los que violan doncellas, y a los que incendian mieses, y a cuantos hacen desafueros al amparo del fuero militar. Alzándome en las almohadas se lo dije a la monja:

—Señora, mis soldados guardan la tradición de las lanzas castellanas, y la tradición es bella como un romance y sagrada como un rito. Si a mí vienen con sus quejas, así se lo diré a esos honrados vecinos de Villarreal de Navarra.⁴¹

Are we really to interpret seriously this exaltation of war and its bloody tradition? It seems to me that just on the surface there are stylistic details in this passage that must put the reader on guard. The piling up of adjectives ("ánimo guerrero, despótico, feudal, este noble ánimo atávico") is excessive and affected; and the rapid piling up of the horrors of war is exaggerated. The inflated rhetoric and the self-conscious style is the author's way of calling attention to the reader that all of this is not to be taken seriously. These stylistic details, then, express the author's wink of the eye and tongue in cheek attitude. But, more importantly, these sentiments and words of the Marqués are regularly taken completely out of context. Our critics fail to mention what immediately precedes and follows this paean in praise of war. The Marqués's speech is, in fact, rendered ridiculous when compared with the relatively minor offenses committed by his soldiers. Here are the "horrors" of which Sor Simona speaks, and of which the pueblo complains:

—Los soldados que vinieron con usted han hecho verdaderos horrores. El pueblo está indignado con ellos y con los muchachos de una partida que llegó ayer. Al escribano Arteta le han dado cien palos por negarse a desfondar una pipa y convidarlos a beber, y a Doña Rosa Pedrayes la han querido emplumar porque su marido, que murió hace veinte años, fue amigo de Espartero. Cuentan que han subido los caballos al piso alto, y que en las consolas han puesto la cebada para que comiesen. ¡Horrores! (p. 530).

The first incident is more in the spirit of a tavern brawl, the second, though apparently politically motivated, is absurd, and the third, is more in the spirit of a prank. A beating, a threat, and a prank—none of these events can properly be called "horrors of war." How incongruous and how absurd, then, that these petty

incidents should give rise to the grandiloquent and lusty "horror-is-beautiful" speech of our bedridden warrior: After this speech, two prisoners of war are ushered into the Marqués's room: one is the Russian prince, whom we recognize from the *Sonata de Estío*, and his companion, "muy joven, con cara de niña," according to La Madre Superiora, and "el más admirable de los efebos" in the words of Bradomín. After having just invoked Hernán Cortés and the glory of war and the noble and sacred tradition of "las lanzas castellanas," the Marqués now confesses to the temptation of wanting to enjoy the "bello pecado" of love with the young man. The possession of this "efebo," prisoner of war, would have been an appropriate "botín de guerra," he thinks, and a beautiful vengeance afflicted upon the Russian prince, toward whom our Don Juan, as rival, is still resentful because of La Niña Chole's earlier desire to seduce him. The comic juxtaposition of these three scenes and the mock heroic style of the "horror-is-beautiful" speech could not be clearer. The scene moves from petty incidents of soldiers as bullies and pranksters in which no one is killed or raped (the "horrors" of war according to Sor Simona), to the evocation of Hernán Cortés and the times when slaughter, looting, raping, pillaging—the real horrors of war—were regarded as beautiful, to the Marqués's confession of his slightly decadent interest in wanting to seduce an attractive young male prisoner of war. Surely, if these scenes mean anything, they are Valle's way of subjecting to savage mockery the glorification of war, past or present.

Another commonly cited example of the Marqués's (and Valle's) nostalgia for an earlier heroic age is the passage near the beginning of the *Sonata de Estío*, where he is traveling on board a frigate in the waters of the Gulf of Mexico, off the coast of Veracruz. Here are his sentiments:

Como no es posible renunciar a la patria, yo, español y caballero, sentía el corazón henchido de entusiasmo, y poblada de visiones gloriosas la mente, y la memoria llena de recuerdos históricos. La imaginación me fingía al aventurero extremeño poniendo fuego a sus naves... Yo iba a desembarcar en aquella playa sagrada, siguiendo los impulsos de una vida errante, y al perderme, quizá para siempre, en la vastedad del viejo Imperio Azteca, sentía levantarse en mi alma de aventurero, de hidalgo y de cristiano, el rumor augusto de la Historia (pp. 168-169).

This grandiloquent evocation of the heroic age of discovery and conquest is followed immediately, not only here, but characteristically throughout the *Sonatas*, by a scene that punctures in a mocking way the bombastic sentiments and inflated rhetoric of the preceding. The passengers of the anchored

frigate bargain with the native Indians, who come out to meet them in canoes and skiffs, for a ride to shore. Their wrangling in Spanish, English and Chinese, is carried out very much in the manner of flea-market haggling. Once the price has been agreed upon, these ridiculous little people are paddled off to shore. They are the new "conquistadores de oro!" Thus, the entire episode of this modern, petty, negotiated disembarkation stands in striking contrast to the heroic ship-burning resolve by which Cortés made his landing in that earlier age.

Mention must be made of one further example because it is so frequently adduced as evidence of Valle's "nostalgia for an idealized feudal past." It concerns that famous modern "captain of bandits," Juan de Guzmán. He has a price on his head and is suddenly pounced upon by the Marqués's mercenaries ("mercenarios de mi escolta," as he calls them), in hot pursuit of the reward money. Guzmán only succeeds in escaping by the "heroic" intervention of the Marqués who shoots and kills two of his mercenaries. Once Guzmán has fled the scene, it is not at all clear that Bradomín will survive the second onslaught of this cutthroat band, who now turn upon their leader and employer. In reality, it is La Niña Chole who saves the day by stepping forward and offering money and precious rings off her fingers in exchange for the life of her hero. This is one of the scenes that precedes and comments ironically upon the following "nostalgic" evocation by the Marqués, further proof of Valle's mock heroic style:

Como había dicho Fray Lope, la cabeza del famoso plateado, magnífica cabeza de aventurero español, estaba pregonada. Juan de Guzmán en el siglo XVI hubiera conquistado su Real Ejecutoria de Hidalguía peleando bajo las banderas de Hernán Cortés. Acaso entonces nos dejase una hermosa memoria aquel capitán de bandoleros con aliento caballeresco, porque parecía nacido para ilustrar su nombre en las Indias saqueando ciudades, violando princesas y esclavizando emperadores. Viejo y cansado, cubierto de cicatrices y de gloria, tomaríase a su tierra llevando en buenas doblas de oro el botín conquistado acaso en Otumba, acaso en Mangoré. ¡Las batallas gloriosas de alto y sonoro nombre! (p. 220).

Several elements of this passage are worth noting, but for the moment it is sufficient to see the characteristic piling up of detail ("saqueando ciudades, violando princesas y esclavizando emperadores" —the "beautiful horrors of war" attitude of the Marqués), which is excessive and affected and reveals the ironic intention of the author. Soon after this passage, still on the subject of Juan de Guzmán, the Marqués introduces an idea that gives away the mocking nature of his commentary:

The Dominant Mode of the Sonatas

Era hermoso como un bastardo de César Borgia. Cuentan que, al igual de aquel príncipe, mató siempre sin saña, con frialdad, como matan los hombres que desprecian la vida, y que, sin duda por eso, no miran como un crimen dar la muerte. Sus sangrientas hazañas son las hazañas que en otro tiempo hicieron florecer las epopeyas. Hoy sólo de tarde en tarde alcanzan tan alta soberanía, porque las almas son cada vez menos ardientes, menos impetuosas, menos fuertes. ¡Es triste ver cómo los hermanos espirituales de aquellos aventureros de Indias no hallan ya otro destino en la vida que el bandolerismo! (p. 221).

Juan de Guzmán in an earlier age would have been a national glory, a monument of national pride. How sad that men like him (and men like the Marqués himself!) have had the misfortune of being born in today's spiritually impoverished world. The idea here seems to be that "bloody deeds" are "glorious" when they are committed by captains and conquistadors of the Renaissance. Then they have real prestige value and are the subject of noble epics. But today, alas, slaughter, rape and pillage have lost their prestige value; there is no decent or proper outlet for the performance of these "valorous" and "heroic deeds." Blood thirsty, death-dealing brigands like Juan de Guzmán, spiritual scion of Hernán Cortés, have no recourse but to follow a career of banditry: Again we can not miss the obvious satirical attack on the glorification of violence and conquest, both past and present. A closer reading, however, also reveals that there is something wrong with the logic of the idea presented here. What distinguishes Juan de Guzmán, as well as César Borgia, we are told, is the ability to kill "sin saña, con frialdad." Two sentences later it is stated that these bloody deeds seldom achieve such "high sovereignty" today because "las almas son cada vez menos ardientes, menos impetuosas..." The Marqués thus finishes his thought by lamenting the loss of those qualities (sudden energy, emotion and passion) that in another age gave bloody deeds their epic stature, in contradiction to the opening expression of admiration for men like César Borgia, who killed with a singular lack of strong emotion and passion: This contradictory language, this self-destructive rhetoric, is a consistent feature, I believe, of Valle's ironic mode throughout the *Sonatas*.

We might expect in a serious evocation of an idealized feudal past some mention of Spain's "civilizing mission" in the New World —the construction of churches, roads, bridges, the dissemination of culture and "good" ideas.⁴² Or we might expect some evocation of social harmony, a paternalistic nostalgia for feudal relations of vassalage, or a defense of the pueblo's ancient laws and liberties which thrived under the protection of the Reyes

Católicos. But again and again we see the Marqués's nostalgia for a heroic past associated with the noble tradition of war. Of course, it can be argued that the Marqués is under no obligation to evoke nostalgically an objective, historical past, but the language and sentiments with which he glorifies the tradition of war and conquest, it seems to me, can not be taken seriously. What the Marqués says and feels and what Valle-Inclán means are two entirely different things. The point is that a certain conception of Spanish history is under attack here. This is the target of Valle's satire; this is the idea that we will try to develop in the remainder of this essay.

Let us look at an important problem in Valle's treatment of history, in the *Sonata de Invierno*. It is his famous view of and attitude towards Carlism. Much has been written on the subject but very little is clear. Carlos Seco Serrano, who makes an unusual and laudable effort to understand the *Sonatas* in the context of the generational literature of 1898, argues that they constitute Valle's special way of expressing "el rechazo de la España oficial."⁴³ Valle's treatment of Carlism as a lost cause is seen as an indirect and "evasive" way of expressing scorn for the corrupt society of Restoration Spain. Valle seeks refuge in the medieval and chivalric forms of Carlism and proceeds, in the words of another critic, to "una idealización generosa del carlismo derrotado."⁴⁴ It is surely the case that Valle detests the enormously corrupt and cynical liberal order, with its rampant and "hybrid" aristocracy of profiteers and speculators,⁴⁵ that came into being in nineteenth century Spain. There is no doubt that he prefers the historic and traditional aristocracy of noble birth to this new breed of predators. Yet his attitude toward the older hierarchical society with its ideals of "Dios, Rey y Patria," can not possibly be interpreted as one of unqualified idealization.⁴⁶ Let us look at the Marqués's first reaction to the figure of Don Carlos VII in the *Sonata de Invierno*, which has given rise to diametrically opposed interpretations:

...mis ojos sólo pudieron distinguir la figura prócer del Señor, que se destacaba en medio de su séquito, admirable de gallardía y de nobleza, como un rey de los antiguos tiempos. La arrogancia y brío de su persona, parecían reclamar una rica armadura cincelada por milanés orfebre, y un palafren guerrero paramentado de malla. Su vivo y aguileño mirar hubiera fulgurado magnífico bajo la visera del casco adornado por crestada corona y largos lambrequines. Don Carlos de Borbón y de Este es el único príncipe soberano que podría arrastrar dignamente el manto de armiño, empuñar el cetro de oro y ceñir la corona recamada de pedrería, con que se representa a los reyes en los viejos códices (pp. 424-425).

Maravall would interpret this portrait seriously as exaltation and idealization. Seco Serrano sees it as "la imagen ideal de la realeza," tinged perhaps with the tragic sense of impossible ideals, or perhaps, rather, with just a touch of irony.⁴⁷ Zamora Vicente responds seriously to the nobility and dignity of the man in this portrait, but adds that what predominates is, "Decorativismo, lujo, pompa: un rey modernista traspasado de historia y de peso erudito. Con mucha fachada."⁴⁸ Alberich understands the treatment of Don Carlos and the Carlists to be administered with a "very human mixture of affection and irony." When we are told finally that Don Carlos "es el único príncipe soberano que podría arrastrar dignamente el manto de armiño, empuñar el cetro de oro y ceñir la corona de pedrería con que se representaba a los reyes en los viejos códices," Alberich quips, correctly I think, "lo cual equivale a reconocer que no sirve para nada en los tiempos que corren."⁴⁹

Here we have again the characteristic critical response which ranges from a serious interpretation to a humorous one, with various intermediate stages and nuances. It seems to me that stylistic detail again reveal an ironic intent. The inflation of rhetoric, the excess of decorative detail, the insistence on Don Carlos as the paragon of royal perfection, tip us off that Valle is laying it on just a little too thick. Again we note the characteristic employment of contradictory language (of what we have earlier called self-destructive rhetoric), which centers on the image of a fighting gentle horse ("un palafrén guerrero"), dressed up with chain mail. The satirical mode is again at work as the image of this dashing and valient king (distinguished for his "gallardía y nobleza," "arrogancia y brio") is undermined by imagining him with a gentle parade horse, decked out for war!⁵⁰ The substance of kingship is thus replaced by royal pomp and pageantry. But, more importantly, there is an other level of meaning in effect here that all critics have overlooked because they regularly quote this passage out of context. This portrait of Don Carlos and his Court is the first appearance and impression of the "King" that Bradomín has upon his arrival at Estella. It is Bradomín's emotional response to his Lord, not necessarily the author's or the reader's. When we soon have a chance to evaluate this king on our own, through his words and actions or non-actions, his jokes and his opinions, we realize that he is far from being this august and rather overwhelming king of kings. He possesses some dignity, to be sure, but he is also indecisive, cynical, relatively powerless, and perhaps, because of this, more interested in womanizing than in waging war. He is anything but a charismatic dominant presence. The first portrait of the "figura prócer del Señor" seen in the proper context of the entire work, is

bathed in situational irony. There is a notable incongruity between what appears to be the case and what turns out to be the case as the elements of this first scene are developed through later incidents and situations. Common to the ironic mode, as practiced not only by Valle-Inclán, but by Flaubert and Cervantes before him, is the regular disposition and arrangement of scenes and situations that cast an ironic light on one another and that multiply and deepen the meanings under elaboration.

It seems to me that this portrait of Don Carlos VII, as appearance more than reality, as royal pomp and circumstance more than the substance of monarchy and good government, as a splendid image, once a vital reality, now a hollow anachronism, offers a good example of what is meant when the Marqués later, "sin ironía," describes to Fray Ambrosio his sense of "el carlismo por estética."⁵¹ If we combine Amado Alonso's sense of "escenas de dignidad plástica" and "el sabor estético del anacronismo" with Alberich's sense of the irony and humor that regularly suffuse these scenes, we have the right critical response to understand Bradomín when he says:

Yo hallé siempre más bella la majestad caída que sentada en el trono, y fui defensor de la tradición por estética. El carlismo tiene para mí el encanto solemne de las grandes catedrales, y aun en los tiempos de la guerra, me hubiera contentado con que lo declarasen monumento nacional. Bien puedo decir, sin jactancia, que como yo pensaba también el Señor (pp. 552-553).

Carlism, with its noble ideals and chivalric trappings and medieval "architecture" is the subject matter that Valle chooses to work with in these, his earliest literary masterpieces—to write, to paint, and to compose verbal music in the modernist mode. He does it brilliantly, but he also does it iconoclastically; humorously, but also seriously, not in the spirit of a "non transcendent game," played out in the purely autonomous world of art, but with a fidelity to truth, as measured by historical reality. The truth of his artistic vision reveals that Carlism is a hopeless cause, doomed to defeat. "La tradición por estética" is a nostalgic but also critical evocation of a feudal past that has no future. The monarchical tradition is defended, as we have seen, for aesthetic reasons, not because the author believes it can still function in the modern world. Hence the constant emphasis on pomp and ceremony, on trappings, on externals, on the decorative elements of outmoded social and political institutions. The "glorious" traditions of Carlism are hollow and empty, its aristocracy is decadent and historically impotent, its leadership is divided and corrupt, and its chauvinistic appeal to an imperial and feudal past is worthless in the modern age. No one in his right

The Dominant Mode of the Sonatas

mind can take it seriously,⁵² as filtered through the "Memorias Amables" of this "Don Juan admirable," not even the Marqués himself, whose mental conceptions are laughable, and whose mode of being is shaped by radical contradictions.

The Marqués must be seen, I believe, as an important vehicle of satire. Indeed, the ironic and satirical mode is consistent throughout the *Sonatas*, and not just "scattered" throughout its many pages. The *Sonatas* reflect, therefore, both the critical spirit of the Generation of '98 as well as the irreverence and iconoclasm that characterize Valle's subsequent literary production. The burlesque and the farsical treatment of the Carlist mentality is, indeed, the beginning of Valle's savage but salutary attack on all aspects of "la vieja España" the dead weight of which has converted much of Restoration Spain into a grotesque anachronism.⁵³

Notes

¹ *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of his Life and Works* (New York: Las Americas Publishing Co., 1968), pp 201-02.

² "Ramón del Valle-Inclán," *Libros y autores contemporáneos* (New York: G.E. Stechert Co., 1935).

³ "Estructura de las *Sonatas* de Valle-Inclán" and "La musicalidad de la prosa en Valle-Inclán," *Materia y forma en poesía* (Madrid: Gredos, 1955).

⁴ "Significación del esperpento, o Valle-Inclán hijo pródigo del 98," *CA*, VI (1947), 218-44, and later included in *Literatura española, siglo XX* (México: Antigua librería Robredo, 1949).

⁵ *Las sonatas de Valle-Inclán* (Madrid: Gredos, 1966 —1st ed., Buenos Aires, 1951).

⁶ *Ensayo sobre el humorismo en las Sonatas de Ramón del Valle-Inclán* (La Plata: Ediciones de la Municipalidad, 1962).

⁷ "Ambigüedad y Humorismo en las *Sonatas* de Valle-Inclán," *HR*, XXXIII (1965), 380-82.

⁸ "Satire in the *Sonatas* of Valle-Inclán," *MLQ*, Núm. 3 (Sept. 1964), 330-37.

- ⁹ "The Bagatela of Ramón del Valle-Inclán," *HR*, XXXII (1964), 135-41.
- ¹⁰ "The Bagatela," p. 135.
- ¹¹ "The Bagatela," p. 138.
- ¹² "Satire in the *Sonatas* of Valle-Inclán," p. 332.
- ¹³ "Satire," p. 333.
- ¹⁴ "Satire," p. 337.
- ¹⁵ See the summary of his thesis and argument in *Las estéticas*, pp. 260-261.
- ¹⁶ He acknowledges as well the good work of J. Ruiz de Galarreta, *Las estéticas*, p. 122, note 79.
- ¹⁷ *Las estéticas*, p. 123.
- ¹⁸ *Valle-Inclán: Introducción a su Obra*, p. 73.
- ¹⁹ *Dominant Themes in the Sonatas of Valle-Inclán*, p. 43.
- ²⁰ He mentions the work of Alberich and Ruiz de Galarreta in his earlier study, *La estética de Valle-Inclán* (Madrid: Gredos, 1975—1st edition, 1986), p. 33.
- ²¹ "La conclusión de orden humano que se desprende de los esperpentos no difiere gran cosa de la que proponen las *Sonatas*: una invitación a huir de la realidad de este sórdido mundo contingente y a buscar como único refugio posible ese absoluto soñado que es el arte, por lo cual éste se alza a la categoría de una auténtica religión," *El Demiurgo y su mundo en Valle-Inclán*, pp. 253-254.
- ²² Hormigón's very detailed monograph is concerned primarily with Valle's theater, its historical and social context and the dialectical connections that exist between the two. His work is to be recommended for its approach and many fresh insights.
- ²³ In none of the above studies (and particularly in neither of the annotated bibliographies of *La Edad de Plata* and *Historia social de la literatura española*) is there specific mention of the 1960s' studies of humor and satire

The Dominant Mode of the Sonatas

in the Sonatas. Nor are they mentioned at all in two relatively recent introductions to Valle's life and works: *Valle-Inclán: su ambigüedad modernista* (Madrid: Colección Nova-Scholar, 1977) by María Esther Pérez and *Valle-Inclán y el Novecientos* (Madrid: Ed. Magisterio Español, 1977) by Obdulia Guerrero.

²⁴ *Ramón del Valle-Inclán*, p. 134.

²⁵ *Ramón del Valle-Inclán*, p. 166.

²⁶ *La Edad de Plata*, p. 45.

²⁷ *Historia social*, p. 228.

²⁸ *Historia social* p. 229. This view of the irony contains an echo of the perceptive commentary of Anderson-Imbert: "Valle-Inclán no toma en serio a Bradomín. No lo vive como a una criatura novelesca. Se sonríe de Bradomín, de sí mismo y probablemente del lector," "Escamoteo de la realidad en las Sonatas," contained in *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works*, pp. 203-204.

²⁹ Though in fairness to the critics, most would acknowledge now that "modernists" and members of the Generation of '98 have at least two general characteristics in common: 1) non-conformity towards the corrupt bourgeois world around them. 2) a desire to regenerate and rejuvenate an outworn literary language.

³⁰ *Ensayo sobre el Humorismo en las sonatas*, p. 16.

³¹ *Ensayo*, p. 166. Galarreta tries to clarify his sense of Valle's radical dissimilarity from the Generation of '98 when he says: "Carece de ese sentir pesimista de la hora y se halla fuera de esa conciencia castellana que los demás consignan como símbolo de recuperación," p.166. See also his observation: "...no deja traslucir en momento alguno inquietudes que tengan algo que ver con el problema nacional." p.277. But it is difficult for me to understand his meaning when he states in an earlier passage: "Valle, como otros escritores de su época, repudia la Restauración tanto como las guerrillas legitimistas,... Pero su repudio no implica odio sino desapego por esos tristes y minoritarios sucesos históricos, y sólo le servirán para sus ironías en el ámbito de lo literario," p.75. Galarreta is one of the first to see clearly "la desvalorización irónica de la tradición nobiliaria" in the Sonatas, and, therefore, it seems so incongruous when he insists: "la noción de lo histórico carece de seriedad en Valle," p.160. It seems to me that Valle's humorous and fanciful treatment of history is part of his satirical attack on the anachronistic mentality that

characterized so many aspects of Restoration Spain.

32 "La Revista 'Germinal' y los planteamientos estéticos de la 'Gente Nueva,'" contained in *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura* (Barcelona: Editorial Ariel, 1975), p.126. This article of Ramos-Gascón reflects and is inspired by the pioneering work of Rafael Pérez de la Dehesa, whose work contributed so decisively to rethinking and reconstructing the intellectual history of the Restoration.

33 "La Revista 'Germinal,'" pp. 128-129.

34 "La Revista 'Germinal'", p. 136. See also Ramos-Gascón's commentary on the "inexistencia del enfrentamiento entre 'modernismo' y 'noventayocho,'" pp. 136-137.

35 *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal*, p. 35.

36 Roberta Salper de Tortella, "Valle-Inclán and the Marqués de Brandomín," *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal*, p. 230.

37 Salper de Tortella, "Valle-Inclán and the Marqués de Brandomín," p. 236; Zamora Vicente, p. 69; A. Risco, *El Demiurgo*, p. 17.

38 See Wellek and Warren, *Teoría literaria* (Madrid: Gredos, 1966), pp. 90-96.

39 Alonso Seoane attributes the confusion of critical opinion on Valle's "Carlism" to these same critical practices. See the introduction to his valuable edition of *La Guerra Carlista*, I (Madrid: Clásicos Castellanos, 1979), p. XLV.

40 See J. A. Maravall, "La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán," *Revista de Occidente*, IV 44-45 (1966), p. 248, and the previously mentioned works of Zamora Vicente, pp. 65-66, Salper de Tortella, "Valle-Inclán," p. 232, Hormigón, p. 167, and Risco, *El Demiurgo*, p. 22.

41 *Sonatas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1969), pp. 530-31. All future quotations of the *Sonatas* will be taken from this edition.

42 Valle is capable of speaking in such terms. See the text of his letter published in *El Tiempo* in Mexico under the title of "Los Españoles en México" (5 mayo 1892), collected by William L. Fichter in his *Publicaciones Periódísticas de Don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895*

The Dominant Mode of the Sonatas

(México: El Colegio de México, 1952), pp. 30-32.

⁴³ Seco Serrano, "Valle-Inclán y la España oficial," *Revista de Occidente*, IV, 44-45 (1966), p. 205.

⁴⁴ Eugenio G. de Nora, cited by Seco Serrano, p. 205.

⁴⁵ See his sympathetic and perceptive review of Galdós's *Las Tormentas del 48*, published on July 6, 1902 and reproduced by Eliane Lavaud, in "Valle-Inclán y la Crítica Literaria (1894-1903)," HR, 47 (1979), pp. 177-79.

⁴⁶ J. A. Maravall takes the author's early Carlism entirely too seriously in my judgement. See again his "La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán" pp. 225-56.

⁴⁷ Seco Serrano has difficulty and doubts in interpreting this passage. See again his "Valle-Inclán y la España oficial," pp. 206-08.

⁴⁸ Zamora Vicente, p. 67.

⁴⁹ Alberich, p. 373.

⁵⁰ Here is the definition of "palafrén" given by the *Diccionario de la lengua española of the Real Academia*: "Caballo manso en que solían montar las damas y señoras en las funciones públicas o en las cacerías, y muchas veces los reyes y príncipes para hacer sus entradas."

⁵¹ We note that in this conversation with Fray Ambrosio, the Marqués remarks that he is speaking—something very rare for him—"sin ironía" and then again "sin jactancia." This is one of those rare instances, I think, that occur particularly in the *Sonata de Invierno* when we can legitimately assume that what the Marqués says and what Valle means coincide.

⁵² There is, indeed, a sense in which Carlism, as a popular, democratic movement, in defense of the old order, and as a means of survival against the onslaught of liberalism, can be taken very seriously. Valle deals with aspects of this issue in his trilogy on the Carlist War.

⁵³ Further treatment of Valle's Carlism in the *Sonatas*, both as an organizing principle in the construction of these four novels as well as a vehicle of social commentary on Restoration Spain, will be the subject of a forthcoming study of mine.

THE HISTORICAL FUNCTION OF THE GROTESQUE
(Valle-Inclán's Art of Spectacle)

Rodolfo Cardona,
Boston University
Anthony N. Zahareas,
Univ. of Minnesota

Valle-Inclán's first esperpento, *Luces de Bohemia* (1920-1924), is structured as the absurd spectacle of a Bohemian's death who finally rejects as pretentious and self-destructive everything associated with his or Spain's tragic sense of life. The so-called tragic experience is structured as a contradiction: the blind poet, as a would-be tragic figure, asserts a sense of tragic dignity whereas his historical reality hides nothing and, in fact, highlights in a grotesque light the absurdity of such pretensions. The esperpento is structured as the true spectacle of a fake tragedy whereby Spanish puppets in the very attempt to appear tragic, gesticulate more than ever as the puppets they really are. The grotesque of Valle-Inclán corresponds, in historical terms, to the capacity, through distance and laughter, of *not* being taken in by the cherished myths propagated in history. As Max shows at the end, harmful myths can be rejected and history reconsidered.

It happens that the blind poet's notorious discourse on the art of the esperpento is, like in a mirroring process, the validating principle of the esperpento itself: a shift of angles, from tragic to grotesque representations of Spanish history. Like most cases of "self-reflexiveness" or "interior duplication" the first esperpento's selfreferentiality is artistically fascinating and has been treated mostly as such. Nevertheless, if there is one thing more difficult and rare in Valle-Inclán's provocative third way of looking at realities from a distance, it is Max Estrella's reference to himself and Spain (that is, to biography and national history) as exemplary cases of this third way, called esperpento. For the term ought to imply the strict (say "mathematical") application of an elaborate "alienating" mode of analysis to the most grotesque of all historical subject-matters: the social and political relationships among modern Spaniards and their individual or national claims to tragedy. Valle-Inclán's art of the grotesque explores in drama the mutual dependence of two apparent opposites: the aesthetic distance of pure art and the historical situations of Spain.

We wonder if the complex standards of Max Estrella's definition of the esperpento have ever been totally met. The blind poet observed that, in the new genre, style is to be deformed, but

only in the same mirror that distorts "our faces and contorts the whole miserable life of Spain," an analysis at once artistic and historical. The continuous attempts to deal with Valle-Inclán's art of grotesque spectacles (especially during the commemorative gatherings of 1986) have reminded us that the very concept of *esperpento* has yet to be formulated. What we propose here is to tackle the immense problem of how "grotesque spectacles," as pure art, function in history from two perspectives: one is limited to the political experience of the blind Bohemian in *Lucas*; while the other is broadened, comparatively, to parallel tendencies of other representative dramatists —especially Shakespeare, Büchner, Brecht and Arthur Kopit. To be effective, the concept of the *esperpento* must be made concrete through the analysis of text and, paradoxically, this requires a comparative approach and theory. In this sense, Max Estrella's definition of the *esperpento*, especially in his grotesque art is examined in the immediate context of his historical awareness, can become a model (in the terms, say, of a W. Benjamin or Brecht) of how to change not merely the historical content of dramatic literature, but its very productive apparatus.*

1. *Modern parallels for the esperpentos: Büchner and Brecht*

In the *esperpentos*, Valle-Inclán creates a dialectic theater in which opposites like experience and expression are integrated into and thus tested by a series of historical contexts. Such interplays of fiction and history are aspects of the *esperpento* that perhaps account for its impact on Spanish readers and audiences. The claims of uniqueness have nevertheless been exaggerated. There are precedents in the history of mingling history and fiction in what might be called loosely a dialectic theater. Valle-Inclán

**Note by Authors:* different versions of this topic or partial arguments were delivered (mostly in Spanish) at three International Symposia on Valle-Inclán during 1986: Madrid, May 28-29; Hofstra University, November 6-8; and Santiago de Compostela, December 18-21. We have not included the complicated footnotes in order to stress the arguments as they were debated during the conferences. Our purpose is to open up the Valle-Inclán canon by comparing his *esperpentos* to other theaters. Most of our paraphrases or quotes come from Georg Büchner, *Complete Plays and Prose*, New York (1863); Brecht on *Theatre*, tr. John Willett, Methuen: London (1974); Arthur Kopit, *Indians*, New York (1971) which includes the dialogue between the dramatist and John Lahr; *Bohemian Lights*, ed. A. N. Zahareas, Edinburgh-Austin, Texas (1978); R. Cardona and A. Zahareas, *Visión del Esperpento*, 2nd ed., Madrid (1982).

himself has mentioned several. A precursor to Valle-Inclán's new type of theater, for example, was already cultivated by Georg Büchner during the romantic period and by Bertolt Brecht during Valle-Inclán's time. The challenge is to examine the dramatic art of Valle-Inclán not only in terms of its sources but also within a comparative context; that is, look for parallel tendencies in the history of dramatic art or theatrical production and not only seek exact or direct sources. The search for direct influences is a particularly frustrating experience because Valle-Inclán was notorious in making ingenious pastiches or montages out of diverse borrowings while never relying exclusively on any one of them.

Valle-Inclán most probably did not know Büchner's *Woyzeck* and *Danton's Death*. What matters in a comparison, therefore, is that both Büchner and Valle-Inclán claimed to have followed the example of Shakespeare in their attempts to project, within drama, spectacles constructed out of social and political history. After finishing *Danton's Death*, Büchner pleaded with his parents to consider, before passing judgment, that he felt an urgency to be "accurate" in representing history and portray the leading actors of the revolution as they appeared to be: thirsty for blood, dissolute, strong and cynical. According to the young German dramatist, his theater dealt with a "historical painting" which resembled its historical counterpart. He also wrote at the time to a friend that he blushed with shame whenever he came face to face with history, adding his one consolation that, except for Shakespeare, all dramatic poets are merely apprentices of history and nature. Büchner is considered among the first "modern" dramatists to have exploited successfully Shakespeare's techniques of converting history into theatrical spectacles.

Much has been claimed for various parallels regarding "alienation" between Valle-Inclán and Brecht yet, as far as we know, they did not know anything about each other. Any efforts to establish meaningful tendencies, therefore, especially between the German's "epic" theater and the Spaniards grotesque "esperpento" must consider the following: how can dramas or public theaters forge a genuine synthesis of diverse perspectives that can project to an audience, as a spectacle, both real history and fictive situations. The attempts by Valle-Inclán and Brecht to solve the technical difficulties of this purely theatrical problem obviously had to confront some serious theoretical and practical obstacles: what is really theater as spectacle? how can scripts be produced as spectacles?

The meaningful parallels between Valle-Inclán and Brecht begin with the fact that such stumbling blocks to the alliance of history and spectacle were confronted rather than glossed over. The dramatic texts of Valle-Inclán are for instance always

symbolic figurations of contemporary historical conditions. By means of these symbolic figurations, however, the Spanish public may conceive of the relations of the scripts to specific political and social structures. This is why the "spectacular" grotesque situations of the *esperpentos*, while at their most fictional or artificial, function historically: they are "imaginary representations" of the social and political relations that, inside or outside the theater, have informed the cultural and historical moments of Spanish society. In short, the texts or scripts of the *esperpentos* codify political and social aspects of identifiable historical times but only because such codifications are integral to a rigorous artistic perspective, say, something akin to the use of a camera angle in silent films.

2. *Valle-Inclán's esperpentos and montage in Shakespeare*

Valle-Inclán admired Shakespeare's capacity to project political history as pure theatrical spectacle. He attempted to mount spectacles like Shakespeare in his early and later dramas. Shakespeare's influence is evident both on the level of aesthetic theory and the structure of his dramas. As early as 1906, for example, Valle-Inclán abandoned (at least temporarily) the practice of writing plays in three acts because they afforded few opportunities for radical changes of the stage scenery. He introduced instead Shakespearean models of movement on the theatrical stage: the multiple shifts of action and emergence of varied characters on the stage take place within a series of ramified situations divided into three or five acts. His most Shakespearean drama of that early period, *Romance de Lobos*, demands such a wide variety of shifts that each one of the three acts is divided into six scenes—about eighteen stage changes in all. Moreover, each change of scenery represents at the same time a shift in time and in the spacings of stage activity; that is, staging becomes a sequence made up of a quick succession of brief encounters blending and dissolving into each other. The reconstruction of theatrical forms correspond, of course, to a historical consciousness that culminates in the later *esperpentos*. In this sense, Valle-Inclán discarded early in his career the more patterned division of scenes which was typical of the traditional Spanish theater. Valle-Inclán rejected as a false assumption the claims that theatrical performances are supposed to reproduce in a verisimilar way the so-called "real" world.

From the aesthetic viewpoint of drama, Valle-Inclán explored the subtle but for Spanish audiences potent borderlines between tragicomic and grotesque ways of acting out situations. The results resemble somewhat what Shakespeare accomplished in

King Lear, the tragic spectacle about political powerplays which Valle-Inclán greatly admired. Valle-Inclán learned from Shakespeare some key methods in incorporating social and political history into purely theatrical spectacles. In another of his frequent interviews he extolled Shakespeare for the effective ways in which he put into the discourse of Coriolanus, upon the stage, speeches and sayings taken directly from historians of antiquity. Shakespeare's tragedy was for Valle-Inclán an admirable example of fusing past history and present conditions; that is, instead of rejecting old texts of history as anachronistic or obsolete he relied on their historicity for his theatrical situations.

Valle-Inclán's use of historical materials and documents within the theatrical spectacle of the *esperpentos* does not take place in a void. Some parallels could be indispensable in evaluating this Shakespearean process in modern theater. Contemporary or later authors like Brecht, for example (not to mention silent film makers), end up producing dialectic kinds of shows which, despite obvious differences, tend to follow very much the same Shakespearean patterns of mingling as a montage, spectacle and history. That is, and strictly on a general comparative level (which takes their differences for granted), the dialectic interplay between historical events and spectacles is fundamental in the cases of Shakespeare and Büchner, Valle-Inclán and Brecht. Both Valle-Inclán and Brecht, in particular, quite independently yet significantly at the same time, discovered effective ways of yoking together within dramatic performances spectacular elements that in Shakespeare and Büchner tend to appear separate. Hence the integral union in almost all of Valle-Inclán of theatrical spectacles to national history. Except that in Valle-Inclán, perhaps more than in any other modern dramatist, the parody used to create a *burlesque* aspect of national tragedy, appears as a means of theatrical communication and not as an end in itself.

The important differences between Valle-Inclán and Brecht should not become a stumbling block to some of the enlightening similarities. The creation of spectacle in the works of Valle-Inclán and Brecht is the conscious product of pure technique which, nevertheless, depends for its impact on the process of projecting its artistry into and only through political history. The dialectic theater of both Valle-Inclán and Brecht depend, above all, on two techniques known in modern times as "montage" and "artistic distance": that is, a theatrical spectacle of historical realities, because it is fictional, is not and cannot pretend to be history. According to the dialectic plan of having a spectacle acted out before audiences, therefore, the one opposite pole of pure art and fictionality must depend on the other opposite pole of social history, and vice versa. On almost all levels of a dramatized

“montage” there is a mutual dependence of two opposite concerns. The catalyst between them is the spectacle as reality and metaphor. The case of Shakespeare's *Coriolanus*, for example, is an obviously elaborated model in *Luces de Bohemia*: the grotesque situations of the first esperpento juxtapose the historical bohemia of Alejandro Sawa at the turn of the century with the fictional bohemia of Max Estrella in the aftermath of World War I.

This interplay of radical oppositions like historical and fictional situations is fundamental in viewing the grotesque spectacle of Spanish history that is projected —and defined— for the audiences: as readers or spectators of the grotesque montage confront a sequence of fictional situations (such as for example, the noisy pretensions of bohemians; the on-going gossiping of Madrilenians; the bustle of newspaper offices; the indifferent cruelty at the police station; or the decadent nightlife of the Cafe Colon) they are meant to become aware, simultaneously, of all that was historical and *not* fictional (such as the disturbing street riots; the violent suppression of strikes; the premeditated shooting of prisoners through the law of escape; the heavy bureaucracy; and the servility of the city press). As with Brecht, it is a question of mutual dependence of history and spectacle in play production.

3. *Esperpentos and Modern Times*

Curiously, the ways of projecting disquietingly history within fictive spectacles in Valle-Inclán's later grotesques have prevailed considerably in the theater and film of our times. This is why (especially in view of some films by Lina Wertmüller) the works of Valle-Inclán appear more and more timely, especially as his work is becoming better and better known inside and outside of Spain. Even in instances where his work is barely known, there are many parallel tendencies with other playwrights and filmmakers. There are even analogous uses of the same methods Valle-Inclán used in his esperpentos and with the same intention. One unlikely but viable example is the North American author Arthur Kopit whose play, *The Indians*, is quite analogous to an esperpento in form, content as well as intention and results. The play highlights the problematic relations of the notorious American hero, Buffalo Bill, with American Indians. The historical situation is dramatized as a satirical commentary of the historical implications of that ambiguous relation between Buffalo Bill and the Indians but is also structured deliberately to echo some crucial problems in the recent history of the USA. Specifically, the contemporary USA realities in the 60's of the Vietnam War are projected, with mordant irony, as the

background for the historical exterminations of the Indians earlier: the transposition of time spans in history astutely overcomes standard fears of anachronism and instead converts the fictionalized spectacle of the *present* into the historical background of the *past*.

A review of these attempts by the American playwright to "crossover" time and thus "double-cross" historical parallels, can provide a background against which to compare and also evaluate now the earlier attempts of Valle-Inclán at creating and projecting a grotesque spectacle. In his play about Indians, Kopit unmasks the collective madness of American intervention in Vietnam. He believed that what was happening in America was a symptom of a national sickness. His work was therefore to expose anew the confusions of history, or the amorphous quality of history; and, as he explained, it was for this reason that he thought he could place the more immediate quagmire of Vietnam in the context of a more remote one also in American history and, through the interplay of the two, project, as in a bizarre spectacle, the American way of doing things. It was during the Vietnam experience that Kopit started meditating on the history of the American west (significantly, this is not unlike the case of Valle-Inclán who, during World War I, started meditating upon the history of Spanish colonies and the ensuing chaos of XIXth century Spanish politics). Kopit knew from the start that he would have to rely on artistic distortion. It was not a case of writing simply a documentary. He preferred, rather, to construct a theatrical mosaic out of historical events and thus capture the spectacular confusion of a historical nightmare in order to hit the play's spectators with the puzzling sensation of disorientation that he had perceived in the American public. In order to transmit through play production this type of historical disorientation, the dramatist deliberately took a historical character from, say, a given place, and situated him in a different place where, of course, he had never been.

In other words, what we see in the American play some forty years after the first esperpento is the same process of displacement and distortion used by the Spaniard in his last esperpento, *La hija del Capitan* (1928): the historical scandal of the year 1913 is cleverly distorted and used anachronistically as the immediate cause of the military *coup d'état* carried out by General Primo de Rivera ten years later in 1923. In this way, the cause and effect of theatrical spectacle are brought about by two historical moments which are separated by a period of ten years and which had no relation whatsoever with each other except, of course, paradigmatically or conceptually, just as in the case of the American Kopit. In both cases of the earlier Valle-Inclán and the later Kopit, the artistic means of forging an absurd synthesis of

disparate historical events into a spectacle of dramatic or theatrical proportions, emphasize and at the same time "trivialize" the disturbing parallel processes of two respective histories, that of Spain and the USA.

The manner of mounting spectacularly two distinct moments of history in one work of fiction, at least in the *esperpentos*, strips the pretensions of the so-called mimetic "illusion" of reality in theatrical spectacles. This unmasking process tests critically the ideological presuppositions of official historiography and, at the same time, projects in place of the claims of mimesis a radically daring reversal: the "historical" reality or potential of a mimetic illusion. Fictive and historical spectacles are thus coextensive in Valle-Inclán, Brecht and Kopit. The pretensions of presenting in art a documentary are taken apart and exposed in their pretentiousness or fraudulence. Through the analytical procedure of disparate contrasts, Valle-Inclán puts distance between dramatic fiction and spectators and thus succeeds in debunking and undermining all possibilities of affective identification with or assimilation to the tragic aspects of the theatrical spectacle on the part of his readers or public. There is no reason why an aesthetically elaborated spectacle should be considered historical or even verisimilar. The choice to call a fiction fiction is a key factor in the ways Valle-Inclán's grotesque spectacles, in their very fictionality, always function historically.

4. The Historical Function of Distance

An *esperpento's* structure depends on the angles from which historical realities are transmitted to the audience. The techniques used to produce these angles of transmission involve, necessarily, two central relations between the *esperpento*, as art, and its audience: first, the historical events grotesquely projected, are intrinsically absurd, farsical and even bizarre yet always imbued with serious or disastrous consequences —there is a tragic potency in burlesque situations and vice-versa; second, the hybrid of historical events and the projection of them into a grotesque spectacle depends on the capacity of seeing them distantly, coldly and objectively. That is, spectators are "angled" in removed positions from which to analyze staged events; no matter how recognizable, these events are deprived of the affective identification or empathy with disasters that might distort them. By alienating an audience, *esperpentos* remove all possibility of traditional catharsis; anticipating or paralleling Brecht, they stand for a new process of provoking the Spanish public into reading literature or other media with more alertness and less sentimentality.

The Historical Function of the Grotesque

Theater spectators, as later Brecht polemically argued, tend to react to theater performances by identifying themselves with what goes on or who does what. This is so because plays do not alienate or stimulate them to think constructively of how they are structured. Paraphrasing and even mimicking ironically some of the hypothetical inner reactions of spectators to stage performances, Brecht tried to capture, with tongue in cheek, how a typical theatergoer might feel before traditional staged shows: "Oh yes, that's how I have felt about this also"; "Oh yes, it's the same way with me"; "Why, it is very natural"; "It will never change"; "Why it's always the same thing"; "The suffering of this man attracts me because it is so inevitable..." "That is how a great work of art ought to be, everything must look as being the most obvious thing in the world..." "I cry whenever characters cry and I laugh whenever they laugh." Such identification is for Brecht and Valle-Inclán the result of a theater that relies slavishly on standard illusions of reality. It is escapist more than critical art.

Whenever everything fictional is reduced to a spectacle what is accomplished, at least potentially, is the sense of distance that Brecht aspired to inject the spectators of what he called "epic" theater. Intelligent spectators, unlike those taken in by pretentiously realistic performances, upon seeing a spectacle might react differently, think critically and wittily say instead: "why, it had never occurred to me that it could be this way"; "why, this is *not* the way things are"; "it is really extraordinary, hardly believable at all"; "they must put a stop to this"; "the suffering of this character attracts me (*not* it moves me) because I see that it is not inevitable"; "the great work of art must be this way, it ought not be so obvious"; "it happens that I laugh when characters cry and I cry whenever they laugh." Such spectators, instead of identifying or empathizing with the disasters on the stage, are effectively distanced from them, and see critically that disasters are performed by actors on a stage rather than historical individuals in real life.

In ways analogous to Brecht's concept of epic theater, the *esperpentos*, more in practice than theory, are supposed to teach to the Spanish public the value of alienation in distinguishing more efficiently between reality and illusion or, even more to the point, between historical events and the myth-making that comes through their transmission by the media. By attacking and disturbing the mental schemes of readers or theatergoers, the bothered, alienated spectators can develop attitudes that are critical toward the "messages" transmitted by the "media" through all types of communication; that is, by turning history into a grotesque spectacle, an *esperpento* can teach readers to be critical and not confuse a so-called "historical act" with the social transmission of this act through the media. The historical function

of the art of a grotesque spectacle, is precisely to "distance" its public disturbingly enough so that the critical faculties of viewers in judging events, on the stage of history *or* theater, is never paralyzed through sympathy, sentimentality or idealism.

5. *The Alienation Effects of the Street Scene in Luces de Bohemia*

The esperpento in theater or film projects selected historical events as if they were a grotesque spectacle. But for the grotesque spectacle to obtain it must depend on distance and the alienating effect of the uncanny. A failure of the film of *Luces de Bohemia* (effective in capturing the historical ambiance) was converting the last twelve hours of the blind poet, Max Estrella, into a sort of historical documentary. The absurd last night of the failed artist, is not projected through the eyes of the blind poet himself but of another character who, contrary to Valle-Inclán's text, sympathizes with him. This is exactly of course what, on a comparative level, both Brecht and the American playwright Kopit meant to avoid. (It may be as well the as yet unappreciated accomplishment of L. Wertmüller's *Seven Beauties*.)

The text of *Luces de Bohemia* presents an episodic series of disquieting experiences through which the blind bohemian becomes more involved with and committed to the historical, social and political circumstances of contemporary Spain. The focus is on the disturbingly confused conditions of Spanish politics during the recognizable postwar 1920s. The bohemian protagonist lives some of these absurd experiences directly while often, given his blindness, he is ironically only a sightless witness. The presentational point of view (or in modern terms the camera angle of the staging) used by Valle-Inclán to project these disquieting experiences of the Spanish labyrinth (which, incidentally, are almost always borrowed from historical situations journalistically documented) is closely related to the manner of a distant, grotesque representation of history which he termed, as opposed to admiring or realistic modes of art, "the third way of looking and representing reality." In other words: unlike traditional efforts of theater to identify admiringly or sympathetically with victims, Valle-Inclán's esperpento instead eliminates most feelings of admiration and empathy for the plight of the "tragic" blind poet on the part of the public. An effective production or filming of the esperpentos, then, must emphasize precisely this possibility of altering the functional relations between stage and audience, text and author, author and characters; it must recreate, strictly in terms of the public, the same process of distancing viewers from the tragic poet's disastrous last night which Valle-Inclán used to alienate and

disturb Spanish readers when they were reading the esperpentos.

Now, it is this double-barreled alienation effect that poses understandable difficulties for modern readers, critics, directors and especially Spanish actors (whose penchant for declamation often creates the exact opposite reaction of the desired effect of distance). A good test case of this problem in reading or producing an esperpento is the key, oft-commented street scene of *Luces*: the blind Estrella, already humiliated, physically battered, drunk and fed up is suddenly, during the violent scuffles of the political strikes, a witness to two brutal deaths. In the first case, the blind Max can only hear the drivel about the tragic death of an innocent child shot by a stray bullet. During a theatrical performance, in other words, spectators see Max entering on the stage at the exact time when the bereaved mother is in hysterics over her child's death on the other side of the street: "a woman, her breast bare and her voice hoarse, holds in her arms a dead child, its temple riddled with a bullet hole" (Scene XI). Valle-Inclán's stage directions are visually provocative: readers or theatergoers must clearly see at all times that the blind poet cannot see what they are actually witnessing on stage.

Now, the distressing situation projected through the mother's lament contains just the sort of pathetic ingredients that in traditional theater had been relied upon to arouse the public's empathy for victims such as her. The dilemma for readers is that Valle-Inclán could have been tempted here to shift from the "aloof" third manner of distancing the public from the pathos of the tragic mother figure to the more "compassionate" second manner of making a grandstand tragedy out of the mother's lament. This is what Max (*not* Valle-Inclán) does; it is also what some critics (among them the expert dramatist Buero Vallejo) have suggested. This is not the case at all. What happens, rather, is that this famous "street scene" (which was, significantly, added by Valle-Inclán as the prelude to the esperpento definition in the later version of 1824) is projected deliberately to represent not just another episode of political violence but, significantly, the last political experience of the nocturnal odyssey to which the blind poet Max is a witness: the violence and the reaction of other Spaniards to it is staged immediately before the poet's death, that is, before his "moment of truth" or "illumination" when the failing poet can finally see clearly that the absurd life surrounding his failures during these "wretched times" of historical confusions in Spain are, like Dante's *Inferno*, a Spanish hell.

There is a calculated timeliness to the grotesque spectacle of the street scene: toward the end of the violence and confusions, Max declares furiously that he may be dying of hunger, but, unlike most slavish Spaniards, he is at least content not to put up

with such mockery, in his words, not to bring "any tiny votive candle to this *tragic clowning*." The shout of this hybrid image of tragedy and burlesque in the midst of the historical context of tragic victimization of an innocent child becomes so ridiculous and absurd that victimization itself, an otherwise tragic or pathetic experience, has already been converted into a "tragic clowning." Readers and viewers are to suspect that this is supposedly what also happens in the farsical history of Spain which here serves as the background for the grotesque spectacle of Bohemia at nighttime.

Staging the grotesque spectacle of the street scene is not different from the way the episode is read. It has not been easy for actors or readers to avoid the temptation of creating in spectators reactions of empathy toward characters. Consider the inane comments by the diverse types of Spaniards in unison with the anguished hysteria of the mother (a situation, incidentally, which was avoided in the film): in a theatrical production the inanities are to temper the tragic impact of this scene and thus project the tragedy of anguish, aesthetically speaking, with the cold distance that is prescribed for an esperpentic spectacle. It is indispensable for directors or actors who stage and act out this spectacular street scene of *Luces* (and incidentally, this holds true also for any teacher who explains the scene to students) that they be aware of the contradictory elements that are at play in Valle-Inclán's type of dialectical theater: they must *highlight* the function in the street scene as the culmination of the series of absurd experiences that lead Max to his conception and vision of the new aesthetics of the grotesque; that is, the stage production must integrate the ironic function of a grotesque Spanish history in the theatrical spectacle itself in order to attain—and receive—from a distance this problematic but necessary mixture of tragedy and farce.

6. *Reading and Staging Esperpentos*

Let us consider here the sequence of the scenes that are integrated into a bizarre vision of Spanish history. If one purpose is to stage before a Spanish public the notoriously infamous aspects of the Spanish history and then to show this historical chaos in all its tragifarsical reality or grotesque dimension; and if another purpose is to disturb and alienate the spectators who, while seeing history in this spectacularly grotesque light, must stop looking at so-called tragic victims, pathetically, in the always idealistic terms of tragedy; and, on the contrary, if they are to observe from a distance the victims of a political situation and realize that such an absurd tragedy need not be inevitable and, in

fact, could very well change: then the theatrical staging of such a montage must fit the alienating demands of making a grotesque spectacle out of history. All feelings of empathy for victims and all cleansing of emotions must be submerged to clear thinking on the part of spectators —both on the level of transmission and reception.

It happens that the street scene of *Luces* is paradigmatic in that it contains subtle self-references to the problems of its own reading or staging. Such self-referentiality is a key to the entire work itself (not simply as another theoretical argument outside of play production as often happens with Brecht, including in his essay, coincidentally entitled "Street Scene"): what *Luces* offers is a model, within itself, about the process of its production; about what ought to be an esperpento in general and, in particular, how it should be read by readers or staged for audiences. The exemplary situation is structured as follows: the key witness to the political violence is, at all times visibly, a blind poet. Like other classic odd couples (Dante with Virgil or Don Quijote with Sancho) he is followed around by a sidekick, the old cynical parasite, Don Latino, who follows like a dog and who, in the major part of the encounters, has the function of interpreting for the blind Max, literally, the absurdities that are going on around him and which are seen by audiences or readers. That is, he describes to the blind poet the same grotesque events that spectators see and only he cannot. "Seeing but not seeing" repeats of course the pattern of appearance and reality associated with almost all tragedies, from *Oedipus Rex* to *King Lear* and to a host of other "classic" and "modern" tragedies. Here, however, the moral commonplaces regarding the dilemma of the human condition are "deconstructed" by being plugged into the historical dilemma of Spain: how clearly are Spaniards allowed to see the horrific political conditions that surround them? Given national ideologies, to what degree can they distinguish between tragic myths and grotesque realities? What must they do to liberate themselves from historical blindness?

In the street scene two important violent events take center stage: the reactions, inside the esperpento, first, to the accidental death of the innocent child; and, second, to the execution, by being coldly shot in the back, of the Catalan anarchist. Both violent acts, as in old tragedies, have already taken place or will take place away from the central gathering of the street scene observed by the audience. Both deaths, therefore, are catastrophic events that have to be narrated and explained within the scene during the reading or performance of it. Here the two horrific shootings during political street violence are projected on stage only through their tragic consequences: for example, the unrelieved pain of the bereaved mother can only be heard and

cannot be seen by the blind Max, as it is by the audience; while the staccato rat-ta-tat-tat noise of the gun shots can only be heard from a distance. In both cases the violence of politics is being witnessed, explained and interpreted at the same time of their occurrence. One explanation of events (literally, an internal duplication), is necessary for the benefit of the blind Max who hearing what he cannot see wants to know, *more than anyone else*: "What's going on, Latino? Who is crying? Who is yelling in such a raging passion?" The second case of internal reporting is collective and for the benefit of everyone milling around. There is a third aspect: those who are present within the street scene communicate indirectly with the public which is, theatrically speaking, witnessing at the same time both the spectacle of violence and its diverse interpretations. Finally, the night watchman (who acts as the messenger of old tragedies in modern dress) eventually explains to the expectant Max and others what the shots were really about—it is the "official" interpretation of a political death and the fourth dimension of political events in the street scene.

The comments regarding the dead child come from people who were probably eye witnesses to the killing and who now give their own personal version of what has happened: the reactions degenerate into a hilariously chaotic bickering regarding who is ultimately to blame, order or anarchy, for the terrible accident of the child. In this manner the tragic deaths that have taken place as part of political violence in this staged scene are surrounded by the bizarre context of a petty quarrel over law and order, a senseless quarrel that takes away pathos or undercuts any dignity that victimized deaths could have in themselves. The two tragic deaths are debated either in inane terms of right and wrong or with cynical abandon: witness the disquieting comments (at least in view of the child's death) by the pawnbroker, the guard, the bar owner, the retired officer, all of them witnesses to the death of the innocent child. They are carried further by the cynical commentaries of Max's sidekick, Don Latino: what is for the blind poet a "voice of *such tragic fury*" is for the indifferent Latino just another "good performance."

It is this "imbecilic" reaction (Max's label) that leads to the grotesque climax. The blind poet, furious at realizing that the overheard shots were those that assassinated in cold blood the Catalan anarchist he had met in the prison cell, asks the cynical Latino to help him commit suicide sensationally in one spectacular plunge. It is his cynical sidekick, his narrator of realities, who bursts the blindman's balloon of *tragic posturing* by alienating him from pathos and cutting his indignation short, pitilessly: "Don't get too excited Max." Valle-Inclán's "aesthetic" distance in the esperpento here functions historically in capturing, coldly and

critically, the "cynical" indifference toward victimization on the part of Spaniards. The consequences of a cynical indifference to a political and human tragedy can only be grotesque: the alienation needed to project historical spectacles as esperpentos is a rigorous aesthetic and should not be confused erroneously (as it is almost always) with Valle-Inclán's political views. An artist's alienation can be a citizen's commitment. The esperpentos are not so much about Spanish politics as they are about how or to what degree Spaniards see or do not see the grotesqueness of their political history.

7. The Esperpento and History: Theory and Practice

Max proposes the grotesque manner of representing Spanish history, as a new art of the times, precisely at the moment of his "illumination." During the blindman's trance, just before his death, he recalls again the assassinated anarchist but no longer as before with sentiment, pity or anger; rather, his terms show a *new* awareness about the process that lies behind the newspaper reporting of all the historical violence that has been staged and witnessed by the Spanish public:

Just to calm you a little for the fright my foreboding gave you (the dying poet jests with Latino in a macabre way) here I lie down and wait. Indeed, I am the dead one! *And what will those scum newspapers report tomorrow? That's what the Catalan outcast was asking himself* (our emphasis).

This tough, painful but lucid recollection succeeds in questioning critically the type of interpretation about the political murder that will be read the next day by Spaniards in their daily press. The textual reality of fictionalized history, within the grotesque spectacle, is indisputable: first, it is foreseen that the anarchist is going to be assassinated on some pretext by his police captors (in scene six); and, afterwards, he has been shot as was foreseen, supposedly while trying to escape (in scene eleven). The sarcastic remark is, within the fictive esperpento, a tell-tale clue of historical referents: what is being confused in the minds of Spaniards is the factual act of assassinating the political prisoner (a common practice of the times) and the distorted version of it reported by the official press (an equally common practice) that will be read by Spaniards: here the sightless Max sees clearly, unlike the sightful Spaniards, that the press will report tomorrow the same false version of the assassination that the night watchman officially repeated: "It was a prisoner attempting to escape."

The esperpento does not deal so much with the grotesque events of Spanish history as it does with the historical interpretations of these events that convert them not into a dignified national tragedy but into the grotesque *trágica mojiganga*. The grotesque does not create distance; historical grotesqueness is produced and comprehended through aesthetic distance —hence the historical function of the art of esperpento. The mediations in history provided by “news” is part of the spectacle of the Spanish labyrinth. The political victim, for example, has a lucid awareness of the unjust, terrible fate that is awaiting him: “This dead man knew his fate” shouts Max in the street scene, bursting with indignation and rage. His executioners are likewise clear about the dire fate of the anarchist: “So get going. You’re going to take a nice vacation, pimp” (Scene VI). The euphemism (of *viaje de recreo*) is chilling in its witty indifference to the work of death squads. So it’s the Spaniards, according to Max, including and especially the artists, who have a false consciousness of what is historically going on and not a lucid view about the distorted interpretations of historical events provided by the media. What is successfully highlighted in the first esperpento as a historical absurdity is the uncanny *disproportion* between the historical facts of a political assassination and the distortion of these same facts in the daily press. If the disproportion is perceived in fiction it might be critically analyzed in history because it is a historical phenomenon.

The esperpento can here help us read Galdós more accurately. At the end of *Doña Perfecta* the death of Pepe Rey is witnessed clearly by readers as an ordered killing but is not reported to the people of Orbajosa as a murder committed by Doña Perfecta and Caballuco. That is, the novel does not deal only with the death of the liberal Pepe but, historically speaking, with the successful coverup of the murder. As in *Luces*, murder does pay (a difficult fact to accept) and unless Spaniards distance themselves and take a hard look at their history, as if alienated from it, things will not change. Valle-Inclán, here, in his first esperpento, not only makes a spectacle out of one more political tragedy but also out of its successfully grotesque coverup. The tragifarsical truths of national history are represented, dialectically, in terms of the falsifying versions by the Spanish state.

It is time to reexamine some conceptual aspects of the esperpento in terms of the blind poet’s new aesthetic theory and of the political situation that has produced it: tragic sense; the grotesque; the esperpento; classic norms; concave mirrors; systematic deformation; the absurd; distance; mathematics of distortion; slanted representations: these are some of the terms used by Max in *Luces*. Significantly, every single one of these

The Historical Function of the Grotesque

concepts about representation *in art* by the moribund but visionary poet are plugged into each one of the *historical references* within the fictive action of *Luces*. To do literature as esperpento is to deform through art an already deformed spectacle of Spanish realities and their history. And this implies: to define the social factors that have grotesquely deformed Spanish civilization; to discover their interrelationships, and to seek, behind the interpretations provided by the media, the impulses that determine historical events. Knowing and understanding the present situation as others interpret it for Max (recall here that the blind poet has, according to the anarchist, "eyes that few people have," because, to Max, "the eyes are only hopeful deceivers") is equivalent to the process whereby, through a cold analytical distance, one can examine what's going on in the history of Spain. The esperpento thus provides, through fiction, training in reading history; and enables the public on how to read newspapers with a more critical eye. In the particular case of *Luces de Bohemia*, readers can learn how to see clearly the false versions of a real assassination that lie behind the published words of "scum newspapers." The spectacle of the esperpento is grotesque not so much because of the political violence and abuses as of their absurdly successful coverup through the media.

8. The Historical Function of Artistic Distance

Political history, artistic distance, fictive grotesque. We need to review the esperpento's formal mechanisms, especially the ways of transmitting fiction as fiction but with historical consequences. The street scene is a viable test case because here the public is effectively distanced or alienated from the tragic aspect of the political events and victimization: first, the actions are simultaneously narrated as they are directly presented or enacted; second, the two violent deaths are commented and interpreted by various degrees of distance that range from the stoically compassionate advice of patience (the old woman consoling the mother), to the self-centered bickering and, above all, the cynical observation that, while pressing the dead child to her bosom, she is ostensibly putting on a good —ironically, "spectacular"— show; third, Max needs, due to his blindness, for others to interpret for him the events he cannot see; and, finally, when the indignant Max really goes to pieces, he absorbs in his tragic fury, within fiction, the potential indignation of the public, outside fiction, and thus, his tragic posture (as potentially that of the audience) is immediately deflated by Latino with a condescending, matter-of-fact reaction to tragedy: "Don't get too excited, Max." The street scene ends abruptly right here as in a

“cut” of silent films and, significantly, it dissolves into a change of scene where, in theory and practice, tragedy also dissolves into the *esperpento* of and by the blind Max *Estrella* —the only one who, symbolically living up to his name, sees and exposes the ideology of tragedy.

These steps are of course theatrical or early filmic tricks encoded in the reading or staging of the *esperpento*. They create an authentic distance between what happens on the text or stage and the public outside the text and stage. Together they preclude empathy on the part of the public toward the terrible or “tragic” events that are taking place on the stage. Because, by the time the public comes to perceive the terrible aspect of the disasters, *they are no longer tragic*: they may contain the stuff of tragedy but they are already surrounded by stupidity, silliness, farce, cynicism, hypocrisy, pretentious egotism and absurdity. Disaster and victimization are distanced, *alienated*, from the public's expectations; the so-called tragic sense of an event is simultaneously, through the lucidity provided by distance, robbed of all possibility of a tragic dignity. Hence the stark timeliness of connecting a *new* theory of art with a clear historical consciousness: it is on the heels of this “street scene” that Max finally comes to the same conclusion about his absurd plight and that of Spain which, by now, the public, as an objective witness, has perceived; that is, that the label “tragedy” applied to Spain or Spaniards (“Una tragedia, Max” the “grotesco personaje” Latino presumptuously suggests) is not really a tragedy but rather, just like his own grotesque situation, an *esperpento*: a tragic clowning, a mixture of disparate elements that preclude the traditional catharsis of theatergoers watching the dignified struggle of a tragedy.

Now, in order to convert a tragedy into a grotesque *esperpento* it has been necessary to convert the stuff of real history into an artistic spectacle and not simply into documented versions of history. Thanks to the distance provided by the grotesque angle of representation, the public can distinguish more effectively fictive from historical violence as well as events from their interpretation. It is this distinction that provides a historical function to the grotesque spectacles of the *esperpentos* (and the reason why the title of this talk is really provided by Valle-Inclán himself). That is: Valle-Inclán's skillfull art of grotesque spectacle, a pure fictive artifice, helps readers judge historically. The so-called third manner of capturing history in art, as it is practiced in the first *esperpento*, *Luces de Bohemia*, provides for the public that receives the work a double experience: analyze historically some imaginary events of the grotesque labyrinth of Spain without ever forgetting that this is just what they are—imaginary events. In this sense, spectators or readers who

read or view this grotesque spectacle of Spanish history are capable of distinguishing the truth about hypocrisies in Spanish society and, at the same time, to enjoy, on the aesthetic level, the strategy of aesthetic distance that, by alienating their affections, has enabled them to make this historical distinction.

8. *Valle-Inclán and the Esperpentos*

The best way to conclude is perhaps return to the way Valle-Inclán himself has articulated the theme and title of our talk. According to Valle-Inclán and his surrogate Don Estrafalarío (in the prologue/epilogue of *Los cuernos de don Friolera*) what is needed in Spain is a flexible art, full of possibilities, in which both author and public, by distancing themselves, can acquire the aesthetic capacity of enjoying themselves before a spectacle, even if aesthetic enjoyment is at the expense of the tragic problem of Spain. Thus the creative dimension of art is rooted in the capacity of authors to consider themselves superior to their created characters who, like the puppets of a puppet show, despite or even because of their tragic pretensions, seem ridiculous in their heroic postures, tragic declamations or mythic labels. The most effective way of regenerating Spanish literature (and with it, the way of representing the absurdity of historical realities) then, is to inject traditional literature with the comic distance, popular flavour and malicious sense of puppetshows. Thus a radical way of dealing with and representing historical realities in art, beyond the elaboration of historical disasters themselves, is to revolutionize the apparatus of art forms themselves. Independently of Brecht and others, Valle-Inclán was clear in suggesting such connections between form and history: the reason authors play the games of distance in their art is because what goes on in the social life of Spain is distressingly absurd; Spain keeps on asserting tragic grandeur and always putting up its show of tragedy without any historical basis or even competence for such tragic grandeur. Tragedy, as in *Luces*, is just another ideological label. The fact is that a so-called tragic role is so demanding that, metaphorically, it is superior to the Spanish actors who act out the script of Spanish history: when actors gesticulate pathetically in their persistent attempts to play the dignified roles of tragedy, they are over their heads, and in their pathetic declamations, in the words of some critics, they *appear to be just what they are*: loud mouthed puppets in the historical spectacle of the never-ending absurd tragedy of Spain.

Valle-Inclán's own words about his art are teasingly, wickedly historical: first he identifies himself with Cervantes, Quevedo and Goya and the Spanish tradition of the grotesque:

Los autores españoles, juvenilmente endiosados, gustamos de salpicar con un poco de dolor la existencia que creamos. Tenemos áspera la paternidad. Por capricho y por fuerza.

He next answers why Spanish authors distance themselves from their own work (he especially refers to the case of Cervantes and *Don Quijote*) by stressing the historical function of an artistically grotesque spectacle:

Porque nos asiste la indignación de lo que vemos ocurrir fatalmente a nuestros pies. España es un vasto escenario elegido por la tragedia. Siempre hay una hora dramática en España; un drama superior a las facultades de los intérpretes. Estos, monigotes de cartón, sin idealidad y sin coraje, nos parecen ridículos en sus arreos de héroes. Gesticulan con torpeza de cómicos de la legua las situaciones más sublimemente trágicas.

Valle-Inclán's analysis of the connection between the alienation effect of his esperpentos and the need to see and reject, in Spanish history, the illusion of tragedy is a devastating debunking of national ideologies. The historical functions of his pure art of the grotesque are at the same time bypassed in favor of other aspects of his literary production and biography—and it is easy to find a wealth of materials in both. This is the reason why we reexamined his esperpentos comparatively, in terms of other better studied dramatists who offer valid parallel tendencies: by *not* concealing the fact that the grotesque spectacle of esperpentos is constructed, a Spanish audience is not prevented, as in the case of the media, from reflecting critically on both the "situaciones... trágicas" of Spain and the modes of their representation in art and the media. Valle-Inclán's new aesthetic reflects a historical belief that a bad show, in fiction or history, can be rejected.

QUEVEDO'S VISION OF A MERCANTILE HELL*
(The Ideological Art of *El sueño del infierno*)

Sharon Kuusisto
College of Saint Catherine
Angel Sánchez
University of Minnesota

A literary document is, much like a hieroglyphic or a dream, filled with perplexing images: despite its fictive contents, the literary form enstructures a historical consciousness in a decipherable pattern. Any re-examination of Francisco de Quevedo's prose, therefore, and in particular the allegorically grotesque *Sueño del infierno*, challenges modern readers to unveil the complex relationship suggested between the social judgments that take place in the fictive netherworld and the Spanish mercantile society in crisis in which Quevedo lived and intrigued.¹ There are many studies of Quevedo's work, and our purpose is not to add one more amendment to them; rather, we hope to open the reading of the *Sueños* by stimulating a historical discussion of the narrative that goes beyond the traditional interpretations of Quevedo's work.

In this artistic communication, Quevedo entertains his readers with a burlesque vision of the known allegory of the Christian Final Judgment. Following the traditional motifs or patterns of the *Dance of Death* and the *Divine Comedy*, social members from "all stations and occupations" are called forth within the narrator's imagination to stand judgment on how they have performed their given social roles on earth. The *Sueño* is a moralistic discourse highlighted by a pattern of grotesque lampoonery; indirectly, the vision projects a social construction of evil. This artistic construct of netherworld wrongdoing mocks materialist norms up and down the social strata; in turn, the pattern of ingenious barbs captures a disillusioned view of the social protagonism associated with the monetary measures of mercantile Spain. It is this manner in which Quevedo's art indirectly documents ideological attitudes that is at the heart of this new reading of Quevedo's *Sueño del infierno*.

Editor's Note: A version of this study was read at the section of "Golden Age Prose," of the *Hispanic Languages and Literatures* (LA CHISPA) New Orleans, February 26-28, 1987.

In the prologue, the narrative voice addresses the "desconocido e ingrato lector" with a moralistic message directed to all humans. Here, Quevedo imitates the moralistic literary tradition of his time.² The novelty of the allegory, however, lies in the timely message underlying the traditional motifs elaborated by Quevedo. Quevedo's sharp satire against modern abuses both entertains and instructs his readers. At the same time, implicitly the burlesque allegory constructs a harsh criticism of contemporary (in a way, nascent "capitalist") mercantile norms. Thus the allegorical codification of evil, propagated by Quevedo as an aristocrat and man of letters, is inseparable from historical attitudes toward the Spanish crisis. A decodification of this allegory of Spanish society as a materialist hell on earth captures the social view of the privileged nobles and, in particular, of Quevedo himself as a lesser nobleman with social and political ambitions.³

The first person narrative addresses an assumed reader to communicate, as in traditional allegories, a divinely inspired vision. God has sent the narrator an angel. It is not just any angel, however, but the guardian angel of the narrative voice. The divine message, transmitted in the dream by one person yet presented as universal, condemns the material ambition of modern Spaniards and reaffirms the superiority of past spiritual values. This literary affirmation of Spirit over Matter repeats an ideology characteristic of many literary works of the Golden Age. At the same time, the anti-materialist motif illustrates an attitude of the lesser nobility toward the imperial policies of the Spanish monarchy. In one sense, the message echoes a widely felt perception of the crisis and instability of the Spanish society; at the same time, it appears related to the private interests of the surrogate subject who narrates. In this fashion, we see how, on the historical level, "divine" intention is mediated by personal interests.

Within the dream format, the spokesperson of the vision first associates himself with a privileged world, exempt of evil, where harmony reigns. In the realm of virtue, superior humans distinguish themselves from other mortals by the nobility of their values. At this point, the narrator initiates his symbolic journey along the pathways of life. On the right, the passage becomes harsh, for no horses, carriages or comfortable symbols of power are found along the way. To make the journey even less attractive, the path of virtue lacks inns and taverns, that is, the sites frequented by merchants and traders. Dissatisfied, the traveler turns to the populous, easier path on the left. Here, he bumps into a tumultuous group of merrymakers: noblemen, merchants, traders, judges and government officials:

Quevedo's Vision of a Mercantile Hell

Volví a la mano izquierda, y vi un acompañamiento tan reverendo, tanto coche, tanta carroza cargada de competencias al sol en humanas hermosuras, y gran cantidad de galas y libreas, lindos caballos, mucha gente de capa negra y muchos caballeros,... y aquí nos sobaban mercaderes, joyeros y todos oficios,... los letrados, que era terrible la escuadra de ellos que iba delante de unos jueces.
(108)

This model of a society merrily yet blindly advancing toward hell suggests a harsh rejection of the mercantile economy and the imperial bureaucracy of seventeenth century Spain. The narrator uses historical correspondences to point out the sins of the revelers and the motives for their condemnation. Implicit in the enumeration of sins is an underlying codification: "Evil" is equivalent to Ambition for "Power" or "Money" which, in turn, stands for "Mercantilism". The condemnation of the path of worldly acquisitions is implicitly a rejection of the means to social advancement.⁴

The fictional mockery of mercantile values records the national concern for the social and economic crisis besieging Spain in the early seventeenth century. From the end of the sixteenth century, certain national signs of crisis were unmistakable: unemployment, depopulation, inflation, military and territorial over-extension and national bankruptcies.⁵ At the same time, the ambitious imperial policy of the Spanish monarchs, with the creation of professional armies and a state bureaucracy, promoted expectations for social betterment among commoners who now competed for the administrative positions once reserved for those of noble birth.⁶ The moral split in Quevedo's fictive allegory has its economic analogue in the "class" system of Spanish society.

Quevedo's biography as a member of the lesser nobility reflects these social structures and potential changes. Educated at the Court, he was aware of the avenues and the obstacles to power as he prepared himself to serve the king. In spite of his privileged position, he found his aspirations thwarted (or at least he so believed) within the new mercantile apparatus. Quevedo's disillusioned view of the transient society (and his potential role within it) is manifest in his vision of the mercantile mentality as symptomatic of Spain's social and moral malady.⁷ For the narrator, Quevedo's surrogate voice, social corruption appears when feudal harmony is abandoned in the pursuit of social advancement through money.

All socio-economic and political strata of the Spanish society are "housed" in Quevedo's infernal regions. Nevertheless, two social groups figure most prominently in his

allegorical construct of evil: first, the bureaucratic apparatus, presided over by judges and administrators, and, second, the commercial apparatus, typified by merchants, tradesmen and service personnel. These two images converge in the figure of the king who, symbolically, leads "toda la república" to hell:

Las justicias llevan tras sí los negociantes, la pasión a las mal gobernadas justicias, y los reyes, desvanecidos y ambiciosos, todas las repúblicas. (110-111)

The common denominator for all public officials is their worldly ambition which propels them, literally and figuratively, toward hell. The king plays the role of the *marchand par excellence*. This startling image is reinforced in a scene of clear historical reference in which the king is accused of fostering in his officials his own ambition for gold. The collusion between the king and his administrators in their common pursuit of riches is satirically and morally repudiated as a pillage:

Van vencidos de la cudicia —¡Ved que valientes!— a robar oro y a inquietar los pueblos apartados a quien Dios puso como defensa a nuestra ambición mares en medio y montañas ásperas. (125)

Historically, the Conquest was realized in the name of Christianity and the king who, because he granted permission for the expedition, received a share of the benefits. In the narrator's *Dream*, however, the expedition is described as mere commercial profiteering backed by the king while evangelization has been dismissed for material rewards. The traditional men of arms, defenders of the feudal values, scoff at the mercenary soldiers who "sell" themselves as "merchandise" in their effort to improve their lot in the new society:

Reprended la hambre del premio; que de buen varón es seguir la virtud sola y de codiciosos los premios no más y quien no sosiega en la virtud y la sigue por el interés y mercedes que se siguen más es mercader que virtuoso. (112)

Implicitly, the mercenary quest for rewards stems from the kings themselves who, as monarchs, "purchase" the lives of those who serve them with material rewards:

Y advertir que ya los príncipes tienen por deuda nuestra sangre y vida, pues, perdiéndolas por ellos, los más dicen que los pagamos y no que los servimos. (122)

The narrator thus laments the loss of the feudal pact sustained in the past between lord and vassals. The altruistic tradition of

loyalty has now been reduced to another opportunistic commercial transaction invoked by the king.⁸ As a result, indirectly, he is responsible for the moral —and social— crisis. The noble model of the past has degenerated into the hellish example of the present.

As an inferno of materialism, Quevedo's fictional version of the mercantile society captures the fear that a society open to the acquisition of money and power may threaten the social privileges of the "class" in which Quevedo was born. The allegorical society performs as a public marketplace in which the traditional values of nobility, justice, piety, and military valor are transformed into "merchandise" subject to vulgar, commercial tides of supply and demand.

The ambition prevalent in the mercantile society has corrupted kings along with their officials. Both become indistinguishable from merchants as they are associated with the evils of material gains. Amidst the royal officials, the constables figure most prominently, for "en cada alguacil malo, aun en vida, está el infierno en él" (139). Comically, the bureaucratic apparatus incarnate claims to govern this singular hell:

Pues según son endiablados los malos alguaciles, tememos que ha de venir a hacer que sobremos nosotros... y que se nos han de levantar con el oficio de demonios y que ha de venir Lucifer a ahorrarse de diablos y despedirnos a nosotros por recibirlos a ellos. (139)

In the underworld, the devils are now forced to compete with the constables for the leadership roles once reserved for them. Ironically, the devils fear that Lucifer might break his covenant with them and replace them with these *arribistas*. As in the historical time of the *Sueños*, the allegorical threat to social privileges emerges from within and from without. Even in hell, opportunistic outsiders compete for the control of official positions traditionally held by devils. The confusion increases as Lucifer is inclined to favor the newcomers filled with ambition.

Implicit in the privileged narrator's vision of the threat that is stalking the hellish society is a parallelism to the historical crisis.⁹ This view indirectly records Quevedo's position as a member of the lesser nobility who both senses the competition from his social inferiors and no longer feels protected by the powerful aristocrats he serves. For this reason, in the allegorical construct, activities oriented toward the acquisition of money appear as diabolical as the commercialization of those who support the "merchant" ways. To Quevedo and other lesser noblemen, the threat to inherited social privilege must have appeared as ominous from above as from below. Within the

mercantile system, members of the lower social strata were able to appropriate symbols of prestige traditionally reserved for those of noble birth. The king's imperial structures contributed to this confusion as they opened pathways to social advancement.¹⁰

The visionary fictional code: "Merchant Mentality" = "Ambition" = "Evil" continues to operate in repudiating the conduct of ambitious commoners. The identification between "merchant" and "ambition" becomes fused, thereby reinforcing automatically the negative connotation of the mercantile system. Quevedo's wit captures the attention of the reader by portraying social evils in the lower strata as a carnivalesque parade of usurped social functions. Satire provides both entertainment for the reader and "ammunition" to ridicule those who avidly propose to satisfy their hunger for wealth and power in industry, commerce or social services.¹¹ The commonality of greed associates all such opportunists with the Judas prototype as evil "merchants." Opportunism is what ironically opens for them the doors of hell: "¿Acá estáis? —dije yo— ¿Qué os parece? ¿No valiera más haber tenido poca hacienda y no estar aquí?" (121)

The literary technique changes in the representation of the lower strata of the society. Not only is their evil ambition profiled but they are discredited by Quevedo's grotesque satire. Merchants could not be accused of promoting commerce since that was the role that traditionally corresponded to them. However, as is the case with many inhabitants of Quevedo's fictional hell, they are accused of evil-doing because they exercise their given role for personal rewards.

In spite of the fact that commercial activities would be central to the well-being of a mercantile society, Quevedo degrades them with the sarcasm of his pen. All social functions exercised for monetary gains by members of the lower "classes" become a target of harsh ridicule to entertain the "discreto lector." Hunger for money is represented as something destructive and absurd as it pursues opportunists to the underworld: "había cochero de aquellos que pedía aún dineros por ser atormentado." (116)

In other scenes, the activities of pastry makers and pharmacists appear grotesque and repulsive. The plasticity of Quevedo's satire delights the reader in scenes like that of pastry makers embellishing their meat pies with dog meat, dandruff, flies and other repugnant elements (120-21). The pharmacists, in the role of "alchemists," are not to be upstaged; their eagerness for money impels them to convert flies, dung, spiders, scorpions, toads and "hasta el papel en que dan el unguento" in "gold." (130) The effect here is not only to entertain by condemning the misconduct of sinners but also to degrade all those positions or

activities which provide a pathway for social climbers.¹² This is precisely the reason why coachmen are relegated to Quevedo's visionary inferno:

—Señor, porque siendo pícaros, nos venimos al infierno a caballo y mandando.

Aquí le replicó el diablo:

—¿Y por que calláis lo que encubristeis en el mundo, los pecados que facilitasteis y lo que mentisteis en un oficio tan vil?
(116)

The coachman includes himself among a collective of inferior social members who symbolically have risen from "pícaros" to noblemen. The main reason for their condemnation resides in their failure to exercise appropriately the social functions corresponding to the symbols they have usurped. Their performance is mocked as a masquerade bereft of substance.

There is obviously a partisan view of Spanish society which gives cohesiveness to the satirical pattern of the *Sueño del infierno*. Within the narrated vision, the "divine" message of the moral crisis becomes a nightmare of contemporary mercantile attitudes. In the feudal view, both in fiction and in history, the king, as supreme ruler and legislator, was responsible for the practical and moral course of the nation. Nevertheless, in Quevedo's burlesque *Sueño*, the moralistic construct suggests a condemnation of the king's performance as a misguided "merchant" who leads his nation to an inferno of materialism on earth. The allegorical accusation suggests Quevedo's disillusionment as a Spaniard and as a nobleman; Quevedo felt hindered by the most influential aristocrats and threatened by the encroachment of social climbers in the seventeenth century mercantile society. Satire becomes an artistic "weapon" to expose and ridicule the destructive consequences of the king's imperial ambitions. Simultaneously, the allegorical accusation transmits an appeal to the traditional role of the monarch as the supreme aristocrat ordained to reinstate the values, roles, symbols—and privileges—of the feudal society. In this manner, Francisco de Quevedo constructs a dominant ideology of status quo in his witty burlesque art.

Notas

¹ The Felipe Maldonado edition, *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo* (Madrid: Castalia, 1982) is the most reliable edition currently available. All textual references in this study refer to this edition and are cited parenthetically by page number.

² See Henry Ettinghausen's cornerstone study, *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement* (London: Oxford U.P., 1972) for some leads to the recurring Neostoic attitude enstructured in Quevedo's writings. Anthony Zahareas' scholarship on the *Buscón* is also indispensable for critics of the *Sueños* who wish to explore the complex issue of the historical and ideological implications of Quevedo's literary choice of spiritual values over material gains. See Zahareas' "Quevedo's Neostoicism as Ideology", prepared for a Quevedo Symposium, "Don Francisco de Quevedo: Texts in Contexts", UCLA, Nov. 20-21, 1980.

³ The exploration of the literary text as a system of signs with a codified discourse and a grammar of reception is currently of keen interest to many literary critics. For a basic introduction to the narrative as a cultural communication presupposing a sender, a receiver and a system of values, see Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1978), especially pp. 28 and 147. Also consult Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, trans. C. Emerson and M. Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), especially pp. 41-83.

⁴ See note number 3.

⁵ See Pierre Vilar's succinct account of the national crisis in "The Age of Don Quijote", *New Left Review*, 68 (1971), 59-71, or in *Crecimiento y desarrollo: economía e historia: reflexiones sobre el caso español* (Barcelona: Ediciones Ariel, 1964), p. 439.

⁶ J. Elliott records the process in which many "new men" found opportunity in the judiciary, the military and the religious orders. See *Imperial Spain: 1469-1716* (New York: New American Library, 1966).

⁷ For more particulars on the controversies surrounding Quevedo's political career and his satirical writings, see the section "Quevedo's Biography", in Sharon Kuusisto, "The Historical Basis of Satire in Quevedo's *Sueños*: The Social Construction of Evil", Diss. University of Minnesota, 1985. pp. 303-04, especially the articles of J. Crosby, M. Duran and J.H. Elliott. An extensive bibliographical listing on Quevedo's works can be found in James O. Crosby's *Guía bibliográfica para el estudio crítico de Quevedo* (London: Grant and Cutler, 1977).

Quevedo's Vision of a Mercantile Hell

⁸ See note number 2.

⁹ See note number 6.

¹⁰ See Maravall, *Estado moderno y mentalidad social: siglos XV a XVII* (Madrid: Revista de Occidente, 1972), espec. II, pp. 80-85, 90-94 and 116-130 for reliable historical information on how monetary wealth and other symbols of social prestige were no longer the exclusive domain of those of noble birth in seventeenth century mercantile Spain.

¹¹ Michael Johnson and James Iffland both address the topic of artistic intentionality in Quevedo's satire. See Johnson, "The Political and Social Implications of Quevedo's Scatological Satires", Diss. University of Minnesota 1981, and Iffland, *Quevedo and the Grotesque*, 2 vols. (London: Tamesis, 1979 and 1984) and "Apocalypse Later: Ideology and Quevedo's *La hora de todos*", *REH-PR*, 7 (1980), 87-132. Many valuable leads to the ideology underlying Quevedo's satire are also found in articles by Anthony Zahareas and Edmond Cros addressing Quevedo's *Buscón*. Consult, for example, Zahareas' "The Historical Function of Art and Morality in Quevedo's *Buscón*", *BHS*, LXI (1984), 432-443 and Cros' *Ideología y genética textual. El caso del "Buscón"*. (Madrid: Cupsa Editorial, 1980).

¹² See J. Iffland for a definition of the grotesque as well as suggestions on the authorial "will to denigrate" which can be associated with it.

ANOTAÇÕES EM TORNO DA INTENÇÃO
DE VANGUARDA E A SÉRIE
“VIOLÃO DE RUA”

Jorge Wanderley
Universidade Federal Fluminense

Considerada a existência de “frames”¹ na instância da obra de arte como ser absoluto (há instâncias específicas para os momentos da *produção*, da consideração do *produto* e do *consumo*) e encarado o fato de que tais “frames” apontam forçosa e necessariamente para um padrão de expectativas cuja previsibilidade vem a constituir parte do arsenal (até de vida) de cada produtor e de cada consumidor, o primeiro elemento conseqüente é o reconhecimento de que a produção da arte de vanguarda procura, por definição, a explosão do “frame” em que estava a “arte velha” inserida, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, precisa manter presente e vivo este mesmo padrão de limitação em que se encontra. Dito de outro modo e de maneira mais simples, o retrato instantâneo da vanguarda é o de algo que precisa discrepar de uma norma vigente, mas não pode abrir mão completamente dessa mesma norma. Tem que desviar-se, mas não abandonando o caminho. Tem que tentar uma forma qualquer de parricídio —mas de um modo tão particular que se preserve pelo menos a referencialidade da figura paterna. *Assassinato* sem morte e sem morto, atentado que não se consumará: este o programa da vanguarda, quando considerada sob a ótica da ruptura de padrões de expectativa. Cabe notar, desde já, no interior mesmo do que disse linhas acima, que a idéia de “limitação” se casa à de “frame”; limitação, limite, cerca, moldura, horizonte de expectativas, em cada um desses nomes há um Senhor determinante de situações —o que, de resto é próprio de nomes; mas aqui as marcas têm especificidade de *interdição* acentuadas.

O critério da explosão dos horizontes de expectativas é o mesmo que norteia a idéia do estranhamento, é claro, pelo que poderíamos entender como sendo de vanguarda qualquer instância em que tal ruptura estivesse na base de uma *realização* artística. Assim sendo, o fenômeno “vanguarda” não seria mais do que uma extensão ou um alargamento do processo que está na base do trabalho artístico ou: se emprego em termos programáticos e macroscópicos aquilo que constitui minha tarefa casual (aparentemente) e microscópica enquanto artista, estou dentro de um quadro de vanguarda. Isto simplificaria tudo e

tornaria perfeitamente possível compreender num relance a operação produtora de arte de vanguarda, fornecendo uma fórmula (que o bom senso sabe inexistente) para a instauração de uma atitude ou produção vanguardista. Se, numa certa medida, é verdade que tal extensão do micro-operatório para a macro-visão tem um cabimento, é também verdade que a simplificação daí resultante implica numa abordagem que privilegia o processo criador em detrimento de outros ângulos da realidade da vanguarda; de suas realidades possíveis. O encaixe do fenômeno da vanguarda no interior de uma sociedade e, aí dentro, no dentro do dentro, sua pertinência a um *contexto* espacial e temporal específico, por exemplo, ficam negligenciados ou têm sua importância velada, diminuída: o que, ademais, servirá a algum outro Senhor. Assim sendo, a consideração da vanguarda a partir de seu processo, numa macro-visão do estranhamento — para ficarmos apenas com este aspecto — atua de maneira simplificadora demais na tentativa de esclarecimento do assunto. Toma-se imperioso considerar contexto — e situação social, entre outras exigências, ao procurar entender o fenômeno.

Podemos afirmar que não houve, em qualquer ocasião, atividade de vanguarda sem que para isto houvesse condições e expectativas adequadas. O fenômeno da vanguarda — como o das mudanças de faixa nas classificações didáticas dos estilos de época — passa a ser visto, então, não como uma sucessão de episódios que aqui se despenham sobre o curso corrente da “história da produção” artística, mas sim como um movimento em onda, em vaga, passível de entendimento até a partir do que antes ainda não era onda ou vaga e do que *depois* já não o era mais. O que transparece, de tudo o que acima vai dito é o fato de que a vanguarda deve conter uma gramática própria, seja quando considerada em sua estruturação interna, seja quando vista em relação aos mo(vi)mentos que a antecedem ou a ela sucedam, no tempo. Assim, do mesmo modo que fica razoavelmente possível antever o que fará a vanguarda no interior de sua proposta, fica também possível conceber a iminência de seu pulso (seu surgimento ou ressurgimento) e a ruptura que argüirá contra o Institucional, desde que se conheçam as bases ou sejam identificáveis os contornos desse Institucional.

Ficam então, por menos que tenhamos progredido em nossa reflexão, delimitados os elementos que parecem indubitavelmente participar do panorama que nos propusemos estudar aqui.

O horizonte de expectativas *vigente* numa sociedade determinada, é um deles. Vigente, porque institucionalizado, como é óbvio. Assim, fica claro que o “frame” vigente em termos de produção consumo artístico no interior de uma sociedade dada é o Institucional. Ele dá o tom e constitui a Norma que vigora

num momento dado. Aqui cabe comentar algo que por força nos interessará: é o fato de que a atividade de vanguarda, com suas marcas de ruptura e explosão do previsível, contém em si algo que se faz em nome da dessacralização do institucional, mas que, considerada a circunstância social em que se passa, é uma atividade de derrubada de poder sem embasamento coletivo (sem o que equivaleria a *popular*, se estivéssemos no meio de uma análise política e/ou social de um movimento dado). Para dizer com outras palavras, os movimentos de vanguarda, votados como são à derrubada do poder (em sua forma arte/instituição), se praticam, ainda assim, à revelia da grande massa dos consumidores, pelo que mais caberia chamá-los de revoltas que de revoluções. É talvez esta fatalidade que tenha determinado a falência mais ou menos sistemática dos movimentos de vanguarda que tenham tido a pretensão de arregimentar entre os seus adeptos, o povo, o popular, o “participante” —ou, para usar um sartrianismo hoje desprestigiado— o engajado. É possível ainda que isto tenha marcado a insolvência dos CPC (Centros Populares de Cultura) entre nós, forçados a se descaracterizarem como movimento de vanguarda artística para satisfazer ao seu outro objetivo, o da participação popular e de ação política imediata. O espírito da revolta não pode responder pelas necessidades de uma revolução; e os CPC se queriam revolução. Talvez tenham contido em seu interior o grão revolucionário. Mas, embora erguendo-se contra o poder constituído, não se erguiam contra o código —a *linguagem*— constituído pelo que perderam sua intenção vanguardista. Assim, o que restou aos poetas cuja produção se filiou à vertente dos CPC é o prêmio de se saberem atuantes, compensação que deve responder por ficarem imóveis no que lhes interessava enquanto artistas no aspecto formal: a mudança intrínseca da própria arte praticada e que, inseridos neste movimento, era de esperar que ajudassem a mudar. Mas o serviço a estes dois Senhores é exigente: servindo à ruptura formal de toda a vanguarda, serve-se menos ou não se serve à revolução e vice-versa. Porque o espírito e o ideal revolucionários não se podem transmitir ou passar avante sem a clara e imediata capacidade de decodificação da mensagem que o conduz. E isto é o contrário do que caracteriza a revolução vanguardista em seu núcleo: o aspecto formal, já mencionado.

Assim, podemos dizer que a atividade artística de vanguarda costuma se fazer numa atmosfera de recepção rarefeita, senão supressa. O consumidor da produção artística se depara, quando ocorre a instauração vanguardista, com algo que foge às suas previsões, estoura seus padrões, e, de uma certa maneira, representa uma tradição do sistema social que ele, saiba-o ou não, está ajudando a formar. (É este um aspecto em que a produção artística tem a ver com a atividade revolucionária em sua

dimensão social). Traído, o consumidor passa por uma seqüência de reações que vão desde a indignação até o asco, para, mais adiante e à medida em que o tempo decorre, ajustar seus “mecanismos de recepção” à forma nova de produção, o que ocorre em grau maior ou menor, a par com a assunção ou não por parte da “maneira nova”, das marcas do Institucional. Ou da supressão da traição.

Não há dúvida, portanto, de que o consumidor é, em certo grau, atraído pela produção da vanguarda. Mas o que não se costuma referir com tanta freqüência é que —apesar de traído— o consumidor se vê também *atraído*, em certa medida, conscientemente ou não pelo objeto artístico de vanguarda com que, de súbito, aturdido, se defronta. Faltou-lhe (ao consumidor), no momento da contemplação do objeto vanguardista, aquilo a que chamo de “linguagem de retorno”: “falando” ele ao sistema com o poder (inconsciente) de enformá-lo, vai implícita na “fala” a expectativa de que a “resposta” se fará *na mesma fala* da pergunta. Em uma “merecida” e “esperada” linguagem de retorno. É o impacto de não encontrá-la que aturde o consumidor, repito, traído em seu intercâmbio vivencial. Traído em seu câmbio, mesmo. Mas, ainda assim, como se dizia, o objeto que o repele e que é por ele repellido, também, em parte, o atrai.

Por quê?

No caso das artes plásticas, a passagem das micrologias técnicas da criação para a renovação macrológica (o novo movimento de vanguarda), a leitura que fez Barthes da fotografia em sua *Câmara Clara*² fornece, talvez, um subsídio importante: refiro-me ao “punctum”, centro de interesse para onde, segundo ele, converge o interesse do olhar (e do viver!) numa foto. Ponto este que pode ou não coincidir com a intenção autoral, ou seja: aquilo que o fotógrafo quis flagrar ou registrar como sendo o ponto máximo de atração numa foto pode não ser —e freqüentemente não é— o que me interessa. Meu olhar se deixa levar por outro chamado, não coincidente com o do fotógrafo. Ora, é claro, a quem lê o texto barthesiano, que o “punctum” é tão pessoal e intransferível quanto a gama de evocações que uma palavra desencadeia em cada leitor. O trabalho de leitura de Barthes traz, assim, para as artes plásticas, a tradução da noção de polissemia e abertura (à Eco) da obra de arte. E uma foto, fechada em sua reprodução implacavelmente exata do real passa a funcionar —agora sabemos o porquê— como criadora deste mesmo real. (Já estava em Klee —“A arte não existe para reproduzir o real; mas para *tornar real*”.) Do mesmo modo, a leitura do “punctum”, instigante força que me atrai no novo, nas artes plásticas, é o que abre a porta da aceitabilidade no encastelamento da reação inicial à vanguarda. Não precisamos

salientar que nem sempre este “punctum” se deixa explicar ou coincide com o programa do movimento de vanguarda.

A tradução deste chamamento para o processo artístico em literatura se vem fazendo à base do estranhamento, com suas fases (no sentido temporal e na física dos líquidos) de recusa inicial intrigada, para progressiva capitalização deste caráter intrigante do que fora antes recusado. Capitalização/ato criativo em si, neste caso.

Tal estranhamento em termos de literatura, começou-se por fazer (penso em Baudelaire, Corbière, Laforgue) com sua ruptura no nível do enunciado do texto; com a sua absorção da “estética do feio” ao nível da significação, passou-se ao seu tratamento no nível de significante: a materialidade textual, sua fisicalidade espacial e o nível sintático; a linguagem mesma. É neste sentido que a poesia que se quis (entre nós) revolucionária, foi, em termos de vanguarda enquanto arte, incapaz de alterar o interior do processo de feitura do objeto artístico: procurava uma arrebentação no nível da significação (embora fosse agora uma significação político-social) quando então a arrebentação ao nível do corpo da linguagem é que lhe conferiria estatuto formal de movimento vanguardista.

Isto fez toda a diferença. Enquanto as propostas concretistas eram efetivamente de vanguarda, naquilo que tinham de explosivas em relação ao aspecto formal da produção verbal (literária), não o eram as dos CPCs, que operaram o equívoco de considerar a situação revolucionária em um plano (o político) como suficiente para a revolução em outro (o artístico).

Efetivamente, não há, no “Violão de Rua”³, renovação da linguagem, por mais que haja renovação da proposta sócio-política. Este equívoco foi gerado pela proposição categórica de que “a poesia não pode se desligar da vida” —e expressões semelhantes—, norteadora de uma forma de pensar adotada por Ferreira Gullar, Thiago de Mello e outros, e que serviram de “carona” a uma das muitas posturas anti-concretistas. O que então se passa é interpretação errônea do poder do Ideológico. Não é pelo fato de reconhecermos que o poder do discurso ideológico permeia tudo na sociedade de classes, que vamos poder atuar contra ele pelo simples fato de nomear seus agentes no momento, suas representações atuantes. Isto quanto ao aspecto *ação sócio-política*. Quanto a estar fazendo vanguarda literária, é de supor que os integrantes do CPC enquanto poetas e escritores sabiam muito bem que sua vanguarda nada resolvia —porque, no plano da expressão, da linguagem, não atuavam— ação indispensável à renovação literária. Se é de renovação literária que falamos, tal não houve, com os CPCs e o grupo “Violão de Rua” na época. Se é de renovação político-social, no máximo caímos de novo na velha pergunta sobre se a arte e a literatura podem atuar no

processo político como tal. E a pergunta é ingênua neste contexto, porque não parece que a série literária possa atuar sobre a série histórica numa relação mecânica de causa/efeito, ação/consequência. Canções não derrubam castelos e não há mais muralhas de Jericó, em nossa civilização de cimento armado e trombetas sem magia.

Algo que ainda desejo considerar antes de passar à sumária consideração de casos específicos no interior da literatura brasileira, é o fato de que a vanguarda tem como característica mais um elemento de presença mais ou menos constante em suas manifestações. Refiro-me àquilo que posso chamar de “diluição de autoria” e que poderia explicar como sendo o fato de que o autor de vanguarda não raramente, por ter “vendido a alma” ao credo novo, resigna-se, sem maiores queixas e sem disso se dar muita conta, a uma perda de identidade autoral, de tal modo que, no interior de um grupo de vanguarda dado, o trabalho de um autor não pode —ou só raramente pode— ser diferenciado do trabalho de um seu parceiro de grupo, ou escola, ou credo. Creio mesmo que esta afirmativa pode englobar produções vanguardistas no interior das artes plásticas. Sabemos também que, com o decorrer do tempo esta perda de identidade autoral ou esta “diluição de autoria” deixa de existir (aos poucos) e torna-se viável (ora mais, ora menos) alguma diferenciação ou toda a diferenciação entre autores. A força coercitiva —a meu ver, sempre autoritária— do “grupo” e sua ruptura com o horizonte de expectativas contextual é que respondem pelo primeiro momento; a absorção do “novo” pelo consumidor é responsável pelo segundo. Note-se ainda que esta “absorção do novo” não é espécie de alfabetização a que se submeta —digamos— uma sociedade; é, antes, uma forma de “constituição do real” da qual também participa o autor, também ele destinado à domesticação pelo credo novo e só a partir daí capaz, por seu turno, da independência “relativa” que lhe devolve algo da identidade perdida. No caso de ter havido alguma. Assim, para sentir de perto o que se quis dizer com os dois momentos, lembremos que não é absolutamente possível identificar, por exemplo, no grupo dos poetas concretos, qual o poema que pertença a Augusto de Campos e qual o que pertença a Haroldo de Campos ou Décio Pignatari. O segundo momento, o de recuperação da identidade perdida diante da prática deste paradoxo —um *estilo comunal*— não se deu. Embora seja fácil distinguir até mesmo “dois dedos de prosa” de Haroldo de outros tantos de Augusto ou Décio, ocasião em que são plenamente os teóricos ou expositores de seus trabalhos ou ensaístas, é impossível identificar-lhes os poemas concretos. Mas, a julgar pelo que afirmamos acima, era de esperar que no tal segundo momento eles recuperassem algo de suas identidades, a sombra perdida, como na lenda famosa.

Levantei mesmo a hipótese de que esta recuperação se faria a par ou na dependência de uma absorção —por parte do público e por parte dos autores— do novo código de expressão. Mantenho a hipótese. É possível que por não ter havido “digestão” real por parte do público consumidor nem adesão efetiva e “*con anima*”, por parte dos autores, ao novo código, suas identidades jamais tenham chegado a se marcar no interior da poesia concreta. A evolução do grupo demonstra para não ficarmos com dúvida que eles não aderiram ao que propunham, recuando —como fizeram— diante da perspectiva de expressão sempre obediente ao concretismo. E, do lado do consumo, é óbvio que o movimento teve a devida consideração por parte de estudiosos e analistas mas não se constituiu —e talvez isto nem lhe interessasse— como código aceito por um número de usuários suficientemente para lhe conferir legitimidade de uso comum ou comunal.

É exatamente o contrário disto, quanto às direções, que julgo ter ocorrido com a poesia “Violão de Rua”, filha dos centros de cultura popular (ou que assim se queria —mas é esta outra questão). Aqui as coisas começam pela segunda instância —e não pela primeira. Os poetas se apresentam ostentando seus nomes antes de mais nada, com suas identidades bem visadas e carimbadas, ainda que unidos por um objetivo (político e social) comum. E não só os nomes, aqui mencionados metaforicamente, é claro: quero dizer que traz, cada um, suas cores, como nas justas medievais e quem fala *é a voz do poeta tal ou a voz do poeta qual*, e não a voz de um “stil nuovo”. E isto também é uma marca do movimento “Violão de Rua”, se assim podemos chamá-lo. É que ele não trazia estilo novo em sua proposta, como já apontamos algumas páginas atrás. Havia, sem dúvida e para grande mérito dos participantes, uma proposta de ordem comum, a da denúncia erguida contra a ditadura e a do combate (literário, mas combate, segundo o ideário seguido) contra o poder constituído. Uma proposta que levava em seu bojo algo de vitalista, algo de “verbalização da guerrilha”. Mas não havia —e também isto já foi mencionado— proposta de alteração de código em seu âmbito formal. Sem revolução na linguagem, laborou-se o equívoco de tentar renovar como que por substituição.

O papel desempenhado por “Violão de Rua”, assim, insere-se, a nosso ver, na série social. Até na série histórica, se assim quiserem. No entanto, não há como encaixá-lo entre vanguardas literárias, que ele não foi vanguardista naquilo que para tanto se mostrava central— a forma de expressão.

Já vimos que o movimento não se encaixa na marca que nos parece bem acentuada nas vanguardas, a da perda inicial de identidade autoral. Não houve diluição de autoria no grupo, apesar do grande envolvimento coletivo em uma idéia central vigorosa e apaixonante (embora passível de questionamentos

quanto à sua operacionalidade diante das circunstâncias). Assim, se é verdade que tal diluição de autoria é uma característica de movimentos de vanguarda, a julgar por sua ausência, mais estamos diante de um movimento de *resistência* que diante de uma explosão de paradigmas artísticos. Os poetas do grupo foram, a seu modo, “maquisards”; não vanguardistas. Muito ao contrário da explosão dos “frames” que a vanguarda instituiu (e aqui não temos direito a dúvidas) o texto de “Violão de Rua” trafega no mais dentro do interior do “frame” em vigência para a expressão poética. A contextualidade de ordem social era a mais docilmente expectante possível: praticamente toda a classe de leitores no Brasil —e seguramente toda a classe de leitores de poesia— receberia de braços abertos o texto que combatesse a ditadura. E, do ponto de vista da série literária, e em coerência com o programa de alcance máximo subjacente ao ideário em questão, a linguagem utilizada não só permanece absolutamente dentro das expectativas vigentes como até recuou e talvez muito —em seu interior, procurando o poemático do cordel, a redondilha, a narrativa em verso, o poema declamável, o poema musicável, o poema de claro embasamento em estruturas rítmicas e fônicas que procuram a memorização e a passagem de ouvido a ouvido —ou, se quiserem “a boca pequena”— como convém a conspirações e à necessidade de entusiasmo que nutre a sublevação. Tudo isto diminui também o grau de explosão paradigmática ao nível das produções individuais. Ao mesmo tempo em que a dessacralização sócio-política se expunha, mais dócil se mostrava a “sintaxe” do grupo. Ia ela, obediente, de encontro à já mencionada linguagem de retorno, satisfazendo um desejo intenso por parte de seus usuários. Recaimos aqui na muito conhecida afirmação de Roberto Schwarz referente ao pequeno número de “usuários” da cultura em nosso país. O público a quem se dirigia o “Violão de Rua” não se transformaria por ele, como ingenuamente e a partir de Paulo Freire imaginou a esquerda brasileira de então. E os que por ele se poderiam transformar, não sabiam ler ou não liam poesia. Assim, o deslizamento da linguagem de revolução para os arraiais da música popular (ver Walnice Nogueira Galvão e Affonso Romano de Sant’ Anna) foi um lance não somente acertado como forçado; era uma via que oferecia melhor passagem e mais acesso à multidão que, apesar de tanto esforço, cresceu e nos englobou: hoje também nós, antigamente íntimos dos que queriam *fazer* a revolução, esperamos pela revolução ou por um Messias; o sebastianismo, sem magias e divindades já não nos basta.

Quanto aos poetas e/ou poemas da série em si, não cabe aqui comentar com a atenção que merecem e que merece o episódio em si. Lá estão nomes consagrados à época (Vinicius), nomes de poetas emergentes e hoje firmados (Affonso Romano

de Sant' Anna, Ferreira Gullar) e nomes de desconhecidos que permaneceram na obscuridade, passado o momento de "luta". Alguns assumiram a causa política como central para a sua produção literária (Thiago de Mello) e outros passam pela poesia "participante" (como se dizia nos anos 50) com o mesmo à-vontade com que passam pela indagação de seu instrumento de comunicação (Affonso Romano). Houve momentos em que a acentuada marca de João Cabral de Melo Neto se introduziu por algumas produções, roubando-lhes a cena, momentos em que a procura do (que parece ser) popular banalizou o texto ao mais rente do inteligível e momentos em que a herança verbal de "45" *poetizou* poemas mas que, pelo demais, poderiam obter mais rendimento, se é que me faço claro e posso me dispensar de dissecações categoriais. Traço muito marcante no episódio foi, a meu ver, uma certa confusão entre participação e qualidade, confusão aliás sempre presente em circunstâncias semelhantes. Mas houve também (e, infelizmente, para nosso estudo, ainda fora da série literária), uma espécie de democrática receptividade à expressão. Se dela maiores frutos não surgiram é que o poder de transfiguração dos poetas do grupo não estava voltado para tal aspecto.

Rio, julho 84

Notas

¹ GOFFMAN, E. *Frame Analysis*. Harper & Row, Nova Iorque, 1974.

² BARTHES R. *A Câmara Clara* Edições 70, Lisboa, 1981.

³ Cf. Série "Violão de Rua", dos *Cadernos do Povo Brasileiro*, Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1962 (vol. I e II), e 1963 (vol. III).

CLASS OR CASTE: A CRITIQUE OF THE AMERICO
CASTRO THESIS*

John Beverley
University of Pittsburgh

The achievement of Américo Castro and his school is to have illuminated the presence and cultural action of the Islamic and Jewish populations of the Iberian peninsula, to have shown their interaction —“convivencia y desgarró”, to use Castro's phrase— with each other and with the Christian population as formative of Spain and spanishness itself —something obscured by the historical variants of what Francisco Márquez Villanueva has called “the neo-Gothic myth”¹ of Spain as an essentially Catholic and European nation. This was in part a political achievement, because it involved an elaboration of a sense of the hispanic which both diagnosed the spiritual meanness and inauthenticity of the Franco regime and at the same time prefigured the reemergence of a pluralistic, democratic society. Castro would no doubt have enjoyed the paradox which has made a latter-day Bourbon king the main guardian of a parliamentary government headed presently by the Spanish Socialist party.

The limitation entailed in this achievement, I will argue however, is the following: Castro and his school allow their concern with the very real and crucial problem of the Spanish Jewish community —and thence of the *converso* or New Christian population in the Golden Age— to limit their vision of other social and ideological forces present in early modern Spain, in particular those in which class status, interests, consciousness and values are determinants of behaviour just as much as (more exactly: in conjunction with) racial caste ascriptions. This lack of concern with class and class struggle in the constitution of the Spanish *morada* —Castro's formula was “castes, rather than classes”²—, I will suggest, produces a one-sided account of even that which the school proposes as its special subject: the dynamics of Jewish and *converso* life and culture in Spain.

Let me begin by raising some questions about the methodological bases of Castro's work. Its debt to various strands of German Idealist historiography —Dilthey, for

**Editor's Note:* The essay was read at Princeton University at a symposium on the work of Américo Castro and will be part of a joint publication venture between Princeton and Syracuse Universities.

example— and to phenomenology is, I think, obvious. Here is Castro himself explaining why he came to abandon history of ideas in a characteristic passage from the preface to *La edad conflictiva*:

Un nuevo modo de considerar el pasado y el funcionamiento de la vida en España hizo posible superar la idea de haber sido el honor un “concepto”; en vez de llamar a eso un concepto, habría que hablar de la expresión de la vivencia del sentimiento honroso (...) porque los hechos humanos, si uno no participa de la vida de quienes los habitaron, son cáscaras vacías de sentido.

The task of the historian, Castro continues, is to “convivir, (...) hacer lo posible por tomar el ‘punto de sentimiento’ de quienes se expresan en el pasado”³.

Castro's epistemological dependence on philosophies of extreme subjectivism—I think it would be fair to characterize his historiography as existentialism applied to Hispanism—is connected evidently with his emphasis on the selfconscious, living individual, the bearer of a “punto de sentimiento”, as the subject of history⁴. That is the sense of that intimate “voice” that speaks in the collage of documents and texts that Castro constructs in his own writing: say, *The Koran*, or the poems of Santob, or the great soliloquy of Melibea's father at the end of the *Celestina*, or the *Cancionero* of Fernando de la Torre. This voice, which carries the drama of a private self, fortified “in the castle of his own person”⁵, constitutes itself rhetorically (I see no other way of putting it) in Castro's discourse as a metonymy for the collective subject Spain or the Spanish. The collective is simply the individual writ large: “Spain is a human entity that has functioned as a subject agent”⁶. Here are some examples from *The Structure of Spanish History* (italicized pronouns are mine):

Rebellious to law and to any norm of the state, the Spaniard was docile to the voice of tradition and to the imperative of *his* absolute person (p. 29)

The importance that the Spaniard attaches to the person as one of the poles of *his* existence has led *him* to make it a center of attraction and reference for every thing that exists in and around *him*. Out of this condition arises a kind of imperialism of the person... (p. 250)

(...) the Spaniard feels *himself* united to other people only when in *his* view they amount to a magnification of his own person, and not because they may represent ideas with a universal validity (...) Rather, *he* has given *himself* to those who have proposed utopian projects, because, without wondering about the possibility of their

Class or Caste: A Critique of the Américo Castro Thesis

achievements, *he* has *believed* in them. (p. 626)

About the year 1500 Spain became Spain, and *she* turned from the receptive to the expansive attitude. (p. 641)

Spain created a certain type of culture while *she* was destroying the possibility of the "other" type that was to prevail and triumph beyond her borders. (p. 642)

There is a curious and perhaps, fortuitous coincidence in Castro's writing between method and object of analysis: after all, "personal absolutism" is the essence of the Spanish self, according to him. But what kind of subject is this "Spain"—"the Spanish" that is genderless (more exactly, as the italics above mark: "the Spanish" masculine, "Spain" feminine), classless, of indeterminant age, and, especially remarkable in a country like Spain lacking any sort of regional identity? Does the "desgarro and convivencia" of Christians and Jews take precedence, historiographically, over, say, the "desgarro and convivencia" of Catalans and Castilians? Is the second simply explainable as a consequence of the first? Can the sense of "vivir desviviéndose", personal absolutism, etc. be said to characterize Spanish women in general, or are we dealing with an existential mode which is essentially masculine? Is Castro's methodology specific to the "reality" of Spanish history alone?

Castro's construction of "Spain"—"the Spanish" poses a larger question, however. Can it be said anyway that the subject is a basis for historical knowing? Does not that textual voice which embodies the "punto de sentimiento" entail precisely what Derrida has called a "metaphysic of presence"? Truth *for* the subject—as opposed to the truth *of* the subject—, psychoanalytic theory reminds us, consists not so much in a process of knowing but rather in the imaginary identification of self and other in an act of fundamental misrecognition. To give a phenomenology of the subject-form of Spanish life is in effect to describe the imaginary of a certain Spanish ego (or of certain Spanish *egos*), which is in all three of its principal caste variants in Castro's writing, male, upper class (aristocratic or at least *letrado*, since it is represented by writing and literature), and more Castilian than anything else.

Castro's central slogan "caste not class" is linked in turn to a rather peculiar, Ortegaish notion that medieval Spain was not a feudal society at all, that it didn't have classes or class conflict as other parts of Europe⁷. "Caste not class" can be seen as an extension of the problematic of the subject we have just sketched. Caste has a "lived"—*vivencial*— reality that can be expressed in acute forms of self-consciousness (personal absolutism) like honor codes or the obsession with lineage. Class involves, in

contrast, a logic of collective social entities which cannot simply be extrapolated from the situation of a single individual, nor from a representative sample or summary of single individuals. That is what Althusser means, for example, when he speaks of history as a process without a subject. The notion that we participate in—make—history as “free” subjects is precisely an effect of ideology, of the ways we are constituted as subjects by our culture. Castro's historiography seems, in this sense, to substitute effect for cause.

One of the major scholarly contributions of the Castro school has been around the issue of the legal test of *limpieza de sangre* and its socio-cultural implications in Golden Age Spain: so much so that it has become almost second nature in contemporary Hispanism to assume that *limpieza de sangre* meant exclusively or even mainly that one had no Jewish ancestry. But is this in fact the case? As is well known, Maravall has argued—and despite other limitations of his approach, I see no reason to question the validity of this claim in particular—that the statutes on purity of blood sought to extend to conversos in the 15th and 16th centuries the allegation of *oscura sangre* already applied in medieval law to artisans, peasants, merchants and laborers on an occupational or property basis⁸. To have “good blood” signified, he believes, that one belonged to the hereditary nobility (or could pass as so belonging), not that one was an Old Christian. In principle, of course, the two things should coincide. But not all Old Christians were noble, nor of course were all nobles necessarily Old Christians. Perhaps 5 percent of the population of Spain in the Golden Age were *conversos*, but some 75 percent were non-noble and thus equally barred from the doors of office, honor and promotion. As he never tires of reminding his master, Sancho Panza is as Old Christian as they come, but also not, like Don Quijote, a nobleman and therefore excluded from the offices and privileges reserved for the aristocracy. That is why his dream of being the governor of his own kingdom must have seemed as comic and anachronistic as Don Quijote's fantasies to the reader of the early 17th century. In the language of the statutes “quedan excluidos judíos, moros y descendientes de villanos” (Jews, Moors and descendants of the low-born are excluded from offices of honor).

Castro of course knew that *limpieza de sangre* was not an exclusively religious issue. The problem has more to do with his wanting to *inflect* it existentially as a matter of religion and religious caste self-awareness, for the reasons I have suggested⁹. I grant in return, that the issue of *limpieza de sangre* and of the antagonism towards real or supposed *conversos* was probably more than a functional question of legal discrimination. There is

not only the question of the human drama of those who were *conversos* and were discriminated against by the statutes; but the way antisemitism became in Spanish Golden Age culture a kind of pervasive ideological ethos, involving a whole series of general psychological, cultural and political attitudes.

In a well-known passage, Stephen Gilman, echoing Castro's "caste not class" slogan, writes of Fernando de Rojas:

Pertenecía no a una clase, sino a una casta que era a la vez un elemento *activo* de la sociedad y a la vez estaba excluida de ella, mirada con desconfianza y antipatía. El y otros como él estaban a la vez dentro y fuera (...) Habiendo abandonado una fe y aun (en muchos casos) no habiendo adquirido enteramente otra, al converso le era difícil compartir la estructura de creencias que un miembro del todo aceptado de la sociedad podía emplear para volver inócua toda conciencia de injusticia o fracaso social. Vivía al margen; observaba desde fuera; tenía una perspectiva y una capacidad de evaluación clínica de motivos que era poco probable que se dieran en personas nacidas como miembros integrados en su sociedad¹⁰.

What does it mean for Gilman to insist here that Rojas didn't belong to a class? He is clearly trying to establish a "punto de sentimiento" —Rojas' feelings as a *converso*— which is not reducible to class-belonging. But is it possible for someone in a class society *not* to belong to a class? Moreover, isn't the issue of class-belonging integral to the vision of society Rojas himself deploys in the *Celestina*? (Class-belonging, is, of course, something independent of the individual's choice and may or may not be accurately expressed in his or her subjective self-consciousness). Is it just or even primarily Rojas' status as a converso which accounts for his "capacidad de evaluación clínica de motivos", or does this also have something to do with the emergence of a new type of bourgeois intellectual or *letrado*, like Machiavelli, steeped in nominalism and the new secularism of academic Humanism? And if it is the case that both determinations are present, how is one to decide which is the decisive one?

This is not to say that Gilman's portrait is wrong: rather that it is reductionist, that it replaces a complex set of determinations —*one of which is certainly caste*— by a single determination. Against a sort of marxist or sociological functionalism, I think it is reductionist to account for Rojas simply as a bourgeois or proto-bourgeois; but by the same token it is also reductionist to account for him simply as a *converso*. What seems clear in the case of someone like Rojas is that his experience of class is "lived through" caste, and vice versa.

Is it in fact possible to establish the specificity of what it meant to be a Jew or *converso* in a country like Spain without taking

into account class division and conflicts, both synchronically within feudalism and diachronically in the period of transition between feudalism and capitalism? I don't mean here something like Sombart's discredited notion of the European Jews as the bearers of capitalism or Abram Leon's thesis of the Jews as a "people-class" in the Middle Ages. Both of these accounts are reductionist too. But I think we can begin to question that curious paradox in Castro's historiography whereby the Jews, as contributing their own sense of caste exclusiveness to the Spanish *morada*, are both the cause and the victim of their own persecution via *limpieza de sangre*¹¹. This is, I think, a case of "blaming the victim". The crisis of the Spanish Jewish community, we do well to remember, is part of a general crisis of the European Jewish community in the 16th century, not something peculiar to Spain, as it tends to appear in Castro's work (i.e., precisely as the mark of Spain's *difference* from Europe). That crisis is in turn the outcome of the emergence of primitive forms of capitalism and the market economy (money rent, mercantilism, large-scale banking, the American gold and silver) which precipitate a collapse of the traditional functions of the Jewish community in the interstices of feudal economies and displace onto it the resentments and antagonisms generated in the population at large by these new forms of wealth and exploitation. Abram Leon writes of this situation in what is still, I think, the classic marxist account:

Feudalism progressively gives way to a regime of exchange. As a consequence, the field of activity of Jewish usury is constantly contracting (...) The transformation of all classes of society into producers of exchange values, into owners of money, raises them unanimously against Jewish usury whose archaic character emphasizes its rapacity. The struggle against the Jews takes on increasingly violent forms. Royalty, traditional protector of the Jews, has to yield to the repeated demands of congresses of the nobility and the bourgeoisie. Besides, the monarchs themselves are increasingly compelled to dig into the treasuries of the bourgeoisie, a class which soon monopolizes the most important portion of mobile wealth. In the eyes of the kings, the Jews as a source of revenue became less interesting (leaving out of consideration the fact that expulsion of the Jews was always an extremely profitable operation)... It is in this fashion that the Jews were progressively expelled from all the western countries. It was an exodus from the more developed countries to the more backward ones of Eastern Europe [and the Mediterranean]... Now begins the era of the ghettos and of the worst persecutions and humiliations¹².

To articulate the crisis of the Spanish Jews as bound up with the economic and ideological dynamics of the general process of

transition from feudalism to capitalism in early modern-Europe is beyond my competence. What I think is clear, however, is that the drama of *limpieza de sangre* expresses not only the *desgarro* of Christians and Jews in Spain —though it does that, certainly— but also the effects of a complex set of shifting class relationships and antagonisms, both on a national and an international plane, in the age of what Marx aptly called the primitive accumulation of capital. *Limpieza de sangre* implies the use of the *converso* (more generally: the Semitic) as an ideological signifier by a state and ecclesiastical apparatus which is in the last instance a dictatorship of the aristocracy, to effect a neutralization of any rival force seen as destructive of the order of the empire and the established relations of hierarchy and obedience (i.e., in the last instance of exploitation): religious heresy, Spain's European and Mediterranean enemies, what Weber would term the "spirit of capitalism", social discontent inside Spain itself. Where Castro speaks of "caste, rather than class", therefore, it would seem more fruitful to take up the slogan "caste *and* class", where the one is seen as a dialectical aspect of the other.

Let me conclude by raising the issue of Américo Castro's influence, particularly on North American hispanism. Castro in exile represented the opposition of a current of Spanish Liberalism to the Franco regime; not the points of view (admittedly contradictory) of the working class parties and supporters of the Republic. His stated affinity with T.S. Eliot's bleak diagnosis of public education and mass culture (in the essay on "Modern Education")¹³ or his own essay on *porteño* Spanish —the subject of a famous polemic with Borges— suggest the fundamentally elitist and anti-popular character of his thought. I would risk saying in fact that by a process of displacement and substitution the Muslim and Jewish communities of Spain become in Castro's historiography a stand-in for the social forces and ideals that composed the Second Republic. This accounts for the sympathy of at least a part of the Spanish left for Castro. But displacement and substitution also involve a denial and deferral of the specifically collectivist character —variously, communist, socialist, anarchist and feminist— of these social forces.

Castro came to the United States on the eve of the Cold War. He offered a vision of Spanish history and civilization which, particularly in its active repudiation of a marxist or class-based historiography, fitted both the private and public assumptions of U.S. liberalism in the post-World War II period. In that sense, his historiography could be said to have constituted *an ideology* of North American academic Hispanism. That was perhaps the source of its power to attract and influence, to create a school, but also its ultimate limitation.

Notes

¹ In his "La voluntad de leyenda de Miguel de Luna", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 30 no. 2 (1981) pp. 391-93.

² See *The Structure of Spanish History*, trans. Edmund King (princeton: Univ. press, 1956), pp. 607-15.

³ *De la edad conflictiva*, second edition (Madrid: Taurus, 1961), p. 27.

⁴ "The *human being* in the abstract is not an object of the intuition and of the conscious awareness of the historian; the latter must always contend with people under the form of Romans, Italians, Spaniards, or whatever may be the modality of their existence". *Structure*, p. 41.

⁵ The phrase occurs throughout *The Structure of Spanish History*, e.g.: "The Spaniard welded himself to his legendary, religious, and artistic beliefs, as did no other European people. He fortified himself in the castle of his own person, and in his own person he found the impetus and faith to build a strange and immense colonial empire that lasted from 1500 to 1824". *Structure*, p. 29.

⁶ *Structure*, p. 665.

⁷ See, for example, *Structure*, Tp. 607-8:

The tolerance of the Middle Ages and the inter mingling of three different creeds hindered the establishment of the graduated regimen that prevailed in European feudalism —peasants, artisans, nobility, clergy. Spanish society broke up into three different hierarchies, each independent of the others, and therein lies the explanation for the absence of a feudal society (...) In contrast to Spain, the feudalism of Western Christianity had a tightly homogeneous hierarchic scale of respect, submission, privilege and duty. The lord constituted an absolute horizon for the vassal. The Spaniard, quite the contrary, had to divide his loyalties among three different authorities (Christian, Moslem, Jewish), with no clear sense of what was owed to Cesar and what to God. In this situation, feudalism of the European type became impossible.

⁸ See, for example, José Antonio Maravall, "La función del honor en la sociedad tradicional", *Ideologies and Literature* 7 (1978), pp. 9-27.

⁹ See *Structure*, pp. 628-35 (on "Hidalguismo, The Sense of Nobility"); *De la edad*, pp. 79-99 (on "Honra y limpieza de sangre"); and Albert Sicroff, *Les*

Class or Caste: A Critique of the Américo Castro Thesis

Controverses des Statuts du 'Pureté de Sang' en Espagne du XV^e au XVII^e Siècle (Paris: Didier, 1960). pp; 290-97.

¹⁰ Stephen Gilman, introduction to *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin (Madrid: Alianza Editorial, 1971), p. 14.

¹¹ For example, *Structure*, pp. 525-29:.

The people who really felt the scruple of purity were the Spanish Jews(...) In order to protect himself against the suspicion and persecution of the Old Christians, the New Christian built up his caste-consciousness as a protection against his own Jewish descent and as a protest of the total sincerity of his Christianity, an act of justification in his own eyes and the eyes of society. (p. 525)

In the sixteenth and seventeenth centuries, the purity of blood had become a thought pattern of the noble and ecclesiastical society as a result of the preoccupations with which the converts had, as it were, injected it. (p. 527)

"(...) the purity of blood was the answer of a society animated by anti-Jewish fury to the racial hermeticism of the Jew (...)" (p. 531).

¹² Abram Leon, *The-Jewish-Question; A Marxist Interpretation* (1946), English-language version (New York: pathfinder press, 1970), pp. 151-53. The key discussion of Leon is Maxine Rodinson's extended preface to the second French edition of Leon's book, *La conception materialiste de la question Juive* (Paris: Maspero, 1966). Leon, a Belgian Trotskyist of Polish Jewish origin, was killed at Auschwitz in 1944.

¹³ See *Structure*, p. 652, n. 72.

PASSANDO A LIMPO

Roberto Reis
University of Minnesota

Continuo achando o *Macunaíma*, de Mário de Andrade¹, publicado em 1928, um dos livros mais importantes da Literatura Brasileira. Escrevi "continuo" porque, anos atrás, publiquei um ensaio sobre a rapsódia marioandradina², do qual passo a resumir as colocações principais.

Na saga do "herói sem nenhum caráter" estão misturados textos de diversa procedência: mitos indígenas, lendas, casos do folclore e uma tradição romanesca, presa ao ocidente, que remonta a Rabelais e à epopéia medieval. Esta mescla está vasada numa "fala impura" e procura se aproximar do universo cultural indígena de uma forma menos preconceituosa do que a empreendida pelo indianismo romântico.

No Capítulo IX, "Carta pràs Icamiabas", percebemos um deslocamento em vários níveis: o personagem é o narrador, o que só ocorre neste capítulo; a linguagem empolada e bacharelesca também só prevalece aqui; o protagonista parece aderir aos valores da cidade. Tentando usar o discurso urbano, Macunaíma escorrega no uso impróprio de certas expressões ("testículos da Bíblia" é a melhor ilustração), abrindo "brechas" para que se perceba a dimensão paródica (de um português castiço e purista; da "Carta", de Caminha) e crítica do Capítulo: uma leitura mais atenta revela que o próprio contexto urbano é questionado.

Macunaíma era o Imperador do Mato Virgem, espaço caracterizado como edênico e prazeroso. Ao deslocar-se para a cidade grande —símbolo do poder econômico, da presença da influência estrangeira e da máquina—, o herói inicia seu processo de descaracterização cultural, marcado, por exemplo, nas sucessivas doenças que o acometem. À medida que vai perdendo suas raízes —a ponto de esquecer sua própria língua—, Macunaíma vai desorganizando os valores da cidade, provocando o "chinfim" e o "fundunço" dos Capítulos X (o discurso do "mulato da maior mulataria") e XI (no discurso do estudante e na subsequente intervenção dos polícias, com sua "fala estrangeira"). Por fim, quando logra atacar o gigante Piaimã, Venceslau Pietro Pietra, em seu ponto mais vulnerável, Macunaíma recupera a muiraquitã e retorna para o Uraricoera.

Porém, descaracterizado culturalmente, não consegue se reencontrar em seu espaço. Vei, a Sol, que lhe oferecera a cultura

tropical no Capítulo VIII, vem se vingar do herói, que optara pela portuguesa. Vencido e incapaz de uma organização, “herói sem nenhum lugar”, Macunaíma se transforma numa estrela. O livro é uma coletânea de mitos cosmogônicos — origem do guaraná, da agricultura, do futebol, etc. — que narra o mito do “herói de nossa gente”. Este mito é perpetuado pelo aruaí, que ouviu os relatos das glórias passadas de Macunaíma numa “fala impura” e as conta ao narrador do livro. A “fala impura” é o maior legado deixado por Macunaíma. Um discurso mestiço, mítico, lendário, primitivo, indígena, capaz de provocar desordem, altamente transgressor, traçoeiro e enlaçado com a terra.

Qualquer resumo sacrifica uma série de interpretações parciais, que contribuem para um entendimento do todo. Aceitando tal limitação, um dos pontos que pretendo avançar agora — como se estivesse a passar a limpo, com um enxerto, o texto anterior — é o quanto o *Macunaíma* enseja uma teorização de um discurso cultural brasileiro. Este seria eminentemente impuro, mulato, mestiço, mesclado. Mas a mistura se assenta numa “antropofagia”: o discurso cultural europeu é assimilado, deglutido e acrescido de ingredientes indígenas e nativos. Tal apropriação e transformação produz um outro discurso, no qual se torna difícil pinçar a tradição européia ou as raízes nacionais. Neste intersticial “entre-lugar” (o termo é de Silviano Santiago³) estaria o discurso cultural brasileiro. Sua “especificidade” não se daria em termos de uma *essência*, mas sim no caráter de diferença e intertextualidade que ele mantém com outros discursos.

Mário, ao retratar seu personagem como culturalmente deslocado, *sem lugar*, fraturado entre São Paulo e o Uraricoera, estava desenhando o perfil cultural “próprio” do brasileiro: o “tupi tangendo um alaúde”, para lembrar um verso de Mário poeta. Ou, num exemplo mais contundente, a célebre frase de Oswald de Andrade: “tupi or not tupi, that's the question”. A paródia ao Hamlet (tomado como símbolo paradigmático da cultura ocidental), ancorada na semelhança fônica entre o verbo “to be” e o nome de uma tribo indígena (“tupi”), delineia este caráter indecível da cultura brasileira, onde não cabe mais falar nem em Shakespeare nem em “tupi”. Macunaíma, neste sentido, seria “símbolo” da brasilidade — a qual residiria não na opção (São Paulo ou o Mato Virgem), mas, justamente, no entre-lugar entre ambas, um intervalo resultante da diferença tanto em relação à influência européia/ao componente urbano quanto às raízes nativas/ao componente indígena. Para usar a metáfora de Guimarães Rosa que titula um de seus contos: numa “terceira margem”.

O espaço do Mato é pintado como paradisíaco, espaço do só prazer, onde Macunaíma pode desfrutar do ócio: ai, que preguiça. “Vida feliz; era bom!...”, lemos no Capítulo III, “Cí, Mãe do

Mato". Este caráter edênico ressurgue em trecho do Capítulo VIII, quando Vei, a Sol lhe oferece a cultura tropical - Macunaíma também experimenta a "plena felicidade", a vida boa, gozosa.

Na "Carta pràs Icamíabas", ao referir-se ao "linguajar bárbaro" dos paulistanos, acentua sua feição multifária, plural, impura, "seu sabor e força nas apóstrofes, e também nas vozes do brincar" (p. 107). Por outra parte, o discurso mítico sobre o Pai do Mutum, com o qual Macunaíma desorganiza a falação do mulato sobre o Cruzeiro, no Capítulo "Pauí-Pódole", provoca um êxtase ("murmurejo longo de felicidade") no povaréu que o escutara, como se a palavra estivesse dotada de um dom encantatório. Com efeito, o discurso do herói é poético, mágico.

No "Epílogo", é descrita a "fala impura": "então o pássaro principiou falando numa fala mansa, muito nova, muito! que era canto e que era cachiri com mel-de-pau, que era boa e possuía a traição das frutas desconhecidas do mato" (p. 222). Ora, a fala, além de "impura", é nova (caráter inaugural, fundador), é canto (ou seja, encantatória, poética), traiçoeira (sua feição transgressora e subversiva) e presa à terra.

O que desejo colocar é que, no *Macunaíma*, se desenha um espaço mítico e utópico, lugar de um ócio criador —a preguiça—, do prazer, de uma *poiesis* mágica, primordial, da plena felicidade. O herói não o consegue reencontrar —o renega, ao se descaracterizar—, se metamorfoseia ele mesmo em mito, mas desponta no horizonte da rapsódia marioandradina esta nostalgia de uma origem ou de uma utopia.

Ao se tocar nesta questão, é forçoso concordar com Alfredo Bosi, quando escreve que o primeiro momento modernista concebia "o país como um mito enorme, protético, de que seriam símbolos seminais os totens amazônicos". Artistas como Tarsila, Oswald e Mário pensavam "lúdica e surrealmente o Brasil, aquela vaga e espantosa realidade pré-industrial que não era a cidade de São Paulo". O Modernismo de 22, assim, aciona um primitivismo, numa proposta de "desentranhar a poesia das Origens, do substrato cósmico e selvagem de uma raça. Só depois de 1930, o Brasil histórico e concreto, isto é, contraditório, seria objeto de um novo realismo e de uma literatura política". E, numa analogia perfeita, prossegue:

Para esse Brasil indiferenciado, sempre em festa, tupi-barroco-surreal; para esse mundo sem tempo mergulhado na fruição da origem, traçável apenas pelos meandros do instinto, a palavra a ser proferida ressoava, necessariamente, a das poéticas lastreadas de irracional: Dadá, Expressionismo, Surrealismo. Abolidas polemicamente as cadências da tradição, cumprida a ruptura, o fio despreendido se estende para alcançar outras fontes de energia: estas, seladas pela crise européia, potenciam o desencanto de cansadas

convenções. O paralelismo faz-se com presteza: na França de 20, ser revolucionário em literatura era liquidar os vestígios da cultura clássico-nacional e descer pelo poço do Inconsciente; no Brasil-22, é liberar o poema dos metros e a prosa dos rituais escolares para explorar o lendário tupi -o “nosso” Inconsciente... Romper, cá e lá, significava abolir o passado recente e sair em busca de um eterno presente⁴.

A certa colocação de Bosi faz repensar todo o nosso entendimento do Modernismo⁵: 22 ainda não é o “retrato do Brasil” mas a sua *mitificação*. A influência européia nele presente não se limita à adoção de uma linguagem nova, com a qual se buscará apreender sem subterfúgios a realidade tropical, na medida em que aí vem embutido o primitivismo irracionalista, com o qual se persegue uma perpétua origem. Por outra parte, o elo que vincula a literatura desse primeiro momento “heróico” com o Romantismo de um Alencar ou de um Gonçalves Dias indianista, por exemplo, não se restringe apenas ao fato de que o Modernismo retomaria, com menos preconceito e um olhar menos europeu, a preocupação oitocentista de descobrir o Brasil —na verdade, parece que os anos 20 herdaram também a idealização dos românticos. Enfim, uma série de considerações necessitariam ser expandidas, a partir do texto de Bosi, para melhor calibrar nossa compreensão do Modernismo de 22.

Em suma, correspondendo a um momento de transição da sociedade brasileira —em termos resumidos: de agrário a urbano-industrial—, o Modernismo, em sua primeira fase, oferece uma visão mitificada e utópica do país, repetindo, ainda que em grau diverso, a literatura romântica do Segundo Império, ademais de estar igualmente atado a modelos culturais europeus, ao perfilar a dicção das vanguardas do início do século. Sem querer colocar por terra a produção emanada da Semana de Arte Moderna, creio ser imperioso equacionar com maior justeza este instante fundamental da cultura brasileira, que necessita ser redimensionado a partir do trabalho de Alfredo Bosi, meio “perdido” em um livro de História.

Com o romance de 30 teríamos uma leitura, nos termos do autor paulista, de um “Brasil histórico e concreto”, “contraditório”. Matizando a colocação, acrescentaria por minha conta que esta interpretação encetada pela ficção de 30 se reveste, não raro, de um tom nostálgico e saudosista, mais voltada para o passado senhorial do que para uma indagação problemática do presente⁶. De qualquer modo, haverá uma politização da literatura, coisa que existe no *Macunáima* de forma latente: a “fala impura” possui um potencial desconstrutor, mas a utopia do ócio, da poesia e do prazer à beira-rio do Uraricoera parecem suplantar a “coragem para uma organização” do herói de nossa gente, que

se converte no “brilho bonito mas inútil” de mais uma constelação.

novembro, 1986

Notas

- ¹ Mário de Andrade, *Macunaíma*. 6ª ed. (São Paulo: Martins, 1970).
- ² Roberto Reis, “A fala impura”, *Minas Gerais, Suplemento Literário*, 700-701 e 702 (1-8 e 15/março/1980). Republicado em EDIPUC, 6 (1981) e traduzido ao japonês: *The Journal of Human Sciences*, 21, 3 (1986). Bons estudos sobre o *Macunaíma* seriam: Gilda de Mello e Souza, *O tupi e o alaúde* (São Paulo: Duas Cidades, 1979); Telê Porto Ancona Lopez, *Macunaíma: a margem e o texto* (São Paulo: Hucitec, 1974) e *Mário de Andrade: ramais e caminho* (São Paulo: Duas Cidades, 1972); Haroldo de Campos, *Morfologia do Macunaíma* (São Paulo: Perspectiva, 1973); Ivete Lara Camargos Walty, “Macunaíma: herói cômico?”, *Minas Gerais, Suplemento Literário*, 625 (23/setembro/1978); e o indispensável livro de M. Cavalcanti Proença, *Roteiro de Macunaíma*, 5ª ed. (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975). Para um apanhado da crítica ao livro, ver Roberto Reis, “O Macunaíma e a crítica”, *Minas Gerais, Suplemento Literário*, 769 (27/junho/1981).
- ³ Silviano Santiago, “O entre-lugar do discurso latino-americano”, *Uma literatura nos trópicos* (São Paulo: Perspectiva, 1975).
- ⁴ Alfredo Bosi, “As letras na Primeira República”, in Boris Fausto, org. *História geral da civilização brasileira*, tomo III (O Brasil Republicano), v. 2 (São Paulo: Difel, 1977), p. 315-316.
- ⁵ Sobre o Modernismo, consultar também Afonso Avila, org. *O Modernismo* (São Paulo: Perspectiva, 1975); João Alexandre Barbosa, “Linguagem e realidade do Modernismo de 22”, *A metáfora crítica* (São Paulo: Perspectiva, 1974).
- ⁶ Nesse sentido, ver meu *A permanência do círculo — hierarquia no romance brasileiro* (Niterói/Brasília: Eduff/INL, 1987).

LA REVOLUCION Y EL PROSTIBULO: "LUBA"
DE ROBERTO ARLT

Aden W. Hayes
St. Lawrence University

Más de cuarenta años después de la muerte de Roberto Arlt, la ficción del escritor argentino continúa siendo descubierta al mundo. Es descubierta por medio de reimpressiones frecuentes en varios países de habla española; descubierta a través de traducciones al italiano, al alemán, y ahora al inglés; descubierta por críticos en una docena de libros y más de doscientos artículos; y descubierta, literalmente, en manuscritos perdidos y textos aislados, publicados originalmente en revistas ya difuntas. Fue la viuda de Arlt, Elisabeth Mary Shine, quien inició este último proceso, facilitando uno de los documentos inéditos de su marido a Raúl Larra, el primer biógrafo de Arlt. Más recientemente, Ricardo Piglia localizó un manuscrito dejado por Arlt en su taller mecánico en el momento de su muerte. (Cabe señalar que a Arlt le interesaba tanto la invención mecánica como la invención literaria.) Hace ya casi una década que Piglia publicó el cuento de Arlt, "Luba," como apéndice a su propia colección de cuentos, *Nombre falso*.¹

"Luba" sucede durante una sola noche en un prostíbulo del centro de Buenos Aires. Enrique, un joven anarquista que pretende escapar de la policía, finge ser un cliente potencial de la casa, y escoge como su compañera a Luba, una prostituta cuya especialidad es hacer el papel de inocente virgen. Durante las horas que pasan juntos en el cubículo de ella, cada uno poco a poco revela aspectos torturados y frustrados de su interioridad, aun mientras intenta inventar un ser ideal a través de tales revelaciones.

Apenas hay acción como tal, y las conversaciones de la pareja constituyen la base del cuento, cuento que termina con un reverso dramático. Por medio de sus confesiones, Enrique y Luba se inspiran uno al otro, y deciden escaparse del prostíbulo y juntarse a la banda anarquista para dedicar sus vidas a la acción política y revolucionaria.

Los lectores de las novelas de Arlt reconocerán inmediatamente ciertos elementos narrativos de "Luba": El burdel como casa de ilusiones, la ciudad opresiva de Buenos Aires que produce en los personajes Arltianos la depresión y hasta la demencia, y los vínculos estrechos y anti-sociales entre la revolución y la

prostitución.² El lector reconocerá también las personalidades de este cuento póstumo. Luba, la prostituta desesperada pero sensible, se parece mucho a Hipólita de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*; y Enrique, el revolucionario frustrado y confuso nos recuerda a Silvio Astier, de *El juguete rabioso*, así como a varios de los siete locos, incluso el protagonista de esta novela, Remo Erdosain, y Haffner, el llamado "rufián melancólico."

Mientras sería fácil ver en "Luba" una simple repetición y reducción de algunos de los elementos narrativos predilectos de Arlt, en realidad el cuento representa la refinación y la destilación de uno de los temas más importantes de la narrativa de este autor: el descubrimiento del poder del arte de narrar, por el cual los personajes —siempre frustrados y derrotados por las circunstancias de sus vidas— descubren en sus fracasos el material para el arte, y descubren en sí mismos el potencial para el triunfo, no como personajes, sino como narradores. Desde *El juguete rabioso*, la primera novela de Arlt, pasando por *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, a *El amor brujo*, se destaca esta idea de la posible salvación de una vida por el arte, y los protagonistas de estas obras —Silvio Astier, Remo, Erdosain y Estanislao Balder— llegan a concebir una idea que tienen en común: la de la posible exposición ante un público lector de sus vidas, y de un resultante triunfo artístico.³

Las mismas ideas se exponen en "Luba," escrita nueve años después de la publicación de la última novela de Arlt, *El amor brujo*. Aunque el anarquista y la prostituta primero son revelados por el narrador como simples elementos de su ficción, tanto Enrique como Luba pronto descubren en sí la capacidad de inventar ficciones y de narrar una vida mucho más idealizada y más lograda que la que lleva. Este descubrimiento les produce unos cambios fundamentales en sus percepciones de la vida, y también los liga a aquellos protagonistas de Arlt que acabo de mencionar.

Entonces "Luba" no es simplemente el cuento expuesto por el narrador de un encuentro en un prostíbulo porteño. Es también las historias que cuentan el anarquista y la prostituta y las historias que escucha cada uno —es decir, que cada uno percibe, interpreta, y relaciona a su propia vida y circunstancia. Como demuestra Tzvetan Todorov en su ensayo "Hombres narrativos,"⁴ en los cuentos de Shahrazad, las narraciones pueden salvar a personajes de la muerte; en el *Decamerón*, salvan a los personajes del aburrimiento. En la ficción de Arlt, y especialmente aquí, las historias narradas dentro del marco narrativo más amplio salvan a los personajes de una realidad insostenible de futilidades y fracasos en sus vidas. Como todo cuento, los de Enrique y Luba reflejan posibilidades imaginadas,

y en esto ofrecen esperanzas. Pero sus cuentos también hacen conflicto con la realidad, así que estos narradores sienten la necesidad de ser cuidadosos y defensivos. No es por casualidad que durante todo el cuento, menos en la última página, el movimiento de los dos es del espacio exterior al interior, donde la ficción goza de privilegio, y no es invadida ni anulada por una realidad exterior y más potente.

Apuntemos rápidamente las etapas de este movimiento. Las pocas referencias locales —el Retiro, Leandro Alem— nos indican que estamos en el centro de Buenos Aires. Del peligro y la persecución que experimenta en la calle, Enrique entra en la gran sala del prostíbulo de lujo, una sala redoblada en el enorme espejo al fondo. Elige a Luba como su compañera y la pareja sube la escalera, atraviesa un pasillo largo y estrecho, y finalmente entra en el cubículo de ella. Después de conversar un rato, se acercan a la cama de Luba, y finalmente se desnudan. Este movimiento hacia un espacio más reducido e íntimo debe verse no como hacia la unión sexual, que nunca se produce, sino hacia un intercambio verbal en una zona cómoda y aislada, donde la ficción puede florecer.

Aunque estos personajes prefieren ver en su relación una disolución gradual de la auto-decepción, nosotros los lectores debemos ver en sus relaciones también una construcción y una tiente de las ficciones que ambos prefieren a sus identidades personales y a sus vidas verdaderas. En realidad, Enrique y Luba nunca abandonan las ficciones; simplemente sustituyen una serie de ellas por otra. La ficción es de máxima importancia en sus vidas, y los dos dependen de ficciones para ejercer sus trabajos. Tal vez el caso de Luba es el más obvio. El prostíbulo es el *locus classicus* de la creación de ilusiones. Tradicionalmente, los clientes compran a las prostitutas las ficciones o las narraciones que desean experimentar. La ficción especial que ofrece Luba es su aspecto virginal y su comportamiento inocente; la realidad que esconde esta ficción es una dominación sádica de sus clientes. “Estaba vestida de negro, su perfil era sencillo y sereno como si fuera una joven virgen sumida en sus reflexiones...era la única que parecía una mujer honrada” (págs. 147-8). Pero de verdad Luba es de ellas que “procuran dar a los hombres la idea de inocencia, pero cuando van con ellos a la alcoba se muestran viciosas, refinadas, y realizan los actos más perversos con expresión distante y virginal” (pág. 148). Aun su nombre es un alias, que esconde su verdadera identidad de Beatriz Sánchez, la colegiala en la foto que ella guarda en el armario, fuera de la vista.

Del mismo modo, Enrique puede ejercer su tarea de anarquista sólo por fingir ser el burgués más correcto. Lleva saco y corbata, que solamente en el cubículo pide permiso para quitarse. Como nota Luba, él se ha cortado el pelo y se ha afeitado la barba para

que la policía no lo reconociera. Así que los dos, Luba y Enrique, han eliminado los signos exteriores de sus identidades verdaderas en un esfuerzo para mejor ejercer su trabajo.⁵ Es igual cuando se conocen y los dos comienzan su relación mutua con ficciones —él por fingir ser un cliente en busca de sexo; ella, por tratarle como cliente verdadero en vez del fugitivo revolucionario que sabe que es. Estos papeles pronto fallan —Luba descubre que no puede seducir a Enrique, y por esto fracasa como prostituta; ya que él rechaza el acto sexual, ella lo toma por un *voyeur* o un perverso, de modo que él no la ha convencido con su actuación como cliente.

Mientras estas ficciones se destruyan, Enrique y Luba fabrican otras —principal entre ellas, la ficción de una intimidad entre los dos. Como ya queda dicho, ésta no es una intimidad física ni sexual, sino lingüística. Su vehículo es el habla, su metáfora es la selección de pronombres. Mientras perfeccionan la ficción de confianza entre sí, cambian del uso de usted al tú, y por fin al vos más cómodo y más cotidiano.

Ahora tanto Luba como Enrique empieza a revelar una historia de la supresión de su identidad personal en beneficio de los demás. El anarquista revela que está harto de sacrificarse por la causa de la revolución: “Eso ha sido mi vida. Toda mi vida. Desde siempre. No me interesa nada de mí: sólo me interesa la felicidad de los hombres” (pág. 155). Pero pronto confiesa la ineficacia de este sacrificio: “No quiero ser puro... No quiero ser puro” (pág. 165). También Luba se queja del constante sacrificio de sus deseos personales frente al papel que tiene que desempeñar: “Yo soy mala. Soy mala... ¿Qué me importa a mí la felicidad de los demás? Yo quiero mi felicidad. Yo, yo: Luba...; Qué me importan los demás si yo voy a estar siempre así, siempre triste y sufriendo!” (pág. 155).

En este momento los dos entienden que esta falta de atención a sus seres y a sus necesidades psíquicas ha impedido su auto-realización. Sin un fuerte sentido de sus propias identidades, no han podido actuar. Finalmente, en unas confesiones abyectas y viles que nos recuerdan la de Erdosain ante su mujer Elsa en *Los siete locos*, Enrique y Luba proclaman sus fracasos, admiten que están terriblemente descontentos con sus vidas, y que sienten una desesperación ante el futuro. “El deseo es mi verdad” (pág. 163), dice Luba, pero es un deseo sin posibilidad de realizarse.

Pronto descubren que estas revelaciones son demasiado deprimentes; no son sueños, sino pesadillas. Sintiendo asqueado por la degradación moral de la vida del burdel, Enrique se prepara para huir. Luba le pide que se quede con ella, y le ofrece sostenerlo con su negocio. Cuando el anarquista rechaza esta sugerencia, la reacción de Luba es segura y rápida: “Cobarde, hijo de puta,” le dice, “¿Veniste a burlarte de mí?”

(pág. 156). En otras palabras, le pregunta si ha venido a eso, a demostrarle su pobre realidad y sus flaquezas como prostituta, como fabricadora de ficciones.

Luba teme más por su propio futuro que por el de Enrique, y por eso, y no por ningún altruismo, le ruega entonces que vuelva —“No te vayas,” dice, “te pueden detener” (pág. 156). Y a pesar del insulto verbal, y una bofetada que recibe de ella, Enrique tiene que regresar. Se queda en el prostíbulo no porque teme a la policía (muy pronto saldrá a la calle, a donde están ellos), sino porque teme perder a la única persona que escucha su narración. Hasta aquí Enrique ha contado el fracaso de su vida, pero ahora cobra inspiración como para dejar la realidad y narrar la vida que no ha podido seguir: “El empieza a hablarle, sosegado, en voz baja, como un viejo que le contara a los niños un cuento heroico de los tiempos antiguos” (pág. 170). Y Luba, harta de las ficciones necesarias a sus otros clientes, le escucha con fascinación. Enrique narra el cuento del espíritu de la banda anarquista, de la vida dedicada a una sola meta, y de vivir y trabajar con camaradas. Es ésta precisamente la imagen que, horas antes, no pudo aguantar el escrutinio, la imagen que se quebró ante la realidad de sus escasos esfuerzos revolucionarios. Pero ahora, con un público entusiasta y receptivo, Enrique convierte el fracaso anterior en una posibilidad triunfal para el futuro. Luba se inspira, y rápidamente hace su valija, y los dos se preparan para dejar el asilo del prostíbulo y salir a la ciudad opresiva, y a sus vidas nuevas.

¿Un final digno de Hollywood o de las peores series de la televisión? Sí, en su nivel primario, el cuento del narrador —el que lleva el título “Luba”— trata de unas salvaciones recíprocas; la salvación de Enrique por Luba, que lo esconde en su cubículo; y la salvación de Luba por Enrique del tedio y la frustración del burdel, junto con su oferta de integrarla en una sociedad más idealista, si no más completa, la del grupo de anarquistas. Pero sería un error ver el tema de “Luba” como principalmente filantrópico y, según los fracasos anteriores de los personajes, podemos conjeturar que estas “salvaciones” serán transitorias.

Sin embargo, podemos ver que los dos protagonistas se salvan uno al otro de un modo más importante —es decir, por participar en el acto creador del otro, en la exposición y representación de su identidad ideal. Luba le salva a Enrique de la futilidad de ser un revolucionario ineficaz —es decir, un revolucionario sin seguidores, sin público— por aprehender su texto oral, por suspender su incredulidad, y por aceptar la ficción de Enrique como auténtica representación de una realidad posible. Enrique, a su vez, le salva a Luba de su vida como fabricadora sin fe de ficciones sexuales, y le convierte a ella en el receptor de sus ficciones verbales.

Ellos, así como los personajes Arltianos que mencioné antes, aprenden a lo largo de sus aventuras que tienen que disimular para ser felices, y que ellos, en cuyas vidas falta acción, tienen que seguir las ilusiones para vivir. Entonces, encontramos en "Luba" no solamente la repetición en miniatura de temas y personajes de las obras principales de Arlt, sino la creación del paradigma de aquellas situaciones ficticias: la reducción de los actos sexuales y revolucionarios a sus representaciones verbales y la eliminación total de los mismos actos referentes. En "Luba" Arlt ha capturado a sus personajes en el momento de la trayectoria de sus vidas que alcanzan Silvio Astier y Remo Erdosain solamente al final de sus historias. Estos personajes anteriores luchan, antes que nada, para autodefinirse a través de la *acción*, para suprimir las condiciones oprimentes de sus vidas. Solamente cuando falla la acción física optan por la acción verbal.

Para Luba y Enrique, entre los confines del cubículo, la única acción posible es la narración. El mundo de la "realidad" —política o sexual— es de importancia muy secundaria. Las fuerzas de orden público que amenazaron a Enrique y le obligaron a entrar en un burdel por primera vez en su vida seguramente no han desaparecido, pero Enrique se olvida de ellos en el delirio del momento de su triunfo narrativo: "Hay entre ellos mujeres... Mujeres que acunan a la revolución como a un hijo," le explica a Luba. Y su cuento logra convencerla. Dice ella: "entonces puedo vivir como ellas, como esas mujeres de las que me hablás...¿me aceptarán?". Enrique responde, ahora con confianza, "Sí, te recibirán. ¿Por qué no?" Y ella queda conforme: "Vamos entonces donde están ellos" (págs. 170-171).

Así que este revolucionario anarquista que no ha tenido éxito en su proyecto de cambiar el mundo circundante ha ideado su propio mundo interior de posibilidades, un mundo que luego comparte con la prostituta. Encontrándose incapaz de dirigir a las masas que espera salvar, manipula a este público insólito, singular e individual —Luba.

Notas

¹ Ricardo Piglia, *Nombre falso* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1975). El cuento de Arlt ocupa las páginas 147-172 de dicha colección, y todas mis citas referirán a esta edición, con el número de página entre paréntesis en el texto. De hecho, esta tendencia al "descubrimiento" de la obra Arltiana se ha extremado hasta el punto que, en 1968, se publicó otro "relato inédito", *Viaje terrible* (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo),

La revolución y el prostíbulo

“exhumado entre los papeles de su padre por Mirta Arlt” dice el volúmen. Sin embargo, esta obra no era inédita, ni mucho menos, ya que el mismo autor lo publicó un año antes de morir (Colección Nuestra Novela, año I, núm. 6). Otra confirmación más, creo, de la extensión de la “industria” Arltiana.

² La idea de Enrique que le viene en forma de pregunta--“¿quién va a hacer la revolución social sino las prostitutas, los estafadores, los desdichados, los asesinos, los fraudulentos, toda la canalla que sufre abajo sin esperanza alguna?” (pág. 171)--es muy semejante a la del Astrólogo, de *Los siete locos/Los lanzallamas*, que propone como base económica de su revolución una serie de prostíbulos, y como participantes los “literatos de mostrador, inventores de barrio, profetas de parroquia, políticos de café y filósofos de centros recreativos...” *Los siete locos* (1929; Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1963), pág. 275.

³ He desarrollado esta idea más detalladamente en mi estudio de la obra narrativa de este autor: *Roberto Arlt—La estrategia de su ficción* (Londres: Tamesis Books, Ltd., 1981).

⁴ Tzvetan Todorov, “Les hommes-récits,” en Todorov, *La poétique de la prose* (Paris: Editions du Seuil, 1971), págs. 78-85.

⁵ En un sentido social, sus objetivos laborales parecerían ser totalmente opuestos. El busca la regeneración de la sociedad por medio de la revolución; ella promociona la corrupción del individuo y la reducción al comercio del acto de amor. Al parecer, él se dirige a los instintos más nobles de la humanidad; ella, a los más ínfimos. Sin embargo, se convergen estos dos procesos en su uso subyacente de la manipulación del público por la ficción.

IDEOLOGIES & LITERATURE
10 YEAR INDEX: 1977-1987

revised 1/85

Jeffery R. DeNio

Vol. I, No. 1 Dec 1976 -Jan 1977

ESSAYS:

- Jean Franco. "The Crisis of the Liberal Imagination"
- Russell G. Hamilton. "Black from White and White on Black:
Contradictions of Language in the Angolan Novel"

CLUES AND SOURCES:

- Nicholas Spadaccini. "Imperial Spain and the Secularization of the
Picaresque Novel"
- José Antonio Castro. "Modelos sociales en la evolución literaria de
Venezuela"
- David Viñas. "El teatro Rioplatense (1880-1930): Un circuito y
algunas hipótesis"

Vol. I, No. 2 Feb-April 1977

ESSAYS:

- Juan Eugenio Corradi. "Textures: Approaching Society, Ideology,
Literature"
- Carlos Blanco-Aguinaga. "Historia, reflejo literario y estructura de
la novela: El ejemplo de *Torquemada*"
- Hernán Vidal. "*Amalia* : Melodrama y dependencia"

CLUES AND SOURCES:

- Alejandro Losada. "Discursos críticos y proyectos sociales en
Hispanoamérica"
- Anthony N. Zahareas. "Celibacy in History and Fiction: The Case
of *El libro de buen amor*"

Vol. I, No. 3 May-June 1977

EDITORIAL:

Antonio Cornejo Polar

ESSAYS:

- Françoise Perus. "El modernismo hispanoamericano y las
formaciones sociales en Latinoamérica hacia 1880"
- Edward Baker. "Machado recuerda a Pablo Iglesias"
- Norman M. Potter, Ronald W. Sousa. "Liberalismo e
Romantismo em Portugal e no Brasil: Proposta para uma
Correlação"

CLUES AND SOURCES:

- Antonio Ramos-Gascón. "<<Romancismo>> y romancero durante
la guerra civil española"
- Edmond Cros. "Fundamentos de una sociocrítica: Presupuestos
metodológicos y aplicaciones"

Jeffery R. DeNio

Sara Castro-Klarén. "Interviewing and Literacy Criticism"

REVIEW:

Julio Rodríguez-Puértolas. "Manuel Cofiño o la superación de lo real-maravilloso"

Vol. I, No. 4 Sept-Oct 1977

ESSAYS:

José Antonio Maravall. "Relaciones de dependencia e integración social: Criados, graciosos y pícaros"

Alejandro Losada. "La literatura urbana como praxis social en América Latina"

CLUES AND SOURCES:

Edmond Cros. "Foundations of a Sociocriticism (Part II). Methodological Proposals and an Application to the Case of the *Buscón*"

Vol. I, No. 5 Jan-Feb 1978

ESSAYS:

Javier Herrero. "The Great Icons of the *Lazarillo*: The Bull, the Wine, the Sausage and the Turnip"

Francine Masiello. "The Other Francisco: Film Lessons on Novel Reading"

John Beverley. "The Language of Contradiction: Aspects of Góngora's *Soledades*"

CLUES AND SOURCES:

Eduardo Forastieri Braschi. "Morfo-logía e Ideo-logía en el teatro del Siglo de Oro"

REVIEW:

Jaime Concha on Jean Franco's. "*César Vallejo. The Dialectics of Poetry and Silence*"

Vol. II, No. 6 March-April 1978

ESSAYS:

Fábio Lucas. "Proposições Sobre o Formalismo e a Literatura Comprometida"

Nicholas Spadaccini. "Daniel Defoe and the Spanish Picaresque Tradition: The Case of *Moll Flanders*"

Mark Zimmerman. "Marxism, Structuralism and Literature: Orientations and Schemata"

CLUES AND SOURCES:

Ariel Dorfman. "Niveles de la dominación cultural en América Latina: Algunos problemas, criterios y perspectivas"

Thomas McCallum, Anthony Zahareas. "Toward a Social History of the Love Sonnet: The Case of Quevedo's Sonnet 331"

Vol. II, No.7 May-June 1978

EDITORIAL:

Ronald W. Sousa

ESSAYS:

José Antonio Maravall. "La función del honor en la sociedad tradicional"

I&L. Ten-Year Index

Susan Kirkpatrick. "The Ideology of Costumbrismo"
CLUES AND SOURCES:
Hernán Vidal. "Julio Cortázar y la Nueva Izquierda"

Vol. II, No. 8 Sept-Oct 1978

ESSAY:

Daphne Patai. "Context and Metacontext"
Michael Predmore. "The Vision of an Imprisoned and Moribund
Society in the *Soledades, Galerías y otros Poemas*" of
Antonio Machado"

CLUES AND SOURCES:

Candace Slater. "The Two Faces of Pedro Prado"
Rafael Osuna. "Las revistas españolas durante la República (1931-
1936)"
David George. "The Reinterpretation of a Brazilian Play: O Rei da
Vela"

Vol. II, No. 9 Jan-Feb 1979

ESSAYS:

Héctor Mario Cavallari. "Leopoldo Marechal: De la metafísica a la
revolución nacional"

Jaime Concha. "Introducción al teatro de Ruiz de Alarcón"

CLUES AND SOURCES:

Daniel L. Heiple. "Renaissance Medical Psychology in *Don
Quijote*"

Vol. II, No. 10 Sept-Oct 1979

ESSAYS:

Agostinho Neto. "Three Speeches"

Roberto Fernández Retamar. "Against the Black Legend"

Arturo Madrid. "Identidad y creatividad chicana"

DEBATE:

Horst Rogmann. "'Realismo Mágico' y 'Negritude' como
construcciones ideológicas"

Ileana Rodríguez. "En busca de una expresión Antillana: Lo real
maravilloso en Carpentier y Alexis"

CLUES AND SOURCES:

Neil Larsen, Robert Krueger. "Homer, Virgil, Camões: State and
Epic"

Vol. III, No. 11 Nov-Dec 1979

ESSAYS:

John H. Sinnigen. "Literary and Ideological Projects in Galdós:
The Torquemada Series"

Alejandro Losada. "El surgimiento del realismo social en la
literatura de América Latina"

Bernardo Subercaseaux. "Filosofía de la historia, novela y sistema
expresivo en la obra de J. V. Lastarria (1840-1848)"

Rafael Osuna. "Pascual Duarte, asesino, miliciano, nacionalista"

CLUES AND SOURCES:

Françoise Perus. "Martí y el modernismo"

Vol. III, No. 12 March-May 1980

ESSAYS:

- Ileana Rodríguez. "La literatura del Caribe: Una perspectiva unitaria"
Paul G. Teodorescu. "El camino de la ideología sociopolítica de Horacio Quiroga"
Carroll Johnson. "*La Numancia* and the Structure of Cervantine Ambiguity"

CLUES AND SOURCES:

- María Eugenia Lacarra. "La utilización del Cid de Menéndez Pidal en la ideología militar franquista"
Juan Villegas. "El yo poético de conciencia social en la poesía chilena de comienzos de siglo"

REVIEW:

- Jaime Concha on A. Sicard *La Pensée poétique de Pablo Neruda*

Vol. III, No. 13 June-Aug 1980

ESSAYS:

- Roberto Reis. "O Fantástico Do Poder e O Poder Fantástico"
John Beverley. "The Production of Solitude: Góngora and the State"
David Hildner. "Artistocracy and Reason: Behavior Patterns in Calderón's Secular Characters"
Ellen McCracken. "Vargas Llosa's *La tía Julia y el escribidor*: The New Novel and the Mass Media"
David Wise. "Peruvian *Indigenista* Forum of the 1920s: José Carlos Mariátegui's *Amauta*"

CLUES AND SOURCES:

- Frederick Stirton Weaver. "Thomas Carlyle on Dr. Francia: The Functional Role of the Carlylean Hero"
Hernán Vidal. "Teoría de la dependencia y crítica literaria"

Vol. III, No. 14 Sept-Nov 1980

ESSAYS:

- Marshall C. Eakin. "Race and Ideology in Graça Aranha's *Canaã*"
Juan Epple. "Eugenio Cambaceres y el naturalismo en Argentina"
J. M. Sobré. "Literature, Diglossia, Dictatorship: The Case of Catalonia"

THEORY:

- Jaime Concha. "Michel Foucault y las ciencias humanas"

DEBATE:

- Edward Baker. "Painting the News: Picasso's *Guernica*"
René Jara. "Reading the News in Painting: Picasso's *Guernica*"

CLUES AND SOURCES:

- Lily Litvak. "La Buena Nueva: Periódicos libertarios españoles, cultura proletaria y difusión del anarquismo 1883-1913"
Carmen Ramos Escandón. "The Novel of Porfirian Mexico: A Historian's Source. Problems and Methods"
Hugo Achugar. "Modernización y Mitificación: El lirismo criollista en el Uruguay entre 1890 y 1910"

I&L. Ten-Year Index

Vol. III, No. 15 Jan-March 1981

ESSAYS:

- Randal Johnson. "*Vidas Secas* and the Politics of Filmic Adaptation"
- John H. Sinnigen. "Galdós's *Tormento*: Political Partisanship/Literary Structures"
- M.-Pierette Malcuzyński. "*Tres tristes tigres*, or the Treacherous Play on Carnival"
- Hernán Vidal. "*Cumandá*: Apología del estado teocrático"
- Maurice Molho. "Más sobre el picarismo de Quevedo's *Buscón* y *Marco Bruto*"

CLUES AND SOURCES:

- Anthony L. Geist. "El Neo-romanticismo: Evolución del concepto de compromiso en la poesía española (1930-1936)"
- Pablo Jauralde Pou. "Acerca de la realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII"

REVIEWS:

- R. G. Davis. "*Zoot Suit*: From the Barrio to Broadway"
- Ileana Rodríguez. "*Poesía modernista de Nicaragua*"

Vol. IV, No. 16 May-June 1983

Hernán Vidal: Introducción

LITERATURA IBÉRICAS:

- John Beverley. "Can Hispanism Be a Radical Practice?"
- Juan Ignacio Ferreras. "Caminos de la sociología de la literatura en España"
- Kathleen March, Luis Martul Tobío. "La crítica literaria en el proceso de autodeterminación de Galicia"
- J. M. Sobré. "The Rise of Modern Catalán"
- Ronald W. Sousa. "Culture and the Question of Criticism in Portugal"
- María Angelina Duarte. "Portuguese Cultural Presence in the U.S.: The Problems of Definition"
- Elias L. Rivers. "Hispanism Now in the United States"
- Juan Ignacio Ferreras. "Unas reflexiones finales"
- Constance A. Sullivan. "Re-reading the Hispanic Literary Canon: The Question of Gender"
- Ronald W. Sousa. "Canonical Questions"

LITERATURA LATINOAMERICANA y LUSO-AFRICANA:

- Jean Franco. "Trends and Priorities for Research on Latin American Literature"
- Hernán Vidal. "Para una redefinición culturalista de la crítica literaria latinoamericana"
- Hernán Vidal. "En torno a Julio Cortázar: Problemática sobre la vigencia histórica de las formas culturales"
- Neil Larsen. "Latin America: The View from Comparative Literature"
- Juan Armando Epple. "Literatura chicana y crítica literaria"
- Marc Zimmerman. "Latin American Literary Criticism and Immigration"

- Rafael Catalá. "La cultura en la práctica de la libertad"
Mabel Moraña. "Autoritarismo e inhibición crítica en el Uruguay actual"
Hugo Achugar. "El exilio uruguayo y la producción de conocimientos sobre el fenómeno literario"
Bernardo Subercaseaux. "La crítica literaria en Chile bajo el autoritarismo"
Vicente Urbistondo. "La urgencia histórica y la crítica literaria hispanoamericana vista a través de un caso clínico chileno"
Román de la Campa. "En torno a la crítica de la literatura cubana en Estados Unidos"
Heloisa Buarque de Hollanda. "Crítica Literária e Debate Ideológico num Quadro de Fehamento Político"
Yan Michalski. "Algumas Grandezas e Misérias da Crítica Teatral no Brasil"
Russell G. Hamilton. "Literary Criticism and African Writing in Portuguese: State of the Art"
Guido A. Podestá. "La ampliación del corpus y la función de la crítica literaria en América Latina"
Cynthia Steele. "Toward a Socialist Feminist Criticism of Latin American Literature"
René Jara. "Crítica de una crisis: Los estudios literarios hispanoamericanos"
Tom Lewis. "Literary Criticism as Ideological Practice"

Vol. IV, No. 17 Sept-Oct 1983

ESSAYS:

- Lizandro Chávez Alfaro. "Identidad y resistencia del 'Criollo' en Nicaragua"
Thomas E. Lewis. "Contradictory Explanatory Systems in Esproceda's Poetry: The Social Genesis and Structure of *El diablo mundo*"
Constance A. Sullivan. "*Macho* and *Machismo* as Loan Words to American English"
Hazel Gold. "Ni soltera, ni viuda, ni casada': Negación y exclusión en las novelas femeninas de Jacinto Octavio Picón"
Julio Durán-Cerda. "Luco Cruchaga, iniciador del realismo crítico en el teatro chileno"
Neil Larson, Ronald W. Sousa. "From Whitman (to Marinetti) to A lvaro de Campos: A Case Study in Materialist Approaches to Literary Influence"
José B. Monleón. "Las *Coplas* de Manrique, un discurso político"
José Arrom. "Gonzalo Fernández de Oviedo, relator de episodios y narrador de naufragios"
Susan Willis. "Nobody's Mulata"
Kathleen N. March, Luis Mártul Tobío. "Las sorpresas del virtuoso compromiso: El indigenismo de Jorge Icaza"

THEORY:

- Héctor Mario Cavallari. "Semiótica del confinamiento: En torno a una epistemología de la *ocura/cordura*"
Desiderio Navarro. "Semiótica y marxismo en la ciencia literaria"

I&L. Ten-Year Index

Onésimo T. Almeida. "Mannheim's Dual Conception of Ideology: A Critical Look"

DEBATE:

Paul Ilie. "Dictatorship and Literature: The Model of Francoist Spain"

CLUES AND SOURCES:

Grínor Rojo. "Poesía chilena del exilio: A propósito de *La ciudad de Gonzalo Millán*"

Ronald H. Chilcote. "Politics and Ideology in the Popular Poetry of Brazil"

Juan A. Epple. "La narrativa chilena: Historia y reformulación estética"

Juan Villegas. "Teatro chileno y afianzamiento de los sectores medios"

Sara Castro-Klarén. "Traducciones, tirajes, ventas y estrellas: El *Boom*"

Naomi Lindstrom. "Women's Discourse Difficulties in a Novel by Marta Lynch"

Iris M. Zavala. "Astrology and Utopia: The Case of Diego de Torres Villarreal"

Nancy Vogeley. "Mexican Newspaper Culture on the Eve of Mexican Independence"

REVIEW:

Elías L. Rivers. "*Historia social de la literatura española (en lengua castellana)* de Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas and Iris M. Zavala"

Nueva Época Vol. I, No. 1-2 Winter-Spring 1985

ESSAY:

Walter Cohen. "Plays and Playhouses in Renaissance Spain: A Historical Approach"

VARIA:

Hernán Vidal. "Una relectura del teatro demócrata-cristiano inicial: Vodanovic y Wolf, el problema de nuestra ética colectivista"

Julianne Burton. "The Intellectual in Anguish: Modernist Form and Ideology in *Land in Anguish* and *Memories of Underdevelopment*"

Roberto Reis. "Hei de Convencer"

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

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

DOSSIER:

Antonia Cabanilles. "La generación poética española de 1970"

Miguel Más. "Una lectura generacional de la destrucción. Notas acerca de *Narciso* de Leopoldo M. Panero"

Juan Luis Ramos. "Meditación sobre las contrariedades del azar. Notas acerca de la poesía de Guillermo Carnero"

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

Javier Pérez Escotado. "Paraísos particulares de Ramón Yrigoyen"

Teresa García Ruíz. "La poesía de Pedro J. de la Peña"

Santos Alonoso. "Augustín Delgado, poeta"

RESEÑA:

Ronald W. Sousa. "Sociohistoricizing social history: A review/note of *História Social da Literatura Portuguesa* of Benjamin Abdala Júnior & María Aparecida Paschoalin"

Nueva Época Vol. I, No. 3 Autumn 1985

ESSAYS:

Ronald W. Sousa. "On the Politics of Reading, or William Bennett Reclaims George Orwell"

John Browning. "Rafael Landívar's *Rusticatio Mexicana*: Natural History and Political Subversion"

Héctor Calderón. "Ideology and Sexuality, Male and Female in *El obsceno pájaro de la noche*"

Robert J. Blake. "El planemento lingüístico en el Perú: Antecedentes de la oficialización del Quechua del 1975"

Anne J. Cruz. "The Picaresque as Discourse of Poverty"

D. J. O'Connor. "Science, Literature and Self-Censorship: Ramón y Cajal's *Cuentos de vacaciones* (1905)"

Rafael Osuna. "Los grupos pequeños en la ficción dramática: La familia"

Preliminary Announcement and Call for Papers

**CONFERENCE ON
SOCIOLINGUISTIC RESEARCH ON SPANISH IN
EUROPE, LATIN AMERICA AND THE UNITED
STATES**

THE UNIVERSITY OF MINNESOTA
MINNEAPOLIS, MINNESOTA
Friday March 4 and Saturday March 5, 1988

KEYNOTE SPEAKERS: *BEATRIZ LAVANDERA,*
SHANA POPLACK,
JOAN RUBIN

Abstracts for twenty-minute papers are invited on the following topics related to Spanish: language variation, language contact, language attitudes, language change, discourse analysis, language policy.

Persons interested in presenting a paper at the Conference are requested to submit five copies of a one-page abstract of the paper. The abstract should be accompanied by a 3 x 5 card stating the title of the paper, your name, affiliation, and the address at which you wish to receive notification concerning acceptance of the paper. Please do not identify yourself on the abstract itself.

Abstracts must be received by DECEMBER 1, 1987. Queries and abstracts should be addressed to:

Professor Carol A. Klee
Department of Spanish and Portuguese
University of Minnesota
34 Folwell Hall
9 Pleasant St. SE
Minneapolis, MN 55455
(612) 625-9521

H I P O T E S I S

revista boliviana de
literatura

Una publicación para el estudio de
la literatura boliviana y
la literatura latinoamericana.
(Fundada en 1977)

Hipótesis es un espacio de discusión
para la comprensión de la
heterogeneidad cultural en América
Latina.

Comité de redacción: Luis. H. Antezana,
Leonardo García-Pabón, René Poppe,
Rubén Vargas, Blanca Wiethüchter.

Remitir artículos y colaboraciones a:

Luis H. Antezana
Casilla 3361
Cochabamba -Bolivia

Suscripción anual por tres números:

Instituciones: \$US 18.-

Particulares: \$US 12.-

Enviar cheques a: Prisma Institute
University of Minnesota
5 Folwell Hall
9, Pleasant St.
Minneapolis, MN 55455
USA

HISPANIC ISSUES

GENERAL EDITORS: Antonio Ramos-Gascón, Nicholas Spadaccini, Anthony N. Zahareas

A semiannual publication (Fall/Spring), in English, touching on theoretical and methodological issues toward a reconfiguration of Spanish literary history and criticism. The series stresses collaborative research, drawing on a network of scholars from the U.S. and abroad. Sample areas of inquiry include: Literary Criticism and Historiography; Historical Function of Cultural Forms; Popular and Mass Culture; Literature and Institutions; Literature among Discourses.

THE INSTITUTIONALIZATION OF LITERATURE IN SPAIN

Vol. 1

Fall 1987

Wlad Godzich and Nicholas Spadaccini / *From Discourse to Institution: Literature and the Rationalization of Leisure*

José Antonio Maravall / *The Idea and Function of Education in Enlightenment Thought*

Edward Baker / *In Moratín's Café*

Steven Suppan / *Ramón de la Cruz' Manolo and The Majos' Good Taste*

Ronald Sousa / *Audience Participation in an Eighteenth-Century Farce*

Michael Nerlich / *On Genius, Innovation and Public: The "Discurso crítico" of Tomás de Erauso y Zavaleta*

Hans Ulrich Gumbrecht / *Censorship and the Creation of Heroes in the Discourse of Literary History*

Iris Zavala / *Textual Pluralities: Readings and Readers of Eighteenth-Century Discourse*

Vol. 2: AUTOBIOGRAPHY IN EARLY MODERN SPAIN

Publication date: Spring 1988

ORDERS: The Prisma Institute
3 Folwell Hall
9 Pleasant Street SE
Minneapolis, MN 55455

\$ 9.95

IDEOLOGIES & LITERATURE

Vol. 2, No. 1, Spring 1987

Leonardo García-Pabón, Editor

Essays:

Narrativa de la estabilización colonial
Beatriz González S.

Las novelas de Isabel Allende y el papel
de la mujer como ciudadana
Gabriela Mora

The Dominant Mode of the Sonatas of
Valle-Inclán: Aestheticism, Ambiguity or Satire
Michael P. Predmore

The Historical Function of the Grotesque
Rodolfo Cardona and Anthony N. Zahareas

Quevedo's Vision of a Mercantile Hell
(The Ideological Art of "El sueño del infierno")
Sharon Kuusisto and Angel Sánchez

Anotações em torno da intenção de vanguarda e a série
"Violão de rua"
Jorge Wanderley

Debate:

Class or Caste: A Critique of the Américo Castro Thesis
John Beverley

Clues and Sources:

Passando a limpo
Roberto Reis

La revolución y el prostíbulo: "Luba" de Roberto Arlt
Aden Hayes

Bibliography:

10-Year Index

