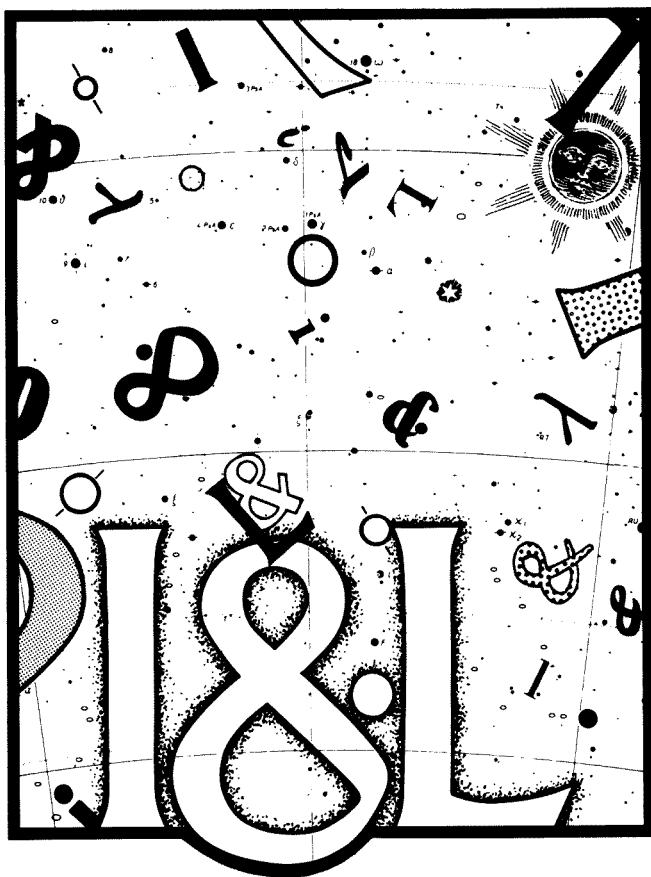


SPRING 1988  
VOL 3 NO 1



IDEOLOGIES & LITERATURE

A JOURNAL OF HISPANIC AND LUSO-BRAZILIAN LITERATURES



# IDEOLOGIES & LITERATURE

A JOURNAL OF HISPANIC AND LUSO-BRAZILIAN LITERATURES



© 1988 The Prisma Institute Inc.  
Ideologies & Literature ISSN 0161-9225

*Ideologies & Literature* is published twice a year, in Spring and Fall, by  
The Prisma Institute Inc.

3 Folwell Hall  
9 Pleasant Street SE  
Univ. of Minnesota  
Minneapolis, MN 55455 U.S.A.  
(612) 625-9028

*Ideologies & 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 sociohistorical study of Hispanic and Luso-Brazilian literatures and cultural questions at large, and normally should not exceed 50 pages. Material for Clues and Sources, normally not more than 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 should submit three printed copies of the article. All submissions must follow the MLA Style Sheet (Third Edition). Authors of articles accepted for publication should be prepared to submit an electronic (computer) copy of the article in either MS-DOS format (IBM or compatible) or Macintosh. Exceptions to this diskette submission requirement will be made in extreme cases. Authors of unsolicited articles must include a self-addressed, stamped envelope. Opinions expressed by contributors to *Ideologies & Literature* are their own, and do not necessarily reflect the views of the Editorial Board or the Prisma Institute. In an effort to emphasize the importance of using non-discriminatory language, the Editorial Board and the Prisma Institute join the PMLA in urging contributors "to be sensitive to the social implications of language and to seek wording free of discriminatory overtones." The Editors reserve the right to edit any language that may be perceived or interpreted as in conflict with the above-stated policy.

Subscription Rates (per year):  
Individual: \$18.  
Institution: \$30.  
Student: \$12.

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

# IDEOLOGIES & LITERATURE

ISSN 0161-9225

ROBERTO REIS  
Managing Editor

JAMES V. ROMANO  
General Editor

JOSE CERNA-BAZAN    JANE E. GREGG  
CINDY L. SCHUSTER  
Associate Editors

JUAN M. COMPANY (Univ. de Valencia)  
RUSSELL G. HAMILTON (Vanderbilt Univ.)  
RENE JARA (Univ. of Minnesota)  
CAROL KLEE (Univ. of Minnesota)  
JOSE-CARLOS MAINER (Univ. of Minnesota)  
ANTONIO RAMOS-GASCON (Univ. of Minnesota)  
RONALD SOUSA (Univ. of Minnesota)  
NICHOLAS SPADACCINI (Univ. of Minnesota)  
CONSTANCE SULLIVAN (Univ. of Minnesota)  
JENARO TALENS (Univ. de Valencia)  
JORGE URRUTIA (Univ. de Sevilla)  
HERNAN VIDAL (Univ. of Minnesota)  
ANTHONY N. ZAHAREAS (Univ. of Minnesota)

IDEOLOGIES & LITERATURE  
Vol. 3, No. 1, Spring 1988

**Theory:**

LA PICARESCA DESDE EL PENSAMIENTO DE MARAVALL  
*Francisco J. Sánchez y Nicholas Spadaccini*  
7

**Essays:**

THE DEATH OF A BEAUTIFUL WOMAN.  
MODERNISMO, THE WOMAN AND THE PORNOGRAPHIC  
IMAGINATION  
*Nancy Saporta Sternbach*  
35

LOS DESHABITADOS: EL ENGAÑOSO EXTRAVIO DE LO  
CONCRETO  
*Javier Sanjinés C.*  
61

LOS RELATOS COLOMBINOS  
*Gilberto Triviños Araneda*  
81

NUMERO MITICO Y MATEMATICA DE ESPEJO  
*Joan Ramón Resina*  
97

TOPICA LITERARIA Y REALIZACION TEXTUAL:  
NOTAS SOBRE LA POESIA ESPAÑOLA DE LAS RUINAS EN  
LOS SIGLOS DE ORO  
*Begoña López Bueno*  
129

NEW TEXTS, OLD IDEALS: IDEOLOGICAL RELICS AND  
CONTEMPORARY VALUES IN A ROMANCE FROM THE  
EASTERN JUDEO-SPANISH TRADITION

*Louise Mirrer*

149

AUTHORITARIAN FICTION: OCTAVIO DE FARIA'S *TRAGEDIA  
BURGUESA*

*Randal Johnson*

159

**Clues and Sources:**

BALMACEDA EN LA POESIA POPULAR CHILENA, 1886-1896.

*Micaela Navarrete Araya*

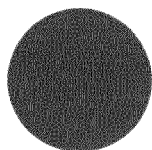
179

---

---

## LA PICARESCA DESDE EL PENSAMIENTO DE MARAVALL

Francisco J. Sánchez y Nicholas Spadaccini  
*University of Minnesota*



*La literatura picaresca desde la historia social* (1986) de José Antonio Maravall se construye partiendo de estudios anteriores, particularmente una serie de artículos germinales sobre la misma temática y de varios de sus muy conocidos libros, entre ellos *El mundo social de la Celestina* (1963), *Antiguos y modernos* (1966), *Estado moderno y mentalidad social* (1972), *Honor, poder y élites en el siglo XVII* (1979) y, en especial, *La cultura del Barroco* (1975), que el mismo Maravall consideraba como síntesis de su anterior trabajo sobre la sociedad española del siglo XVII. Pero antes de entrar en los pormenores del presente trabajo, sería útil recordar que Maravall define la cultura barroca como "urbana", "masiva", "conservadora" y "dirigida"; una cultura de contención y reacción —por parte de los grupos en el poder y de los individuos del estrato medio o "gente intermedia" que se identifican con aquellos— contra la movilidad y percepción de cambio que, a lo largo del siglo XVI, amenazaron con desmontar la "construcción jerarquizada de los estamentos" (*La cultura del Barroco*). Maravall argumenta que los medios usados por los segmentos "monárquico-señoriales" de la sociedad para preservar un sistema de privilegios se proyectaron no sólo a través del terror sino también de la propaganda, entendiéndose por ésta tanto el teatro público como

los sermones, la literatura emblemática y otras demostraciones ostentosas de poder: festivales, fuegos artificiales, fuentes, etc. La idea era producir admiración y suspenso en la multitud anónima (y potencialmente perturbadora) de individuos concentrados en las ciudades, con un mensaje subliminal de integración dentro de los límites de una estructura estamental.

Desde la perspectiva de la historia social de las mentalidades, la literatura picaresca vendría a ser un testimonio de una situación de alta conflictividad y un exponente de primer orden de la crisis que atravesará la sociedad española a lo largo de su transición a una plena sociedad de clases y, por lo tanto, un índice de las profundas contradicciones sobre las que se asentaba la construcción del Estado Moderno. Para Maravall la picaresca alumbra las condiciones peculiares de la recesión económica y consiguiente represión política del siglo XVII español, las cuales a su vez incidieron de forma sustancial sobre el desarrollo de energías modernizadoras que debieran dinamizar las fuerzas productivas e integradoras necesarias para el logro de una cohesión nacional, que se vio así gravemente deteriorada.

Este siglo conflictivo del Barroco, foco primordial del pensamiento de Maravall, es la consecuencia de las tensiones sociales e institucionales que a lo largo de la geografía europea se desataron como consecuencia de la crisis de subsistencia que padeció la sociedad de la baja Edad Media, que fue a su vez el detonante que puso en marcha los nuevos modos de actuación económica, social e institucional con los que es entendida la Modernidad. A lo largo de todos esos modos de actuación, Maravall observa lo que es también parte de esa historia de crecimiento, crisis y tensión: los modos mentales por los que aquellos otros fueron accediendo al pensamiento de nuevos individuos que se sentían, desde un espectro u otro, partícipes pasivos o activos de tal transformación.

Desde su alegato testimonial que en su momento sirviera para advertir a los elementos *integrados* de grupos medios (ricos y mercaderes) sobre la peligrosidad que sig-



nificaba el desarrollo masivo de formas sociales de desviación, la literatura picaresca es considerada por Maravall como un índice cultural o muestra de una elaboración mental por medio de la cual se puede llegar a comprender no sólo el desarrollo específico que tal transformación de la modernidad operaba en los individuos que llegaron a formar el cordón de anomia de las grandes concentraciones urbanas, sino incluso los determinantes valorativos de integración cultural que estaban palpablemente entrando en una crisis de transcendencia histórica.

La literatura picaresca, vista desde la historia social, viene así a complementar la tesis expuesta en *La cultura del Barroco* aunque el Barroco es ahora interpretado de forma más cercana en conexión con una "estructura histórica" anterior, el Renacimiento. Maravall se mueve a través de múltiples textos con un sorprendente manejo de discursos de variada índole, para concentrarse en los pícaros —esos subproductos de una sociedad tradicional que, a su modo de ver, constituyen el subgrupo clave de "discrepantes activos" (9).

El método analítico que Maravall despliega tiene en su favor la capacidad de un desarrollo sistemático de los presupuestos teóricos en íntima coexistencia con los datos empíricos. No sólo es expuesto un corpus exhaustivo de testimonio picaresco para ejemplificar las propuestas de interpretación, sino que aquel es comparado y vertebrado con datos fundamentales procedentes de economistas y escritores políticos de la época, los cuales, como los mismos autores de los textos picarescos, ratifican el grave problema socio-cultural que informaba esa literatura.

Antes de retomar la importancia del estudio de Maravall sobre la picaresca dentro de su visión global de la cultura del Barroco como "una fase más de un conjunto mayor" ("From the Renaissance to the Baroque: the Diphasic Schema of a Social Crisis", en *Literature Among Discourses*), trataremos de dibujar brevemente su tesis principal y sus líneas de argumentación.

En la primera parte de su último estudio, Maravall argumenta que el comienzo de la Edad Moderna testimonia

un cambio en la visión social y moral de la pobreza. En oposición a la tradicional y positiva imagen de la pobreza y a la aceptación, por parte del pobre, del rol social al cual había sido relegado por la sociedad, ahora emerge un resentimiento creciente e insubordinado hacia esa misma sociedad, en tanto el pobre se hace más consciente de su significado social (68-75). En términos generales, el pícaro cabe dentro de esta caracterización en cuanto rehusa ser cooptado por un sistema cerrado y estático y da la espalda al rol que se le había asignado dentro de la sociedad tradicional. Así, rechaza el trabajo manual e intenta "medrar" mediante un comportamiento "desviado" (80). Para Maravall, el drama existencial del pícaro consiste precisamente en no ser capaz de satisfacer sus "ansias de alcanzar riquezas" (103); se debe a su incapacidad de alcanzar el "medro", es decir un tipo de vida que implica "la completa instalación en el conjunto social". En último término, esa imposibilidad de acceso a los privilegios es lo que lo lleva a "una posición de anomia y desviación" frente a la sociedad (105). En este sentido, el pícaro sería un "desvinculado".

Las preocupaciones de Maravall se trasladan, luego, a los objetivos principales de la literatura picaresca: llamar la atención hacia las privaciones de los pobres y, simultáneamente, advertir que la polarización entre ricos y pobres puede no solamente amenazar sino, incluso, descomponer el tejido social al producir una excrecencia cancerosa en forma de pícaros (158). Dentro de este esquema interpretativo, la picaresca se halla, pues, relacionada con la crisis del trabajo; con los problemas que afectan el empleo, el desempleo, el subempleo y el vagabundaje. En este sentido, el pícaro no se ve a sí mismo como trabajador y si rechaza cualquier tipo de dependencia salarial, es porque el trabajo manual excluye la posibilidad de "medro" (214-215). En última instancia, rechaza el trabajo y el servicio y opta por la anomia (o ausencia de norma), el vagabundaje y la libertad (215, n. 60). La imagen del pícaro en la literatura del Barroco es la de "discrepante activo"; la de una figura desintegradora que afirma una nueva voluntad social (244); una figura cuya risa —a diferencia de la figura

integrada del gracioso de la *comedia* —emana de una soledad radical (240).

La interpretación de Maravall sobre la picaresca se centra en la "desvinculación social" del pícaro. Esa desvinculación se manifiesta en su ruptura con los lazos sociales tradicionales (lugar de origen, comunidad política, Iglesia y familia) y resulta ser íntimamente conectada con su individualismo, su soledad y libertad; y su aspiración social de "medro" como fenómeno social. En último término, "el pícaro lo que pretende es vivir no ya lo mejor posible, sino todo lo bien que corresponda a los individuos de los grupos distinguidos, y lo que persigue sobre todo alcanzar ... es un *status* social ... el cual le facilite y aun le garantice, en mayor o menor plazo, ese modo de vida al que va unida la entrega a la ociosidad". Este motivo central coloca a Maravall en una línea de interpretación histórica muy distinta a la representada por el "Americo-castrismo" (ver 536; 602), pues "ese nivel (medro) que pretende (el pícaro), se llama para él y para la época *honra*, y honra, en el régimen social del siglo XVII, comprende bienes pecuniarios en holgada abundancia, sangre, forma de vida ociosa, prestigio, rango, capacidad para merecer mejores distinciones" (420). Lo que cuenta para el pícaro son los signos externos del honor, esto es, la "estimación social visible" (536). Maravall, el historiador social de las mentalidades, argumenta (ver *Honor, poder y élites....* para una discusión completa de este asunto) que un modo de vida fundamentado en el honor es común no sólo a España sino también a las otras sociedades estamentales de Europa Occidental. Así, rechazando la importancia absoluta que Américo Castro (y aquellos que siguen esta interpretación de la historia de España) da a los estatutos de limpieza de sangre, Maravall enfatiza que el honor no se puede desconectar de la "riqueza". Sobre este punto, Maravall también discrepa de otro distinguido hispanista, Marcel Bataillon ("no se puede decir que el pícaro no cometa estafas de dinero, sino de honra", 536) argumentando que el pícaro tiene plena consciencia de la relación entre honor y riqueza; de la dependencia práctica del uno y la otra: "no

hay ningún pícaro, que yo recuerde, que se reduzca en su pretensión a ser hidalgo sin ser rico"(536).

El entendimiento de la picaresca como índice cultural con el cual es posible reconstruir la dicotomía *ricos-pobres* sobre la que descansa uno de los vértices de la crisis del Barroco, se engarza a su vez con más amplias problemáticas que han sido tema constante del trabajo de Maravall. La primera de estas temáticas es, lógicamente, la de la propia dinámica de la construcción del Estado en los primeros siglos de la modernidad española. No olvidando nunca que la perspectiva desde la que opera Maravall es la surgida desde la indagación e interpretación del *tejido mental* de la época en su conjunto y de sus individuos en particular, la temática del Estado Moderno en España se vincula a las mismas nociones de transformación, cambio, dinámica, desarrollo, evolución, y progreso, las cuales con sus múltiples derivaciones en los distintos ámbitos de la investigación social e histórica están condicionando el tratamiento de las relaciones entre *naturaleza e historia*.

En la segunda edición de su importante obra *Antiguos y modernos* y con prólogo de 1986, Maravall confiesa que, aun manteniendo en lo sustancial las proposiciones enunciadas veinte años antes, su posición ha variado ligera pero significativamente en cuanto a la valoración que de la idea de progreso llevara a cabo entonces. La puesta en cuestión desde los años setenta de la concepción lineal ("mítificante") que de tal idea había desarrollado el pensamiento occidental desde el Renacimiento, debe servir, según Maravall, como acicate a la reconsideración de cómo perseguir e interpretar los cambios sociales y culturales, en el sentido, fundamentalmente, de eliminar el prejuicio de "mejora" implícito en el concepto de transformación. Como estímulo, por lo tanto, no para el abandono de la idea de "progreso" sino para la búsqueda de sus expresiones en la ampliación y problematización del objeto de estudio, esto es, del tejido mental de una época.

Tal ampliación y problematización es la llevada a cabo en *La picaresca desde la historia social*. En esta obra se aglutinan los presupuestos extensamente desarrollados

por Maravall en anteriores investigaciones, pero aquí son introducidos en un marco visual que sirve como de contraste desafiante: el proceso de la modernidad y de la construcción del Estado desde su latente y, en muchos casos patente, situación de recesión y desmoronamiento.

Los supuestos teóricos del pensamiento de Maravall otorgan una especial dimensión al campo de trabajo de la historia social de las mentalidades. Su entendimiento del proceso global de gestación de espacios de integración en base a una irregular y constante racionalización de las relaciones sociales tiene un claro origen en los supuestos de Max Weber. En este sentido, tal proceso remite a una despersonalización de la actuación de dominio, gracias a la cual surgen mecanismos estrictamente funcionales a su lugar a un aparato público que tiende a centralizar el poder. Tales mecanismos alcanzan su plenitud en su institucionalización, en su objetivación formal mediante la cual son superadas las contradicciones que emanan del enfrentamiento de distintos vértices de influencia social, los cuales pretenden imponer unos medios sobre otros en su entendimiento de los fines a conseguir. De este modo, el proceso global de centralización política pasa necesariamente por un proceso institucionalizador de la actuación de dominio (*Economy and Society* v. 3).

La sociología funcionalista hará del proceso de racionalización una explicación de la evolución social según la cual todo cambio se halla registrado no ya en el propio sistema social sino en las propias posibilidades de entendimiento de él, esto es en los mismos supuestos teóricos del estudio de la estructura social. La des-ideologización que efectúa T. Parsons (*The Structure of Social Action*, principalmente "Hobbes and the Problem of Order" y "Rationality and Utilitarianism") del proceso global de dominio estudiado por M. Weber, se fundamenta en una idea de orden que pugna, teóricamente, con la concepción que de ello hiciera el positivismo. La categoría de orden en Parsons abomina de los desbarres metafísicos en los que desembocó el positivismo radical, aun cuando éstos se presenten como esencialmente empíricos. El

orden es el límite estructural de la posibilidad de pensar sobre el sistema social. No trasciende a éste ni, en principio, lo legitima: el orden es ese momento del desarrollo teórico en donde se gesta la ciencia social como tal. Sin la categoría de orden no es posible acotar, para su propio saber, un espacio de entendimiento sobre la realidad, aquel que da cuenta de una estructura y de una relación formada por elementos que, en su disparidad, manifiestan una tendencia a ser explicados mutuamente. El orden no es una emanación de la estructura social, sino que es la estructura social misma; no es una entidad situada en algún lugar de ésta, sino que es la relación de las diversas unidades sociales según éstas manifiestan una mutua dependencia. La sociología funcionalista pretendía así efectuar una descripción explicativa del proceso de diferenciación social, esto es, del proceso por el cual unidades sociales simples evolucionan históricamente en un desenvolvimiento complejo. El orden es la acotación teórica por la cual tal relación diferenciada es pensable.

Así, si para Weber el proceso de institucionalización del dominio era una *racionalización*, una despersonalización, un paso de lo subjetivo a lo objetivo cuya fase final significaba la burocratización, o totalización, de la conducta y de la acción social, para Parsons la institucionalización era una *generalización* que los elementos más diferenciados efectuaban sobre elementos menos complejos. Sin embargo, lo que estaba en juego en el pesimismo del primero y en el optimismo del segundo eran los valores, la *normativización* de la conducta. Para Weber el proceso de racionalización conlleva una entrega absoluta del espacio de libertad individual al poder de la totalización burocrática —espacio de libertades que, precisamente, había hecho posible la formalización de las relaciones sociales—; en otras palabras, una *alienación* de los mecanismos de liberalización creados para objetivar la conducta (Bendix, *Max Weber*). Para Parsons (*The Structure...: "The Action Frame of Reference"*) por el contrario, la normativización de la conducta es el resultado del marco de referencia en que toda acción, obligatoriamente, tiene lugar; esto

es, el resultado de un criterio de *elección* por el que los actores participan de la estructura. En Maravall, sin embargo, el sujeto de la acción social es una construcción histórica y en cuanto tal determinado por su momento. Esto es, el sujeto de la acción social es el producto de múltiples influencias heredadas y encontradas por seres humanos de una geografía específica, los cuales, por necesidades primarias de adaptación, deben hacer de aquellas influencias una reflexión con la que hallar una identidad en constante peligro de disolverse ante las irregularidades producidas por la implementación de ciertas formas de dominación.

Así, tanto la racionalización de las relaciones de dominio, como la diferenciación de funciones de la estructura social adquieren valoración en cuanto son asumidas en las conciencias de los individuos. Esto a su vez dinamiza específicos tipos de enfrentamiento social, los cuales lo son tanto en su objetividad como en la subjetividad de los individuos. Esto es, en toda normativación de la conducta subyace siempre una constante posibilidad de ruptura o disfuncionalidad: la que proviene del modo en que los actores sociales asumen en su conciencia el proceso normativo. Es aquí donde reside lo que entendemos por la superación de la des-ideologización: la vuelta al valor del sujeto de la acción social frente al funcionalismo.

El estudio de las mentalidades (ideas, creencias, reflexiones, ideologías, códigos morales, substratos pre-conscientes, que configuran la particularidad de los actores sociales de un momento dado) no puede ser una mera descripción de la función del orden normativo. Por el contrario, el estudio que se centra en la elaboración del sujeto de la acción social tiende a localizar las contradicciones de su surgimiento. Ello se inicia a partir de las múltiples relaciones que se le imponen no sólo en su proceso de socialización, sino en ese otro por el cual engarza con los códigos heredados que aún manifiestan elementos y síntomas de sistemas normativos pretéritos. O, en otros términos, tiende a explicar como estas contradicciones, superadas, sublimadas o reprimidas,

(mediante las cuales una estructura social es un orden) son elaboradas en los esquemas de pensamiento de los actores sociales.

El desarrollo investigativo de la dicotomía *ricos-pobres* se realiza desde un planteamiento general que sirve de marco en el que debe encuadrarse la dinámica conflictiva de integración social durante el período estudiado. Este planteamiento se centra en la transformación que se opera en las conciencias de la época sobre la noción de *pobreza*, y concluye con los condicionantes socio-físicos que soportan tal transformación: el *ecosistema* del comportamiento picaresco o el recorrido del campo a la urbe. Lo que aparece primordialmente claro en la exposición y argumentación entre dichos polos de la investigación, es la relación dialéctica entre ambos límites, sus mutuas y múltiples interrelaciones y, sobre todo, sus tensas determinaciones. Esto es, ni las transformaciones operadas en la concepción de la pobreza pueden ser explicadas suficientemente sin referirlas al nuevo espacio vital que surge y se amplía con el aumento de la población urbana (y, por consiguiente, con la disminución de las distancias entre los cuerpos de los individuos), ni, por otro lado, tal reconstrucción del espacio habitable puede ser totalmente entendida sin recurrir a aquellas transformaciones que sobre la idea de pobreza se operan en las conciencias de estos individuos que experimentan un drástico cambio de su ámbito ecológico.

En la tercera parte de *La picaresca desde la historia social*, Maravall trabaja con dos problemáticas relacionadas: 1) la anomia del pícaro y su desviación social; y 2) los instrumentos ("recursos") usados por él para tratar de conseguir el "medro". Entre ellos se incluyen su apropiación ("usurpación") de los símbolos sociales que pertenecen a los estratos superiores de la sociedad. En estos capítulos la perspectiva que Maravall adopta al enfrentarse a la sociedad se sigue a través de los escritos teóricos de T. Parsons, E. Durkheim, y especialmente los de R. K. Merton en relación al concepto de "estructura". Maravall (que es conocedor de la polémica sobre la tesis de Merton, *Social*



*Theory and Social Structure*, 414-416) sin embargo acepta la noción que las sociedades tienen una estructura social que es diferenciable de la estructura cultural; la primera consiste de "un conjunto organizado de relaciones sociales", mientras la segunda de "un conjunto organizado de valores normativos". Se dice que la anomia y desviación resultan de la relación disyuntiva entre las dos (413).

En la línea de las cinco categorías expuestas por Merton en su "Tipología de los modos de adaptación individual" (conformidad, innovación, ritualismo, retraimiento y rebelión) Maravall localiza al pícaro bajo la respuesta de "innovación", algo que ocurre cuando el individuo ha asimilado el énfasis cultural sobre el fin sin internalizar las normas institucionales que gobiernan los medios para su consecución (Merton, 141). Estos individuos experimentan una tensión hacia prácticas innovadoras que se alejan de las normas institucionales. Pero esta forma de adaptación presupone que los individuos han sido socializados de manera imperfecta, de tal forma que abandonan los medios instituidos pero manteniendo la aspiración del éxito (Merton, 149). Una sexta categoría, añadida por Maravall a las de Merton, concierne al pragmatismo que controla el razonamiento y la práctica del pícaro (427; 439).

Maravall también remite a Parsons sobre la inevitabilidad del control de la desviación por parte del sistema social cuando éste se siente amenazado por ella (439), y a otros sociólogos que han avanzado la tesis de que la desviación, propiamente controlada, puede contribuir a la estabilidad del sistema en tanto sirve de válvula de escape para aquellos que se sienten impulsados hacia la desviación y, al mismo tiempo, actúa como aviso, para aquellos en el poder, de que deben estar vigilantes constantemente (435). Esta línea de investigación permite a Maravall insertar la literatura picaresca dentro de la amplia categoría de la cultura del Barroco: "la sociedad española del siglo XVII comprendió como, desde sus posiciones, la presentación del fantasma de la conducta aberrante podía fortalecer su sistema y para ello era necesario, en la ficción y en la realidad, mantener la imagen

amenazadora del que ella misma calificaba de desviado" (436). El pícaro es, así, acordonado en la literatura y tolerado en la vida porque su conducta desviada no llega a serios actos de rebelión (438). No es un "bandolero" que ataca el "repertorio de valores sociales" (491-492). Además, sus delitos están dirigidos casi exclusivamente contra la propiedad (488) y son usualmente implementados con astucia y agudeza ("industria") y no con armas convencionales o violencia (494). La agudeza del pícaro se muestra a menudo en sus habilidades para el juego, que era tolerado por el sistema para sofocar otras más serias manifestaciones de desviación social (514-515).

Lo más específico en la elaboración de Maravall se encuentra anclado en los nuevos comportamientos surgidos con la llegada a la ciudad de una considerable cantidad de hombres y mujeres, atraídos y obligados por las perspectivas de mejoramiento social y por la caída de las condiciones mínimas que habían hecho posible su tradicional vida rural. Lo que van a encontrar romperá radicalmente sus expectativas. No sólo las esperadas oportunidades para el mejoramiento y el ascenso serán rápidamente negadas como consecuencia de la falta de un desarrollo industrial y comercial que hubiera transformado tal emigración en población asalariada, sino que necesitarán adaptarse a un espacio acotado de forma muy diferente a como lo estaba su sistema rural.

Dentro de las nuevas distancias interindividuales, estos hombres y mujeres pronto comprueban una interesante contradicción: a la par que las estratificaciones sociales aparecen ferreamente marcadas debido a la conciencia de estatus y sus derivaciones valorativas que los distintos grupos de poder enfatizan, tales marcas, sin embargo, se encuentran escondiendo una razón más poderosa con la que se organizan tales distancias: la posibilidad o no de *gastar dinero*.

Es el gasto de ese dinero lo que, en definitiva, posibilita la adquisición de una casa, el logro del alimento, la ropa, etc. Aún más, es el gasto de dinero lo que determina la entrada completa en la sociedad urbana, de los que *poseen*;

en la sociedad que diferencia la pertenencia a ella mediante la divisa del *honor*. La confluencia y claras diferencias de capacidad de gasto de un espacio masificado, promueve una rápida adaptación cuya diversidad dará lugar a diferentes tipos de marginalidad —aquellos que no gastan, que no tienen honor—, unos en claro enfrentamiento al sistema que los rechaza, otros cayendo en el sumiso vagabundaje, mientras otros —aquellos que sirvieron para elaborar estéticamente la picaresca— optarán por una radical pragmatización: la aceptación de las premisas con las que la sociedad diferencia sus estatus y el intento de lograr tales premisas a cualquier precio.

En la tradición de Max Weber y tomando en cuenta las investigaciones de R. Mousnier en Francia, Maravall habla del pícaro como un usurpador de símbolos sociales, discreción, hermosura, amor, honor, riqueza (526-527). Esto, naturalmente, se encuentra en consonancia con sus propias ideas sobre la aspiración de "medro" del pícaro, que se halla conectada con "la pretensión de usurpar calidad social" (529) y el deseo "de insertarse en el régimen de la economía señorial" (529). El pícaro anhela "deferencia" por parte de los otros y hace uso ostentoso del dinero cuando consigue obtenerlo. Además, adopta la convención social del gasto ostensible (concepto difundido en nuestro tiempo por Th. Weblen) en su búsqueda de "medro": "la que Th. Weblen ha llamado 'ley del gasto ostensible', que rige la inclusión en una clase distinguida y la aceptación de su modo de vida, visible, externo, es una convención social que pocas veces había tenido una aplicación más extensa y más vana que en el siglo XVII español. De ahí la fuerza que adquiriera la ley de la ostentación, entendida ésta como una notificación que alguien hace de la calidad de su persona, confirmada por una serie de signos de uso público y observables ante los ojos de los demás" (532).

Una de las principales prácticas de usurpación de símbolos sociales se refiere al ocio del pícaro o a la ostentación de la ociosidad (545). Así, si él no trabaja no es porque es vago sino porque al hacerlo pierde cualquier posibilidad de "medro" (546). Esto es por lo que busca resolver el pro-

blema de la sobrevivencia a través del "camino desviado de la picaresca" (548). De forma similar, cuando "la apariencia determina el ser" —como en el período represivo del Barroco— la usurpación de símbolos del pícaro se extiende al vestido (560); al consumo de ciertos alimentos (561-574); al constante alquiler y cambio de casas —un indicador de anomia según Merton (*Social Theory...* 582); al uso de carruajes (590). En resumen, "la vida del personaje de esta clase se vive para los demás; ni tiene intimidad en ningún momento... Su soliloquio, sin reflexión, cuando se da, desde Lazarillo hasta Estebanillo, versa sobre el juego social. Por eso, la consideración de su estampa pública, de su visión desde fuera, que es lo que para él cuenta, no puede ser otra que esa que le presta la ostentación" (542-543). Siguiendo a J. A. Jackson (*Estratificación social*, 9) Maravall argumenta que las aspiraciones, expectativas y actitudes del pícaro pueden ser definidas según él es recibido y tratado por los otros.

Lo que realmente penetra en la conciencia del pícaro es la radical separación entre los valores que posibilitan la pertenencia de estatus y los condicionantes materiales que tras aquellos valores se esconden. En otras palabras, este tipo de conducta pragmática llega a serlo en el momento en que ciertas concepciones supuestamente estáticas de la estratificación social, como es el caso del *honor*, son transformadas en fines a conseguir (por lo que tienen de capacidad social diferenciadora) *mediante* el gasto de dinero. Ahora bien, tal trastorno en las conciencias de elementos procedentes del mundo rural significa el inicio de una individualidad sujeta a las exigencias de una práctica muy concreta, la del engaño.

El engaño es el comportamiento práctico de esta nueva conciencia de individualidad que no va a rechazar los componentes tradicionales aún vivos en la sociedad del XVII, sino que los reforzará de forma radical, de forma conscientemente instrumental. La lucha sexual, por tanto, en que se ven envueltos estos hombres y mujeres, es la consecuencia inmediata de esta ampliación del horizonte de actuación antes sujeto a reglamentaciones filtradas por

creencias inmovilistas. Hombres y mujeres deben *aparentar* honor y éste *sólo* se aparenta en los espacios públicos en donde una gran población distingue a los integrados *visualmente*: por la ropa, por las joyas, por el coche, por la casa.

El medio de conseguir tales muestras de honor es el dinero y el medio de conseguir ese dinero depende de las habilidades de cada individuo consciente de esta radical separación entre valores legitimadores y la materialidad que tales valores recubren. El instrumento primario para el logro y la muestra de honor es el *cuerpo*. La pertenencia a los estatus de poder exige la muestra de ropa distinguida y, en especial en la mujer, de joyas y perfumes. Hay un lugar en donde tales objetos se consiguen: en la *tienda*. Maravall explica como tales establecimientos han adquirido un relevante papel económico y social desde que a finales de la Edad Media comienza a circular de forma abundante el dinero. Las graves fluctuaciones que sufre la moneda y los momentos irregulares de exceso y escasez, convirtieron la tienda en un síntoma inequívoco de pertenencia a los grupos de poder para aquellos hombres y mujeres capaces de comprar.

Dentro del proceso de recesión que caracteriza la crisis de finales del XVI y a lo largo del XVII, se manifiestan claras tendencias de general agudización de los mecanismos de dominación. Los grupos de poder serán los primeros en fomentar medidas represivas, bien desde la jurisdicción estatal o bien, incluso, dentro de sus propias áreas de dominio señorial. La tensión implícita a lo largo de la construcción de aparatos centralizadores entre fuerzas feudalizadoras y sus soluciones corporativas —la política de *Estados* que se pusiera en marcha en los momentos de expansión territorial de la baja Edad Media— y aquellas otras que divisan una solución de carácter patrimonial burocrático al servicio de una Corona fuerte, se agudiza en la polémica que se levanta ante la palpable crisis económica y sus consecuencias institucionales desatadas por los movimientos secesionistas que acosan al Imperio, por el costo excesivo de las guerras, por

las epidemias constantes, por la despoblación del campo, por la incapacidad de un desarrollo industrial potente en las ciudades.

Ante este panorama, se presencia un general cierre de las posibilidades de liberación de las energías individuales las cuales, sin embargo, son las que están actuando en los mismos límites de la estratificación, principalmente en las grandes concentraciones de población. Cualquier intento de ampliación de las expectativas y de las libres conductas de los individuos es visto como un atentado a los mecanismos tradicionales de dominación, los cuales recorren no sólo a los grupos de poder que han puesto en marcha la represión, sino a todos los *integrados críticos* que temen el desmembramiento de su débil estatus e, incluso, a los mismos elementos marginales que, ante el panorama de ascenso de la mujer, aceleran las valoraciones patriarcales explícitas en la dominación feudal y patrimonial.

El resultado es una radical insolidaridad de aquellos hombres y mujeres que han optado por la pragmatización de su conducta a límites instrumentales, operándose entre ellos una especificación *sexual* de la *lucha social* que Maravall define como la característica permanente de la crisis del Barroco. La mutua utilización de las capacidades de engaño de los cuerpos es la tónica que es posible entender desde el testimonio que ofrece la literatura picaresca. Esta utilización del engaño no se diferencia sustancialmente de la que estos hombres y mujeres de fuerte conciencia individualista observan en los estratos integrados y de poder de gasto. Lo que, sin embargo, les diferenciará será su total indiferencia a las consecuencias morales y valorativas de su comportamiento, su absoluta *desvinculación* a los esquemas culturales que rigen la endeble pero feroz articulación del espacio de dominación monárquico-señorial.

La utilización de los nuevos horizontes abiertos a la mujer para su actuación individual en busca de mejora y ascenso, la utilización del cuerpo de la mujer por el hombre para mostrar su capacidad de gasto, así como la general tendencia de represión fomentada por la reactiva-

lización de los valores patrimoniales que intentan impedir aquellos nuevos horizontes por ser estos índices de la peligrosidad de la lucha social, todo esto ocurre de forma explícita *afuera* de las articulaciones culturales que dirige el Estado. Con lo cual, es posible entender, como propone Maravall, la trascendencia histórica que significa este fenómeno de *desvinculación*, pues nos ofrece esa otra cara decisiva del proceso de la primera modernidad española, esa otra cara desafiante no sólo para el posterior desarrollo de la integración nacional, sino para la propia interpretación de los supuestos que la hicieron posible.

Uno de los elementos que Maravall entiende como decisivos en el proceso de construcción nacional es la conquista de América. La colonización de los territorios ultramarinos sucede en un momento que puede considerarse de desarrollo económico y de anfirmamiento de las instituciones centralizadoras. Además, la empresa llevada a cabo a través de una fuerte inversión monetaria y humana sella las manifestaciones de elevado optimismo que pusiera a rodar el pensamiento *humanista*. El Renacimiento es, pues, ese instante de crisis "hacia delante", en donde las circunstancias obligaron a la nobleza propietaria y detentadora del poder político a una apuesta peligrosa, pero gananciosa, por la actividad económica urbana. Como consecuencia de las innovaciones de carácter técnico, el auge del mercado y la ampliación de las expectativas de ascenso, se presenció una diversificación de ciertas concepciones y creencias, entre la que destaca la operada sobre la noción de *virtud*.

Como Maravall deja supuesto, las transformaciones que se registran en las concepciones que articulan diversos proyectos culturales nunca significan una renuncia de las viejas nociones. Más bien al contrario, las nuevas nociones resignifican esas ideas atendiendo a necesidades coyunturales de mayor o menor amplitud histórica, pero ello ocurre sobre la base de los anteriores significados. Es así como puede ser entendido este proceso de diversificación de las nociones de legitimación señorial, el cual es un exponente del mismo fenómeno de aparición de las

instituciones como portadoras de la acumulación formal de los viejos significados.

Así, la noción de virtud ya había manifestado profundas resignificaciones durante la baja Edad Media con la transformación de una virtud que remitía al carisma guerrero del caballero hacia una noción de virtud íntimamente ligada a los destinos de una casa, de una dinastía y de una *sangre*. Consecuencia ésta de la institucionalización del mayorazgo, fruto a su vez de la aparición de nuevos aparatos de control del campesinado y de grupos minoritarios que, como los judíos, con su práctica usurera, llegaban a arruinar a mucha nobleza y por consiguiente ponían en peligro la concepción hereditaria de la política corporativa que fundamenta la aparición de los Estados-Monarquía.

La resignificación que se opera a partir del humanismo comprometido con la actividad social y económica urbanas, atenderá a las exigencias de la sangre de los grupos de poder, pero a ellas se sumarán las exigencias surgidas de la libertad que conlleva el intercambio monetario. Este intercambio monetario no tiene otra finalidad que el logro del *éxito* en la actividad emprendida. Ese éxito no sólo es tal en cuanto posibilita la adquisición de bienes y la acumulación de riqueza, sino también, y fundamentalmente, en cuanto es la alternativa que la conquista y colonización de América, entre otros factores, ha abierto para la movilidad social y, por lo tanto, para la integración en los grupos de dominio. Así es como la transformación operada en el Renacimiento sobre el concepto de virtud dista mucho de ser un problema que ataña a la implementación encubierta de una sociedad de castas, como el pensamiento de Castro propondría, sino todo lo contrario, tal transformación es el exponente de un tipo de diversificación de los valores tradicionales que se halla en el camino de la conquista de una sociedad de clases.

Los avatares de este primer capitalismo son otros y, dentro de ellos, uno que aparece como de primera magnitud es la imposibilidad de atender a las expectativas de integración monetaria de la masa de población que



emigra a las urbes. El proceso de desarrollo económico se da a la par que se implementa una política imperial costosa en dinero y en hombres, cuyo resultado va a suponer una dependencia del consumo de los grupos integrados de la península con respecto a los mercados periféricos, en Italia, en Flandes, Inglaterra, etc. No sólo no se posibilita una industrialización, y una consiguiente transformación de la marginalidad en actividad asalariada, sino que la estratificación social se endurece como consecuencia de la falta de recursos monetarios propios. La consecuencia radicarán en que lo que el desarrollo renacentista supuso como ampliación del consumo, se transformará a finales del XVI y durante el XVII en la limitación de la ostentación del lujo, única manifestación de las capacidades de gasto y de dominio. Ostentación del lujo y virtud llegarán así a una síntesis explosiva.

Los hombres y mujeres que han optado por la instrumentalización de sus cuerpos como medio de gasto deben alcanzar tal ostentación, tal éxito de su conducta. Al margen de los atributos de sangre y sin posibilidad de acceder a las actividades lucrativas, la forma en que desarrollarán su intención será el *medro* y el medio para llevarlo a cabo la *industria*. Ambos fenómenos suponen una ruptura sin precedentes con los fundamentos de la sociedad a la que atacan. La ruptura, a su vez, pone al descubierto ese proceso de diversificación de los códigos valorativos en el que la sociedad de la transición se halla envuelta.

El *medro* identifica una conducta que tipifica a un grupo social en abierta oposición a las normas que rigen los medios de integración y estratificación. Tal oposición, sin embargo, no pretende transformar tales normas sino utilizarlas con el máximo rendimiento, desentendiéndolas de cualquier otra determinación valorativa que no se ajuste al logro del fin perseguido, que no es otro que la ostentación del lujo, de la virtud. El *medro*, por lo tanto, es índice de una radical secularización de las conciencias y, por ende, testimonio de una clara expresión de identidad individual, cuya finalidad última es poseer la libertad

negada por imperativos de sangre, de función social y de riqueza.

Como Maravall argumenta, la sociedad que desemboca en el Barroco, como toda sociedad, descansa sus valoraciones culturales en un entramado múltiple de simbolizaciones, pero ello no implica que no exista un valor eje que hegemoniza en las conciencias lo que en la práctica social es manifiesto. Como ya vimos a propósito de las transformaciones realizadas sobre la idea de virtud en el Renacimiento, el valor que se superpone a los tradicionales es la riqueza. La riqueza es el objetivo del medro, pero no la riqueza en cuanto posibilidad real de acaparación de bienes, sino la riqueza en cuanto su consumo y ostentación, gracias a lo cual tal valor penetra y se engarza con el entramado de significados tradicionales que designan el dominio y la integración. Así, a lo que atiende el medro es a aislar tal ostentación de tal entramado y a dejar a la sociedad de los integrados con la médula espinal al descubierto. Es por eso que el testimonio de la picaresca no supone una visión deformante de su realidad, sino precisamente una visión que ayuda a explicar las causas de la crisis histórica del Barroco, su improductividad económica y el desmoronamiento de sus instituciones y sus símbolos, que sólo podía ser contenido mediante la represión y la agudización de los resortes tradicionales de dominación.

La virtud, elemento estereotipado de una sociedad que funciona con el escaparate, es ferozmente apropiada por estas fuertes conciencias individuales de los desvinculados mediante el modelo paradigmático del humanismo renacentista, la *industria*. Tal noción que había condensado en su significado todas las aspiraciones ennoblecedoras, dinámicas y productivas que el intelectual renacentista consideraba como propias del hombre que despertaba a la consciencia de sus potencialidades transformadoras, es ahora desnudada por esta energía pragmática para el uso exclusivo de los fines individualistas propuestos. En tal instrumentalización se halla, sin duda, una patente subversión del sistema

monárquico-señorial en su totalidad. La industria, la habilidad calculada y dosificada para el logro del lujo y de la virtud, tal y como es utilizada por los desvinculados, sintomatiza los constantes temores sobre los que se yerguen las represiones de la sociedad señorial urbana: la proyección del *mundo al revés*. La libertad radical que supone la práctica del desvinculado en busca del éxito que la sociedad anuncia pero niega, es exponente de las profundas convulsiones que en la esfera de la representación imaginaria ejemplifican la particularidad del proceso de construcción del Estado Moderno en la península.

La desvinculación que Maravall propone como noción explicativa de uno de los graves problemas de desintegración social a que dio lugar la dinámica de ascenso-regresión de la época acotada con las denominaciones de Renacimiento y Barroco, respectivamente, (Maravall, "From the Renaissance to the Baroque") es la consecuencia de profundas transformaciones operadas en las mentalidades de los hombres y mujeres que componen la vertiginosa emigración a las ciudades. Como hemos tratado de apuntar, una de estas transformaciones remite al nacimiento de una consciencia individual capaz de desglosar los componentes tradicionales que desde el poder de los grupos integrados tratan de validar una estratificación social basada en supuestos patrimoniales, tales como la sangre, de aquellos instrumentos que en la práctica del intercambio manifiestamente actúan para su desintegración, como la capacidad de gasto.

La conducta pragmática a la que se lanzan los desvinculados, explicitada en la instrumentalización de sus cuerpos y en la habilidad para el logro de aparentar virtud, no pudo fomentar ningún tipo de solidaridad de grupo que convirtiera coyunturalmente tal agresividad en potencial revolucionario o reformador. De tal forma que esa radical consciencia individual que florece en ciertos sectores de la marginalidad, se desarrolla al margen de las valoraciones progresistas que el proceso de la modernidad hiciera postular a los intelectuales humanistas. Es por ello,

que el fenómeno que la picaresca, como índice cultural, testimonia, toca de lleno en la peculiaridad del proceso de integración humana y territorial que germinara con la crisis de la baja Edad Media.

Maravall ha argumentado anteriormente —en *Estado Moderno y mentalidad social*— que el proceso de dominación política que implementara la monarquía absoluta tuvo como una de sus derivaciones culturales la gestación de la conciencia de *pertenencia*, que si bien refería en una de sus líneas básicas a la fusión de las nociones feudales de propiedad con las nuevas exigencias de una administración fundamentada en la noción burguesa de empresa, fue capaz de fomentar una concepción más formalizada que quería llegar a cubrir un espacio público unificado sobre la base de una razón de Estado. Era esta razón la expresión de la *soberanía* que la Corona ejercía sobre todos los segmentos sociales en tanto súbditos. Claro que tal soberanía escondía fuertes tensiones de los grupos de poder que, en la práctica, poseían los recursos territoriales y humanos que trataban de ser unificados y supeditados al poder soberano. Sin embargo, Maravall afirmaba que tras esas tensiones, era posible detectar una *tendencia* progresiva de liberalización de la actuación pública, gracias primordialmente al elemento dinámico del intercambio monetario. Tal era el sentido que la noción de libertad adquiría: el espacio de actuación que todos los individuos, en tanto súbditos, eran capaces de conseguir bajo la soberanía.

El panorama general que resultaba era una tensa pero clara línea de configuración pública que quedaba rota ante la ineficacia política, pero sobre todo económica, de las administraciones vacilantes del Barroco. De alguna forma el Renacimiento quedaba salvado, a excepción de las intenciones imperialistas del período de Carlos V que dieron al traste con las opciones *protonacionales* que con la actividad industrial, textil principalmente, intentaron llevar a cabo los grupos burgueses y "populares" derrotados en Villalar (ver *Las comunidades de Castilla*).

No cabe duda que ese cuadro se hallaba fundamentado en el propio proceso de diferenciación de las articulaciones de dominación que los grupos de poder pusieran en marcha con el acicate del surgimiento de la actividad mercantil a gran escala. Sin embargo, y como mostró el estudio específico que Maravall hizo posteriormente sobre el XVII (*La cultura del Barroco*), tal proceso desembocó en una aristocratización de los integrados con poder de consumo alto que, a su vez, tuvo como resultado una sistemática política de represión y de dirección cultural al servicio de una idea básica y clara: la eliminación de toda posible huella de contestación que pudiera canalizar lo que se consideraba como peligro de transformación revolucionaria, el campesinado.

La cultura urbana del Barroco no es sino la cultura de los integrados que aceptan ceder a los poderes políticos de base señorial aquella libertad que la soberanía había formalizado durante el proceso de desarrollo del XVI, con la intención de aplastar el campo. Tras estas fases de investigación, Maravall cierra su obra con la visión del proceso en su conjunto desde la perspectiva de la libertad picaresca: la libertad desvinculada. La desvinculación surge desde consciencias individuales y, por lo tanto, cabe hablar de una desvinculación que se remonta a los supuestos humanistas. Uno de estos supuestos es la ruptura con las concepciones esencialistas de la estratificación social. Una de las expresiones de la estratificación es la surgida por la oposición *ricos-pobres*.

El orden feudal se mantiene en la represión de los que no poseen. El poseer es la manifestación terrenal de una escatología de valores que ampara y justifica la elaboración de mecanismos de dependencia que deben ser socialmente reproducidos. Si llegaran a producirse cambios, lo que se presenciaría tendría las características de un trastorno del cosmos, de la naturaleza; sería una expresión de la *locura*. El desorden de la locura, siempre latente como la supuesta existencia de Satán recuerda al orden cristiano legitimador de las relaciones señoriales, sólo es posible evitarlo mediante un proceso de sublimación de sus potenciales

manifestaciones. De ahí la utilización estética que del temor del *mundo al revés* realizará, desde bien temprano, la comedia.

La comedia surge como elaboración y clara manipulación de los elementos dominados —campesinos fundamentalmente— que penetran en el escenario renacentista para hacer reír. Esta risa es una risa de los integrados, de los que poseen y tienen miedo que el orden dé la vuelta. El miedo y la risa, sin embargo, esconden dos fenómenos que condicionan y caracterizan el proceso de centralización social y cultural: por un lado, la populosa ciudad con el rebajamiento de las distancias y las posibilidades de movilidad, real o aparente, y por otro el constante peligro de los movimientos de rebeldía campesinos cuyo objetivo es, precisamente, la desposesión de los ricos.

Esta risa sintomatiza una encrucijada de enorme transcendencia cultural e histórica, por cuanto es exponente del triunfo de los supuestos de actuación y del entramado de valores que son desplegados en la constatación del éxito conseguido. La risa sobre el campesinado realizada en las tablas renacentistas y del Barroco es el aplauso de los integrados hacia sí mismos y la advertencia severa sobre cualquier intento de contestación. Sin embargo, también el desvinculado ríe y lo hace bajo las mismas condiciones que los integrados, pero desde la otra orilla: ríe de su triunfo, del logro de su agresión, de su capacidad de engañar a la sociedad de los integrados. Su risa contiene un enorme potencial, real, de colocar el mundo al revés, pero no porque ello supusiera una desposesión de los ricos como pretenderían los movimientos y algaradas campesinos, sino porque ofrece al mundo de los poderosos la cara satánica del sistema de valores que lo sostiene, la eliminación de los vínculos tradicionales de dependencia.

La consciencia individual nace en esa encrucijada, bien desde las esferas de los grupos medios integrados que aspiran a una ampliación de sus horizontes de libertad, o bien desde los grupos marginales desvinculados que aspiran a la posesión de una libertad sin determinaciones, la libertad radical de moverse entre los espacios reservados para los

poderosos. De los primeros, de aquellos humanistas del optimismo renacentista que acabarán configurando la voz crítica en la recesión barroca, la idea de modernidad y de progreso tenderá hacia la propuesta de reformas que hagan posible el desenvolvimiento pleno de una soberanía nacional que sea capaz de profundizar en el desarrollo de una conducta pública libre de coacciones extraeconómicas, encaminada al logro de una dominación política que descanse en una Corona paulatinamente identificada con sus súbditos y sus territorios en su conjunto. De los segundos, de los emigrantes rurales que observan que la *ostentación del lujo* es el consumo clave para la entrada en el ámbito de la posesión, saldrán solitarias conductas de agresión a la sociedad en su conjunto.

El derrumbe de la visión estática de la dicotomía *ricos-pobres* tiene, pues, dos frentes y ambos son impulsores de una consciencia individual moderna, liberada del organigrama mental feudal-cristiano: en una es posible observar la validez de la idea de progreso, si por tal entendemos esa actitud que entiende el desarrollo de la historia como una marcha irregular pero decidida hacia nuevos objetivos de validez universal los cuales sólo son pensables si se fundamenta la concepción del ser humano en una situación de respeto pero de superioridad sobre los condicionantes de la naturaleza. En la otra, sin embargo, la idea de progreso se cristaliza en esos propios determinantes con la única intención de reproducirlos para el bien específico de un yo sin pertenencia, sin universalidad, de un yo egoísta.

La consciencia individual que testimonia críticamente la literatura de los desvinculados es, pues, una consciencia agresiva hacia las formas de dominación del primer Estado Moderno. Con ello no sólo se testimonia el fenómeno de una masa urbana en perpetuo acecho contra los mecanismos del poder, de amplia trascendencia en las posteriores fases del desarrollo histórico, sino que, a la vez, se evidencian las profundas grietas que padecía la estructura del Estado cuyas soluciones patrimoniales y represivas obstaculizaban el intento de racionalizar las formas de domi-

nación que los supuestos modernos impulsaran para el logro de una cohesión nacional.

Maravall argumenta que en la especificidad de los hombres y mujeres que contemplan, actúan y padecen en esta encrucijada se expresa un sentimiento de *melancolía*, índice de la sacudida que significó la transformación de las concepciones de pertenencia y dependencia tradicionales en valores intercambiables individualizados, cuyo fin último era su utilización pragmática. De esta forma, Maravall fusiona explicativamente ese ámbito del espacio desvinculado caracterizado por las tensiones de adaptación a nuevas condiciones físicas y sociales, con ese otro en el que el entramado de valores y símbolos se superpone al primero para configurar la dinámica particular por la que las conciencias de los individuos testimonian un momento histórico en profundo proceso de transformación.

Para concluir este trabajo, debemos volver a recalcar que con *La literatura picaresca desde la historia social* Maravall completa su cuadro interpretativo sobre la sociedad del Barroco. Complementación que, hemos querido argumentar, no sólo no es una simplificación de sus anteriores presupuestos, sino, por el contrario, una profunda complejización de su aparato metodológico, tendente a dar cuenta de fenómenos contradictorios dentro del proceso de construcción de una sociedad moderna en España. No tiene ninguna justificación cualquier alegato de reduccionismo, como supone J.H. Elliott en una reseña un tanto injusta de la traducción inglesa de *La Cultura del Barroco* (*New York Review Books*, April 9, 1987), pues a lo que apunta Maravall es a dar una respuesta histórica general que sea capaz de explicar con suficiente amplitud y coherencia un período en su totalidad. Como vimos, también, todo intento de coiletila "funcionalista" que se aplique sobre Maravall deberá enfrentarse con el sólido posicionamiento histórico con el que este historiador social de las mentalidades entiende el surgimiento del sujeto de la acción social.



## OBRAS CITADAS

- Bendix, Reinhard. *Max Weber. An Intellectual Portrait*. New York: Doubleday, 1960.
- Elliott, J. H. "Concerto Barocco". *New York Review of Books* (April 9) 1987.
- Jackson, J. A. *Estratificación social*. Barcelona: 1971.
- Maravall, José Antonio. *Antiguos y Modernos*. Segunda edición. Madrid: Alianza, 1986.
- . *Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV a XVII*. Segunda edición. 2 vs. Madrid: Alianza, 1986.
- . "From the Renaissance to the Baroque: The Diphasic Schema of a Social Crisis". *Literature Among Discourses*. Wlad Godzich and Nicholas Spadaccini, eds. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1986. 3-40.
- . *La Cultura del Barroco*. Segunda edición. Barcelona: Ariel, 1980.
- . *La literatura picaresca desde la historia social*. Madrid: Taurus, 1986.
- . *Las comunidades de Castilla*. Madrid: Revista de Occidente, 1963.
- . *Poder, honor y élites en el siglo XVII*. Madrid: Siglo XXI, 1979.
- Merton, Robert. K. *Social Theory and Social Structure*. Revised and enlarged edition. New York: The Free Press, 1957.
- Mayhew, Leon H. *Talcott Parsons. On Institutions and Social Evolution. Selected Writings and Introduction*. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1982.
- Parsons, Talcott. *The Structure of Social Action*. Second edition, New York: The Free Press, 1949.
- Weber, Max. *Economy and Society*. Guenther Roth and Claus Wittich, eds. 3 vols. New York: Bedminster, 1968.

---

---

THE DEATH OF A BEAUTIFUL WOMAN:  
MODERNISMO, THE WOMAN WRITER  
AND THE PORNOGRAPHIC IMAGINATION<sup>1</sup>

Nancy Saporta Sternbach  
*Smith College*

The nineteenth century brought to Latin America, in the wake of its recently acquired independence, a growing consciousness of an autonomous identity for which terms such as "emancipación mental" became catchwords. The culmination of this sensibility was Spanish-American *Modernismo*, which put the region on the map of letters due in part to the indefatigable energies of Rubén Darío. Although some critics have pointed out the existence of what we could call a *modernista* aesthetic before Darío ever published *Azul...*<sup>2</sup>, most also concede that it was Darío who gave form, visibility and energy to it (Henríquez Ureña 1954: 15).

Well known are the some of the common epithets first used to discuss *Azul...* and the literary movement it generated: "decadent," "preciosista", "elitista", "apolitical," and "effeminate," all of which added up to Juan Valera's famous observation/accusation of "galicismo mental". Equally known are some of the polemics that besieged this generation from the outset. José Martí (1970: 19), for example, cautiously admonished against the "importación excesiva de las ideas y fórmulas ajenas", and Juan Valera's first impressions of *Modernismo* now form the prologue

to *Azul*.... The accusations that it was not sufficiently "Latin American" became a leit-motiv in the polemics. While on the one hand Juan Marinello (1959: 14, 17) challenges what he calls the "absentismo y el apoliticismo" of the *modernistas*, charging that "ningún primate del Modernismo nos deja una obra que traduzca con eficacia y hondura la realidad trágica de nuestro Continente". Octavio Paz refutes this stance, stating that "muchos de los modernistas participaron activamente en las luchas históricas de su tiempo" and were among the first to make "apasionadas defensas de nuestra civilización" (Paz 1967: 250, 264). Iván Schulman concurs that the *modernistas* created a world of "angustia metafísica, de comprensión social y de preocupación continental" (1966: 18). Today, regardless of the view one subscribes to, *modernismo* is universally recognized as the movement which renovated poetry in Spanish<sup>3</sup> and thus, it is not uncommon for contemporary writers to acknowledge their debt to writers of the *modernista* generation. Furthermore, Cedomil Goic's much-used theory of periodization stems from Rubén Darío's birth date (1867). Based on fifteen-year time spans, which he calls generations, Goic relies on a model set forth by Ortega y Gasset and establishes "epochs, periods, movements and generations" (Goic 1967: 17-35, Goic 1972). In more recent years, there has been much less critical focus on *Modernismo*, as if all there was to say about it had already been discussed. It is not my purpose here to review what is clearly accessible elsewhere.

Surprisingly then, and in spite of the vast body of critical works generated by some of the most respected Latin American writers and critics of the twentieth century, there are still major lacunae in *modernista* criticism. One hundred years later a disproportionate amount of attention is given to *modernista* poetry at the expense of the same movement's novel, which has yet to be addressed in a serious study. Conspicuous by absence, too, are studies of *modernista* women, as either creators or protagonists (Ferrerres). Yet, one could hardly fail to notice the violent and premature death of beautiful, usually unmarried and almost inevitably motherless women as a paradigm in

almost all *modernista* novels instead of the so-called death-dealing seductress, the femme fatale,<sup>4</sup> who, according to popular mythology, caused men's demise by her insatiable sexual appetite. The femme fatale whom we expect to meet in *modernista* prose differs greatly from her predecessor, the tubercular Romantic heroine, in that the former did bring about men's deaths by design, the latter almost by default. After reading what must be regarded as the painful pages of such novels as *La gloria de don Ramiro*, *Juana Lucero*, *De sobremesa*, *Lucía Jerez*, *Beba* and *El triunfo del ideal*, in which women's bodies are categorically used as currency in male transactions and then violently destroyed, it can hardly escape our attention that they were written by men.<sup>5</sup> Not only is it noteworthy that *modernista* women writers are non-existent, but if women's literary production were included in such schema as Goic's, an entirely new notion of periodization would indeed have to be elaborated.

Other than the attention given to Sor Juana, there have been very few studies of pre-twentieth century Latin American women writers. The revival in studies of "lost women" sparked by feminist inquiry has resulted in an increased number of publications in the last five years on the subject of women writers. To date, of the four valuable, new book-length studies available, only one is single-authored; the rest contain series of essays by authors whose names we have come to recognize in Latin American feminist criticism. Three of these works give ample space and attention to the "image of women in Latin American literature," rather than either to the woman writer or to a theory of Latin American feminist criticism (Miller, González and Ortega, Virgilio and Lindstrom, Magnarelli). In none of these studies do any of the nearly four dozen critics take issue with women's silence during *Modernismo*. As late as 1975, Celia de Zapata commented, "Modernismo does not enlist outstanding women in its rank. It seems to be a literature produced exclusively by men" (14).

Writers from Ricardo Gullón to Octavio Paz have commented on the fact that *Modernismo* was considered a

fraternity, both by the members of that movement itself and by the critical establishment. Darío himself may have been the first to use the term "agrupación *brotherhood*" after the Pre-Raphaelite brotherhood which he, Silva and others so admired. Gullón seems to have found brotherhood or fraternity an appropriate description for he too calls *Modernismo* the "nueva y duradera fraternidad de la invención literaria" whose members considered each other "hermanos" (38, 90 respectively). In today's parlance, we might call it a literary men's club.

Unlike today's gender-neutral use of the word "poeta," in 1890, and for most of the twentieth century, its use was confined exclusively to the man who cultivated literature, regardless, at least for the *modernista* generation, of the genre. "Poetisa"—clearly a less-evolved state—was a term reserved for women who wrote (usually delicate poems about love or the author's affective state), but none were considered a *modernista*.<sup>6</sup> Furthermore, "poetas" of the *modernista* generation were praised for their ability to produce "virile" verse, as both Paz and Gullón mention (Paz 10; Gullón 225). The paradigm of *Modernismo* was, and still is, considered to be so exclusively and undeniably masculine that its very premise remains to be questioned; clearly, the concept, function and image of the *modernista* poet was an exclusively male one. To wit, Ricardo Gullón describes this poet as the man who "beberá el mal vino de las tabernas" and who "frecuentará a las prostitutas" (93). Pedro Salinas, in a landmark essay, questions whether or not it is possible to "revolucionar el verso castellano entre besos y tragos con sirenas parisienses" (41). More recently, Emir Rodríguez Monegal, mentions how "los hombres del 900" had to learn to deal with the "escándalo" that Delmira Agustini's sexual poetry had caused. Until then, they had only had to deal with "poetisas" who wrote decorously or non-existent about their female sexuality (44).<sup>7</sup> Yet, neither Gullón nor Salinas were referring to her, or to any other woman writer for that matter. Given these categories and definitions, where would a woman writer find a vehicle for her own expression? Can we view her silence

during this famous generation as being of her own choosing, or was it the men who imposed the silence on her?

In spite of the obstacles they may have encountered on the path to becoming writers, nineteenth-century Spanish-American women *did* write. The limitations that were imposed on them cut across class and were operative in spite of the education they did or did not have. Only a decade before *Azul...*, men from the so-called political vanguard, editors of the Buenos Aires publication, *El mosquito*, considered that a woman could dedicate herself to literature only after having lost "sus dientes, sus cabellos y sus ilusiones". Family pressures limited women even further well into the twentieth century. Victoria Ocampo, for example, articulates the family scandal initiated by the publication of her first article: it was inappropriate for a woman to be a writer. With all the privilege conferred on her by her name and status, even she was taught only "lo que se consideraba conveniente enseñar a las mujeres de mi clase" which she summed up as "poca cosa". She speculated that education for girls of less privileged classes "debía ser nula" (16, 19). According to observers of the time, the main recipients of Sarmiento's educational reforms were girls from the middle classes rather than those from the elite whose parents preferred either to educate them at home or to send them to "fashionable confessional schools" (Jeffress Little 242).

Still, women wrote. Moreover, even the most cursory glance at their production tells a story in counterpoint to that of the *modernistas*. Given the deplorable or non-existent education for women throughout Latin America, it can hardly be surprising that those who were educated would center their reformatory campaigns on education and other social issues which are today documented in Lily Sosa de Newton's *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Although she resided in Spain, Gertrudis Gómez de Avellanada reserved a place for herself in Latin American literature when, as early as 1839, she denounced slavery in *Sab*. The same is true of Clorinda Matto de Turner, whose *Aves sin nido* (1889) denounced the sub-human treatment of Indians. In her lesser-known work,

*Herencia*, she addresses both the causes and the effects of prostitution as well as education for women, both at home and in school. As late as 1894, the journal *El mundo del arte* (2-3) which conceived of itself as a literary and art review had this to say about "too much education" for women:

Una mujer excesivamente ilustrada es tan peligrosa como la mujer ignorante, porque la excesiva ilustración, como la ignorancia inicial la separan de su grande arte, que es el sentimiento, de su gran ciencia, que es el hombre, de su segunda religión, que es el hijo.

Significantly, only those women writers whose works fit the schema of the male paradigm, such as *Aves sin nido*, are well known today. Yet, together with Mercedes Cabello de Carbonera, Matto de Turner was responsible for the creation of what would later be called the Peruvian novel (Tamayo Vargas 535-552). Both had been regulars at the *tertulias literarias* of Juana Manuela Gorriti's with whom they shared the then unthinkable notion of a woman earning her living from her pen. Before *Modernismo*, Juana Manso's collaboration with Sarmiento in favor of the education of women was well known in Argentina. Her publication, *La siempreviva*, a weekly during the 1860s, insisted on topics that would later be found in *The Second Sex*. One of Gorriti's biographers relates that during her visit to the dying Juana Manso, she called Gorriti a "maestra" and "colega" (Obligado III). What is apparent here and elsewhere in their works is that although education was the predominant issue around which women writers focused, they also created a feminist network and a sisterhood that championed the rights of women, long before the feminist struggles of our own century began.

In addition to their literary works and *tertulias*—which were always politically charged (Chaney 92-95)—women writers also developed feminist newspapers which they published among themselves during the period in which their male counterparts were becoming *modernistas*. As early as the 1850s, Buenos Aires could boast of such publications as *La camelia*, *La aljaba*, and later in the century of

*La flor del aire* and *El búcaro americano*. Still later, both *La siempreviva* and *La alborada del plata* would be the channels through which these women writers would register their complaints, wage their battles and call for change. In these journals, the editors consistently denounced the "instrucción limitadísima de la mujer" and the "muñeca" that had been created by the norms of the culture (Cabello de Carbonera 151-2; Manso 25-27). Thus, in spite of the situation of women's education, there were some educated women who chose to devote their energies to projects other than *Modernismo*. Finally, we must also be cognizant of the fact that when the entire legacy of nineteenth-century Latin American women's writing has been unearthed, we may well discover that a feminist revision also calls for a revision of the periodization we have come to accept as "canon." It may well be that these women writers—whose literary energies were devoted to addressing the social ills of their time—would agree with Pedro Salinas' affirmation that *Modernismo* was too "frivolous" to merit their serious attention. The modern critic's appraisal of this generation as an "estética de lujo y consumo" (Perus 10-11) was in all probability more aligned to their thought than the *modernistas* themselves were. Ultimately, we cannot argue that women writers of the period were unaware of *Modernismo*: In Clorinda Matto de Turner's publication, *El Perú ilustrado*, she introduced the Peruvian public to Darío in 1890 (Carter 9).

Post-*Modernismo* in Latin America may have worked adversely for women writers. Whenever there is a suggestion that the creation of the canon excluded women, or that the criteria for them depended more on their sexuality than on their literature, the four "consagradas" are showcased as proof to the contrary. These four poets (Agustini, Storni, Ibarbourou and Mistral) along with the fiction writers de la Parra, Bombal and Brunet proved that women could and did flourish—though perhaps not within the same system. Nor were any of these women *modernistas*. Moreover, by 1934, the word "*modernista*" became a touchstone for all that was new and modern



quite apart from the literary meaning once ascribed to it, as the journal, *Mujeres de América*, expressed.

On the other hand, under no circumstances do I wish to suggest that women are absent from the *Modernista* text altogether. On the contrary, female protagonists—the prostitutes, the fallen women, the femmes fatales, the young statuesque beauties—not only often populated both European and Latin American turn-of-the-century novels, but were also absolutely paramount to the *Modernista* enterprise. Anticipating Vicente Huidobro's 1916 affirmation that the "poeta es un pequeño dios," *modernista* artists—poets and novelists—also considered themselves "dioses", creators of the "sabia artesanía de la palabra" (Perus 9) and of the female figure who would incarnate it. Not only did the poet have the right to create such a figure, but also, more importantly, to destroy it, should he saw fit.

This is precisely what occurs in the *modernista* novel. In five representative novels, female protagonists suffer the following fates: two are raped which causes their spiritual, if not physical, destruction; two take their own lives by drowning; one is stabbed by the man who claims to love her; one is burned at the stake; one is shot and killed by another woman, her rival; one goes mad after her lover sells her into prostitution; and one (perhaps the most fortunate of all) enters a convent<sup>8</sup>. Instead, then, of the dangerous and notorious femme fatale, novels of the period reveal a different type of woman, a type that Ariane Thomalla has identified as the "femme fragile", of whom she writes:

No hay diferencia entre un frágil verso lírico, una sutil acuarela, un raro descolorido tapiz o un finísimo vaso de Tiffany...y esta delicada criatura femenina.<sup>9</sup> (21; in Hinterhauser 93).

Although Thomalla's study does not include Latin American literature, the point is well taken. When she does not actually die physically, this "fragile woman's" spirit is broken and she becomes little more than a trained domestic animal. Thomalla interprets the proliferation of "fragile woman fiction" as a kind of symbolic satisfaction which

manifested the impotency and repressed sexuality of the male writers, among them Edgar Allan Poe, whose works she analyzes. In 1846, Poe had written that "the death ... of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world" (369).<sup>10</sup> In addition to the fact that Darío, among other *modernistas*, knew and admired Poe's work, what could be more seductive for a generation searching for ideal beauty and perfect poetry than a stunningly seductive woman who, because she was no longer alive, could pose no threat, sexual or otherwise? Again, would a woman writer also find such a topic the "most poetical"? Significantly, these female protagonists populate the novels of male *modernista* writers.<sup>11</sup>

In contradiction to the affirmation by Latin American writers and critics assessing *Modernismo* as "virile," Pedro Salinas argued that it was a "fiesta de superficies;" nothing more than "cosa de tocador" (30, 31), in short, feminine, or even effeminate. Nevertheless, the prose works themselves reveal an vigorous adherence to patriarchy. I shall argue, then, that it was a sensibility—or lack of one—strongly rooted in the misogynist practices which characterize patriarchy manifested by a pornographic imagination whose conscious or unconscious aim it was to destroy especially young and beautiful women. José Asunción Silva's autobiographical protagonist of *De sobremesa* summed up this less-celebrated side of the *modernista* aesthetic when he proclaimed, "desprecio a fondo a las mujeres" (122).

Because a writer is a product of a whole culture and the whole culture was, and often is, represented in less lofty versions of itself than the novel or the poem, I propose to demonstrate in the following section that although the works themselves may have been "above" such mundane items as popular magazines, the writers were not. The men of the *modernista* generation were both readers of and contributors to periodicals which circulated Latin America. While I am not suggesting that *Modernismo* was particular to the Southern Cone, I will focus my attention on that region, first because it was the center of Darío's own labors with the publication of *Azul...* in Santiago and

his arrival in Buenos Aires in 1893, and secondly because some of *Modernismo's* incipient activity was focused there. Furthermore, because Darío and other *modernistas* contributed poetry to journals such as *Caras y caretas*, it is revealing to inquire about the nature of the entire culture through the images, humor and ideology that circulated and inevitably socialized the men of the *modernista* generation.

Popular journals were divided into three general categories in the late nineteenth and early twentieth centuries: those appropriate for the entire family, which were labeled as such; those especially for women which were given subtitles like "para el bello sexo"—these could be further subdivided into those published by men and those published by women; and those for men only, which needed no descriptive modifier since male was the norm, unless otherwise stated. With the exception of the journals edited by the Mansos, Gorritis, Mattos de Turner and Cabellos de Carbonera, both misogyny and the ideology of masculine supremacy prevailed in the journals, including in those dedicated to "el bello sexo". Most of the journals lacked in originality of thought to the extent that their articles, jokes and graphics were interchangeable from one to another. Such was the case not only in Latin America; French writer Christine Fauré charges that the Positivists (on whom the *modernistas* modeled themselves) were imbued with "indisputable misogyny" (73). Linda Dowling, in writing about the Decadent generation, concurs that she has encountered "the Baudelairean misogyny of a Des Esseintes" (445). Publications from the Southern Cone were modeled after the European ones: both the French poet and protagonist served the *modernista* imagination; artists signed with French pseudonyms. Although the journals were populated with nymphs, belly-dancers and oriental princesses, which at first glance appear to be the illustrations of a Darío poem, they all seemed to emphasize negative aspects of womanhood.

Marriage, seen as a woman's only goal in life, was viewed with feigned or real terror by men who considered, that they had been caught. Once trapped or "pescado", they

became the victims of their wives' merciless spending. By marrying, in addition to acquiring a wife, a man also gained a mother-in-law, a figure who was satirized on the "página cómica." There is never an allusion to a woman's mother-in-law, only to the one the man would have to endure. Predictably, one of her worst characteristics was her relentless tongue, one which her son-in-law affirms she has had since "nacimiento". In 1891, *El indicador argentino* wrote that the "afán de criticar, ridiculizar y despellejar al prójimo, es un viejo que tienen muchos hombres y todas, absolutamente todas, las mujeres" (n. pág.). The summary of these "detestable" female types appeared in a 1915 edition of a woman's magazine under the rubric of "Las mujeres que he conocido". (See Figures 1 and 2.) Clearly, the "yo" in question is masculine in spite of the fact that the readers were women.

An ideology prevalent in women's magazines was one in which a woman who was unhappy with her marriage would have to endure it, resigned perhaps, but divorce was out of the question because then, as until very recently, divorce had not been legalized in Argentina. Even had it been legal, most women at the turn of the century had no way of supporting themselves. Those who championed women's rights were dismissed as masculine, or as women whom no man would want. Men could extricate

FIGURE 1



FIGURE 2



themselves from unhappy marriages (and most were designated as such by the mere fact that they were marriages) by literally doing away with the harpy wife. The means to accomplish the task began to appear on none other than "La página cómica".

A pattern began to emerge. Women read columns that taught them how to hold on to their husbands, keep their mouths fresh and their nipples erect, and "combatir esas líneas". The ultimate purpose was to "irresistibly seduce" (*América* 24) men by using French products or products with French names. Men, on the other hand, received advice on how to terminate either the marriage or the wife—in the pages of women's magazines. With such an agenda, it is no wonder that the married woman often wanted to appear as the vamp or the exotic oriental beauty whose images graced the pages of her magazines. The penchant for things oriental which began with the *modernistas* was now translated into the commercialization of the female body. By 1925, and certainly earlier, advertisements for beauty products looked like illustrations to *modernista* poems; the mermaids and belly dancers were addressed to the *dama* and not to the *cocotte*. The semi-naked female torso became a commonplace icon and it was no longer a sign of indecency to reproduce this form in the magazines of the day. Furthermore, it helped to sell products.

In his study of the nineteenth-century Spanish American novel, John Brushwood has observed that "naturalism and *modernismo* are mutually influential" (21, 22). Although Goic classifies them as two separate generations, he recognizes them as belonging to one period. In a late twist to Sarmiento's dichotomy, *civilización/barbarie*, Naturalist thought contended that the baseness of instinct and sexual desire—the material—could be bridled and controlled by the forces of civilization or the cultured individual who represented it—the poet. That the awesome, uncontrollable, "barbaric" geography of the South American continent was symbolized by the no-less-awesome geography of the female body signals first a

male paradigm in the description and definition of the region and second the facile equivalent of "woman equals nature." The poet's efforts to instill law, order, culture and progress always contained a dangerous underside: the barbaric forces of nature could transform even the most decorous of men into beasts if their sexuality were unleashed.

In the literary context of *modernismo*, the poet or male was the emblem of civilization and culture while the protagonist or female was revealed as the symbol of nature. The poet's business was to revere nature in the form of the female body. Typically, this duality was demonstrated in the symbolic association of Woman-as-Season. The changing seasons corresponded to the eternal renewal of nature, even after its apparent and inevitable death every winter. This equation found its way into the *modernista* novel in the form of sexual cycles: ripeness, desire, fulfillment, impregnation, death and regeneration. In *El triunfo del ideal*, spring represented blossoming fertility; summer equaled maturity; autumn was seen as a season of degeneration which served to prepare for the sureness of death symbolized by winter. In 1900, *Caras y caretas* chose two women to represent the ensuing season on its cover.

In *Primavera*, a young virgin is immersed in the kind of garden one expects to find in Darío texts. (See Figure 3.) Flanked by exotic plants, languid contours and suggestive sexual images complete with a *pavo real*, the woman is adorned with flowers which, like her, are in the prime of their bloom. It is a scene which evokes both the royal and the exotic. *Otoño*, drawn by the same artist six months earlier, with a wink in her eye smilingly invites the reader to examine the pages of her text. (See Figure 4.) In her reclining position, arms suggestively placed behind her neck, she beckons to the reader a glance that is hardly virginal. Moreover, she is adorned with the leaves that we normally associate with autumn, thus evocative of imminent death. Inscribed within a circle, she coaxes the viewer into imagining her eventual regeneration symbolized by the circular form. There would be no cause to mourn the death of this beautiful woman, then, for her passing shall

allow the poet not only to fully appreciate the wonders of nature that can reproduce itself, but more importantly it will allow him, the artist, to create his art for which the dead woman will serve as inspiration, star, or in any other function his imagination chooses. Insofar as the dead woman is concerned, the following spring will provide him with a fresh supply of new flowers or new blooming virgins and he can employ the winter months to create the poem, sculpture, canvas or song which will guarantee his own admission into the parthenon of the gods. By causing her death (as is the case in *modernista* novels), which is also the death of nature, he is able to create his art, culture or civilization as a response to her death. More importantly, this act at once puts him above nature: he has mastered, controlled, conquered it. He is now "un pequeño dios" for like the heavenly divinity, he and his peers are, in Gullón's words, "en la imagen de Dios, capaces de crear con la palabra"(41). Significantly, these characteristics coincide precisely with contemporary feminist definitions of pornography (Griffin, Dworkin).

FIGURE 3



FIGURE 4



In the *modernista* novels the death of a beautiful woman coincides with her experimentation with or initiation into sexuality, which tends to confirm Thoma-lla's observation that the real or implied threat of female sexuality was experienced viscerally by male authors. She is almost always motherless: hence no harpy mother-in-law for the poet to contend with. In the majority of cases, she is unmarried: while this state would seem to confer greater independence upon her, what it actually means in the novels is that she belongs to nobody and has no male protector. Frequently she is a prostitute: although the male writer may be denouncing the institution of prostitution or may even be defending the woman, her condition as prostitute ultimately means that she is an object. Like all objects she is replaceable. After her death, if she is mourned at all, the great outburst of emotion will be from the poet himself who will have found inspiration, if not in the death itself, then in the emotion that it inspires within him. Because of this death, he has been able to produce his poetry.

While she served the poetic imagination as a symbol of beauty and truth, the female figure also proved useful to the political imagination as an allegory of those institutions we commonly associate with civilization and culture. Throughout the nineteenth century, and certainly earlier, the female body became emblematic of abstractions which Bachofen claimed, "embellished man's life" (91). He worried about the female gender of all those institutions, yet found no suitable reply to his musings. Marina Warner undertook such a project in her recent book *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form*. While it is tempting to view "Libertad" (see Figure 5) as a paean to female independence, Warner admonishes that it is mistaken "to assume the attitudes of a people to the sexes can be deduced from its laws of gender" (69). Often they are mutually exclusive. What she notes, instead, is that these feminine-gendered institutions, like the females themselves they are said to represent, are passive,





FIGURE 5

both grammatically and literally. They require a masculine presence to act upon them. Not only do they become objects, like the women in the *modernista* novel, but they confirm the fact that women are indeed the medium by which men express themselves. By extension, other feminine-gendered abstract institutions such as cities, municipalities, democracy, countries and laws are also included in the rubric. However, whenever one of these institutions represented by feminine-gendered abstractions is violated, the most common pictorial allegory of this "transgression" from the civil code is the partially naked female body.

The following graphics (see Figures 6, 7, 8 and 9) appeared in magazines and journals which considered themselves to be in the political avant-garde and were critical of the government. In them, the distortions, contortions, pain, cruelty and violence applied to the female body are remi

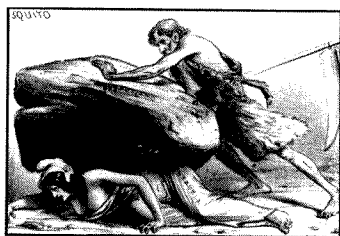


FIGURE 6



FIGURE 7

FIGURE 8



FIGURE 9



niscent of the kind of pornography which today is heralded as "freedom of expression." The expression of pain is not only evident, but also purposeful. The editors of such magazines as *Don Quijote*, *La bomba* and *El mosquito*

while condemning the political abuses practiced by opposition parties, accomplished this allegory and symbolism through the violence to and violation of the female body. Whether she is representing the "república", "patria", or another country such as "Uruguay" or "Venezuela", she is beaten, bound, stabbed or maimed in much the same way as she is in contemporary hard-core pornography. The essence of this so-called political vanguardism can be summarized in in which a woman becomes an object of a tug-of-war between two men with differing beliefs; "antes muerta que en tus manos" not only speaks to the political imagination but also to the pornographic one (see Figure 10). Themes of dignity and shame also coincide with the pornographic mentality: a woman can be humiliated because of her possession of a female body (see Figure 11). The woman in Figure 12 claims to have just been raped. Not only is her word not valid—the men will be asked to pronounce her as truthful or liar—but the three men in question excuse themselves by saying that they did not know it was a crime when they committed it.

This is precisely the basis of the pornographic imagination, not only for the exhibition, objectification and mutilation of the female body, but also for the attitude we saw

FIGURE 10



FIGURE 11



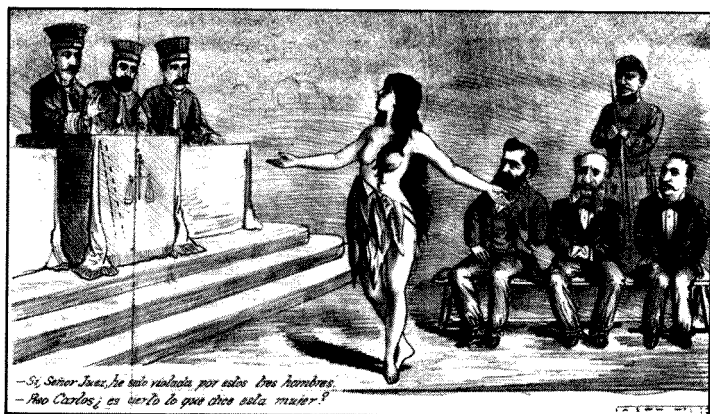


FIGURE 12

in the poet: he considers himself to be superior to nature because he is divorced from it. He may be suffering what Susan Griffin has called (as part of her definition of the pornographic mind) the "dilemma of the divided self," that is, the individual afraid to remember his own connection with nature to the extent that he can exercise "culture's revenge against nature," and actually silence eros (and by extension, all sentiment and feelings except those "aroused" by his poetry). In Latin America, the equation looks more like "civilization's revenge against barbarism," or at least how barbarism may appear to the poet. As conqueror of nature, and therefore superior to it, he has insured that he is indeed a god.

The initial questions which prompted this essay, then, must be viewed as mutually dependent on each other: Why are there no women *modernistas*? Why does the female protagonist always suffer a violent and premature death? The interrelationship between the fate of the female protagonist and the woman writer's proclivity to literary activities other than *Modernismo* must be viewed as mutually significant. That *Modernismo* was a literary men's club should surprise no critic. Even the claim that its aesthetic was pornographic should not come as a shock: Valera perceived it in his famous "Carta"; Critic George

Schanzer wrote that he could imagine Darío contributing to *Playboy* if he were alive today (151). But most revealing is the advertisement for "Turistas" which appeared in many turn-of-the-century editions of *Caras y caretas*, indicating that pornographic commercialism was well under way. It announces "cuentos gráficos sólo para hombres." The difference, then, lies in our understanding of and value given to not only the word itself, but also the idea and implications of pornography. For my own purposes, I view it not as the mutual erotic act between two adults, but rather the domination of one of those adults (usually a woman) by another (usually a man) who considers the dominated inferior. Its ultimate denouement, then, is the destruction, implied or literal, of the dominated being, usually the woman. As many studies have documented, most women today do not want to have anything to do with pornography. There can be no reason for surprise that a nineteenth-century woman writer would also eschew it. The premature, violent, pornographic death of the female protagonist is not likely to be a seductive literary model for a woman writer. Yet, when she perished in the male text, the *modernista* novel, the poet, the man, could prove to himself and to his peers that he had defied nature by creating a "civilized" artifact, a poem, that could not be destroyed by the ravages of nature nor his own mortality. Indeed, it was the most "poetical topic" in the world.

## NOTES

<sup>1</sup> I am indebted to Edgar Allan Poe for the title of this essay and to the Tinker Foundation for a research grant to Argentina during the summer of 1983.

<sup>2</sup> In the introduction to a special edition of José Martí's *Lucía Jerez*, Manuel Pedro González states that the premature deaths of Martí, Nájera, Silva and de Casal—the true forerunners of this sensibility—converted Darío into the "father" of the movement, an eminence not likely to have been accorded to him alone had the other four survived. Henríquez Ureña claims that Darío and *modernismo* were one and the

same thing, and that the latter, "ya cumplida su misión, murió con él" (114).

<sup>3</sup> The term "renovación" belongs to Henríquez Ureña, in *Breve Historia...*, 7. See also Ricardo Gullón: "Darío colocó a los poetas de lengua española en buena vía e impulsó la renovación literaria (16); Paz wrote that it was the "punto de partida de todas las experiencias y tentativas de la poesía moderna en la lengua castellana", (258).

<sup>4</sup> Goic characterizes the femme fatale with "rasgos diabólicos, belleza medúsea y misteriosa indeterminación de origen" (1972: 132).

<sup>5</sup> In order of listing: Enrique Rodríguez Larreta, Augusto D'Halmar, José Asunción Silva, José Martí, Carlos Reyles and Pedro César Domínici.

<sup>6</sup> For Ricardo Gullón, among others, Delmira Agustini was a *modernista*. I tend to categorize her alone, in a class by herself, and not as a *modernista* not only because of the late date of her birth, but also because I see her as an inheritor of and respondent to the literary generation which came to fruition when she was a child. It is known that she corresponded with Darío, whom she greatly admired (Molloy), but rather than a creator of *Modernista* texts, I prefer to see her as a protagonist of them. The story of her life reads like that of female protagonists of *modernista* novels: killed prematurely and violently.

<sup>7</sup> In this book which is devoted to the lives of Delmira Agustini and Roberto de las Carreras, the former is constantly viewed as sado-maschistic, hysterical and having a death penchant, a view which parallels Gullón's. Even conceding, as some critics do, that Delmira Agustini was a *modernista*, it is also clear that she was never a member of the fraternity.

<sup>8</sup> Raped are Guiomar in *La gloria de don Ramiro* and Juana in *Juana Lucero*. María in *El triunfo del ideal* and Beba in *Beba* drown themselves when they cease to be useful to their lovers. Beatriz is stabbed by Ramiro in *La gloria de don Ramiro*; Aixa is burned at the stake in the same novel. Sol del Valle is shot by Lucía Jeréz in a novel of the same name. Juana Lucero goes mad. Guiomar enters a convent after a lifetime of humiliation by her father, Moorish lover and son in *La gloria de don Ramiro*.

<sup>9</sup> According to Thomalla, the woman in the turn-of-the-century text was considered an object of art whose roots date back to the pre-Raphaelite movement.

<sup>10</sup> This piece, written in April 1846, was Poe's analysis of how he wrote "The Raven".

<sup>11</sup> A notable exception to this trend is the novel *Mecha Iturbe* by the Argentine Emma de la Barra in which the young female protagonist is accidentally killed by a bullet intended for another woman. That the author wrote under the male pseudonym, César Duáyen, confirms our hypothesis that the reading public expected these happenstances from male writers.

#### WORKS CITED

- "Advertisement for 'Polvo Grasoso Brissac.'" *América*. Buenos Aires, Año I, No. 34 (7 de noviembre de 1924).
- Bachofen, J.J. *Myth, Religion and Mother Right*. Trans. Ralph Manheim. 1861. Princeton: Princeton University Press, 1979.
- Brushwood, John S. *Genteel Barbarism: Experiments in Analysis of Nineteenth-Century Spanish American Novels*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1981.
- Cabello de Carbonera, Mercedes. "Influencia de la mujer en la civilización." *La Alborada del Plata*. Año 1, No. 19 (1º de mayo de 1878): 151-52.
- Carter, Boyd. "El Modernismo en las revistas literarias." *Chasqui* 8.2 (Feb. 1979).
- Chaney, Elsa. *Supermadre: La mujer dentro de la política en América Latina*. Trans. Mariluz Caso. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Darío, Rubén. *La Nación*. Buenos Aires, (28 de noviembre de 1899): cited in Gullón. *Direcciones*, 21.
- D'Halmar, Augusto. *Juana Lucero: Los vicios de Chile*. 1902. Santiago: Nascimento, 1952.
- Dominici, Pedro César. *El triunfo del ideal*. Paris. México: Librería de la Vda de Ch. Bouret, 1901.
- Dowling, Linda. "The Decadent and the New Woman in the 1890s." *Nineteenth-Century Fiction* 33 Mar. 1979.

- Duáyen, César [Emma de la Barra]. *Mecha Iturbe*. Buenos Aires: Maucci Hermanos Editores, 1906.
- Dworkin, Andrea. *Pornography: Men Possessing Women*. New York: Perigee, G. P. Putnam's Sons, 1981.
- Fauré, Christine. "Absent from History." Trans. Lillian Robinson. *Signs: Journal of Women In Culture and Society* 7.1 (1981): 73.
- Ferreres, Rafael. "La mujer y la melancolía en los modernistas." *Cuadernos Hispanoamericanos*, LIII 456-67.
- González, Manuel Pedro. Introduction. *Lucía Jerez*. 2<sup>a</sup> ed. Madrid: Editorial Gredos, 1969.
- González, Patricia and Eliana Ortega, eds. *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras, P.R.: Huracán, 1984.
- Goic, Cedomil. "Generación de Darío" *Revista de Pacífico*, 4 (1967): 17-35.
- . *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- Griffin, Susan. *Pornography and Silence: Culture's Revenge against Nature*. New York: Harper and Row, 1981.
- Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Madrid: Gredos, 1963.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. 1954. rpt. 2<sup>a</sup> ed. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Hinterhauser, Hans. *Fin de siglo: Figuras y mitos*. 1977. Trans. María Teresa Martínez. Madrid: Taurus, 1980.
- Larreta, Enrique Rodríguez. *La gloria de don Ramiro*. (1908, Madrid). In *Obras Completas*. Tomo 1. Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora, 1959. 67-266.
- Little, Cynthia Jeffress. "Education, philanthropy, and feminism: components of Argentine womanhood, 1860-1926." Asunción Lavrín. Ed. *Latin American Women: Historical Perspectives* Westport, CT: Greenwood Press, 1978. 235-253.
- Magnarelli, Sharon. *The Lost Rib: Female Characters in the Spanish-American Novel*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1985.



- Manso, Juana. "Editorial." *La Siempreviva*. No. 4, 9 de Julio de 1864, 25-27.
- Marinello, Juan. *Sobre el modernismo: Polémica y definición*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1959.
- Martí, José. *Lucía Jerez*. Madrid: Editorial Gredos, 1969.
- . "Nuestra América." In *Nuestra América*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1970. 19
- Matto de Turner, Clorinda. *Herencia*. Lima: Matto Hermanos, 1895.
- Miller, Beth. *Icons and Fallen Idols: Women in Hispanic Literature*. Berkeley: University of California Press, 1983.
- Miller, Yvette and Charles M. Tatum. eds. *Women Writers from Latin America: Yesterday and Today*. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1976.
- Molloy, Sylvia. "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini." *La sartén por el mango*. Patricia Elena González and Eliana Ortega, eds. Río Piedras: Huracán, 1984. 57-69.
- El Mosquito*. Buenos Aires. (19 de agosto de 1877): n. pág.
- "La mujer." *El Mundo del Arte*. Buenos Aires, Año IV, No. 105 (1894): 2-3.
- "La murmuración." *El Indicador Argentino*. Año I, No. 2 (4 de enero de 1891): n. pág.
- Obligado, Pastor S. "Biografía de la romancista argentina." *Misceláneas*. Buenos Aires: Biedma, 1878.
- Ocampo, Victoria. "Malandanzas de una autodidacta." *Testimonio: Quinta Serie (1950-1957)*. Buenos Aires: Sur, 1957.
- Paz, Octavio. "El caracol y la sirena." *Diez estudios sobre Rubén Darío*, Ed. Juan Loveluck. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 1967. 243-274.
- Perus, Françoise. "El Modernismo hispanoamericano y las formaciones sociales en Latinoamérica hacia 1880." *Ideologies and Literature*. 1.3 (May-June 1977): 6-12.

- Poe, Edgar Allan. "The Philosophy of Composition." *Selected Poetry and Prose of Poe*. Ed. T.O. Mabbott. New York: The Modern Library, 1951.
- Reyles, Carlos. *Beba*. 1896. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1936.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Sexo y poesía en el 900 uruguayo: Los extraños destinos de Roberto y Delmira*. Montevideo: Editorial Alfa, 1969.
- Salinas, Pedro. "El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus." *Literatura española del Siglo XX*. México: Editorial Séneca, 1941.
- Schanzer, George O. "Rubén Darío and Ms. Christa." *Journal of Spanish Studies, Twentieth Century*. 3.2 (1975): 145-52.
- Schulman, Iván. *Génesis del modernismo*. México: El Colegio de México/University of Washington Press, 1966.
- Silva, José Asunción. *De sobremesa*. Bogotá: Editorial de Cromos, 1928.
- Sosa de Newton, Lily. *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. 3ª ed. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986.
- Tamayo Vargas, Augusto. *Literatura Peruana 2* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1965.
- Thomalla, Ariane. *Die femme fragile: Ein literar. Frauentypus d. Jahrhundertwende*. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverl. 1972.
- Virgilio, Carmelo and Naomi Lindstrom. eds. *Woman as Myth and Metaphor in Latin American Literature*. Columbia: University of Missouri Press, 1985.
- Vivas Briceño de Villafañe, Clara. "Feminista y femenino." *Mujeres de América*. Año 2, Núm. 8 ( marzo-abril 1934): 29-30.
- Warner, Marina. *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form*. New York: Atheneum, 1985.
- Zapata, Celia de. "One Hundred Years of Women Writers in Latin America," *Latin American Literary Review*. 3.6 (1975):14.

LIST OF ILLUSTRATIONS

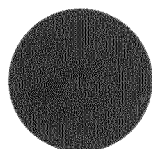
1. "Casada y solterona," *La mujer y la casa*, Año I, No. 6 marzo de 1920:3.
2. "Reconciliación," *La mujer y la casa*, Año I, No. 9 junio de 1920: 5.
3. "Primavera," *Caras y caretas*, Año III, No. 104 29 de septiembre de 1900.
4. "Otoño," *Caras y caretas*, Año II, No. 77 24 de marzo de 1900.
5. "Libertad," Luis Suárez. [*Mayo!: Album-Histórico-Biográfico-Artístico-Literario*, I. Homenaje en Contribución al Primer Centenario de la Emancipación Política Argentina. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 1910.
6. "Venezuela," *El mosquito*, Año XXVII, No. 1381 30 de junio de 1889.
7. "Una lección de amor a la patria," *El mosquito*, Año XIII, No. 652 4 de julio de 1875.
8. "Fiesta en la República Oriental," *El mosquito*, Año XIX, No. 973 28 de agosto de 1881.
9. "Vergüenza Patria," *Don Quijote*, Año IV, No. 22 enero 15 de 1888.
10. "Unión cívica," *La bomba*, Año I, No. 1 4 de julio de 1891.
11. "Dignidad nacional," *El mosquito*, Año XII, No. 668 24 de octubre de 1875.
12. "Ley municipal violada," *El mosquito*, Año XV, No 758 22 de julio de 1877.

---

---

LOS DESHABITADOS:  
EL ENGAÑOSO EXTRAVÍO DE LO CONCRETO

Javier Sanjinés C.  
*University of Minnesota*



Versión revisada de una ponencia presentada en octubre de 1986 ante la Latin American Studies Association (Boston, Massachusetts), el presente trabajo es también parte de una investigación en curso sobre lo que proponemos denominar como "ciclo literario de la frustración revolucionaria boliviana". Este ciclo se abre en 1957, con la publicación de la novela *Los deshabitados*, de Marcelo Quiroga Santa Cruz, y con *Cerco de penumbras*, obra cuentística de Oscar Cerruto. El ciclo se cierra con *Del tiempo de la muerte*, poesía vanguardista del tempranamente desaparecido Edmundo Camargo, publicada en 1964, cuando el poeta ya había fallecido y estaba próxima a aparecer la larga etapa de la dictadura militar.

Calificada por la crítica como saludable renovación de lenguaje que supera el "provincialismo de fondo y el anacronismo de forma" (Shimose, 1983: 43) de la producción anterior a 1957, esta literatura se ubica al interior de uno de los flujos más importantes de la historia boliviana contemporánea: la presencia de un Estado-nación que, como consecuencia de la Revolución de 1952, pudo reunir en su seno a un amplio movimiento popular; la pérdida de la autonomía relativa de este Estado y el desplazamiento del poder hacia los militares<sup>1</sup>. Esto muestra que el

triunfo dionisiaco de la Revolución va a durar muy poco, y que, a sólo cinco años de haberse ella producido, el Estado muestra ya su fase represiva, apocalíptica, distanciándose del movimiento popular y apartando a éste del poder. Estas observaciones iniciales sobre el Estado boliviano creado en 1952, abren paso a una problemática muy útil al enfoque que daremos a *Los deshabitados*: la relación entre literatura, Estado y cultura nacional (Castro 1980, Vidal 1982).

## I

Los conceptos de Estado y cultura están orgánicamente conectados porque es con la formación, estabilización y consolidación del Estado-nación que se va forjando paulatinamente una cultura nacional. De este modo, se entenderá por cultura nacional todo ese conjunto de proyectos discursivamente articulados por los representantes de aquellos sectores hegemónicos que, constituidos en gobierno, son capaces de movilizar a la población. Estos proyectos se plasman generalmente en grandes abstracciones universalizadoras que, al hablar de ciudadanía, de nación, contrastan con la experiencia individual que todo ser humano, ubicado en las rutinas más estrechas de la cotidianidad, tiene de su sociedad. Por ello, todo Estado que busque legitimar su poder en el consenso y en su capacidad de negociación, deberá necesariamente admitir otros discursos/textos de nivel intermedio entre la universalidad y la individualidad. Estos discursos mediadores son propuestos por la propia sociedad civil, sea apoyando o negando los proyectos estatales, a través de organismos que permiten la integración de los miembros de la sociedad en la actividad política y en el debate ideológico (Gramsci 1972, 1975). Entre estos organismos, los más importantes son los partidos políticos y los sindicatos, pero también forman parte de la sociedad civil los medios de comunicación, las congregaciones religiosas, las agrupaciones empresariales, y otras entidades de variada índole que componen el tejido social.

Tomando en cuenta los intereses y aspiraciones de los diversos sectores de la sociedad, los organismos mediadores cumplen un rol "tipificador" (Weber 1947) que, para los efectos de nuestro análisis, es de suma importancia. Al trascender la cotidianidad y proponer un orden de significación más vasto que no se diluya en la universalidad conceptual del discurso estatal, las tipificaciones creadas por las instituciones mediadoras entre el Estado y la sociedad civil confieren a los individuos de temas, metáforas y símbolos compartidos que unifican, cohesionan y dan coherencia a su actuar cotidiano. Crean, pues, un orden fusionador de consenso que rompe con las diferencias idiosincráticas y de clase social. Así, el orden simbólico queda regulado no por la distorsión y la violencia, sino por un grupo de imágenes y argumentos racionales y afectivos que, bajo normas consensuales, conforman la identidad colectiva y dan lugar a la integración social.

Al hablar de temas, de metáforas y símbolos, es claro que estamos haciendo una lectura de las instituciones sociales también aplicable al análisis literario. En realidad, la obra literaria cumple una función tipificadora muy similar al de las instituciones mediadoras entre Estado y sociedad civil, lo que se comprende por el hecho de que el acto de comunicar, de socializar un lenguaje, también coincide o discrepa de los discursos que articulan los proyectos de conducción de la cultura nacional. De coincidir, la obra literaria generará campos metafóricos y simbólicos capaces de transformar episodios importantes de la cotidianidad en nuevas significaciones que condensan amplias y contradictorias interpretaciones de orden económico, social, político e ideológico, estimulando así la participación del lector con la propuesta de construir una cultura nacional, si ésta se halla en sus inicios, o con la refrendación de uno o varios de los proyectos hegemónicos, si aquélla es ya un hecho establecido. En caso de discrepar, las obras se emplazarán como un contradiscurso que, desplazando la coherencia aparente del discurso oficial hegemónico, cuestione los límites retóricos del mismo, lo enjuicie críticamente y abra

derroteros para la formación de una cultura nacional alterna.

Uno de los rasgos característicos de todo este "ciclo de la frustración revolucionaria" es que las obras no coinciden ni discrepan de proyectos generados por el Estado. *Los deshabitados*, por ejemplo, muestra tropos literarios que parten de una visión empobrecida, distorsionada, de la materialidad social, dando así lugar a que dichos tropos sean estudiados como esquemas interpretativos de contextos comunicativos profundamente alterados<sup>2</sup>.

## II

El título de la novela es de sí sugerente porque muestra una relación metonímica entre el artículo "los" y el participio pasivo "deshabitados". Se trata, pues, de un tropo literario que liga un artículo y un participio pasivo que, en realidad, sirve para calificar a cosas del mundo natural o a objetos inertes. Así, se puede decir que una casa está deshabitada o que un territorio está despoblado, pero resulta revelador que, unido al artículo "los", este participio desplace su función calificadora de objetos a la nominación de sujetos. Hay aquí, pues, una relación metonímica, por la cual los sujetos han quedado "naturalizados", reducidos a la función de objetos. Esta sencilla observación tiene una importancia decisiva en el análisis de la novela.

Inclinado hacia el mundo natural, el narrador tiene especial cuidado en describir a sus personajes como cuerpos humanos estáticos, incapacitados para comunicarse con el mundo exterior<sup>3</sup>. Modalidad interpretativa de una sociedad en crisis, el cuerpo humano es visto desde una óptica paralizadora que aísla al organismo de toda posible relación social. Antiguamente, por ejemplo, despoblar significaba dejar una mina sin el número de trabajadores que las leyes exigían para la producción. Ahora, en el mundo de la novela de Quiroga Santa Cruz, los personajes, despoblados o deshabitados, se ven incapacitados de ejercitar la función humana de producir y

reproducir la sociedad. Nos vemos, entonces, ante un universo en el que el actuar humano ha quedado profundamente alterado.

Las secuencias narrativas de la novela no se organizan en acciones claves y decisivas que llamen la atención del lector, sino en acontecimientos a veces anodinos que manifiestan la aparente intrascendencia de lo cotidiano. Si por cotidianidad se entiende un complejo tejido de relaciones —laborales, familiares, deportivas, religiosas, políticas, etc.— que conforma un sistema comunicativo tendiente a reproducir su identidad, en *Los deshabitados* dicho sistema se disuelve en un movimiento sin sentido de cuerpos que deambulan por una ciudad innominada, desolada, topándose unos con otros, sin poder crear relaciones humanas profundas y duraderas. Esta fragmentación de la cotidianidad, que aísla al mundo interior de los personajes del mundo fenoménico de las relaciones sociales, está bien lograda en la novela, a través de las técnicas narrativas del monólogo interior y del discurso indirecto libre, que el narrador combina con la forma descriptiva, en tercera persona, cuando introduce a los personajes.

En su nivel diegético, la obra presenta el cruce de historias relacionadas con los diálogos entre el padre Esteban Justiniano, párroco asediado por sus propias dudas existenciales, y Fernando Durcot, "escritor" que sólo tiene producida la primera frase de una futura novela. En torno a esta pareja, cuya historia no necesariamente domina a las otras, aparece el apático, desgano amor entre Fernando y María Bacaro, y las relaciones de éste con una prostituta. En el recorrido del relato, el narrador introduce a Flor y Teresa Pardo, hermanas que ponen remedio a los achaques de la vejez con el suicidio, y a los esposos Garland, que soportan una vida conyugal ficticia y mal avenida. Los atisbos de ternura entre Pablo, sobrino de las hermanas Pardo, y Luisa, hija de los esposos Garland, no son suficientes como para abrir las compuertas de este mundo sórdido y desolado.

No puede escapársenos aquí la observación de que a estos diez personajes, el narrador añade a "Muñoz", el



perro decrepito de las hermanas Pardo, y la estatuilla de yeso de San Antonio. Estos cuerpos, descritos con rasgos antropomorfos, muestran que, en el plano de lo narrado, no hay diferencias entre los seres humanos, los animales y las cosas:

El mantel era de felpa y la felpa de un color triste. También los ojos de "Muñoz" eran tristes. Por esos ojos —uno gris, el otro celeste; los dos llorosos— miraba la borla afelpada que no se atrevía a morder... "Muñoz" torció los ojos hasta ocultar las pupilas bajo los párpados, dejando visibles dos globos blancos surcados por delgadas y rojas venitas...<sup>4</sup> (p.55).

De igual modo, la estatua de San Antonio, cuya mutilación presagia el suicidio de las hermanas, está descrita como un cuerpo humano decapitado. El ámbito de los objetos no es distinto al de los cuerpos humanos que los personajes arrastran como una carga y un peso. De las descripciones de Durcot y Flor, se puede notar que la estrategia del narrador no varía cuando se trata de describir los cuerpos humanos. Estos se asemejan a los animales, a los vegetales y a los objetos inertes:

Sus ojos estaban abandonados a todo lo que reclamaba su atención; eran pequeños y estaban penosamente rodeados de las primeras arrugas, como dos semillas oscuras de las que brotaran las primeras raíces. Por ellos hablaba el cansancio con más elocuencia que por su cuerpo; era una mirada de animal resignado... (31).

(...) dos tobillos: las piernas hasta la rodilla, y adheridas a ellos, como una hiedra hincando sus raíces en los talones, una red venosa, de azul pálido, trepando hasta perderse debajo de la bata; el tronco delgado, en cuyo centro el vientre se hinchaba (...) encima del vientre una depresión profunda, después, una cara ancha en la que la piel y la carne comenzaban a descender y colgar de los maxilares con la misma apariencia de una capa de masa recién aplastada por el uslero (...) (56-57).

Los cuerpos humanos aparecen aquí en símiles construidos bajo isotopías distintas —la humana y la natural— que el escritor entrelaza a fin de producir la imagen del desgaste y del abandono. El símil, metáfora

atenuada (Le Guern 1973) que aquí se funda en la relación analógica entre la anatomía humana y la fisiología vegetal, relaciona al tenor comparado con el vehículo de comparación a través de las analogías ("como" y "con la misma apariencia") que tienen el atributo dominante de borrar las diferencias en los distintos órdenes de la naturaleza. Pues bien, esta manera de ver a los personajes y al mundo que los circunda, responde a lo que podría denominarse como "bagajes de conocimiento"<sup>5</sup> que el escritor encuentra en la propia materialidad social, a la cual ahora transforma mediante esquemas interpretativos que dan de ella una visión intelectualizada muy peculiar. La impresión que uno tiene al leer la novela es que todo queda dominado por el adormecimiento y la parestesia, es decir, por sensaciones anormales de desequilibrio nervioso que afectan la capacidad de los cuerpos humanos para actuar en su entorno social.

Una mirada más estrecha de la materialidad social requerirá ahora la elaboración de conceptos explicativos del mundo adormecido e inseguro en el que se desenvuelven los personajes de la novela. Aquí nos será útil tanto el modelo de estratificación de la conducta, planteado por la teoría social, como la categoría de la emoción, propuesta por la antropología para el estudio del comportamiento en circunstancias sociales radicalmente alteradas.<sup>6</sup>

### III

La característica saliente del comportamiento humano en *Los deshabitados* es el constante deambular de los personajes, sin meta ni objetivo precisos. Se da en ellos lo que podría denominarse como alteración del control reflexivo de la conducta (Giddens 1978). Ubicados en los marcos más estrechos de la cotidianidad, los seres humanos tenemos siempre la capacidad de referirnos a nuestras acciones pasadas, recordando metas, planes y propósitos. Basándonos en esta información, actuamos de un modo u otro (quizá de acuerdo con lo planeado, quizá

desviándonos y cambiando actividades y metas) pero siempre buscando objetivos que son gobernados por los marcos temporales impuestos por las instituciones sociales (colegio, lugar de trabajo, familia, etc.). Este control reflexivo se hace aún más importante cuando se lo extiende a la racionalización de la acción, la cual limita el impacto de nuestra experiencia pasada en la conducta futura. De este modo, racionalizamos —hacemos de nuestra conducta un hecho racional— en discursos socialmente prescritos. La racionalización, que no debe ser interpretada como simple mecanismo de explicación de los acontecimientos pasados, da también coherencia a las acciones en curso y ayuda a organizar las prácticas sociales futuras.

Control reflexivo y racionalización son aspectos de una teoría de la praxis que supone la presencia de actores informados. Si ahora cotejamos estas observaciones con lo que ocurre en la novela de Quiroga Santa Cruz, veremos que la situación se presenta notoriamente distorsionada. Las figuras del padre Justiniano y Fernando Durcot son ejemplos claros de la necesidad de racionalizar la conducta, sintiendo al propio tiempo una enorme barrera y dificultad para lograrla. Podría decirse que ambos personajes tienen una conciencia discursiva (lo que pretenden explicar verbalmente) basada en un inadecuado control reflexivo. En otras palabras, los actores muestran una inquietante inconexión entre la conciencia discursiva y la conciencia práctica (bagajes de conocimiento tácitos que orientan el actuar cotidiano). Ejemplifiquemos estas afirmaciones con la siguiente cita textual:

Al cruzar la calle, entre dos automóviles que amenazaban encontrarlo antes de que ganara la acera, Durcot se detuvo. ¿Por la derecha, o por la izquierda?. Dejó la elección al destino. Con frecuencia le sucedía buscar en las cosas inanimadas o en los animales, a veces hasta en un color o un ruido, la respuesta que el destino le enviaba para alguna interrogante apremiante. Esperaba unos signos a través de los cuales se manifestaba, con un fervor casi religioso. Por fin, decidió: "Por donde aparezca alguien". Llegó un perro blanco por la acera derecha y casi al mismo tiempo, un borracho tambaleante abrió las puertas de

una cantina sobre la acera izquierda. No esperaba esto. ¿Un animal o un hombre?. Advirtió que su imaginación lo llevaría a deducciones difíciles de interpretar. "El que orine primero", resolvió (...).

Al investigar las causas que determinan la presencia de conductas alteradas, habrá que ahora incidir en el hecho de que la continuidad diaria de la vida social no puede quedar desligada de las fuentes inconscientes de cognición y motivación. Son estas fuentes las que confieren a los sujetos humanos el conocimiento primario de su sentir emocional. Se trata, pues, de un conocimiento elemental que opera fuera de la conciencia, pero que tiene indudable importancia en la creación de las emociones. Éstas, por su parte, ponen en movimiento el sistema cultural estructurado de segundo orden que aquí hemos denominado como conciencia práctica y discursiva (Levy 1984). Puede verse entonces que el comportamiento humano se manifiesta a través de filtros y controles jerárquicos que modifican progresivamente el conocimiento y le dan coherencia. En la base de todo este proceso ontogenético y de control ambiental, está el inconsciente.

Dispositivo generador de la conciencia práctica y discursiva, el inconsciente pone a jugar mecanismos de recuerdo muy diferentes de los de la percepción y de la memoria. Si estas últimas se organizan mediante esquemas anticipatorios que permiten que el pasado fluya en la conciencia presente de una manera más o menos natural y libre, el inconsciente se refiere a modos de recuerdo a los que no se tiene acceso directo porque hay una "barra" negativa que inhibe su incorporación no mediada en el control reflexivo de la conducta y, muy particularmente, en la conciencia discursiva. Si el inconsciente no se introduce directamente en el control reflexivo, tampoco las conexiones entre consciente e inconsciente dependen únicamente de mecanismos psicológicos de la personalidad de los actores individuales; por el contrario, ellas son también mediadas por las relaciones sociales que los individuos sostienen en las rutinas de la vida diaria. De este modo, es la propia cotidianidad la que

provee a los individuos de esa "seguridad ontológica"<sup>7</sup> que los capacita para expresarse en movimientos corporales autónomos dentro de rutinas predecibles. Y es justamente esa autonomía que los personajes de *Los deshabitados* han perdido por completo. Aún más, hay intentos notorios en la novela de separar al consciente del inconsciente; de reprimir a éste y alejarlo de la conciencia discursiva. Así, los personajes se ven incapacitados de hallar aquellos controles de la ansiedad que necesariamente ordenan la constitución de la personalidad. Uno de tales casos es el padre Esteban Justiniano, quien debe huir constantemente de sus propios pensamientos:

Desde el fondo de su historia personal, que ya ha cumplido los sesenta años, comienzan a moverse unos fantasmas que le hablan de un modo conmovedor (...) ¿Por qué te hiciste sacerdote?. La pregunta ha penetrado profundamente y el padre Justiniano vacila. Todavía hay dos personas dentro de él: el que interroga y el acusado. Hay que distanciarlas constantemente; hay que evitar que se acerquen, se reconozcan y se den la mano (...) (7,11).

La producción de sentimientos de confianza, elemento raigal al sistema de seguridad, comienza con las rutinas de cuidado y atención que los hijos reciben de sus progenitores. No es entonces de extrañar que este rol, particularmente el del padre, esté casi perdido en la novela. Para Justiniano, el padre es sólo un retrato, una fotografía amarillenta que, hallada en un cajón desvencijado, ocupa el lugar de las cosas en desuso. Algo parecido sucede con Durcot, cuya inseguridad proviene de difusos recuerdos de la infancia que luego influyen en su personalidad adulta. A los treinta y cinco años, Durcot no tiene familia, ni amigos, ni trabajo; sólo la tarea que él mismo se ha impuesto: escribir una futura novela.

Como se ha indicado anteriormente, otro de los sentimientos que la seguridad ontológica genera, es la autonomía, disposición afectiva que la novela reemplaza por el temor y la duda. Así, por ejemplo, no es el amor el que liga a Durcot con María Bacaro, sino el temor a quedarse solo. Débiles, fracasados, ambos personajes necesitan de esa

relación de incompreensión y hastío, a la que se aferran para no caer en la trampa de una soledad absoluta que los llevaría a una desesperación mayor que el simple simulacro de compañía.

Pues bien, la materialidad distorsionada se revela en esa falta de confianza en la continuidad del mundo exterior y en la fábrica de la actividad social. Resulta entonces necesario asir esta distorsión como resultado de las relaciones específicas que unen a los personajes con el contexto social en el que se mueven en su vida diaria. Argüimos que no se pueden comprender los mecanismos de la personalidad si se los aparta de las rutinas de la cotidianidad que los agentes sociales producen y reproducen. De esta manera, el concepto de "rutinización" (Giddens 1984: 60-63) provee el nexo necesario entre el sistema de seguridad ontológica y el control reflexivo de la conducta en la interacción social.

*Los deshabitados* permite ver la naturaleza psicológica de aquellas rutinas que se desenvuelven al interior de una cotidianidad escindida y marcada por "situaciones críticas", es decir, por circunstancias que afectan a la colectividad y amenazan con destruir la producción de sus propias instituciones. Nos interesa ver entonces no tanto el origen social de tales circunstancias, sino sus consecuencias psicológicas y emocionales.

Puesto que la vida cotidiana implica la seguridad ontológica en que se funda el control autónomo de los cuerpos humanos dentro de rutinas predecibles, la crisis de este sistema hará que aquélla se escinda y pierda sentido. De este modo, también quedarán afectadas las rutinas diarias que, en situación normal, atraviesan un orden creciente de integración social que toma en cuenta la casa, el lugar de trabajo, el barrio, la ciudad, la nación-Estado, y enlaza los detalles más insignificantes de la vida cotidiana con los fenómenos sociales extendidos en tiempo y espacio. La novela de Quiroga Santa Cruz muestra justamente un proceso inverso que hace de la ciudad un ámbito alienado, un territorio del que se ha expulsado toda manifestación de humanidad, todo sentimiento de solidaridad y de amor. Así, en ella impera la soledad, el

aislamiento, la incomunicación, la oscuridad: "Las calles estaban mutiladas (...) formadas como espacios de sombra y de silencio" (p.25). Es, pues, este espacio distorsionado en su naturaleza esencial el que ahora alberga los hogares dislocados, artificiales, "como las flores de papel que tiene el altar" (p.122). Los espacios interiores están "rodeados de camas en desorden y ropas abandonadas sobre las sillas" (p.48), llenos de "ornamentos, en un abigarramiento de objetos inútiles y heterogéneos" (p.52), en los que apenas penetra la luz. Todo ello muestra la cotidianidad caótica y el desahucio de un mundo al que le faltan tres elementos: padre, razón y producción. Estamos frente a una situación social crítica que muestra la existencia de familias fragmentadas, sin autoridad paterna capaz de corregir la irracionalidad e instaurar un orden económico basado no en la acumulación de bienes suntuarios sino en una producción más amplia y mejor distribuida. En este escenario social, los cuerpos humanos condensan la crisis, mediante un comportamiento regresivo, involutivo, que señala la clausura de un orden para la vida. Contrástese entonces la argumentación de que las rutinas diarias atraviesan un orden creciente de integración social, con el siguiente ejemplo de regresión senil:

Y que pase el tiempo y una comience por no salir más de su pueblo, después de su casa, luego de su dormitorio, por último, ya no pueda abandonar la cama. Y quedarse así como una estatua inmóvil (...) (74).

Y es que todos los cuerpos humanos de esta novela son observados desde una óptica paralizadora que los asemeja al mundo de la naturaleza y de las cosas inanimadas. No hay duda de que el autor ha hecho aquí un uso apropiado del símil como esquema interpretativo de la distorsión social. Sin embargo, y desde el punto de vista de la sociología crítica del conocimiento, cabe ahora poner reparos a esta manera de enjuiciar la realidad.

Hay en *Los deshabitados* la pérdida de toda conciencia sobre el rol activo que los seres humanos tienen en la creación del mundo social. Cuando su campo metafórico

reduce los cuerpos humanos al estado de vegetales y cosas, lo que hace es producir ese engañoso extravío de lo concreto que se conoce bajo el nombre de reificación<sup>8</sup>. Vale la pena citar aquí largamente a Berger y Luckmann, quienes proveen una de las más lúcidas discusiones sobre la reificación como aprehensión distorsionada de la cotidianidad:

La reificación es la aprehensión de los fenómenos humanos como si fueran cosas, es decir, en términos no humanos o posiblemente supra humanos. Otra forma de decir esto es afirmar que la reificación es la aprehensión de los productos de la actividad humana como si fueran productos de la naturaleza. La reificación implica que el hombre pierde su capacidad de producir el mundo y que su relación con lo producido se pierde para la conciencia. El mundo reificado es, por definición, un mundo deshumanizado. El hombre experimenta esta reificación como un extraño hecho, como un "opus alienum" sobre el cual no puede ejercer control alguno (...) La relación real entre el hombre y su mundo queda alterada en la conciencia. El hombre, productor de su mundo, es ahora aprehendido como producto del mismo, y la conducta humana se torna en epifenómeno del proceso deshumanizador. (...) La reificación es una modalidad de la conciencia, una modalidad de la cosificación del mundo por la conciencia humana (...) (Berger y Luckmann 1967: 89-91).

Lo mismo puede decirse de *Los deshabitados*. La novela muestra el adormecimiento de la conciencia y la pérdida de la intencionalidad<sup>9</sup>. Si el mundo social no es otra cosa que el producto de la conciencia, como afirma la sociología interpretativa<sup>10</sup>, entonces la intencionalidad describe el proceso por el cual los seres humanos crean activamente dicha realidad social. Pero los individuos no solamente crean el mundo social, también captan, a través de la intersubjetividad, la naturaleza social de dicha creación. Puesto que el ser humano va creando en su conciencia el mundo social, las creencias y afirmaciones que se plasman en dicha conciencia no son hechos aislados sino el resultado del acuerdo con los otros seres humanos, acuerdo que se hace posible a través del lenguaje. Más que instrumento de comunicación, el lenguaje es la esencia



misma de la existencia social. Uno de los rasgos más interesantes del lenguaje es su capacidad para convertirse en el repositorio objetivo de vastas acumulaciones de sentido que se conservan en el tiempo y trascienden el "aquí y ahora" de la interacción comunicativa. Este poder trascendente e integrador del lenguaje se plasma en la formación de un orden simbólico donde la significación lingüística logra su máxima separación del "aquí y ahora" de la vida cotidiana, permitiendo, al propio tiempo, que dichos símbolos vuelvan a la cotidianidad y la representen objetivamente. De este modo, el orden simbólico creado por el lenguaje, se vuelve parte constituyente de la vida cotidiana y de la aprehensión inteligible de esta realidad. Sólo así puede entenderse que la simbolización sea en su esencia misma una intersubjetividad<sup>11</sup>.

La pérdida de la intencionalidad impide que el mundo de *Los deshabitados* pueda ser explicado en términos de intersubjetividad. Esta insuficiencia determina entonces que el campo metafórico de la obra, cuyo núcleo central es el cuerpo humano, no sea capaz de generar símbolos que capaciten la travesía y el tránsito de los sujetos humanos por los diversos reinos de la cotidianidad, conmutando su fragmentaria unidad en interpretaciones que tengan orden y dirección globales.

Todo esto explica el mundo de la distorsión que, a partir de la novela de Quiroga Santa Cruz, parece ser una de las marcas de la producción literaria boliviana contemporánea. Habría aquí que añadir que dicha distorsión viene marcada por ciertos mecanismos represivos institucionalizados donde juega un rol nada desdeñable la ideología del "nacionalismo revolucionario"<sup>12</sup>. En última instancia, creemos que *Los deshabitados* abre las compuertas a una visión de mundo que no es precisamente trágica sino más bien grotesca<sup>13</sup>. Como género retórico, lo grotesco se explica por la percepción de una realidad social profundamente alterada, y por la presencia de fuerzas que no admiten ser expresadas racionalmente por la conciencia discursiva. Estas fuerzas represivas irrumpen violentamente en las rutinas de la cotidianidad para suspender la sensación de confianza y seguridad que se ha ganado en su repetición

diaria. Concluimos entonces afirmando que *Los deshabitados* es sólo el principio de una visión que crece en *Cerco de penumbras* y en la poesía de Edmundo Camargo, hasta llegar a obras tan recientes como el *Felipe Delgado*, de Jaime Saenz. El estudio de esta progresión es un tema apasionante que va más allá de los límites de este trabajo. Por ello, aquí sólo afirmamos que la literatura boliviana contemporánea encontraría en lo grotesco un punto de reflexión socio-histórico particularmente útil al propósito de dar una visión continuada de la literatura boliviana contemporánea, aparecida, en 1957, con la obra de Quiroga Santa Cruz.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Revísense aquí los trabajos de René Zavaleta Mercado, particularmente "Las masas en noviembre", en *Bolivia, hoy*, René Zavaleta Mercado, compilador (México: Siglo XXI, 1983). También es útil el trabajo de René Antonio Mayorga "National-Popular State, State Capitalism and Military Dictatorship in Bolivia: 1952-1975" Stephen M. Gorman, traductor, *Latin American Perspectives*, N° 17, Vol V (Spring 1978) pp.89-119.

<sup>2</sup> Estos contextos comunicativos quedan alterados por efecto de mecanismos represivos institucionalizados. De este modo, los esquemas interpretativos recogen una materialidad social ya distorsionada por el efecto que la ideología del nacionalismo revolucionario ejerce sobre la propia cotidianidad. Recogemos aquí los postulados de la "Ideologiekritik" de Jürgen Habermas.

<sup>3</sup> Puede compararse a los cuerpos humanos de esta novela con la noción de lo "práctico-inerte" que Sartre desarrolla en su *Critique de la raison dialectique*. Los esquemas interpretativos que sirven de medios productivos de la obra literaria, hacen frecuente uso de categorías psicoanalíticas, existencialistas, surrealistas, etc. para captar los fenómenos de la materialidad social.

<sup>4</sup> *Los deshabitados* (La Paz: Talleres Gráficos Bolivianos, 1957) p.55. Toda futura cita proviene de esta edición.

<sup>5</sup> Este término proviene de la sociología interpretativa de Alfred Schutz. Para estudiar la adaptación que Schutz hace del método

fenomenológico en el análisis del mundo social, véase Maurice Natanson, editor, *Philosophy of the Social Sciences* (New York: Random House, 1963) p.183 y sgtes.

<sup>6</sup>El modelo de estratificación de la conducta responde a una teoría de la estructuración que es actualmente trabajada por Anthony Giddens, el más influyente cientista social inglés contemporáneo. Véanse sus obras *Central Problems in Social Theory. Action, structure and contradiction in social analysis* (Berkeley: University of California Press, 1978) y, específicamente para el modelo de estratificación de la conducta, *The Constitution of Society* (Cambridge: Polity Press, 1984). Para la categoría de la emoción, ver particularmente: Robert I. Levy, "Emotion, Knowing, and Culture", *Culture Theory*, Richard A. Shweder & Robert A. Le Vine, editors (New York: Cambridge University Press, 1984).

<sup>7</sup>Giddens retoma los conceptos vertidos por Erik H. Erikson, en *Identity, Youth and Crisis* (London: Faber & Faber, 1968).

<sup>8</sup>Es la "Verdinglichung", de Marx; es decir, la distorsión de la realidad social que oscurece el proceso permanente de la producción humana. Para desarrollos más recientes de este concepto, ver: Georg Lukács, *Histoire et conscience de classe*, Kostas Axelos, traductor (Paris: éditions de Minuit, 1960), y Lucien Goldmann, *Recherches dialectiques* (Paris: Gallimard, 1959).

<sup>9</sup>"Intencionalidad" e "intersubjetividad" son conceptos claves de la sociología interpretativa de Alfred Schutz. Estos conceptos están íntimamente relacionados con la dinámica de la producción del mundo social. Véase Alfred Schutz, *Collected Papers*, vol.1, Arvin Brodersen, editor (The Hague: Martinus Hijhoff, 1962).

<sup>10</sup>Para una breve descripción de los aspectos más salientes de esta teoría sociológica, ver: Michael Harmon y Richard T. Mayer, "Interpretive and Critical Theories: Organizing as Social Action", *Organization Theory for Public Administration* (Boston: Little, Brown & Company, 1986).

<sup>11</sup>Por su interés, traducimos aquí un trozo del libro de Walker Percy, *The Message in the Bottle: How Queer Man Is, How Queer Language Is, and What One Has to Do with the Other* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978). "Además del símbolo, de la concepción y de la cosa, hay otros dos términos que son esenciales al acto de simbolización. Por una parte, el "yo", la conciencia que es confrontada por la cosa y que genera el símbolo en el que la concepción se articula. Por otra parte, el "tú". *La simbolización es en su misma esencia una intersubjetividad*. Si sólo hubiera una persona en el mundo, la simbolización no podría ocurrir (aunque sí la significación): el hecho de que yo descubra el agua como

algo deriva de que tú me lo comuniques. La simbolización reside en la afirmación de que sí, esto es agua. Tanto para ti como para mí. Ese es el origen de todo acto de simbolización, sea de lenguaje, arte, ciencia o pensamiento (...)" (p.281). El énfasis es del original; la traducción, nuestra.

<sup>12</sup> Volvemos a la ideología como comunicación distorsionada. De este modo, la noción de ideología queda ligada intrínsecamente a la crítica de la ideología. Jürgen Habermas, *Zur Logik der Sozialwissenschaften* (Tübingen: Siebek & Mohr, 1967). También, "On systematically distorted communication", *Inquiry*, vol.13, (1970).

<sup>13</sup> Nos referimos a lo grotesco como un género retórico comparable a los otros géneros retóricos de la épica, la comedia, el melodrama y la tragedia. Una primera aproximación de lo grotesco a la literatura boliviana contemporánea se halla en nuestra introducción a *Tendencias actuales en la literatura boliviana* (Minneapolis/Valencia: Ideologies & Literature, 1985).

#### OBRAS CITADAS

Berger, Peter L. y Thomas Luckmann.

1967 *The Social Construction of Reality. A Treatise in The Sociology of Knowledge*. New York: Anchor Books.

Castro, Nils

1980 "Tareas de la cultura nacional". *Casa de las Américas*, año XXI, n. 122, pp. 3-10.

Erikson, Erik H.

1968 *Identity, Youth and Crisis*. . London: Faber & Faber

Giddens, Anthony.

1978 *Central Problems in Social Theory*. Berkeley: University of California Press.

1984 *The Constitution of Society*. Cambridge: Polity Press.

Goldmann, Lucien.

1959 *Recherches Dialectiques*. Paris: Gallimard.

Gramsci, Antonio

1972 *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Nueva Visión

1975 *Notas sobre Maquiavelo, política y el estado moderno*. México: Ediciones Juan Pablos

Habermas, Jürgen

1967 *Zur Logik Der Sozialwissenschaften*. Tübingen: Siebek & Mohr.

1970 "On Systematically Distorted Communication" *Inquiry*, vol 13.

Harmon, Michael and Richard T. Mayer

1986 "Interpretive and Critical Theories: Organizing as Social Action". En *Organization Theory for Public Administration*. Boston: Little, Brown & Company

Le Guern, Michel

1973 *Sémantique de la Métaphore et de la Métonymie*. Paris: Librairie Larousse

Levy, Robert I.

1984 "Emotion, Knowing and Culture". En Richard A. Shweder and Robert A. Le Vine, eds. *Culture Theory*. New York: Cambridge University Press

Lukács, Georg

1960 *Histoire et Conscience de Classe*. (Trad de Kostas Axelos) Paris: Editions de Minuit.

Mayorga, René Antonio

1978 "National -Popular State, State Capitalism and Military Dictatorship in Bolivia: 1952-1975" *Latin American Perspectives*, n. 17, vol. 5, pp. 89-119.

Natanson, Maurice, ed.

1963 *Philosophy of the Social Sciences*. New York: Random House.

Percy, Walker

1978 *The Message in the Bottle: How Queer Man Is, How Queer Language Is, and What One Has to Do with the Other*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Quiroga Santa Cruz, Marcelo

1957 *Los deshabitados*. La Paz: Talleres Gráficos Bolivianos.

Sanjinés C., Javier, ed.

1985 *Tendencias actuales en la literatura boliviana*. Minneapolis: Ideologies & Literature, y Valencia: Instituto de Cine, y Radio-Televisión

Schutz, Alfred

1962 *Collected Papers*, vol 1. The Hague: Martinus Hijhoff

Shimose, Pedro

1983 "Panorama de la narrativa boliviana contemporánea". En Leonardo García Pabón y Wilma Torrico, comp. *El paseo de los sentidos*. La Paz: I.B.C.

Vidal, Hernán

1982 "Cultura nacional y teatro chileno profesional reciente". En *Teatro chileno de la crisis institucional.: 1973-1980*. Minneapolis: Minnesota Latin American Series.

Weber, Max

1947 *The Theory of Social and Economic Organization*. New York: Oxford University Press.

Zavaleta Mercado, René

1983 "Las masas en noviembre" En *Bolivia, Hoy*. México: Siglo XXI.

---

---

## LOS RELATOS COLOMBINOS

Gilberto Triviños Araneda  
*Universidad de Concepción, Chile*

La mayoría de los estudios sobre el llamado "primer cronista" de las Indias intenta probar la pertenencia de "los textos colombinos al "gótico florido", los "valores literarios" del diario de navegación, los momentos "líricos" en la descripción de la naturaleza o la "idealización" del hombre del Nuevo Mundo. Se trata de estudios que oscurecen o mistifican el significado de los escritos de Colón dentro de la historia de las crónicas de Indias, especialmente en el caso de categorías tan genéricas o abstractas como la de "gótico florido". Tal cual lo ha señalado Agustín Cueva, el esteticismo predominante en este tipo de interpretaciones es mucho menos inocuo de lo que a primera impresión se podría suponer. En él se manifestaría una ideología de la literatura empeñada en presentar a los textos literarios, e incluso a los no literarios, como formas bellas carentes de contenido, desligadas, en todo caso, de la realidad histórica y social.<sup>1</sup>

Parece irrelevante, asimismo, toda la especulación sobre diversos aspectos de la empresa de Colón. Saber si en realidad la reina Isabel dio sus joyas o si el navegante sabía el trayecto de las Indias a través del "piloto anónimo" tiene una importancia secundaria cuando se estudian los textos colombinos como los fundadores de las representaciones coloniales predominantes en América hasta el siglo XIX y

persistentes aún en países donde no se ha producido una total descolonización.

1. Los textos colombinos relatan el encuentro de los europeos con los indicios, signos o señales de la fuente del oro infinito. Hay un suspenso narrativo que nunca se destruye en los escritos sobre el descubrimiento. Los protagonistas de esta historia apasionante reciben constantemente noticias sobre un lugar con muchísimo oro, pero que siempre está más lejos, siempre más allá. Sus movimientos nunca son arbitrarios. No se desplazan a cualquier lugar sino sólo a los lugares en los cuales hay signos del objeto que da a sus poseedores "cuanto quiere(n) en el mundo". La detención en cada uno de estos espacios tampoco es caprichosa. Depende asimismo de la importancia de los indicios que ahí se encuentran de la fuente del oro, cuya búsqueda constituye la materia narrativa predominante en las relaciones. La narración del primer viaje termina cuando el Almirante regresa a Europa después de anotar los lugares del oro inagotable. El cuarto relato concluye de manera idéntica. Sólo ha cambiado el lugar donde esa fuente es ubicada. No ya San Salvador, Santa María de la Concepción, Cuba o la Española, sino Veragua. Colón cree que por fin ha descubierto lo anhelado. Sus palabras "yo estó a la fuente" evidencian que Veragua es para él ese país áureo del cual David habría obtenido el oro que donó a Salomón para contribuir a edificar el templo de Jerusalén.

La historia del encuentro de un objeto que siempre está más lejos otorga unidad a los cuatro relatos colombinos sobre el descubrimiento. No obstante su diferente cronología y su naturaleza específica (diario, memorial y cartas), es posible leerlos como un solo texto cuya materia, unificadora de la totalidad, es el *descubrimiento diferido* de la fuente del oro infinito. No podía ser de otra manera. En el mito del País Áureo, el objeto de la búsqueda, igual que en todo mito con localización geográfica, se coloca siempre en un lugar del mundo aún desconocido. El hombre conserva así la ilusión de la existencia del objeto soñado. Ya cuando ese mundo inexplorado se hace cono-



cido, la ubicación del objeto, después de su búsqueda se desplaza hacia un lugar de la tierra todavía por explorar. En todos los casos el encuentro mismo es postergado. El objeto anhelado cambia de lugar una y otra vez, sin producir la destrucción de la creencia en el mito. La desilusión producida por un lugar se sustituye por la ilusión de encontrar lo soñado en una zona que está más allá. La creencia en el mito no se deshace. Cambia sólo la región donde el objeto es ubicado.

Los relatos colombinos así singularizados fundan la percepción del nuevo mundo como lugar donde las ficciones europeas pueden convertirse en realidad. En el caso del mito del oro inagotable se trata de un mito característico de una sociedad regida por una economía monetaria. Sólo en un mundo de este tipo puede desarrollarse el sueño de encontrar el oro en cantidades increíbles. Su omnipresencia en los escritos de Cristóbal Colón de ningún modo es arbitraria, sino la materialización seguramente más representativa del sueño del oro infinito en la llamada época del "hambre del oro". Los historiadores han señalado que la recuperación demográfica y económica de Europa occidental entre 1450-75 y 1500-25 produce una disminución de los precios, sobre todo en relación con el oro. En la Europa del siglo XV, según Pierre Villar, los precios de las mercancías han descendido, especialmente los expresados en oro. Esto significa que el mencionado metal se ha valorizado en relación con las mercancías, que aquellos que lo poseen pueden comprar más. La declaración clásica sobre la importancia del oro en la sociedad regida por esta economía monetaria es precisamente la de Cristóbal Colón. En ella hay dos afirmaciones fundamentales: 1) la necesidad de encontrar oro, aun en el "cabo del mundo" y 2) el oro otorga a quien lo posee cuanto quiere en el mundo: "...Genoveses, venecianos y toda gente que tenga perlas, piedras preciosas y otras cosas de valor, todos las llevan hasta el cabo del mundo para las trocar, convertir en oro: el oro es excelentísimo; del oro se hace tesoro, y con él, quien lo tiene, hace cuanto quiere en el mundo, y llega a que echa las ánimas al paraíso".<sup>2</sup>

El Descubrimiento no es, pues, una coincidencia "extraeconómica". Representa, por el contrario, el "coronamiento de un proceso interno de la economía occidental en busca de oro y especias, por razones coyunturales muy precisas, búsqueda cuyas vías mostró Portugal pero que la España de 1492 y sus costas andaluzas estaban destinadas a ampliar".<sup>3</sup> Más que ningún otro "cronista de Indias" Cristóbal Colón evidencia en sus escritos el sueño del Occidente europeo durante el periodo del "hambre del oro". El mito del país áureo no es en sus relatos una mera reminiscencia bíblica o medieval, recuerdo irrelevante de lecturas de libros fantásticos. Es, por el contrario, elemento omnipresente que otorga unidad, coherencia y tensión a la narración colombina.

La percepción del Nuevo Mundo como tierra del oro inagotable de ningún modo está en contradicción con la percepción del mismo como tierra de conversión. La preocupación religiosa en los textos de Colón nunca es incompatible con la preocupación material. La distinción entre lo espiritual y lo temporal no era sentida por los hombres de esa época del mismo modo que por nosotros. Decir que el Almirante estaba poseído por el propósito evangelizador y no por la necesidad del oro, o viceversa, es olvidar que deseaba las dos cosas a la vez. Lo espiritual y lo material están relacionados de tal modo que sería anti-histórico separar un aspecto de otro. En los relatos de Colón esto es evidente. La alusión al provecho espiritual de su empresa está siempre unida a la del provecho material. Más aún. En las relaciones del Almirante hay mucho más que la pura coexistencia de motivos contrarios. La total armonía, la eliminación de las contradicciones, se produce mediante un sueño perceptible por igual en el primer y cuarto relato del Descubrimiento: el oro obtenido en la Indias debe ser utilizado para conquistar Jerusalén, ennobliéndose de tal manera que adquiere una importancia trascendente. Está aquí la génesis de otra de las percepciones predominantes durante el periodo colonial. La *materia* americana (perla, plata, oro, cristal, esmeralda, etc.) carece de sentido por sí misma, estuvo ociosa hasta que logró la dicha de emplearse en servicio de quien tan bien la

gasta en el de Dios. Su función es servir al *espíritu* representado por una España cuya política coincide con la política divina: "... David en su testamento dejó tres mil quintales de oro de las Indias a Salomón para ayudar a edificar el templo, y según Josefo era él de estas mismas tierras. Hierusalem y el monte Sión ha de ser reedificado por mano de cristianos. Quien ha de ser, Dios por boca del Profeta, en el décimo cuarto salmo lo dice. El abad Joaquín dijo que este había de salir de España."<sup>4</sup>

Los historiadores posteriores no hacen sino desarrollar lo que ya está en germen en los relatos del Almirante. Francisco López de Gómara, por ejemplo, afirma que todas las cosas, y hasta cada cosa por sí, hechas por los españoles en el Nuevo Mundo, especialmente la difusión de "un Dios, una fe y un bautismo", valen sin duda ninguna mucho más que las perlas, el oro y la plata tomados a los indios, sobre todo porque esos hombres no se servían de estos metales en moneda. Alonso de Ovalle, asimismo, dice en su *Histórica Relación del Reino de Chile* que el dilatado y numeroso gentilismo debe a los reyes españoles y a sus leales vasallos y ministros el mayor bien que pudieron desear "y el que no acabarán jamás de pagarle por más que le tributen su rico Potosí, Carabaya y Valdivia y todas las demás minas de metales, que tan justa y debidamente le sirven con su plata y oro, cristales, perlas, esmeraldas y otros tesoros nunca más bien empleados..."<sup>5</sup>

2. Es efectivo que las relaciones colombinas sobre el Descubrimiento muestran una percepción idílica del hombre del nuevo mundo. Son ya clásicas las descripciones del diario que exaltan la belleza, ingenuidad, generosidad y humildad del indio. La reducción de los hombres encontrados sólo a esta percepción idealizada impide, sin embargo, constatar lo que en realidad define la ubicación de Colón en la historia de América. La importancia de sus relatos reside precisamente en la *transformación* que en ellos se produce de la visión sobre el indio. La noción del hombre del nuevo mundo como ingenuo, generoso y humilde no es inmutable, sino que se modifica hasta convertirse en la noción antitética. Sólo un grave error de lectura ha hecho

a los críticos considerar que la percepción del Almirante sobre los indios es estática. O'Gorman y Cueva constituyen las excepciones más importantes dentro de la tendencia predominante a privilegiar la noción idílica. Se trata, sin embargo, de observaciones generales que, no obstante su importancia, son insuficientes para comprender el sentido, la función y la forma de producirse la "evolución" o "transmutación" de la "beata imagen de la edad de oro rediviva"<sup>6</sup> en los textos de Colón.<sup>7</sup>

La causa de la lectura deformadora de las narraciones colombinas está, sin duda, en la tendencia a considerarlas como independientes las unas de la otras. Cuando se estudia sólo el primer relato (el diario de navegación) la conclusión no puede ser sino la afirmación de la existencia de una visión idílica inalterable. No sucede lo mismo cuando se relaciona este relato con el del cuarto viaje. Es necesario por ello leer las narraciones del Descubrimiento como los cuatro momentos de lo que sería una sola narración: la del encuentro y destrucción del paraíso del conquistador. Del mismo modo que la historia del encuentro de una *fuenta* que se ubica siempre más allá otorga unidad a las narraciones colombinas sobre el Descubrimiento, el relato del encuentro de un paraíso que se convierte en un antiparaíso permite la lectura de estos textos como una sola totalidad narrativa, aun cuando los momentos que la forman hayan sido escritos en fechas diferentes.

El primer momento de la totalidad narrativa así considerada puede identificarse con la narración del primer viaje. La materia contada es aquí el encuentro con el paraíso. No el *Paraíso Terrenal* cuyos indicios son descritos en el relato del tercer viaje, sino el *paraíso soñado por el conquistador*. El propósito del narrador es precisamente convencer, persuadir a los Reyes de que lo descubierto son las mejores tierras y los mejores hombres del mundo para ser conquistados. El encuentro de hombres que no oponen resistencia, que no luchan, sino que tienen miedo, es el primer signo del hallazgo del paraíso militar soñado por todo conquistador. La liberalidad de los indios convierte su espacio en un paraíso económico. Dan todo lo que tienen a cambio de cosas sin valor en Europa. Especialmente re-

galan el oro, el metal más valorado por los extranjeros. Y sólo esto. El mundo encontrado puede también ser un paraíso político, porque los hombres que lo habitan son sumisos, aptos para ser mandados. Uno de los enunciados más reiterados por el Almirante es justamente aquél que destaca la mansedumbre de los indios: "... no puede haber mejor gente, ni más mansa." Todo se completa con la cualidad ideal en el plano religioso. Los hombres del Nuevo Mundo no tienen secta ninguna ni son idólatras, más aún, son crédulos y concedores de que hay Dios, aptos para ser cristianizados sin oposición.

El relato del encuentro de un mundo idílico tiene un único episodio problemático. Se trata del episodio de los indios "fronteros" a los caribes, "gente sin miedo, no como los otros de las otras islas, que son cobardes y sin armas fuera de razón". La memoria del espacio hostil queda consignada en el diario con el nombre *Golfo de las flechas*, pero de ningún modo destruye la percepción de las Indias como espacio habitado por la gente más mansa del mundo. El desencanto es muy posterior, muy distante de este momento en donde la hostilidad es completamente atípica. Los indios que producen el escándalo, "aquellos desconciertos", pertenecen a un mundo que estaría situado fuera del espacio idílico. El Almirante dice que si no son de los caribes, al menos deben ser fronteros porque tienen las mismas costumbres. Esto es significativo. Antes del episodio del *Golfo de las flechas* ha dicho que las islas hasta entonces descubiertas viven con gran miedo de los hombres de *Caniba*, la gente del gran Can, que debe ser "aquí muy vecino, y terná navíos y vernán a captivarlos, y como no vuelven creen que se los han comido". Es decir, los indios hostiles no pertenecen al espacio paradisíaco, sino que, por el contrario, lo están amenazando.

La destrucción de la ilusión de haber encontrado a los mejores hombres del mundo para ser mandados, latente ya en el segundo y tercer momento, se desarrolla sólo en el último momento de esta narración sobre el Descubrimiento, equivalente a la relación del cuarto viaje o Carta del Almirante a los Reyes Católicos. La empresa descubridora-conquistadora ya no es percibida como empresa feliz,

sino como *martirio*. El relato de "increíbles peligros y trabajos" predomina absolutamente en el texto. Su emisor quiere significar a los reyes el mérito de los servicios que los han convertido en señores de tierras que son mayores que todas las otras tierras cristianas. El valor de sus "trabajos" lo hace merecedor de la intervención de los monarcas contra los enemigos que lo apresaron y deshonraron injustamente. El discurso desvaloriza por ello a los que se fueron de las Indias huyendo de los peligros y hablando contra ellas y su descubridor. Cuando "fasta los sastres suplican por descubrir", el Almirante dice que de "La Española, de Paria y de las otras tierras no me acuerdo de dellas que yo no llore".<sup>8</sup> Su narración, igual que el relato del encuentro de un mundo idílico, es también demostrativa, retórica en el sentido literal de la palabra. La finalidad de la persuasión, sin embargo, es diferente. No ya la demostración de las virtudes de los hombres descubiertos, sino los méritos ("peligros y trabajos") del hombre que los descubrió. Las exhortaciones dirigidas a los reyes también son de naturaleza distinta: dominar a los hombres "convenibles" para todo, en un caso; restitución de la honra del Almirante y castigo a quienes lo afrentaron, en el otro.

Los cambios señalados son, sin embargo, sólo los más evidentes. Más importantes que ellos para comprender el valor de las relaciones colombinas dentro de la serie cronística son las transformaciones de la noción del indio como el hombre mejor del mundo para ser conquistado. El episodio más significativo, en este nivel, es el de las desventuras de Veragua. El señor de esta tierra acuerda quemar las casas edificadas por los europeos y matarlos a todos. El plan fracasa y el Quibián es hecho prisionero, pero logra huir. Después, los indios logran matar a los tripulantes de las barcas que buscaban sal y agua. Este es precisamente el momento en que el Almirante es reconfortado por la "voz muy piadosa" que le indica el sentido de sus martirios: "no temas, confía: todas estas tribulaciones están escritas en piedra mármol y no sin causas".<sup>9</sup> Nada hay en este relato que recuerde el Nuevo Mundo como espacio idílico. Las tierras de hermosuras que no era

posible describir son ahora las tierras de peligros (tormentas "espantables", muertes, mar cruel, enfermedades) que "de cien partes no he dicho la una esta letra." El espacio ya no es ameno, tierra de "tanta victoria", sino un espacio hostil donde ocurren "increíbles trabajos y peligros". El indio ha dejado de ser manso, "sin saber qué sea mal ni matar a otros ni prender". Mata, desobedece y huye. Y cuando los europeos le preguntan donde está el oro, ya no dice ese lugar sino su contrario: "después supe yo que el Quibián que había dado estos indios les había mandado que fuesen a mostrar las minas lejos y de otro su contrario".<sup>10</sup>

El "primer cronista" de Indias narra entonces el encuentro y la destrucción del paraíso por todo conquistador. La historia que da unidad, coherencia y tensión a las cuatro relaciones sobre el Descubrimiento no es sólo la del encuentro diferido de la fuente del oro ("no hago sino andar para ver de topar en ello"). También es la historia del descubrimiento de un paraíso que se convierte en un antiparaíso, de la transformación de los amigos en enemigos, de la conversión de un mundo idílico en un mundo donde se mata y se es matado, donde la realidad de la resistencia contra la dominación deshace el sueño de dominar sin resistencia. No se trata sólo de un "cuadro mucho menos idílico de la situación",<sup>11</sup> sino de un cuadro absolutamente anti-idílico, de una imagen que se desintegra totalmente para dar paso a la percepción opuesta del Nuevo Mundo como espacio del martirio. El gráfico muestra las diferencias fundamentales entre una y otra noción:

*Hombres del nuevo mundo: Rel. 1*

Sin armas

No matan

Sumisos, buenos para mandar convenientes para todo

Medrosos

Amigos

Indican donde hay oro

Gente muy buena

No es posible describir la hermosura de su mundo (tierra de "tanta victoria")

*Hombres del nuevo mundo: Rel. 4*

Con armas

Matan

Rebeldes, no convenientes para todo

Belicosos

Enemigos

Indican lugares que son los contrarios del oro

Salvajes y llenos de crueldad

No es posible describir los peligros de su mundo

(tierra de "martirios")

Dos veces habla Colón de indios "medrosos" o "cobardes" en su cuarta relación. Este encuentro no constituye, sin embargo, un signo de la subsistencia de la visión sobre el indio en la forma que ella surge en la narración inicial. La percepción predominante en el relato del cuarto viaje no es la del hombre manso. En el primero, el episodio del Golfo de las flechas no destruyó la visión idílica. En la cuarta relación sucede lo mismo, pero de modo opuesto. El encuentro de los indios medrosos no altera la percepción ahora dominante. De otra manera no podrían comprenderse las palabras finales del Almirante pidiendo a la tierra y a quien tenga caridad que lloren por él. Es sorprendente la semejanza de esta conclusión con la del primer poema épico sobre el Nuevo Mundo. *La Araucana* de Ercilla termina también cuando el canto es desplazado por el llanto ("de aquí adelante/será razón que llore y que no cante"). Los textos fundadores de la visión idílica y la visión épica sobre América muestran así toda su importancia en la historia de la escritura americana. En ellos asistimos a la construcción de un mito, pero también a su destrucción; a la narración del encuentro de un mundo paradisiaco y un mundo heroico que se convierten en el espacio del *martirio* (Colón) y del *grande estrago* (Ercilla). El Nuevo Mundo es el lugar donde los sueños europeos pueden convertirse en realidad y asimismo desintegrarse. Causa de canto, pero también de llanto: "Yo estoy tan perdido como dije. Yo he llorado fasta aquí a otros: haya misericordia agora el cielo y llore por mí la tierra. En el temporal no tengo solamente una blanca para el oferta: en el espiritual he parado aquí en las Indias de la forma que



está dicho. Aislado en esta pena, enfermo, aguardando cada día por la muerte y cercado de un cuento de salvajes y llenos de crueldad y enemigos nuestros y tan apartado de los Santos Sacramentos de la Santa Iglesia, que se olvidará de esta ánima si se aparta acá del cuerpo. Llore por mí quien tiene caridad, verdad y justicia".<sup>12</sup>

Hay representaciones sobre el Nuevo Mundo que permanecen inalterables en las relaciones colombinas. Nunca se destruye, por ejemplo, la ilusión de encontrar la tierra donde el oro existe en cantidades infinitas. En la cuarta relación, igual que en la primera, el Almirante afirma que ha encontrado la *fuelle* ("yo estó a la fuente"). El mito no se destruye porque es posible ubicar el objeto en otro lugar. Mientras existan tierras por descubrir, la ilusión permanecerá sin erosionarse. Igualmente sucede en el caso del mito de las Amazonas. La isla "que diz que era toda de mujeres sin hombres" se sitúa cada vez más allá. No se destruye, asimismo, la noción del Nuevo Mundo como un mundo para los Reyes de España. Aun cuando la realidad desintegra la percepción de los indios como los *mejores* hombres del mundo para ser mandados, nunca se modifica la representación que los convierte en posesión de otros hombres, en seres cuya función en la historia es la de ser mandados ("Tan señores son Vuestras Altezas de esto como de Jerez o Toledo").

3. La primera vez que América se convierte en objeto de escritura lo hace en grado superlativo. Todo existe en forma óptima y máxima en el Nuevo Mundo. Los hombres son muy hermosos, muy simples, muy mansos, muy temerosos, muy sin mal ni de guerras. Las tierras son muy hermosas y muy pobladas; las islas, grandísimas; el olor de las flores o árboles de la tierra, la cosa más dulce del mundo; las montañas, altísimas y hermosísimas; las aguas, lindísimas; las florestas, diversísimas y hermosísimas; las sumas de oro, grandísimas; las especerías, infinitas. Las hipérbolos y los superlativos proliferan en todas la relaciones colombinas —especialmente en la primera—, evidenciando el deseo de (d)escribir todas las "grandezas" y "maravillas" encontradas. La presencia de dos tópicos, el

de lo *indecible* y el del *sobrepujamiento*, es el signo sólo más evidente de la estrategia retórica a través de la cual el relato eufórico ("alegría y gozo") del descubrimiento de un mundo opulento logra mantener, desde el comienzo hasta el final, la impresión de lo superlativo. Esta sensación no disminuye, no se destruye, porque cada cosa descrita es mucho más que la anteriormente dicha, porque cada vez las cosas son mejores que las otras. Lo *mejor* es así excedido siempre por lo muy mejor: "siempre en lo que hasta allí había descubierto iba de bien en mejor..."

La inscripción de la materia descrita (Nuevo Mundo) en el plano de lo admirado plantea, simultáneamente con el problema de la mantención, sin descensos, de lo óptimo, el de la credibilidad de la descripción eufórica. Las relaciones de Colón inauguran un tipo de predicado hiperbólico y superlativo sobre América y, a la vez, la preocupación por las consecuencias de este modo descriptivo y narrativo dentro de un discurso que reclama los atributos del discurso veraz. El Almirante sabe que el relato del encuentro de un mundo donde todo es "grandísimo", "infinito", "maravilhoso", puede convertir su discurso en sospechoso de exageración. En los momentos en que esta preocupación se manifiesta, la materia del relato no es ya el Nuevo Mundo, sino el discurso mismo que lo (d)escribe, la escritura dramatizando su misma realización. La presencia más representativa del metalenguaje en el *Diario* se percibe en el relato, mediado por el de Las Casas, de lo pasado el viernes 21 de diciembre. Colón muestra explícitamente su temor de ser considerado "manificador excesivo". La razón de su preocupación reside en que no sabe la forma de ponderar, sin parecer exagerado, un puerto que supera a todos los ya alabados en grado superlativo. Su reclamo de veracidad anticipa lo que será el problema más importante entre los planteados a los historiadores de un mundo percibido como asombroso: escribir una historia de América que parezca verdadera, liberada de la sospecha de fabulación. "A esto satisface diciendo: que él trae consigo marineros antiguos, y éstos dicen y dirán lo mismo, y todos cuantos andan en la mar; conviene a saber, todas las alabanzas que ha dicho de los puertos pasados ser verdad, y

ser éste muy mejor que todos ser asimismo verdad... y torno a decir que afirmo haber bien escrito..."<sup>13</sup>

La tensión entre lo admirable y lo verosímil se advierte también en el cuarto momento de la primera narración sobre el Nuevo Mundo. El estilo hiperbólico y superlativo predomina asimismo en la percepción final de América como mundo de cosas "espantables". Con un cambio importantísimo. La materia cuyo relato se hace vulnerable no es el encuentro de un mundo en estado óptimo, sino los martirios y peligros de quienes lo han descubierto. Aquello que parecía increíble en la primera relación eran las grandezas y maravillas de América. En la cuarta, por el contrario, lo sospechoso de magnificación excesiva son los infinitos "trabajos" de quien los escribe. El tópico de lo "indecible" (*pauca e multis*) acredita también ahora lo narrado como verdadero ("¿Quién creyera lo que yo aquí escribo? Digo que de cien partes no he dicho la una en esta letra".) Más importancia para percibir la estrategia verosimilizadora de lo narrado tiene el relato de lo que dice la "voz muy piadosa" a Colón en el momento de su mayor desconsuelo: Dios no da martirios por dar "color a la fuerza"; ahora "medio muestra el galardón de estos afanes y peligros que has pasado sirviendo a otros". Sus tribulaciones están escritas en piedra mármol y no sin causa. La acreditación de los trabajos infinitos no es hecha entonces por Colón, sino por Dios. La transferencia de la alabanza de una voz a otra es absolutamente eficaz para convertir lo que parece increíble en una historia verosímil. Puede dudarse del relato de los martirios hecho por Colón, pero no del de Dios.

4. El Almirante definió su ubicación en la historia diciendo que debía ser juzgado como hombre de armas y no de letras. Es necesario, sin embargo, valorar también su inscripción en la historia de los textos que narran y describen el Nuevo Mundo. La primera escritura de América muestra entonces su carácter de escritura que inaugura otra de las características singularizadoras del "nuevo discurso histórico" americano.<sup>14</sup> La no disyunción entre discurso histórico y discurso poético, particularmente intensa en los

siglos XVI y XVII (Hernán Cortés, Bernal Díaz, Alvar Núñez, Oviedo, Inca Garcilaso de la Vega, etc.), es perceptible ya en las relaciones colombinas, no sólo en el sentido de Barthes,<sup>15</sup> para quien el discurso histórico es esencialmente elaboración ideológica o imaginaria, sino especialmente en el de Hayden White, quien establece que la tendencia fictiva (*fictive impulse*), constitutiva del discurso histórico, lleva a la creación de un argumento narrativo por medio del cual es posible ordenar y explicar una materia desconocida por el lector.<sup>16</sup> La lectura de la narración colombina como relato del encuentro y destrucción del paraíso del conquistador, de la búsqueda diferida de la fuente del oro infinito o como historia de un narrador que se autopercibe con los atributos de un siervo de Dios privilegiado de un modo semejante a Moisés y David, muestra con nitidez el proceso narrativo que permite organizar los hechos con el fin de establecer un sentido, la existencia de un argumento narrativo (comienzo, desarrollo, final) mediante el cual una materia "maravillosa" es explicada, interpretada dentro del sistema axiológico del europeo. Así es posible, por ejemplo, ubicar los sucesos narrados en el polo "obras de Dios" ("milagros") o en el polo "obras de Satanás" ("malas obras") según que ellos permitan o dificulten el cumplimiento de lo anunciado en las Escrituras. La construcción del argumento narrativo permite legitimar, hacer creíble, la representación de América como mundo para Europa. Los cronistas, teólogos o juristas que posteriormente escriben sobre el Nuevo Mundo reiterarán o desarrollarán lo que ya está en esta primera escritura singularizada por la inestabilidad de los límites entre lo histórico y lo poético. Con ella América entra en la órbita de la realidad europea, pero también en la órbita de la ficción europea. Por lo menos en las siguientes nociones, las relaciones colombinas son las fundadoras, aun los fundamentos, de las representaciones predominantes en el periodo colonial: 1) Los hombres del Nuevo Mundo son *posesión* de los reyes de España, 2) Estos hombres deben ser cristianizados por la nación predestinada para ello: "[Dios] habló de estas tierras por la boca de Isaías en tantos lugares de su Escritura,

afirmando que de España les sería divulgado su santo nombre," 3) La *materia* americana (plata, oro, perlas, etc) debe *servir* al *espíritu* representado por Europa (liberación de Jerusalén, expansión de la ley de Dios), 5) El Nuevo Mundo es el lugar donde los mitos europeos pueden convertirse en realidad o desintegrarse (el buen salvaje, el país áureo, las islas felices, las Amazonas, etc). Hombre de armas y también hombre de letras, Cristóbal Colón descubre el Nuevo Mundo sólo para cubrirlo de nuevo con su escritura, para convertirlo en un *ens ab alio* o reflejo de Europa.

## NOTAS

<sup>1</sup> Agustín Cueva. "Los fundadores de la ideología colonial". Concepción: Universidad de Concepción, 1971. Mimeografiado.

<sup>2</sup> Cristóbal Colón. *Los cuatro viajes del Almirante y su testamento*. 4ª ed. México: Espasa Calpe, 1958. 207.

<sup>3</sup> Agustín Cueva. art. cit.

<sup>4</sup> Cristóbal Colón. ob. cit. 207-208.

<sup>5</sup> Alonso de Ovalle. *Histórica relación del reino de Chile*. Libro VIII, cap. III. Santiago: Instituto de Literatura Chilena, 1969. 349.

<sup>6</sup> Edmundo O'Gorman. *La invención de América*. México: F.C.E, 1958. 44.

<sup>7</sup> Agustín Cueva. art. cit., 1-3.

<sup>8</sup> Cristóbal Colón. ob. cit., 208.

<sup>9</sup> Cristóbal Colón. ob. cit., 202.

<sup>10</sup> Cristóbal Colón. ob. cit., 200.

<sup>11</sup> Agustín Cueva. art. cit. 3.

<sup>12</sup> Cristóbal Colón. ob. cit. 210, 101.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ver especialmente Hugo Rodríguez-Vecchini. "Don Quijote y la Florida del Inca." *Revista Iberoamericana*. Núms. 120-121 (1982): 587-620. Robert E. Lewis. "Los Naufragios de Alvar Núñez: Historia y ficción." *Revista Iberoamericana*. Núms. 120-121 (1982): 681-694. Leonidas Emilfork. "La doble escritura americana de Oviedo." *Revista Chilena de Literatura*. Núm. 19 (abril 1982): 21-38.

<sup>15</sup> Roland Barthes. "El discurso de la historia". *Estructuralismo y literatura*. Ed. Varios. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1979. 37-50.

<sup>16</sup> Hayden White. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973. 7-11.

---

---

## NUMERO MITICO Y MATEMATICA DE ESPEJO

Joan Ramón Resina  
*Williams College*

Por sugerencia de Stephen, por instigación de Bloom, ambos, primero Stephen, luego Bloom, en la penumbra orinaron... ¿Qué signo celestial fue observado simultáneamente por ambos? Una estrella precipitada con gran velocidad aparente a través del firmamento desde Vega en la Lira por encima del cenit más allá del grupo estelar de la Cabellera de Berenice hacia el signo zodiacal de Leo.

—*Ulysses*

Máximo Estrella se tiende en el umbral de su puerta. Cruza la costanilla un perro golfo que corre en zigzag. En el centro, encoge la pata y se orina. El ojo legañoso, como un poeta, levantado al azul de la última estrella.

—*Lucas de Bohemia*

La coincidencia de motivos en situaciones equivalentes en las obras de Joyce y Valle-Inclán no se explica por el fácil e inconsecuente recurso al préstamo, generalmente entendido como beneficio sin devolución por parte de los autores peninsulares. Ni Joyce parece haber tenido noticia del renovador teatro de Valle-Inclán, ni éste parece haber leído *Ulysses* (en una lengua a la que no tenía acceso), por más que firmara el manifiesto de protesta por la prohibición de la obra de Joyce. En esta referencia, Valle está respaldado por las fechas. La primera versión de *Lucas*

*de Bohemia* se publica en 1920, dos años antes que *Ulysses*, y lo mismo ocurre con *Divinas palabras*, donde encontramos otra coincidencia peregrinamente semejante a un famoso pasaje en el libro de Joyce. En la quinta escena del segundo acto, el encuentro carnal de Séptimo Miau y Mari Gaila en la playa encuentra expresión simbólica en los cohetes que estallan sobre el agua. La hora de atardecida queda puntuada por las campanadas que llaman a vísperas, y la iglesia, iluminada por la explosión de los fuegos, impone a la escena erótica ese efecto de profanación tan buscado por Valle. La escena resuena (sin tratarse de un eco) en el capítulo XIII de *Ulysses*, donde Bloom, provocado por el exhibicionismo a escala victoriana de Gerty MacDowell, se entrega a un acto de onanismo confundido lingüísticamente con la exhibición de fuegos artificiales al terminar la misa de vísperas en la iglesia junto a la playa de Sandymount. Otras correspondencias podrían rastrearse, algunas muy próximas, como la apropiación de la cartera de Max por don Latino bajo pretexto de proteger el escaso haber del bohemio, y la retención por Bloom del dinero del bohemio Dedalus en estado de embriaguez. Discrepan ambos episodios en la moralidad del gesto oportunista del sevillano, resuelto en escrupulosa reintegración de la suma del dublinés, que puede registrar en la exacta contabilidad de su conciencia la misma cantidad de una libra y siete chelines en el debe y el haber de las operaciones económicas de su paseo nocturno. Sin embargo, las relaciones más significativas son las de método. Es en este orden estético donde se advierte la proximidad fundamental entre ambos autores, por inconmensurable que se considere la complejidad y densidad de la obra de Joyce con la brevedad y relativa simplicidad de *Luces de Bohemia*.

T. S. Eliot no era rigurosamente exacto al suponer a Joyce la invención del método irónico, por el cual la contemporaneidad es contrastada con la antigüedad.<sup>1</sup> Ni siquiera era el primero en advertir la función de lo que él llama "mito" (y que no es sino un prototipo literario desrealizado por un abismo temporal suficiente), pues ya



en 1914 Ortega y Gasset, en las *Meditaciones del Quijote*, había advertido la función del "mito" en todo acto poético: "El mito es siempre el punto de partida de toda poesía, inclusive de la realista. Sólo que en ésta acompañamos al mito en su descenso, en su caída".<sup>2</sup> Que la apreciación de Ortega se desprenda de una meditación sobre la técnica cervantina indica ya un posible origen del método empleado por Joyce para estructurar los episodios de su novela. En este aspecto, que no es el más renovador de su obra, Joyce se ha limitado a cercenar la trabazón cervantina entre el mito (me refiero exclusivamente al mito estructural de la novela) y la subjetividad del protagonista. Bloom no percibe en ningún momento la sombra que proyecta su existencia al interponerse entre el lector y la irradiación del lejano astro de la épica. Y tampoco puede suponerse a Joyce el recuperador de esta antigua técnica para el modernismo del siglo veinte, pues en *Luces de Bohemia* cobra decidida intención (consciente en el protagonista) la manipulación con fines estéticos de un paralelo entre la antigüedad (épica y trágica) y el presente.<sup>3</sup> Más aún, con notable perspicacia advierte Ortega el sentido que obtendrá esta manipulación en obras, como las de Joyce y Valle-Inclán, zafadas de la estética realista. El mito que se desguaza en estas obras es justamente el de la modernidad, lo cual obliga a sus autores a una restitución estrictamente formal del prestigio de los mitos derribados por el positivismo, en que se sustentaba la poesía realista del diecinueve. La repriminación de la tradición literaria o la explotación de sus valores míticos —del halo que la prestigia— como artificio disolvente o metáfora negativa pone estas obras en otra categoría estética que la mera desmitificación, como ha señalado a propósito del teatro esperpéntico Antonio Buero Vallejo.<sup>4</sup>

De los fragmentos que encabezan este capítulo, procedentes ambos de las postrimerías de sus obras respectivas, donde puntúan el final de la acción peripatética de los protagonistas, se desprenden algunas evidencias. En ambos resalta el contraste entre la naturaleza centrípeta, material y terrestre, ineludiblemente biológica, del ser humano —por si

pudiera escapársenos el mensaje de Joyce, al acto de los dos hombres seguirá el inicio del flujo menstrual de Molly Bloom— y el espacio celeste, definido por una semiología luminosa. Pero no hay en ninguna de ambas acotaciones la desolación de Pascal al constatar la heterogeneidad entre la esencialidad humana y la espacialidad sideral,<sup>5</sup> distinción que sólo pudo surgir tras la experiencia racionalista que aspiran a neutralizar los románticos y sus nietos modernistas. La estrella errante observada por Bloom y su invitado asiste, desde los silentes espacios de Pascal, a la comunión urinaria de los dos dublineses, contrafigura necesaria de la comunión por ingestión del "producto litúrgico de la casa Epp, la criatura cacao",<sup>6</sup> garantizando la sanción macrocómica de los procesos aparentemente más excusados. Así, la estrella describe una trayectoria cósmica, del mismo modo que el elemento líquido circula por la naturaleza adquiriendo velocidad aparente al abandonar los cuerpos y elevarse en la penumbra del jardín.<sup>7</sup> En el pasaje de *Luces de Bohemia* no se insiste en la conformidad de la vida humana con la ordenación cósmica, sino en la disconformidad o insalvable distancia entre ambas esferas. La mirada del perro-poeta es nostálgica o desiderativa, asimilada a la aspiración de esa máxima o última estrella, que ha sido el poeta moribundo en el ámbito sublunar de luces de gas amortiguadas por la rotura de farolas. Pero si Max ha venido pisando cristales toda la noche, como tantas otras ilusiones desencajadas por la revelación del mundo próximo, la mirada legañosa del poeta advierte la persistencia de una estabilidad allí donde el racionalismo había proyectado su vacío. La decepción del momento histórico participa de una afirmación de los valores intuidos y situados ahora a la conveniente distancia de la infinitud. Es esa infranqueable distancia del momento presente, de la servidumbre histórica, social y orgánica lo que constituye la intuición estimativa del poeta. A pesar de las insistentes afirmaciones de la crítica respecto a la supuesta mundanización de la estética tardía de Valle-Inclán, persiste en su obra esperpéntica la actitud neoplatónica de su ideario estético, *La lámpara*

*maravillosa*, fuertemente moldeado por las doctrinas de Plotino.

En uno de los pocos trabajos realmente útiles que se han escrito sobre Valle-Inclán, José Antonio Maravall mostraba cómo en las novelas y esperpentos de la última época perdura el esteticismo inicial, que él, siguiendo la terminología usual en las historias de literatura española, denomina "modernismo".<sup>8</sup> El reconocimiento de esta continuidad es importante, pues condiciona y modifica la supuesta transformación política del idealizador de vinculeros antañones y de los restos del apocado y grostesco feudalismo aldeano. No se trata, como supone Ferrater Mora —quien, por lo demás, reconoce la interdependencia de la primera y última etapa de Valle—, de que la actitud social de la primera época —la de las *Sonatas*— culmine en el esteticismo, opción formalista que excluiría los puntos de referencia ideológicos: "Defender la tradición por estética —dice Ferrater— es defender por estética lo que sea".<sup>9</sup> Habría que explicar, en cualquier caso, la opción de Valle por la tradición, y por una concreta tradición en lugar de cualquier otra, dentro de ese ámbito ilimitado de "lo que sea". Pero, tal vez, fuera de mayor utilidad indicar que ese esteticismo que parece beber todos los vientos obedece a condiciones históricas nada elegibles, y que él mismo comporta una disposición de mayor o menor eficacia, de más aguda u obtusa comprensión de las fuerzas que lo conforman. Maravall lo expresa con perfecta economía de concepto: "Pero el modernismo," —de nuevo, entiéndase el esteticismo— "sobre todo, tiene, en las creaciones valleinclanescas, una razón de oposición social".<sup>10</sup> Valle no celebra a la arcaica aristocracia porque ésta sea depositaria de formas bellas; al contrario, los elementos estéticos se hacen presentes como resultado de una previa valoración. Un don Juan Manuel de Montenegro o un Bradomín desprovistos de la estilización de su creador distarían mucho de sugerirnos valores estéticos. La persuasión de los palacios ruinosos, de los amores senescentes y del catolicismo nobiliario es francamente reactiva. También lo es la demagógica irritación de su portavoz, Max Estrella, con el esnobismo

de ciertas corrientes modernistas: "¡Yo me siento pueblo!",<sup>11</sup> irritación desmentida por la irreflexiva jerarquización que establece el poeta como base de su retórica hermandad con el obrero encarcelado.<sup>12</sup> Y si evitamos confundir el idealismo moral con la perspectiva estética que lleva asociada, podemos aceptar el criterio de Manuel García-Pelayo, cuando, a propósito de Valle-Inclán, observa que "tiene ante la realidad social una actitud más emocional que intelectual, más de idealista moral que de analista social, más dominada por la perspectiva estética que por criterios económico-sociales".<sup>13</sup>

Máximo Estrella, portavoz del evangelio esperpéntico, comparte con su creador esa actitud más emocional que analítica ante la realidad social, que no pocos han atribuido exclusivamente a preferencias de orden estético, y que parece necesario integrar en una razón sociológica de orden más inclusivo que la genialidad arbitraria de un escritor original. Para ello conviene fijar lo que tiene de histórico la rebeldía estética de Valle, y relacionar la supuesta falta de criterios económico-sociales con el repudio de condiciones objetivas, frente a las cuales se define su esteticismo inicial —lo que suele llamarse su modernismo—, así como su esteticismo posterior de la etapa esperpéntica. El análisis de la actitud de Valle frente a los elementos económicos que determinan la sociedad moderna, en particular su actitud frente al dinero, el comercio y la industria, bases de la burguesía liberal, puede sacar a la superficie la raíz del conflicto de Valle-Inclán con las características de moderación, paciencia, cálculo y previsión favorables al racionalismo y al análisis, tan precarios en la historia española del primer cuarto de siglo como en cualquiera de las épocas evocadas nostálgicamente en las obras del primer período. Hecho esto, podrá ensayarse la integración de los resultados del análisis sociológico con la actitud de Valle-Inclán en el orden de las generalizaciones de valor metasociales. Con este propósito volveremos sobre la imagen de la luz estelar y la luz ciudadana, privilegiada por su centralidad en la obra en cuestión, tomándola como base comparativa

para sugerir la posición relativa de Valle-Inclán en la metafísica modernista.

La imagen de la vida bohemia, a la que se sienten atraídos el joven Dedalus y el no tan joven Estrella, es un subproducto romántico, idealmente realizado, de la sociedad burguesa, inflexible en sus exigencias de trabajo rutinario, limitación de la expansión emotiva y hedonística, y encadenamiento de la imaginación a una razón sujeta a los controles negativos de la pérdida económica, el desempleo y la quiebra. La bohemia es la contraimagen de esa misma sociedad, la necesaria comunidad receptora de todo elemento insuficiente o superfluo, cuyos valores son el reverso de los valores de la sociedad frente y contra la cual se define como utopía de la libertad. Originada en la intención de implementar en la vida cotidiana la axiología de la creatividad a todo trance, la bohemia constituye el fundamento social para la vida literaria concebida como una experiencia capaz de organizar el espacio público, objetivo, de la existencia. Este espacio se territorializa en la Orilla Izquierda de cualquier sociedad; en la obra en cuestión un Madrid absurdo, brillante y hambriento, refugio y dominio de las existencias que lo constituyen. La coordenada temporal es, necesariamente, la sucesión de horas deshabitadas por la regimentada transformación burguesa del tiempo en productos de consumo. La bohemia se inicia con los últimos resplandores del ocaso y concluye con el primer movimiento de las porteras.

Merece la pena notar, de paso, que la bohemia debe su existencia a la burguesía en otro sentido además del apuntado, pues su política de desafío sistemático sólo podía sostenerse dentro de un orden incapaz de implementar códigos de conducta con la rigidez propia de regímenes más integrados e inflexibles que el liberalismo burgués. El romanticismo social exhibido por la bohemia define las actitudes de Valle-Inclán relevadas por la crítica. Para el romanticismo las sociedades, culturas e individuos no son admirables o despreciables como resultado de una experiencia cognoscente; por el contrario, el gesto admirativo y las lealtades románticas proceden de un gesto

emotivo definido negativamente como evasión de condiciones inmediatas juzgadas degradantes o intolerables. César Graña, entre otros, ha notado la dependencia del tradicionalismo político y el neo-feudalismo románticos del rechazo del modelo mecánico de pensamiento, modelo basado en la creencia en la mensurabilidad de sucesos e ideas.<sup>14</sup> La observación de Graña puede extenderse al modernismo, recordando la fascinación del fascismo y de la tradición sobre no pocos escritores, fascinación que en el primer Valle-Inclán toma el aspecto neo-romántico de un culto a los mitos del romanticismo histórico: la aristocracia, el autoritarismo, la presencia de un pueblo hundido en el folklorismo o la superstición, el catolicismo.

La atracción de Valle por el anarquismo, entendido exclusivamente en su aspecto negativo, destructor del orden burgués, no se afirma en la ideología igualitaria y distributiva del anarquismo sindical, inseparable de la ordenación industrial de la producción, sino en la admiración de la violencia como método disuasorio de la ordenación social: "Hay que establecer la guillotina eléctrica en la Puerta del Sol" (*Lucas*, esc. VI). La fruición con que el poeta se representa los actos de violencia trasciende la brutalidad y rencor necesarios en la lucha de clases. El asesinato de patronos catalanes otorga a Max "los únicos goces en la lobreguez de mi ceguera", placer derivado de la constatación de una jerarquía de la muerte, por la cual la destrucción indiferente de inúmeros obreros sirve meramente para apreciar el espectáculo, más escogido, de los asesinatos de lujo. Puesto que el anarquismo de Max no es sino la máscara del resentimiento bohemio, inmotivado por voluntad reformista alguna, la ordenación de fines a medios es trastocada, revelando el verdadero objeto de la ira romántica del poeta: "Y en último consuelo, aun cabe pensar que exterminando al proletario también se extermina al patrón". Este *voyeurismo* de la violencia tiene una clara raíz literaria a la par que social; es una diversión de clase, conocida por todos los enemigos artísticos de la ideología moderna. De todos los

acontecimientos públicos, Flaubert decía apreciar solamente los disturbios. Y Baudelaire, comentando el absurdo de la política en los países hispanoamericanos, añadía con regocijo evidente que allí "por lo menos la gente se mata".<sup>15</sup> El culto al primitivismo grandilocuente del feudalismo rural en las *Comedias bárbaras* cambia de signo al trasladarse a la lucha de clases urbana. De ésta se percibe el absurdo reflejado por la deformación "matemática" de los espejos cóncavos, representación sujeta al punto de vista elevado del poeta de sensibilidad aristocrática.<sup>16</sup> Baudelaire consideraba la revolución de 1848 como algo no sólo divertido, sino "encantador por razón de los excesos de su absurdo".<sup>17</sup> En última instancia, "la barbarie ibérica es unánime", y Max se pregunta "¿dónde está la bomba que destripe el terrón maldito de España?" (*Luces*, esc. VI).

He mencionado el resentimiento bohemio, y conviene aclarar lo que este término implica en relación con las hostilidades del esteticismo contra burguesía y proletariado. Los rebeldes literarios, desde Flaubert hasta Max Estrella, han defendido siempre los derechos de la élite, lo que ellos llaman aristocracia intelectual y tan buenas relaciones ha mantenido siempre con la aristocracia *tout court*. Puesto que burgués y proletario coinciden en rechazar los criterios estéticos o intelectuales en que el artista rebelde funda su reivindicación del poder, éste no verá más diferencia significativa entre aquéllos que la habilidad con que el uno se aprovecha del trabajo del otro. Del contraste entre el refinamiento del artista y su posición social, pareja a la del proletariado o la pequeña burguesía, procede la dinamita mental con que Max desearía destripar el terrón español. En ningún momento, ni ante el obrero del que se dice hermano, cede en Max la conciencia de prelación: "¡La Academia me ignora! ¡Y soy el primer poeta de España! ¡El primero! ¡El primero! ¡Y ayuno! ¡Y no me humillo pidiendo limosna!" (*Luces*, esc. IV). De esta percepción —no importa cuán subjetiva— de la discrepancia entre sus derechos y su poder efectivo procede el resentimiento característico de las élites intelectuales y artísticas. Ya Max Scheler había observado

que el resentimiento debe ser particularmente agudo en sociedades como la regentada por la burguesía liberal, donde se reconocen a todos los miembros los mismos derechos formales al tiempo que se perpetúan graves diferencias de poder, riqueza o educación. En una sociedad de este tipo, el derecho del individuo a compararse con cualquier otro es subvertido por la inconmensurabilidad fáctica. Y añadía Scheler, que el impulso vengativo tiende a transformarse en resentimiento cuanto más se dirige contra instituciones perdurables que eluden el control del individuo.<sup>18</sup> La hostilidad del artista bohemio hacia el orden burgués, contra el cual se estrellan las bravatas anodinas de la gesticulación espatarrante, genera resentimiento, que a su vez puede revertir en explosiones vengativas cuando aquel orden parece tambalearse. Es reveladora la anécdota que recuerda a Baudelaire, mezclado con las masas parisinas el veinticuatro de febrero de 1848, fusil en mano y gritando: "el General Aupick debe ser fusilado".<sup>19</sup> Dicho general no era otro que el padrastro del poeta, quien le odiaba como usurpador del cariño de su madre.

Lo que se ha considerado ausencia de criterios económico-sociales en Valle-Inclán no es otra cosa que la prevención del autor frente a los criterios que estructuran el poder de la burguesía, un poder críticamente precario en la España del primer cuarto de siglo, y notablemente limitado a los núcleos industriales vasco y catalán, particularmente este último. Esta ausencia de criterios analíticos debe entenderse como una evasión más del autor, del mismo orden que la huída a un pasado feudal escasamente sustentado por el análisis historicista. De hecho, ambas evasiones son una misma. El fasto un tanto mermado de los antiguos señores y de los palacios renacentistas tiene en su contextura los resplandores de la rapiña guerrera, en tanto que el dinero capitalizado no es sino el fruto del cálculo paciente y de la extorsión al amparo de agencias impersonales.

Es interesante que Valle-Inclán elija la industria catalana como blanco de su ataque a la acumulación capitalista, pasando por alto actividades puramente



especulativas como la banca o la bolsa. Ciertamente que ridiculizará el mundo de las finanzas en el *Ruedo Ibérico*, en la persona del Marqués de Salamanca y las "hipérboles de su caja de caudales". Tratar de hipérbole la acumulación de beneficios obtenidos por especulación corresponde a una visión, popular desde Aristóteles, de la riqueza obtenida sin la mediación de ningún producto material incrementado en su valor por el trabajo humano. Aristóteles se refiere a la usura como método de obtención de algo a partir de nada,<sup>20</sup> y Valle-Inclán ciertamente acusa a los industriales de practicar la misma prestidigitación, cuando a través del preso habla del "judaísmo barcelonés". Pero cabe sospechar que la abominación del industrialismo tiene su raíz, no tanto en la capitalización del trabajo ajeno, aspecto que domina por completo las actividades del banquero y del bolsista, cuanto en la radical transformación de la sociedad arcaica, intocada por las especulaciones inmateriales y cuasi-estéticas del traficante de dinero. En *Luces de bohemia*, sin embargo, la capital de España es mostrada bajo el prisma de una economía pre-capitalista o, alternativamente, bajo el prisma de una de las graves crisis en que las sociedades capitalistas ven escindir la actividad productiva y la capacidad de consumo, en que dejan de ser posibles las transacciones fiduciarias, y se revierte excepcionalmente a procesos de intercambio de mercancía. Como en el Dublín de *Ulysses*, otra capital perfectamente marginada de la Europa industrial, circula muy poco dinero en el Madrid de *Luces de Bohemia*, y ese poco parece desligado de los canales de producción económica, de modo que, semejante a la fortuna del Marqués de Salamanca, sugiere hipérboles de una sociedad improductiva, donde los obreros no son otra cosa que golfos desocupados, la banca se ha reducido a la figura del prestamista, y el comercio apenas tiene el volumen suficiente para poner en circulación los bienes de consumo que asociamos con el capitalismo. Este vacío, y no sólo una voluntad de historizar su obra mediante alusiones a los sucesos de 1907 a 1923 en Barcelona, explica la inclusión de la escena en el calabozo en la segunda versión de *Luces* aparecida en 1924. Con esta escena se trae

a la obra una referencia indispensable a la producción moderna de riqueza, sin la cual cae por su base la crítica de las condiciones urbanas, y se vuelve incomprensible la finalidad del aparato represivo institucional exhibido en escenas sucesivas. Agotadas las fuentes coloniales, la referencia a la industria catalana se hace necesaria para postular un origen económico del poder manifestado por las instituciones, desde la policía y la "acción ciudadana" hasta la prensa y los Ministerios.

La confabulación de capital y estado crea en España una simbiosis muy particular. El acatamiento por la burguesía industrial de unas servidumbres políticas nefastas para la modernización del país y, por consiguiente, para la capacidad competitiva de esa industria fuera de las fronteras peninsulares, favorece a un centro improductivo y parasitario especializado en una administración ineficiente y en el monopolio de la violencia estatal (legislativa y ejecutiva). Este centro, a su vez, servirá al industrialismo periférico, defendiéndolo contra la competición exterior por la imposición de tarifas a las importaciones y contra la lucha de clases por la represión brutal de los alzamientos obreros.<sup>21</sup> La mutua dependencia de capital y Gobierno —habiendo llegado esa burguesía periférica a la constatación de que cualquier gobierno, incluso uno centralista, es mejor para el capital que ningún gobierno y mucho mejor que un gobierno proletario— resuelve muy pronto la cuestión separatista en la verticalidad de la lucha de clases.

En abril de 1904, Ramiro de Maeztu observaba esta confraternización de privilegios catalizada por la proyección del autoritarismo de unos y otros en la persona de Maura, blanco de las invectivas de Max y el coro modernista en el Madrid agitado por la revuelta: "Al fin, los ricos parece que comprenden que los derechos o privilegios del Estado y del capital son como las piezas de una armadura antigua; imposible soltar una de ellas sin que el resto de la armadura se deshaga, y ahora parece que tratan de agruparse en derredor del hombre público que representa con más fuerza, o, si se quiere, con mayor violencia, el principio de autoridad".<sup>22</sup> La precariedad de

esta burguesía, particularmente en el centro, es responsable de la degradación del proletariado madrileño representado por Valle desde el ángulo de flexión de la picaresca. La falta de análisis de las condiciones económicas responsables de la miseria y atraso del proletariado explica que Valle, de nuevo por medio del preso, pueda expresar el desideratum de la destrucción de la apenas incoada industria catalana: "Barcelona industrial tiene que hundirse para renacer de sus escombros con otro concepto de la propiedad y del trabajo" (*Luces*, esc. VI). Lo malo es que no se nos dice qué sea ese otro concepto, aunque las alusiones de Max a una religión nueva se comunican con su aseveración anterior de que "Aquí los puritanos de conducta son los demagogos de la extrema izquierda. Acaso nuevos cristianos, pero todavía sin saberlo" (esc. II). Cuando en esa misma escena Max afirma que "Hay que resucitar a Cristo", evoca un idealismo ascético tan ajeno a las condiciones de producción y consumo responsables de la elevación del nivel de vida como lo eran las condiciones de consumo irracional y hedonismo estético en la fase anterior de su obra. Parece ignorar la relación existente entre la degradación de la clase popular y la fragilidad de una industria tímida y fuertemente localizada, relación relevada por Maeztu tras mera observación de las condiciones de esa Europa, de la cual, según Valle-Inclán, España no es sino lamentable deformación (esc. XII).<sup>23</sup>

Examinemos de cerca la forma de manifestarse el dinero en *Luces de Bohemia*. La primera observación corresponde a la ambigüedad con que se siguen las transacciones monetarias, generalmente precisas y objetivas en una sociedad económicamente avanzada. De hecho, fue el desarrollo de las operaciones comerciales lo que impulsó la aspiración a la exactitud en la cuantificación, fundamento de la ciencia moderna;<sup>24</sup> lo cual sugiere que una axiología cultural sólo es realizable mediatamente sobre el supuesto de la circulación, esto es, la socialización, de los productos de la actividad humana. A una sociedad organizada según criterios económicos pre-modernos corresponde necesariamente una ciencia arcaica, lastrada

por valores subjetivos. *Luces de Bohemia* se inicia con una situación de intercambio. Max Estrella ha encargado a don Latino de Hispalis la venta de algunos libros, y es la disconformidad con el precio obtenido lo que motiva su salida y su muerte. Nótese, *ab initio*, la alteración de los presupuestos cervantinos en el tema de la salida. En el *Quijote* el hidalgo se encamina para desplegar en el mundo su conciencia literaturizada. Destruídos los vínculos feudales que exigían la prestación de servicio por parte del vasallo, Sancho, escudero moderno, debe ser dinamizado por el atractivo de la oferta económica, la percepción de un sueldo; y sólo más tarde, y siempre cautelosamente, asimila la subjetividad poética de su amo. La relación amo-criado es explícita en el esperpento, donde Max llama repetidamente a Latino "mi perro". A diferencia del escudero cervantino, este epígono del poeta acompaña a Max bajo pretexto de una relación humana, inmediatizada por ningún vínculo exterior, contradiciendo la norma en las relaciones de intercambio burguesas. Pronto descubrimos, sin embargo, que no hay tal relación, cuando observamos que la operación comercial de don Latino se ha transformado ineluctablemente en una operación económica. La capacidad del dinero para sustituir las relaciones personales es descrita con absoluta lucidez por el joven Marx en los *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*. De la función mediadora del dinero entre la necesidad y su objeto, Marx deduce que "aquello que mediatiza mi vida para mí, también mediatiza la existencia de los demás para mí. Para mí es la otra persona".<sup>25</sup> La transparente relación humana, postulada a nivel retórico por el atavismo ideológico de la burguesía, ha sido modificada por el principio universal de relación, y ello ha ocurrido simplemente porque la universalidad del dinero ha hecho posible la traducción del vínculo personal a la moneda. Latino experimenta el privilegio de su amistad con Max en términos de ventaja económica. Y la disparidad entre la alienación de sí mismo, implícita en la virtud omnirrepresentativa del dinero, y la exhibición de una lealtad basada en un orden extinto (Max ironiza esta

exhibición de vasallaje absurdo llamándole "mi perro") hace de don Latino ejemplar manifestación de la falsa conciencia pequeño-burguesa.

Max Estrella es absolutamente sincero cuando asegura: "Me muero de hambre, satisfecho de no haber llevado una triste velilla en la trágica mojjiganga" (esc. XI). Su desdén por la sociedad burguesa, incluidos sus mecanismos de satisfacción de necesidades y deseos, es tal que le lleva a rechazar las formas de pensamiento moderno, particularmente las relacionadas con la precisión y el cálculo. Su falta de providencia cuando el dinero cae inesperadamente en su mano es evangélica. Para Latino, que le aconseja economizar pensando en la cena del día siguiente, Max sólo tiene una respuesta: "¡Miserable burgués!" (esc. XIX). Esta actitud *blasé* hacia el símbolo de los valores generados por el intercambio crea una cortina de humo sobre la corriente de dinero que, inevitablemente, fluye por detrás de las acciones resaltadas por el autor. En una sociedad basada en la movilidad, la circulación del dinero es el equivalente de la metáfora heraclítea. En ningún momento sucesivo se mantiene el mundo en el equilibrio del momento inmediatamente anterior, como tampoco se mantienen los balances en las relaciones financieras entre los distintos ingredientes activos de un sistema económico. Pero la supervivencia en este sistema obliga a especular, y Max repudia tales operaciones mentales. El cobro de las tres pesetas por la venta de los libros no llega a efectuarse; Max no recuerda la deuda, ni siquiera al empeñar su capa para comprar un décimo de lotería apreciado en esa misma cantidad. Más tarde, habiendo obtenido nueve pesetas por la capa y abonado una cantidad indeterminada por la consumición en la taberna, Max asegura haberse quedado sin dinero. Ahora bien, es evidente que el gasto en la taberna no ha agotado sus recursos, como transparece poco después al abonar las tres pesetas del décimo. La exclamación de Max "¡Me quedé sin capa, sin dinero y sin lotería!" (esc. IV) es, por tanto, inexacta, y lo es justamente en el artículo que comúnmente suscita mayor exactitud.

Si la moneda conserva restos de su valor como metal (artículo comerciable) adheridos al valor simbólico adquirido en la acuñación, y el papel moneda o la tarjeta de crédito sólo participan de este valor simbólico, el décimo de lotería no tiene más valor fiduciario que el proyectado por el deseo o la profecía. La falta de relación necesaria entre símbolo y referente, que sobreviene con el paso del dinero-moneda al dinero fiduciario, se hace extrema en el décimo. El número impreso en el décimo no designa cantidad alguna: puede valerlo todo o no valer nada. Es un significante absolutamente desgajado de cualquier significado concreto, pero por lo mismo augura un nominalismo monetario de raíz milenaria: la esperanza en una economía de cheques en blanco, dúctil a operaciones mentales peculiares a cada individuo, que se verá libre al fin para hinchar los deseos hasta los límites de la imaginación. La institución de la lotería, floreciente en las economías donde se registra mínima movilidad de la riqueza, es la minúscula concesión de la clase dominante a los sueños populares de una ordenación económica en que las fuentes inagotables de la riqueza abrirían sus caños para todos. El anarquismo milenarista (no necesariamente el anarquismo teórico de base sindical) representa la politización del lote. Empeñando su capa para adquirir el décimo, Max actúa en consecuencia no sólo con sus inclinaciones populistas sino también con su neo-evangelismo. La preocupación por el mañana es superflua desde el momento en que una tesorería inabarcable y abscóndita, el Estado o el *gordo*, garantizan la supervivencia, tal vez incluso el bienestar, de los individuos. Para una imaginación poderosa, como la de Máximo Estrella, no es el dinero, como pensaba Marx, sino el décimo, el "poder *verdaderamente creativo*".<sup>26</sup> Sujeto en su transmisión a normas racionales, y limitando la imaginación por el poder adquisitivo real de cualquier cantidad eventualmente acumulada, el dinero no puede competir con el décimo como estímulo de la imaginación y los deseos. De ahí que Max, como tantas otras personas, esté dispuesto a renunciar a su dinero a cambio de un símbolo mucho menos definido y, por lo mismo, mucho

más hiperbólico que cualquier caudal específico. La psicología del avaro, diestramente penetrada por Simmel, coincide con la psicología del jugador de lotería en los placeres cuasi-estéticos que ambas originan. Y en Max hemos de suponer una particular penetración de la estética en la imaginación de la transubstanciación del décimo en bienes tangibles. La implausibilidad estadística de la realización de tales sueños no impide al jugador disfrutar por unas horas el potencial de un poder adquisitivo absoluto. Así como el avaro evita transformar el potencial adquisitivo de su dinero en bienes tangibles y, por tanto, limitados y despojados del halo de la forma pura, también el jugador querría prolongar la sensación de una capacidad absoluta para dominar todos los objetos. Los valores estéticos adheridos a esta experiencia de especulación pura (única que se permite Max Estrella) proceden del hecho que, como ha señalado Simmel, la anticipación de la posesión coincide con el placer estético en que deja a la conciencia en libertad para proyectarse en un medio que no ofrece resistencia, y que permite incorporar todas las posibilidades sin restricción o alteración alguna por la realidad.<sup>27</sup>

Pero hay otra razón para la determinación de Max de comprar el décimo, ese décimo concretamente, determinación que le hace peregrinar por calles agitadas por los disturbios en busca de la vendedora, como un caballero artúrico en busca del Grial. La súbita valoración del número se debe a sus valores estéticos. Se trata de un capicúa de siete y cinco, como advierte el Chico de la Taberna. Ahora bien, a esos valores estéticos van adheridos valores míticos, o más exactamente, tales valores son suscitados por la introducción de valores estéticos en la numeración racional, donde ese número no tiene más función que la de ocupar un lugar exacto en la serie de los números naturales. Y es la súbita percepción de un valor en la serie indiferente de los números lo que confiere a una cifra el halo de individualidad que la desgaja de su función matemática. La cifra se convierte en un número mágico, asociable con la subjetividad que ha exteriorizado el valor estético, y que ahora cree hallarlo

materializado y en relación con el resto de los valores todavía ideales. Así, la objetivación de un valor promete la objetivación de todos los demás valores.

Si el número es una forma de relación (generalmente la relación entre una posición particular y todas las demás posiciones en la serie), para la conciencia mítica, según Cassirer, "esta relación nunca es entendida como tal, sino que aparece como algo inmediatamente real y eficaz, como un objeto mítico con atributos y poderes propios. En tanto que para el pensamiento lógico el número posee una función y significación universales, para el pensamiento mítico aparece siempre como una 'entidad' original, que imparte su esencia y poder a todo lo que está subsumido en él".<sup>28</sup> La fuerte individualización del número vendido por la Pisa-Bien confiere una significación particular al pedazo de papel que lo sostiene, poniéndolo en relación conceptual con la verdadera fuente de poder: la capacidad económica de materializar todos los deseos. Este número no es cualquier número, ni siquiera cualquier capicúa. Compuesto por cinco y siete, estas cifras tienen un poder particular, como don Latino, teósofo y ocultista, no ignora: "Pero de la Trina Unidad, se desprende el Número. ¡Por eso el Número es Sagrado!" Y aunque Max aparenta desdén por la numerología ("¡Calla, Pitágoras! Todo eso lo has aprendido en tus intimidades con la vieja Blavatsky") (esc. XIX), su mente está demasiado estructurada por los símbolos para no ceder a la seducción de ciertas significaciones. Porque el cinco, alfa y omega del capicúa, es el símbolo del hombre, así como de la estrella de cinco puntas, en tanto que el siete es el símbolo del orden perfecto, de un ciclo completo,<sup>29</sup> que se anuncia para Max y que él participa a Rubén Darío instituyendo la eucaristía poética: "Vengo aquí para estrecharte por última vez la mano". "Rubén, acuérdate de esta cena. Y ahora, mezclemos el vino con las rosas de tus versos". Como el cinco, el siete también posee referencia astral, pues en la astrología grecorromana era número sagrado por su relación con el culto de los siete planetas.<sup>30</sup> El 5775 que vocea Enriqueta la Pisa-Bien posee valores demasiado



próximos a Max, luz que brilla en la bohemia, para que éste pase por alto tales referencias.

Frances Wyers Weber ha llamado la atención sobre la restricción de la acción humana en *Luces de Bohemia*. Sólo tres formas de acción parecen posibles en este mundo: conformidad con la burocracia, evasión y rebelión. La tercera es tan fútil e intrascendente como la evasión practicada por la bohemia literaria. Sólo la conformidad con el mundo oficial asegura un simulacro de éxito social.<sup>31</sup> A pesar de invocar la presencia tumultuosa de obreros en huelga y de dedicar toda una escena a representar la figura del trabajador, *Luces* no contempla el mundo del trabajo como una alternativa a la estéril maquinaria estatal, cornucopia secular de empleos para la improductiva clase media madrileña. La visión de una necesaria modernización económica es desplazada por la frívola y parasítica intoxicación individualista de los aspirantes a genio por la fácil vía de la gesticulación estrafalaria, o por las insulsas y reaccionarias proclamas de don Gay y Máximo Estrella sobre la necesidad de fundar la Iglesia Nacional Española; en tanto que la acción concertada para acceder a la racionalidad económica y social cede a la violencia inconsecuente de una utopía carente de fines claros y alcanzables. Producción, creatividad, renovación o incremento de la riqueza, material o intelectual, parecen objetivos ausentes de las posibilidades reales de esta sociedad. La constatación de la suficiencia y asequibilidad de los factores básicos de civilización en los países vecinos hace más grotesca la defensiva apología nacionalista de Zaratustra: "Nuestro sol es la envidia de los extranjeros" (esc. II). Orgullo tanto más vacuo al fundarse justamente en un recurso natural, por el que no han de laborar ni física ni intelectualmente los españoles.

La descripción de la vida española como un círculo dantesco sugiere la inmovilidad proyectada fuera de la temporalidad, esto es, la eternidad desprovista de esperanza. Basta recorrer el cuadro de personajes para darse inmediata cuenta de la ausencia de profesiones productivas. Las ocupaciones son pequeñas resistencias

que transmiten, reteniéndola momentáneamente, la corriente en un circuito económico alimentado desde un exterior que ni siquiera se menciona, o que, como en el caso de Barcelona fabril, se menciona sólo para declararlo prescindible. El comercio es raquítrico, moviendo un volumen de artículos casi nulo. Los objetos son reciclados, pues no circula bastante dinero para estimular la producción de nuevos objetos; incluso el café a que puede invitar Enriqueta ha de ser café de recuelo. Los tratos son precarios y el comercio es tentativo; Max está a punto de retirar sus libros y compra dos veces el mismo décimo de lotería. Pica Lagartos sirve sus productos, pero corre el riesgo de desequilibrar su balanza de pagos si el crédito que extiende a sus clientes no se transforma en ingresos. La restricción económica de esta sociedad se manifiesta en dramática imagen cuando la Lunares, movida por la pobreza de Max, rebaja sus honorarios de "una perra" a una invitación a café con churros. Pero la proximidad al estadio pre-monetario se hace aparente cuando la Vieja Pintada reserva el habano de Max para sobornar al inspector de Higiene (esc. X). Por lo demás, serenos, porteros, prostitutas, empeñistas, una traperera, sepultureros, un librero de viejo, el tabernero y su chico empleado, un cochero, y excepcionalmente un albañil, constituyen la clase del trabajo y el pequeño comercio frente a la maquinaria estatal constituida por guardias, policías "de la Secreta", carceleros y verdugos, ujieres, ministros y administrativos en activo y jubilados. Entre ambos grupos se alzan los organismos semioficiales de independencia sólo aparente: el aparato de la prensa o la Academia de la Lengua, denostada por un Max resentido, que no habría tenido inconveniente en aceptar un sillón y convertirse al funcionariado. Repelido por la pensión que le concede el Ministro de la Gobernación y que él no puede rechazar, Max no considera que su "sueldo" se distingue de los honorarios académicos solamente en no devengar los rancios honores de la veneranda institución. Canalizadas por departamentos distintos, la sustancia que ha de sostener al bohemio y la que vitaliza el esplendor de la lengua tienen un mismo origen y una misma ontología

en lo que don Latino llama gráficamente "pápiros de piel de contribuyente".

Frente a este mundo rígidamente institucional, que ahoga la espontaneidad de la actividad privada necesaria para el despegue de una economía moderna, se adivina el liberalismo burgués con su ética del trabajo y sus logros sociales. Es la visión de una Inglaterra en la que han hecho aparición las sufragistas y se ha extendido el bienestar y la salud a capas progresivamente más amplias de la población; pero es también la sugerencia de una Barcelona activa, percibida a través de los lugares comunes del resentimiento de quien se sabe superado por una imagen del futuro. A diferencia del poeta bohemio Max-Inclán, con quien coincide en intransigencia hasta el punto de percibirse en algún momento la voz del ventrílocuo modulada en la voz de su marioneta, el obrero catalán deja entrever el conflicto entre Estado y producción, entre un concepto épico y un concepto burgués de los valores. Pues, a pesar de su iconoclastia, mimética de la del poeta, la rebeldía del obrero catalán se origina en una lucha contra el Estado, no en un conflicto laboral. Reproduciendo los hechos de la Semana Trágica de 1909, cuando los reservistas catalanes —en su mayoría obreros casados— fueron llamados para reemplazar a las tropas del Rif, vergonzosamente derrotadas por un puñado de moros, este obrero se ha amotinado para no ir a la guerra. Después de cumplir condena, ha recorrido el mundo buscando trabajo, y su actividad ha acabado paralizada por el mismo aparato estatal que la interrumpió inicialmente (esc. VI).

Valle-Inclán, que había conocido personalmente a Mateo Morral, prototipo del anarquista de *Lucas*, pocos días antes de su fallido atentado contra Alfonso XIII en 1906, da una versión escasamente exacta de la violencia laboral en Barcelona. Cuando Max atribuye los atentados contra los patronos a la violencia obrera —"Todos los días, un patrón muerto; algunas veces, dos ... Eso consuela"— ignora o pretende ignorar que la casi totalidad de los atentados contra los patronos de la Liga Regionalista fueron perpetrados por agentes provocadores pagados por

la policía en complicidad con el Gobernador de Barcelona, el Duque de Bivona. Este terrorismo estatal conducía no sólo a envenenar las tensas relaciones entre el patronato y los obreros, y a sabotear la eficiencia productiva catalana, sino a crear el clima de opinión favorable a la derogación de las garantías constitucionales en Cataluña, como sucedió cuando el Ministro de la Gobernación, Juan de la Cierva, pudo someter Barcelona a la ley militar, acción que suponía un golpe contundente contra los nacionalistas catalanes.<sup>32</sup> La lograda colectivización de las industrias catalanas durante la etapa anarco-sindicalista de la Segunda República, manifiesta claramente lo erróneo de atribuir al obrero catalán el proyecto de arrasar Barcelona industrial. Lo que este mismo obrero llevó a cabo, cuando tuvo ocasión para hacerlo, fue una reforma del régimen de propiedad, mucho menos apocalíptica y mucho más conforme con las exigencias de transformación económica en el siglo veinte.

Valle ha caracterizado al obrero en una sola de sus facetas, la que encarna la Némesis del feroz individualismo de la fase ascendente de la burguesía. Bajo este aspecto destructor ha ocultado el aspecto esforzado y colaborador, disciplinado y social del productor que anuncia un futuro escasamente contemplable por la imaginación modernista. Su descripción del principio del trabajo contrasta con la de Joan Salvat-Papasseit, quien, en su libro juvenil *Humo de fábrica* (1918), lee el oráculo de la revolución inevitable en los rostros de los obreros llevados por la guardia civil a la muerte: "Y así leí también que eran los productores, aquellos desdichados. Y me junté con ellos, porque su aspecto era de bondad y dulzura y porque son el símbolo, por este padecer, de la evolución firme y creadora".<sup>33</sup> Más próxima a la visión de Eugeni d'Ors, en *El nou Prometeu encadenat* (1920), de una civilización de trabajadores fuertemente teñida por la estética, la apelación de Valle-Inclán a "otro concepto de la propiedad y del trabajo" es lo suficientemente ambigua para adaptarse —o, más significativamente, para eludir— cualquier programa concreto. Edward Timms señala la coincidencia de la crítica vanguardista a la civilización

urbana en evitar definir sus alternativas sociales. Sus visiones describen la ciudad moderna en términos exclusivamente negativos. Las vanguardias europeas, por lo general, se mantuvieron a distancia de los grandes movimientos políticos, como el socialismo, el comunismo o el anarco-sindicalismo, que hicieron de las ciudades industriales la base para sus programas de cambio radical. Y cuando ofrecieron alternativas, las imágenes propuestas eran acabadamente idealistas: las ciudades visionarias de Sant'Elia y Le Corbusier o, en otro plano, la *Catalunya ciutat* de Eugeni d'Ors.<sup>34</sup>

Si el dinero, como observa Marx, es la mediación entre deseo y acto, o, como lo ha descrito MacLuhan, es una metáfora, un almacén de trabajo alcanzado comunitariamente, de habilidades y experiencias adquiridas,<sup>35</sup> se comprende que tenga un papel tan reducido en la economía reflejada por Valle-Inclán en *Luces de Bohemia*, y que en la sociedad allí presentada se abra un espacio insalvable entre visión y posesión, entre grandeza de concepción e impotencia. Esta distancia informa la obra de múltiples maneras, siendo su principio estructural, a la vez formal y temático. Es la distancia insalvable entre tragedia y esperpento; entre civilización europea y miseria intelectual, moral y económica española; entre las esperanzas de los personajes y la deformación de sus destinos bajo la presión de condiciones deshumanizadoras; entre las sublimes alucinaciones de Max y su ceguera (ruptura equivalente a la desarticulación de ideología y realidad en la experiencia social descrita); entre la promesa ascensional de un individuo dotado, que simboliza su talento en el apellido Estrella, y el movimiento siempre descendente en que desemboca su peregrinaje. María Eugenia March registra el hecho de que todos los lugares en que penetra Max Estrella "están o parecen estar más bajos que el nivel de la calle, haciendo que todo el movimiento de Max en *Luces de Bohemia* sea descendente".<sup>36</sup> La única ocasión en que el movimiento parece ascensional, cuando Max es admitido a la presencia del Ministro y la acotación nos informa de la existencia de un balcón en la sala, el poeta es consciente de haber llegado

al fin de su viaje descendente: "No me estaba permitido irme del mundo sin haber tocado alguna vez el fondo de los Reptiles. ¡Me he ganado los brazos de Su Excelencia!" (esc. VIII). Salvadas las reminiscencias dantescas, esta escisión del panorama urbano en dos niveles simbólicos— la zona aérea, pública, y una ciudad subterránea— recoge un tema convertido en técnica estructuradora de la imagen por el cine modernista alemán, que a menudo obtuvo efectos temáticos por medio del contraste entre dos niveles y el espacio que media entre ambos. De ahí la fascinación con las escaleras en películas como *Hintertreppe* (1921) de Jessner y, por supuesto, *Metropolis* (1926), de Fritz Lang.<sup>37</sup>

El corte tectónico entre el subsuelo y el nivel de la calle reclama la comparación entre la lobreguez de los lugares a donde desciende el poeta,<sup>38</sup> y las luces de ese Madrid brillante donde el autor sitúa la acción. Al habitante de la ciudad de la segunda mitad del siglo veinte le resulta difícil imaginar la impresión de la nueva iluminación eléctrica para la gente urbana de los primeros años del siglo. Como Londres, París y Milán, Madrid tuvo muy pronto alumbrado eléctrico, aunque, como estas capitales, siguió utilizando el alumbrado de gas en ciertos distritos. La noche iluminada por el nuevo y más potente alumbrado se introdujo en las imágenes de numerosos poetas: el haz brillante del irradiador del puerto de Barcelona, que da título a una de las primeras colecciones de poemas de Salvat-Papasseit; las luces que violan a la noche, en la "Sinfonía luminosa" del poeta italiano Libero Altomare; o la impresión de que, en la noche eléctrica, el cielo se refleja en la tierra y ambos se copian ("cielo e terra si copiano"), como escribe Buzzi en el poema "Lucciole" ("Luciérnagas"). La nueva tecnología había traído las constelaciones a la tierra, avanzando, en un grado difícil de apreciar décadas más tarde, la utopía del paraíso tecnológico capaz de seducir por completo a los futuristas. La tecnología, esto es, la modernidad, aparecía provisionalmente como una mediación aceptable entre los viejos sueños del ser humano, urdidos en la contemplación de las luminarias celestes, y la realidad

laberíntica de calles y callejones en que el hombre moderno vagaba habiendo desencanillado por completo el hilo de la tradición. Max Estrella, sin embargo, camina pisando cristales de farolas rotas. El gas brilla mortecino en lo alto de estas palmeras metálicas, y la ciudad está sumida en una lobreguez perfectamente incompatible con cualquier metáfora celeste. Max Estrella brilla en la tiniebla, apartado de su visión por una realidad social que acaba por imponerse a las ilusiones, una realidad que se revela inútil para mediatizar los sueños, del mismo modo que la tenuidad del gas en las rotas farolas indica la imposibilidad de que la luz estelar pueda ser mediatizada culturalmente. De esta ciudad ninguna imagen puede surgir que, como en *Ulysses*, proponga un correlato del hombre con el universo, o, cosmogonías aparte, de las aspiraciones humanas a la dignidad y camaradería con las formas sociales en que, para afirmarse ontológicamente, tales aspiraciones deben objetivarse. La alternativa de Joyce a la destrucción de "Barcelona semita" es la afirmación del judío Bloom, urdidor de extravagantes proyectos comerciales originados en su profunda sociabilidad, en su constante desvivirse por atraer los asteroides humanos y arrastrarlos a la órbita de su propia vida.

La comparación del Madrid esperpéntico con el Dublín de Joyce es particularmente apta para situar la respuesta de Valle-Inclán a la crisis de la burguesía liberal proclamada por la catástrofe sin precedentes de 1914-18. La anormal posición de las dos ciudades en la dinámica del capitalismo burgués explica, por supuesto, que la crisis sea vivida en ellas como reflejo ideológico superpuesto a una crisis muy distinta: la de las estructuras políticas y sociales tradicionales (colonización británica en Irlanda, monarquía absolutista en España), crisis alimentada por las presiones liberales hacia la consolidación de la misma economía burguesa que en otras partes ha alcanzado pleno desarrollo e inicia su forzada desviación hacia las formas corporativistas que caracterizarán la segunda mitad del siglo. De ahí que la constatación de la discrepancia entre los proyectos económicos de Bloom y el estado de sus cuentas al acabar el día (perfecto equilibrio en el debe y el

haber, sin pérdidas ni beneficios) no indique tanto el declive del régimen capitalista, cuanto la colonización de una sociedad pre-capitalista por las formas culturales de la metrópoli. Si la economía en que Bloom y Max están sumergidos no permite la acumulación de riqueza, ello se debe, no a que estas obras expresen la dialéctica cultural del capitalismo liberal agonizante, como piensa Franco Moretti,<sup>39</sup> sino a que en ellas no se ha alcanzado todavía la organización industrial de la sociedad, retraso que a su vez condena a los habitantes de las ciudades a una situación de desempleo crónico, restringe drásticamente la circulación del dinero, y paraliza la interacción al suprimir el medio de conversión de un trabajo en otro. La explosión del lenguaje en ambas obras —Bloom es con toda probabilidad el personaje más verboso de la literatura moderna, y los personajes de *Lucas*, por su parte, nos regalan constantemente con expletivos e ingeniosidades absolutamente hueras— obedece al hecho de que, como mediador social y acumulación de valores simbólicos, el lenguaje transcribe las funciones relacionales del dinero, con el que coincide como medio de traducción y transmisión de realidades heterogéneas.<sup>40</sup>

*Lucas de Bohemia* es, en palabras de Gonzalo Sobejano, "Elegía de la luz inalcanzable para el ciego, del bienestar no logrado, de la energía y la libertad perdidas, de la fama negada, de la justicia y el amor inconseguidos, de la vida derramada por las calles. Y elegía del individualismo romántico que se agota en palabras rutilantes e inútiles, elegía del modernismo concluido".<sup>41</sup> El frío del alba madrileña en que sucumbe Máximo Estrella es el frío de un vacío sentimental, puntuado por la negativa de Latino a prestar su carric al moribundo poeta. Las campanadas de la iglesia sugieren a Max la alucinación de un entierro en París, el solemne funeral de Víctor Hugo. Tras despedir a Stephen, Bloom siente, a su vez, "el frío del espacio interestelar, miles de grados bajo el punto de congelación o cero absoluto Fahrenheit, Centígrado o Réaumur: las incipientes intimaciones de la cercana aurora". Otras campanadas de iglesia, la de Saint George, el breve momento de calor de la despedida y el frío que recorta su figura solitaria



traen a la memoria de Bloom los nombres de compañeros desaparecidos.<sup>42</sup> La soledad de Bloom registra la desolación de una sociedad incapaz de integrar sus elementos en una relación productiva entre función e intención, una sociedad, sin embargo, en que la ausencia tiene el nombre de las personas oscuras de que está hecha la realidad cotidiana. Frente a este vacío resonante, el profundo vacío que constituye la impresión final de *Luces de Bohemia* no puede llenarse con los contenidos de la conciencia, pues la de Max es el final de una etapa sin intuiciones de futuro. Las exigencias de la planificación social y económica son hazañas demasiado metódicas para el romanticismo de viejo cuño, como atestigua el Marqués de Bradomín: "¡No me han arruinado las mujeres, con haberlas amado tanto, y me arruina la agricultura!" (esc. XIV). Con Max Estrella muere el mito del héroe artístico, procedente del gigantismo romántico a la manera de Víctor Hugo; y en la hilera de epígonos la ausencia deja un hueco impreciso, abierto a todas las sugerencias

## NOTAS

<sup>1</sup> T. S. Eliot, "Ulysses, Order, and Myth," *The Dial*, LXXV (1923): 483.

<sup>2</sup> José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (Madrid: Revista de Occidente, 1956): 116.

<sup>3</sup> Al hablar de Valle-Inclán, cuya obra suele dividirse en una etapa modernista y otra de tendencia expresionista, conviene recordar que sigo empleando el término literario "modernismo" en el sentido indicado en el primer capítulo de mi libro sobre el tema; por tanto, en un sentido distinto al acordado por la historiografía literaria española e hispanoamericana por un lado, y la catalana por otro.

<sup>4</sup> Antonio Buero Vallejo, "De rodillas, en pie, en el aire", *Revista de Occidente*, XV (1966): 142-146.

<sup>5</sup> "Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie". Proposición 206 de *Les Pensées*, en *Oeuvres de Blaise Pascal*, vol. XIII, ed. León Brunschvig (Paris: Hachette, 1904): 121.

<sup>6</sup> James Joyce, *Ulysses* (New York: Random House, 1961) 677.

<sup>7</sup> Joyce 703.

<sup>8</sup> José Antonio Maravall, "La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán", *Revista de Occidente*, XV (1966): 227.

<sup>9</sup> José Ferrater Mora, "El mundo de Valle-Inclán", *El mundo del escritor* (Barcelona: Editorial Crítica, 1983): 42.

<sup>10</sup> Maravall 226.

<sup>11</sup> José F. Montesinos percibe lo que hay de reactivo en la supuesta identificación de Valle con el populismo: "El esperpento no es una inmersión en la vida o en un cierto medio, sino todo lo contrario; es nuevamente una evasión. Valle va a ese medio acorazado de un rencor previo de raíz antes estética que moral". "Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones", *Revista de Occidente*, XV (1966): 157. Que el rencor sea de naturaleza estética antes que moral es, como he indicado a propósito de Ferrater Mora, bastante improbable; pero es ésta una impresión común a muchos críticos de Valle. Desde el momento en que se acepta la transferencia de los resortes de su estimativa al orden externo de las formas bellas o desafortunadas, podemos asegurar que Valle-Inclán ha logrado imponer a la crítica su máscara de *homo litteratus*.

<sup>12</sup> Es difícil pasar por alto la arrogancia del intelectual para con el obrero. Antonio Risco nota el paternalismo de Max hacia el anarquista; añádase la visible usurpación de autoridad moral implícita en la reclamación por Max de la potestad fundacional del movimiento libertario. Antonio Risco, *El Demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán* (Madrid: Gredos, 1977): 53.

<sup>13</sup> Manuel García-Pelayo, "Sobre el mundo social en la literatura de Valle-Inclán", *Revista de Occidente*, XV (1966): 287.

<sup>14</sup> César Graña, *Modernity and its Discontents: French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century* (New York: Harper & Row, 1967) 118.

<sup>15</sup> Citado por Graña, 119.

<sup>16</sup> En la tantas veces citada entrevista con Gregorio Martínez Sierra, Valle-Inclán habla de su manera ("muy española") de mirar el mundo en los esperpentos: "desde un plano superior", a "manera de demiurgo", considerando a los personajes "como seres inferiores al autor". *ABC*, 7 de diciembre de 1928 y 3 de agosto de 1930. Esta manera, perfectamente compatible con el populismo en el teatro de títeres, que indudablemente influye en Valle-Inclán, no puede eludir las sospechas de elitismo desde el momento en que se postula la equivalencia de la expresión grotesca con su imagen objetiva: "La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas" (*Lucas*, esc. XII).

<sup>17</sup> Baudelaire, *La esencia de la risa*, cit. por Graña, 121.

<sup>18</sup> Max Scheler, *Ressentiment*, trad. William W. Holdheim (New York: Schocken, 1961) 50.

<sup>19</sup> César González-Ruano, *Baudelaire* (Madrid: Espasa-Calpe, 1958) 116. Cf. Graña, 120.

<sup>20</sup> Aristóteles, *La Política*, 1258 b. He utilizado la traducción de Ernest Barker, *The Politics of Aristotle* (Oxford: Oxford University Press, 1946). El pasaje pertinente puede hallarse en las pp. 28-9.

<sup>21</sup> Gerald Brenan, *The Spanish Labyrinth*, 2ª ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1962) 66.

<sup>22</sup> Ramiro de Maeztu, "Por Cataluña", *Alma Española*, 30 de abril de 1904.

<sup>23</sup> "Sin burguesía productora, carece el país de fuerza tributaria; sin burguesía productiva, los obreros, faltos de trabajo, se truecan en mendigos". Ramiro de Maeztu, "Nuestra burguesía", *España*, 12 de marzo de 1904.

<sup>24</sup> Lewis Mumford, "Pecuniary Incentives to Dynamism", *The Myth of the Machine: Technics and Human Development* (New York: Harcourt, Brace & World, 1967) 277-81.

<sup>25</sup> Karl Marx, *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, 4ª ed. (Moscow: Progress Publishers, 1974) 119.

<sup>26</sup> Marx 122.

<sup>27</sup> Georg Simmel, "The Miser and the Spendthrift", *On Individuality and Social Forms*, ed. Donald N. Levine (Chicago: The University of Chicago Press, 1971) 180.

<sup>28</sup> Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, t. 2, trad. Ralph Manheim (New Haven and London: Yale University Press, 1955) 142-3.

<sup>29</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Editorial Labor, 1969), véase el artículo número.

<sup>30</sup> Cassirer 149.

<sup>31</sup> Frances Wyers Weber, "Luces de Bohemia and the Impossibility of Art," *Modern Language Notes*, 82 (1967) 583.

<sup>32</sup> Brenan 33.

<sup>33</sup> Joan Salvat-Papasseit, *Humo de fábrica* (Barcelona: Libros de cordel, 1977) 12.

<sup>34</sup> Edward Timms, "Musil's Vienna and Kafka's Prague: the Quest for a Spiritual City," *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art*, ed. Edward Timms y David Kelley (New York: St. Martin's Press, 1985) 254.

<sup>35</sup> Marshall MacLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (New York: McGraw-Hill, 1965) 136.

<sup>36</sup> María Eugenia March, *Forma e idea de los Esperpentos de Valle-Inclán*, 2ª ed. (University of North Carolina, 1970) 112.

<sup>37</sup> Michael Minden, "The City in Early Cinema: *Metropolis*, *Berlin* and *October*," Edward Timms and David Kelley, ed., 195.

<sup>38</sup> María Eugenia March (112) señala el aspecto de cueva que caracteriza todos estos lugares: librería, taberna, redacción, calabozo. Este efecto lo obtiene Valle-Inclán creando la impresión de una iluminación amortiguada. Zaratustra ilumina su tienda con una vela sostenida en una palmatoria; la taberna de Pica Lagartos tiene luz de acetileno, que no alcanza al zaguán oscuro; la redacción de "El Popular" es una sala baja, alumbrada por la luz verdosa que desprende una sola "lámpara con enaguillas"; el calabozo es un "sótano mal alumbrado por una can-

dileja"; incluso la secretaría particular del Ministro de la Gobernación parece no recibir otra luz que la "claridad trémula" de la chimenea.

<sup>39</sup> Franco Moretti, "The Long Goodbye: *Ulysses* and the End of Liberal Capitalism," *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms* (London: Verso Editions and NLB, 1983) 198.

<sup>40</sup> MacLuhan compara el dinero y el habla en la movilidad y distancia que ambos mantienen entre el sujeto y los valores referenciales. MacLuhan, p. 132. Ya Marx había observado la doble función, mediadora y distanciadora, del dinero: "Si *el dinero* es el vínculo que me une a la vida *humana*, uniéndome con la sociedad, conectándome con la naturaleza y con el hombre, ¿no es el dinero el vínculo de todos los *vínculos*? ¿No puede disolver y unir todos los lazos? ¿No es, por tanto, también el *agente universal de la separación* ? Marx 121.

<sup>41</sup> Gonzalo Sobejano, "*Luces de Bohemia*, elegía y sátira", *Papeles de Son Armadans*, XLIII (1966) 97.

<sup>42</sup> Joyce 704.

---

---

TOPICA LITERARIA Y REALIZACION TEXTUAL:  
UNAS NOTAS SOBRE LA POESIA ESPAÑOLA  
DE LAS RUINAS EN LOS SIGLOS DE ORO

Begoña López Bueno

El idóneo abordaje crítico de los textos literarios es cuestión siempre candente y ante la que no existen —tal vez por imposibilidad radical— respuestas satisfactorias. Estas suelen ser unidireccionales; y lo son por su propia coherencia metodológica. El asunto lleva aparejado además una dificultad que atañe al punto de partida: algunos muy certeros análisis son imposibles de extrapolar desde su concreta realización a una consideración abstracta del proceso; y, por el contrario, cuanto más completa sea una teoría, más difícil suele resultar su aplicación. Pero ese lastre inicial tiene una fácil justificación: las más de las veces para elaborar una teoría se opera con abstracciones que emergen de experiencias múltiples y alejadas, objetivadas en la comunidad de conocimientos que constituye *grosso modo* la crítica literaria. Por el contrario, cuando se opera desde análisis concretos, el techo de abstracciones viene marcado necesariamente por el límite preciso que marca el texto. De modo que el problema queda siempre aparcado en ese espacio intermedio, tierra de nadie, ocupada esporádicamente por una u otra de las proyecciones señaladas.

Cada acercamiento crítico a un texto es una experiencia distinta. De ahí la afirmación generalizada de que cada

texto determina su propio análisis. Es ya como un axioma de uso común cuya base racional es la obviedad. Pero me parece que esta obviedad puede ser interpretada desde dos vertientes: una que le corresponde *strictu sensu*, por la pura evidencia casi pueril; y otra, por el enmascaramiento de una carencia, esto es, de una metodología crítica.

De todos modos, tampoco es exactamente cierta aquella afirmación. El crítico lleva incorporado un bagaje, producto de una selección de cuantas teorías y aproximaciones al comentario de textos su curiosidad le haya llevado a conocer. Esa selección determina puntos de mira específicos. Me atrevería a afirmar que es un proceso depurador en el que se desmontan muchas parafernalias metodológicas en pro de la eficacia y con un proceder, las más de las veces, ecléctico. Se tiene finalmente la convicción de que todo es mucho más sencillo por mucho más complejo. Quiero decir: el texto es virtualmente riquísimo, y así, por paradoja, cuanto más exhaustivo sea un esquema —al fin y al cabo siempre formalista— menos abiertas se dejan sus posibilidades.

Queda claro, por otra parte, que el afán de aprehender esquemas o modelos es no sólo algo legítimo, sino quizás la única vía —o al menos la más rigurosa— para interpretar el legado literario y para ordenarlo en su evolución. Por eso resulta una perogrullada hablar de la deseable flexibilidad de todo acercamiento crítico-formalista, pues desde el momento en que una obra literaria se constituye como una organización única e irrepetible, comprendemos que la mayor operatividad de los modelos consiste en que ponen de manifiesto los elementos rebeldes como genuinamente caracterizados de la obra en cuestión.

La historia de la literatura es la historia de los significantes. Pero la organización de éstos produce una determinada significación a partir de la cual dimana un mundo de sentidos proyectados. Estos son creaciones del lector, respuestas al "silencio" de la obra, del que hablaba Sartre, y —como vieron los glosemáticos— actualizaciones que nunca agotan todo el potencial significativo del texto. Dependiendo del nivel de lectura, del acervo cultural y de un sinfín de etcéteras, se profundizará más o menos, siempre

—e inevitablemente— poniendo más énfasis en determinados aspectos y obviando otros. En toda lectura —sin dejar de ser perfectamente responsable— hay preferencias y legítimos intereses, de orden personal e histórico, éstos especialmente notorios en obras alejadas en el tiempo. La mentalidad e ideología de una época se nos manifiesta a través de los textos conservados, que, en un proceso dialéctico de compromiso con la realidad, son también los responsables de aquéllas. Porque desde la perspectiva siempre anacrónica del lector o crítico posterior, se tiende a ver la literatura como "reflejo", cuando en buena medida es "agente", tanto si se trata de utilizar la ficción como vehículo de ideologías, en una actitud suasoria, más o menos velada dependiendo de la perspicacia del autor, como si éste se sirve de la ficción como denuncia para desmontar y censurar la oficialidad vigente, agudizando en este caso, además de la perspicacia, la cautela.

Está claro, por lo demás, que el significado de una obra literaria adquiere su más plena dimensión en las estructuras semiológicas de la cultura que acoge. Tal ubicación resulta tan necesaria que su carencia lleva implícito el riesgo de traicionar —por puro e involuntario anacronismo— aquel significado, actualizando unos sentidos que tal vez en el momento de la interpretación estén cargados de un supuesto "sentido" histórico, pero que desde luego desvirtúan su significación original, para llegar a la cual el único camino lógico —vía de la información— es intentar el ajuste entre los dos sistemas sincrónicos diferentes: el del autor y el del lector. Claro está que conseguirlo plenamente es pura ilusión, pues la reconstrucción del contexto extraviado es una mera cuestión de criterio, hasta donde se quiera llegar.<sup>1</sup>

El texto literario es el signo resultante de un *proceso de formalización*, tanto de expresión como de contenido.<sup>2</sup> En el primer caso se procede con un tipo de análisis retórico, estilístico o como a bien tenga denominarse, operante con un criterio paradigmático a partir de una retórica normativa, o sintagmático —que ha venido a demostrar el error del anterior procedimiento— a través de la descripción de los elementos interrelacionados. Más difícil y sutil es ver el



proceso de formalización de los contenidos, hasta el punto de cuestionar su posibilidad. Pero la experiencia (la observación empírica de los textos, si se me permite la expresión) nos hace ver la vinculación de determinados contenidos a determinadas formas preferentes. Son ahormaciones previas a la realización de la obra, en un repertorio de posibilidades del que puede servirse el escritor. (No son por tanto sólo apreciables *a posteriori*; por eso el crítico remeda en cierta manera el proceso creador). En esta perspectiva encajan los géneros literarios, como condicionamientos formales asociados a la expresión de determinados contenidos. Son pues lugares comunes, pero tan flexibles como el genio individual de cada escritor sea capaz de transformar. Y en esa mediatización del contenido hacia su formulación textual entra la tópica, en un nivel de realización distinto al del género. Es más amplia y por tanto poligenérica. Pero al mismo tiempo cristaliza en formulaciones lingüísticas asociadas a un determinado género, surgiendo así subgéneros específicos claramente aislables. Es el caso de la poesía de las ruinas en los siglos XVI y XVII, donde hay una evidente relación de reciprocidad género-tópica.

Los textos literarios que hacen uso de la tópica como elemento fundamental presentan un peculiar carácter, pues al acoger en su proceso constitutivo elementos que han sufrido previamente una formalización, actualizada incluso en estilemas (que se manifiesta tanto en léxico como en fórmulas sintácticas o configuraciones metafóricas), el texto debe adquirir un diferente estatuto de originalidad del que carece el resto, cuya condición de original se da por atributo genésico. La clave está en la distribución de las piezas. Variado al 100% el concepto de imprevisibilidad (atributo esencial, para Riffaterre<sup>3</sup> por ejemplo, del texto literario), lo imprevisible debe ser la impostación de esos elementos, más que previsibles, en su contexto, para producir un efecto diferente y, en consecuencia, hacer evolucionar el tópico.

En los textos poéticos españoles de los Siglos de Oro nos encontramos con la presencia profunda de un motivo: *las ruinas*, presencia que se vehicula en formas recurrentes

fácilmente identificables. La erudición positivista<sup>4</sup> aclaró desde hace tiempo los orígenes de la introducción del motivo en la poesía española, que, por lo demás, se presentó bien fácil en este caso. Fue Gutierre de Cetina (que tantas novedades trajo de la mano del italianismo en la complementación de un universo poético hecho ya literatura española por Garcilaso) quien lo hizo español por la imitación del soneto de B. Castiglione "Superbi colli, e voi sacre ruine" en el suyo:

Excelso monte do el romano estrago  
eterna mostrará vuestra memoria;  
soberbios edificios de la gloria  
aún resplandece de la gran Cartago;

desierta playa, que apacible lago  
lleno fuiste de triunfos y victoria;  
despedazados mármoles, historia  
en quien se ve cuál es del mundo el pago;

arcos, anfiteatro, baños, templo,  
que fuistes edificios celebrados  
y agora apenas vemos las señales;

Gran remedio a mi mal es vuestro ejemplo:  
que si del tiempo fuistes derribados,  
el tiempo derribar podrá mis males.<sup>5</sup>

Las claves significacionales ya están dadas: oposición entre un pasado glorioso y la destrucción presente; y la extrapolación del motivo para aplicación personal de consuelo ("gran remedio ..."). El modelo italiano facilita ambas cosas. Para la exposición del motivo, la *descriptio* de los *fragmenta* arquitectónicos: "Theatri, archi, colossi, opre divine, / triumphal pompe gloriose e liete"; y la explícita *consolatio* "che sé el tempo da fine a ciò ché è in terra, / darà forsi anchor fine mio tormento".

Curioso resulta, sin embargo, que si Castiglione se refería a las ruinas de Roma, Cetina traslada la visión a Cartago, en un transplante que tendrá gran éxito entre los españoles. Varias hipótesis se pueden manejar al respecto. Tal vez el recuerdo de Garcilaso en su soneto a Boscán

desde la Goleta. Allí el pensamiento amoroso atormenta al poeta en medio de la contemplación de las ruinas:

Aquí donde el romano encendimiento,  
 donde el fuego y la llama licenciosa  
 solo el nombre dejaron a Cartago,  
 vuelve y revuelve amor mi pensamiento,  
 hiere y enciende el alma temerosa,  
 y en llanto y en ceniza me deshago.<sup>6</sup>

Es también posible que las ruinas de Cartago llamaran directamente la atención de Cetina y de otros poetas-soldados en las expediciones mediterráneas de Carlos V. O finalmente cabe pensar que los españoles de la época imperial prefirieran no aludir a las ruinas de Roma, cuyo saco en fechas recientes tal vez levantara ampollas, y en todo caso era mejor evitarlo.

Si alguna vez se ha criticado el fácil positivismo que explota la línea del *Superbi colli* a través de la mediación de Cetina, lo cierto es que resulta ser la más segura y evidente. El soneto de Cetina se hizo famoso, como lo prueba la imitación de Manuel Ledesma aplicando ahora el motivo a las ruinas de Sagunto:

Sagunto insigne de el sangriento estrago  
 ha de mostrar eterna tu memoria,  
 ilustres edificios cuya gloria  
 deshicieron las gentes de Cartago,

soberbias plazas que apacible lago  
 fueron de tan funesta triste historia,  
 ya quedan tus grandezas cual escoria,  
 que aqueste es de fortuna el triste pago.

Ya fuiste un tiempo la que ser podías,  
 pues fuiste la cabeza desta tierra,  
 deshecha en fuego, pero no vencida.

Aquí vengo a llorar todos los días  
 las individiosas causas de tu guerra  
 y el amargo destierro de mi vida.<sup>7</sup>

Las semejanzas en los cuartetos son notorias. Ahora bien, se trata de una imitación aparental, tanto en el motivo en sí (Cartago es ahora la víctima, sino el agresor), como en su aplicación (de la consabida *consolatio* amorosa a la reflexión sobre las propias miserias, reflexión que si queda aquí un tanto deshilvanada —necesario cierre final— es indicativa de una evolución posterior por ese camino). Pero el soneto de Ledesma tiene otro particular interés, en cuanto que dibuja ya el símbolo que representará Sagunto ("deshecha en fuego, pero no vencida") como un ejemplo ético de la *fidelitas*.<sup>8</sup> Por eso Lupercio Leonardo de Argensola en un conocido soneto invoca la memoria de unos "Muros, ya muros no, sino trasunto", correlatos de su propia trayectoria sentimental y deseado cobijo:

De hoy más juntos los vuestros y mis males  
se cuenten; pues la fe perpetua y pura  
y el tiempo los ha hecho tan iguales.

Y pues os ha dejado la ventura  
memoria y sepultura de leales,  
dadme también memoria y sepultura.<sup>9</sup>

Pero el soneto de Cetina iba a marcar otra más fértil descendencia. Y no a través de la directa imitación en este caso, sino como la iniciación de un género de particular eco entre los sevillanos. Fue de capital importancia el hecho de que Herrera lo recogiera en sus *Anotaciones a Garcilaso*, teniendo en cuenta que este libro se va a convertir en un crisol de conocimiento, a más de florilegio de poetas andaluces, del que se nutrirán sus paisanos humanistas y poetas. El mismo Herrera se aplicará a poetizar sobre las ruinas en diversas composiciones y con varios fines.<sup>10</sup> Pero sobre todo modelará un soneto cuya fama viene más de la amplia acogida entre sus seguidores en las respectivas composiciones a Itálica, que por sus propios valores poéticos:

Esta rota y cansada pesadumbre,  
osada muestra de soberbios pechos;  
estos quebrados arcos y deshechos,

y abierto cerco de espantosa cumbre,

descubren a la ruda muchedumbre  
su error ciego y sus términos estrechos;  
y sólo yo en mis grandes hechos,  
nunca sé abrir los ojos a la lumbre.

Piense que mi esperanza ha fabricado  
edificio más firme, y aunque veo  
que se derriba, sigo al fin mi engaño.

¿De qué sirve el juicio a un obstinado  
que la razón oprime en el deseo?  
De ver su error y padecer más daño.<sup>11</sup>

La descripción de los *fragmenta* cuaja en unos sintagmas característicos (la "rota y cansada pesadumbre", los "quebrados arcos deshechos", y sobre todo la patética referencia al anfiteatro "abierto cerco de espantosa cumbre") que pasarán en buena medida lexicalizados a las recreaciones sucesivas. Y desde luego la fórmula deíctica inicial, con la expresión de una inmediatez que animiza, por su verismo, la contemplación angustiada. Esta fórmula (complicada por la interposición entre el demostrativo y el sustantivo de un determinativo) se convertirá en la carta de identidad de las recreaciones de los sevillanos sobre Itálica: "Estos de pan llevar campos ahora" comienza el soneto de Francisco de Medrano, "Esta, a la rubia Ceres consagrada" el de Juan de Arguijo, "Estas ya de la edad canas ruinas" el de Francisco de Rioja; y desde luego la famosa canción de Rodrigo Caro "Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora". A su difusión contribuyó Góngora en su comienzo del *Polifemo* ("Estas que me dictó rimas sonoras") pero indudablemente en la conciencia artística del momento iba asociada al estereotipo del motivo de las ruinas. Así se explica que en la liquidación de aquél por Quevedo en su formidable silva *A los huesos de un rey que se hallaron en un sepulcro, ignorándose, y se conoció por los pedazos de una corona* —sobre la que volveremos— comience "Estas que veis aquí pobres y oscuras".

Son los sevillanos de fines del XVI y principios del XVII, los poetas eminentes y los menos, quienes forjan de ma-

nera definitiva el t6pico encauz6ndolo en la visi6n de la antigua ciudad romana cercana a Sevilla. Y lo hacen en el seno de una poesía que reflexiona preocupadamente sobre la vida y que propone un c6digo de comportamiento basado en el ejercicio de la *virtus* estoica. Junto a Horacio, la moral senequista conformar6 el *idearium* de una po6tica ejemplarmente concretada en la *Epístola moral a Fabio*, en las silvas de Rioja a las flores y, de manera especial, en la poesía de las ruinas. Ante su presencia incitante, It6lica se convierte en un tema en boga en el que parecen competir estos sevillanos. Así lo testimonia Hernando de Soria en su epístola a Lucas de Soria:

Tan adelante en esto ha caminado  
cual suele nuestro vago pensamiento  
que el sitio haya y lugar determinado.

Ser6 pues, si te place, aquel convento  
que tres millas de la gran ciudad vecina  
tiene, y sobre un collado hermoso asiento,

do ve el mudo silencio la rüina  
de It6lica deshecha que conserva  
rastros de la alta majestad latina,

y el grande anfiteatro a quien reserva  
forma el tiempo y asientos levantados,  
mas cubiertos de malva y de vil yerba.

Acu6rdome de estar allí asentados  
muchas veces Medrano y yo viniendo  
de su hacienda, cerca aunque cansados,

y alguna solitaria cabra viendo  
pacer aquel teatro que algün día  
tanta gente vio en sí y festivo estruendo,

de aquella muda soledad salía  
contento y voz que nos hablaba clara  
y que a filosofar nos persuadía.<sup>12</sup>

Y filosofar po6tico fueron las realizaciones al respecto. Había que apurar en un margen estrecho de posibilidades buscando eficacia est6tica que coadyuvara en la expresi6n del *exemplum* de la fugacidad del tiempo, con su consi-

guiente estela del desengaño y de la *vanitas*. Es la aplicación que, por su frecuencia, se trivializa en las mediocres realizaciones de un Francisco de Guzmán ("Vi de la grande Itálica famosa ...") o de un Juan de Espinosa ("Itálica infelice que del hado .."), para venir a encauzarse por el interrogante *Ubi sunt* —nunca más gratuito el engranaje de dos tópicos— en Pedro de Quirós ("Itálica ¿dó estás? Tu lozanía...") o Francisco de Villalón ("... Itálica infelice ¿dó la cumbre? / ¿Dó está la majestade? ¿El inhumano anfiteatro dónde? ..."). Pero también surgen hallazgos. Así el sobrecogedor final de Rioja:

Y ya el fausto y la pompa lisonjera  
de pesadumbre tan ilustre y rara  
cubre yerba y silencio y horror vano.<sup>13</sup>

O de Medrano; las piedras ruinosas, pero erguidas, son ejemplo de dignidad:

Pues si vencen la edad y los extremos  
del mal, piedras calladas y sufridas,  
suframos, Amarilis, y callemos.<sup>14</sup>

Mayor eficacia expresiva logran —a mi modo de ver— estos sonetos que la archiconocida canción de Caro, con versos también importantes como éstos:

Este despedazado anfiteatro,  
impio honor de los dioses, cuya afrenta  
publica el amarillo jaramago,  
ya reducido a trágico teatro,  
¡oh fábula del tiempo!, representa  
cuánta fue su grandeza y es su estrago.<sup>15</sup>

La "fábula del tiempo": esa es la raíz del motivo, que con el centrarse progresivo en sí mismo, va perdiendo la cáscara del tópico para llegar a la esencia del símbolo. "Fábula del tiempo", pero con soluciones diversas. En esos estrechos márgenes en que hay que buscar la originalidad, Arguijo invierte los términos:

parte fecunda de la madre tierra,  
que el sustento común al orbe encierra  
de tanta espiga en la preñez dorada,

fue ciudad al comercio dedicada,  
que la quietud y la verdad destierra,  
duro después teatro de la guerra,  
que toda en sangre la dejó bañada.

Del primitivo asunto restaurado,  
gracias rinde en el fruto repetido  
al circular precepto de los meses;

también siéndole el tiempo agradecido  
no más hierro la hiera que el arado,  
no más peso la oprima que sus mieses.<sup>16</sup>

El eje significativo se va centrando, pues, en el motivo mismo como representación simbólica del tiempo, destructor las más veces, benéfico en ocasiones. Y paralelo a ese proceso va la progresiva desaparición de la *consolatio*, en un repudio de los ejemplos externos frente al drama existencial íntimo. Una vez más la voz de Arguijo:

No los mármoles rotos que contemplo,  
tristes reliquias de la gran Cartago,  
ni de Numancia el miserable estrago,  
ni los despojos del efesio templo;

no de Sagunto el fin, único ejemplo  
de la lealtad y de su injusto pago,  
descrecen mi dolor, ni sastisfago  
con su memoria al mal que nunca templo.

Bien que prueba tal vez la fantasía,  
aunque en vano, aliviar mi desventura  
con la grandeza de desdichas tales;

mas la razón advierte que confía  
en remedio engañoso quien procura  
con los ajenos consolar sus males.<sup>17</sup>

Pero esta será sólo la liquidación expresa de una *consolatio* erudita. La eficacia viene de la mano del patetismo de Quevedo, en un soneto cuyo último verso



synetiza —a modo de lema— el más angustioso sentido de la temporalidad:

Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!,  
y en Roma misma a Roma no la hallas:  
cadáver son las que ostentó murallas,  
y tumba de sí propio el Aventino.

Yace donde reinaba el Palatino;  
y limadas del tiempo, las medallas  
más se muestran destrozado a las batallas  
de las edades que blasón latino.

Sólo el Tibre quedó, cuya corriente,  
si ciudad la regó ya, sepultura,  
la llora con funesto son doliente.

¡Oh, Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura,  
huyó lo que era firme, y solamente  
lo fugitivo permanece y dura.<sup>18</sup>

La *res* histórica no sólo se minimiza, sino que se aniquila. Importa sólo en virtud de su destrucción, como "trofeo del tiempo", el gran protagonista, y las ruinas, el gran testimonio. Significativa evolución la sufrida por este motivo. El Renacimiento descubrió las ruinas con el orgullo humanista de ver en ella un proceso histórico de fases cambiantes. Los poetas amorosos petrarquistas hicieron una trivial —cuando no extravagante— aplicación a su propio devenir sentimental. Pero el motivo no podía ser fundamental en un momento histórico que cantó al "ser" en su animismo esencial y acrónico (raíz del mito bucolista). Será la preocupación, la angustia subsiguiente, por el "estar" del hombre en el mundo, tan intensamente percibida por los hombres barrocos, la que lo hará consustancial con su expresión poética. Los espíritus sensibles buscarán un reducto en su propia interioridad, fijándose en los modelos literarios que les sirvan para encauzar su salvación personal "a pesar de todo". Y ahí están las ruinas, ejemplos al mundo de glorias que pasan. De ello extrapolan —aprovechando el diseño formal de aplicación amorosa, pero con bien distinta intención— la *lectio*:

ejercitarse en el ejercicio de la *virtus* y resistir tan callada y dignamente como las propias piedras. Pero finalmente las ruinas serán sólo expresión de sí mismas. Ya no es posible diferenciar significación textual y sentido adicional. Todo es lo mismo porque es símbolo. Asistimos así a un curioso proceso inverso al normal. De un tópico de raigambre erudita al símbolo definidor de un momento histórico. Y al tiempo que se vitaliza, se dignifica estéticamente: no es una excusa "para", sino la expresión "de".

Pronto se derivará hacia la pendiente de la espectacularidad terrorífica, convirtiéndose las ruinas en habitáculos de macabras marchas de gusanos. Con jocosa mordacidad Quevedo se sirve del motivo para expresar el poder igualador del tiempo-muerte. De la magnificencia de un sepulcro real sólo se tiene noticia por los pedazos de una corona:

Estas que veis aquí pobres y oscuras  
 ruinas desconocidas,  
 pues aun no dan señal de lo que fueron;  
 estas piadosas piedras más que duras,  
 pues del tiempo vencidas,  
 borradas de la edad enmudecieron  
 letras en donde el caminante junto  
 leyó y pisó soberbias del difunto.  
 (...)  
 ¡Oh muerte, cuánto mengua en tu medida  
 la gloria mentirosa de la vida!<sup>19</sup>

El ansia devoradora del tiempo se ceba en las glorias de antaño ofreciendo esqueletos de difunto. En las torres de Joray —estamos ahora en un romance también de Quevedo— :

(...)  
 Las dentelladas del año,  
 grande comedor de mundos,  
 almorzaron sus almenas  
 y cenaron sus trabucos.

Donde admiré su homenaje,  
 hoy amenaza su bulto:  
 fue fábrica y es cadáver;

tuvo alcades, tiene búhos.

Certificóme un cimiento  
que está enfadando unos surcos,  
que al que hoy desprecia un arado,  
era del fuerte un reducto.

Sobre un alcázar en pena,  
un baluarte desnudo  
mortaja pide a las yerbas,  
al carro pide sepulcro.

Como herederos monteses,  
pájaros le hacen nocturnos  
las exequias, y los grajos  
le endechan los contrapuntos.

Quedaron por albaceas  
un chaparro y un saúco,  
pantasma que a primavera  
espantan flores y fruto.

De ahí la lección:

Este cimiterio verde,  
este monumento bruto  
me señalaron por cárcel:  
yo lo tomé por estudio.

Aquí, en cátedra de muertos,  
atento le oí discursos  
del bachiller Desengaño  
contra sofisticos gustos.<sup>20</sup>

Esa es la única y absoluta verdad. Todo lo demás (buscar consuelo también) son "sofisticos gustos". Más allá incluso de la impresión terrorífica, priva la mirada despiadada. En multitud de textos anónimos del XVII se repiten, no sin gracejo, cuadros de ruinas como fantasmagóricas arcas de Noé pobladas de cernícalos, cuervos y mochuelos. Bien cerca quedaba ya la mirada caústica. Y ningún maestro como Góngora en ella. Tan demoledor como el tiempo, la lengua del cordobés contra el viejo Castillo de San Cervantes:

(...)

Tiempo fue (papeles hablen)  
que te respetaba el Reino  
por juez de apelaciones  
de mil católicos miedos.

Ya menospreciado ocupas  
la aspereza de ese cerro,  
mohoso como en diciembre  
el lanzón del viñadero.

Las que ya fueron corona  
son alcándara de cuervos,  
almenas que, como dientes,  
dicen la edad de los viejos.

Cuando más mal de ti diga,  
dejar de decir no puedo,  
si no tienes fortaleza,  
que tienes prudencia al menos.

Tú, que a la ciudad mil veces,  
viendo los moros de lejos,  
sin ser Espíritu Santo,  
hablaste en lenguas de fuego,

en las ruinas ahora  
del sagrado Tajo, viendo  
debajo de los membrillos  
engerirse tantos miembros,

lo callas a su maridos,  
que es mucho, a fe, por aquello  
que tienes tú de Cervantes,  
y que ellos tienen de ciervos.

Entre todas las mujeres  
serás bendito, pues siendo  
en el mirar atalaya,  
eres piedra en el silencio.<sup>21</sup>

Lejos de la digna y callada serenidad, del *ruinoso desorden*, asistimos a la visión de un mundo tambaleante presidido por la inestabilidad.

Pero, claro está —y como apreció Maravall—<sup>22</sup>, si los barrocos tenían conciencia de desorden, es porque presentían el orden, si el mundo está al revés, es porque tiene un derecho. Ahí radica la clave del Barroco: si poéticamente intuyeron ese ser preheideggeriano, si fueron existencialistas "avant la lettre", en el fondo estaban inmersos en una concepción sustancialista del mundo. Ante tal conflicto sólo cabía una salida, el fatalismo, que en su dinamicidad es, paradójicamente, inmovilista.

Nada mejor para acercarnos a un momento histórico que hacerlo a través de su tónica, que presta formas a los contenidos. Así vemos que los del Barroco dan la mayor lección de inmovilismo. ¿Qué decir del *gran teatro del mundo*? Pero las ruinas no le van a la zaga. Es una desvalorización del mundo, de sus pompas..., una aceptación de su fatalismo histórico. Ese el elemento radical del motivo. Independientemente de que de él se pueda sacar una lección de consuelo como aceptación resignada (el "suframos, Amarilis, y callemos") o la constatación terrible de la desolación en un Quevedo. La ruina no sólo afecta ya a lo materialmente arruinable; su propio interior también lo es:

Miré los muros de la patria mía,  
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,  
de la carrera de la edad cansados,  
por quien caduca ya su valentía.

Salíme al campo, vi que el sol bebía  
los arroyos del yelo desatados,  
y del monte quejosos los ganados,  
que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa; vi que, amancillada,  
de anciana habitación era despojos;  
mi báculo, más corvo y menos fuerte;

vencida de la edad sentí mi espada.  
Y no hallé cosa en que poner los ojos  
que no fuese recuerdo de la muerte.<sup>23</sup>

Pero voces apelan contra ese destino que envuelve en la misma vorágine del tiempo al hombre que es sentir y a a las ruinas que son naturaleza muerta. Ya vimos el repudio de Arguijo a una *lectio* erudita. Más lírica, la voz emocionada de Lope de Vega convoca a esas "máquinas difuntas" para mostrarles su más íntima e intransferible tragedia personal:

Vivas memorias, máquinas difuntas,  
que cubre el tiempo de ceniza y hielo,  
formando cuevas, donde el eco al vuelo  
solo del viento acaba las preguntas.

Basas, columnas y arquivadas juntas,  
ya divididas oprimiendo el suelo,  
soberbias torres que al primero cielo  
osastes escalar con vuestras puntas.

Si desde que en tan alto anfiteatro  
representastes a Sagunto muerta,  
de gran tragedia pretendéis la palma,

mirad de solo un hombre en el teatro  
mayor ruina y perdición más cierta,  
que en fin sois piedras y mi historia es alma.<sup>24</sup>

La voluntad individualizadora de su propia historia avanza un elemento de rebeldía. Pero rebeldía latente, maniatada, lejana todavía a la "hybrys" romántica, que de nuevo retomará el topos de las ruinas con la misma vitalidad que en el Barroco, pero con distinto aliento. Sentado entre las ruinas de Roma, Shelley concibirá su *Prometeo desencadenado* bajo la inspiración del "vigoroso despertar de la primavera". Sentado entre las ruinas de Roma, Shelley no mira hacia atrás, sino que se siente impulsado hacia el futuro. Pero esa es ya otra historia.

## NOTAS

<sup>1</sup> Tiene razón al afirmarlo así Jürgen Trabant, pero no tanta al decir que en ese punto el comentarista procede con absoluta arbitrariedad, casi con la misma que el poeta, puesto que éste presupone de antemano ciertos conocimientos en los lectores (*Semiología de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1975. 245). El crítico reconstruye el contexto con arreglo a los puntos de interés que quiere destacar; por tanto no es arbitrario, sino unilateral. Y por este mismo matiz, entre otros, resulta impertinente la comparación con el autor.

<sup>2</sup> Como puede observarse, la terminología empleada es coincidente con la utilizada por las aplicaciones de la teoría glosemática a la crítica literaria. Sin embargo el concepto que más me interesa (la forma del contenido) presenta discrepancias importantes con aquel proceder metodológico, según explico a continuación. A partir de la teoría de Hjelmslev sobre los sistemas de signos "connotativos" (es decir, aquéllos cuyo plano de la expresión está formado por un signo completo, con sus niveles respectivos de contenido y expresión), sus discípulos Stender-Petersen ("Esquisse d'une théorie structurale de la littérature." *Recherches Structurales*. Copenhague: 1949. 277-287) y Johansen ("La notion de signo dans la glossématique et dans l'esthétique." *Idem*. 288-303) hicieron la aplicación al signo literario. La aplicación resultó fecunda por varias razones. Hacía más evidente, o formulaba, algo ya sabido: el nuevo *status* que adquiere la lengua en el texto artístico, del que constituye su plano de la expresión; así, el estudio de éste no puede prescindir de ninguno de los elementos que constituyen un signo completo. Además esta teoría proponía un exhaustivo análisis de la obra literaria, pues a los dos niveles se agregaban las nociones de forma y substancia, produciéndose cuatro estratos: *substancia de la expresión*, *forma de la expresión*, *forma del contenido* y *substancia del contenido*. De todos ellos, el estrato *forma del contenido* es el que presenta una falla más importante, hasta el punto de quedar un tanto desdibujado, contradiciendo, además, en su análisis el proceder semasiológico (del signifiante al significado) que afirman seguir en todo el proceso. Johansen vio la posibilidad de dividir la obra en unidades interpretativas que venían marcadas por la intuición de unidades connotativas. Por tanto aquí están operando desde el significado al signifiante. Y este es —creemos— el único camino. Se debe proceder, pues, —y a nuestro modo de ver— con un criterio dialéctico (entre contenido y expresión) y convergente (de las sustancias a las formas en ambos niveles). Con este criterio convergente se llega al punto más importante, al estrictamente peculiar del texto literario: el engranaje entre la forma de la expresión y la forma del contenido. Precisamente aquí es donde entra la peculiaridad de los textos que hacen uso de la tópica como elemento integrante en su configuración.

<sup>3</sup> Michael Riffaterre. *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

<sup>4</sup> A. Morel-Fatio. "Histoire de deux sonnets." *Études sur l'Espagne*. III Paris (1904): 141-161; R. Foulché Delbosc. "Notes sur le sonnet *Superbi colli*." *Revue Hispanique* XI (1904): 225-243; J. Fucilla "Notes sur le sonnet *Superbi colli* (Rectificación y suplemento)." *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* XXXI (1955): 51-90; J. Fucilla. "*Superbi colli*" e altre saggi. *Notas sobre la boga del tema en España*. Roma: Carucci, 1963. Por lo demás, el tema de las ruinas ha sido objeto de una relativamente extensa bibliografía que incide en aspectos filosóficos e filológico-literarios. Caben ser destacados los estudios de E. Orozco Dias. "Ruinas y jardines: su significación y valor en la temática del Barroco." *Temas del Barroco*. Granada: 1947; J. Starobinski. "La mélancolie dans les ruines." *L'invention de la liberté*. Paris: 1964; P. Zicker. *Fascination of Decay*. Ridgewood, 1968; B. Wardropper. "The Poetry of Ruins in the Golden Age." *Revista Hispánica Moderna*. XXXV, 1969. 295-305; R. Mortier. *La poétique des ruines en France*. Ginebra: 1974; J. Lara Garrido "Notas sobre la poética de las ruinas en el Barroco." *Analecta malacitana*. IV, 1981. 385-99; del mismo, "El motivo de las ruinas en la poesía española de los siglos XVI y XVII (Funciones de un paradigma nacional: Sagunto)." *Idem*. VI, 1983. 223-77.

<sup>5</sup> Gutierre de Cetina. *Sonetos y madrigales completos*. Ed. de B. López Bueno. Madrid: Cátedra, 1981. 210.

<sup>6</sup> Garcilaso de la Vega. *Obras completas con comentario*. Ed. de E. L. Rivers. Madrid: Castalia, 1974. 152-3 (En pro de una uniformidad en este trabajo, modernizamos las grafías en todas las citas textuales). Por cierto que este soneto de Garcilaso aunque encabece algunas antologías sobre poesía de ruinas (Cfr. por ejemplo S.B. Vranich. *Los cantores de las ruinas en el Siglo de Oro*. Ferrol, Esquíu, 1981) no es propiamente tal: en él las ruinas son un marco de presencia y no un motivo signficacional.

<sup>7</sup> *Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia*. extractado de sus actas originales por don Pedro Salvá y reimpresso con adiciones y notas de Francisco Martí Grajales. III Valencia: 1906. 57.

<sup>8</sup> En las sucesivas recreaciones poéticas, Sagunto (con su confiada espera durante el asedio de la ayuda de su aliada Roma, que nunca llegó) se perfila como un modelo ideal de conducta frente a criterios objetivos y pragmáticos: "signo de un comportamiento ético político antípoda de la tacitista 'razón de estado'" (J. Lara. "El motivo de las ruinas..." art. cit. 234).

<sup>9</sup> *Rimas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*. Ed., J. M., Blecua. I Zaragoza. 1950. 56.



<sup>10</sup> Cfr. G. Cabello Porras. "Del paradigma clásico a una apertura significativa en el motivo de las ruinas a través de la poesía de Herrera." *Analecta malacitana*. IV 1981. 309-29.

<sup>11</sup> Fernando de Herrera. *Poesía castellana original completa*. Ed., C. Cuevas. Madrid: Cátedra, 1985, 451.

<sup>12</sup> A. Rodríguez Moñino. "Hernando de Soria Galvarro (Dos poesías inéditas)." *La transmisión de la poesía española de los Siglos de Oro*. Barcelona. Ariel, 1976. 153-4.

<sup>13</sup> Francisco de Rioja. *Poesía*. Ed., B. López Bueno, Madrid: Cátedra, 1984. 200-1.

<sup>14</sup> *Vida y obra de Medrano*, II. Ed., D., Alonso y S.

<sup>15</sup> De las cinco redacciones que tuvo esta canción, estos versos corresponden a los 18-23 de la última y definitiva (Cfr. P. Blanco Suárez. *Poetas de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Instituto Escuela, 1923. 297-302).

<sup>16</sup> Juan de Arguijo. *Obra poética*. Ed., S.B. Vranich. Madrid: Castalia, 1971. 151. Las composiciones a Itálica, que forman el conjunto más homogéneo desde el punto de vista formal, ponen de manifiesto, en su heterogeneidad de sentidos, la polivalencia significativa del motivo, frente a otros paradigmas nacionales (Sagunto e Numancia) que llevan asociado un simbolismo ético-político derivado de su propia historia.

<sup>17</sup> Ed. cit. 149.

<sup>18</sup> Francisco de Quevedo. *Obra poética I*. Ed., J. M. Bleuca. Madrid. Castalia, 1969. 418.

<sup>19</sup> *Idem*. 275-7.

<sup>20</sup> *Idem* III. 1971, 64-7.

<sup>21</sup> Luis de Góngora. *Romances*. Ed., A. Carreño. Madrid: Cátedra, 1982. 233-6.

<sup>22</sup> J. A. Maravall. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1980. 366 y ss.

<sup>23</sup> Ed. cit., I. 184.

<sup>24</sup> Lope de Vega. *El peregrino en su patria*. J. B. Avalu-Arce. Madrid, 1973. 192-3.

---

---

NEW TEXTS, OLD IDEALS: IDEOLOGICAL  
RELICS AND CONTEMPORARY VALUES  
IN A *ROMANCE* FROM THE EASTERN  
JUDEO-SPANISH TRADITION

Louise Mirrer  
*Fordham University-Lincoln Center*



The texts of the eastern Judeo-Spanish *Romancero* tradition are works which engage in ideological colloquy of some magnitude. Recalling and reinterpreting the stories of the distant past, they both preserve the memory of preterite events and attitudes and articulate the beliefs of contemporary groups.

Of crucial importance to understanding the way in which the eastern Judeo-Spanish texts achieve this synthesis of old and new is the notion of the *Romancero* as an open-ended tradition (Catalán; Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico* 1:42-43). Its texts form an immediate and serial response to the values and structures of earlier compositions, continually reworking details and descriptions which hark back to the tradition's origins in the Middle Ages.

The *romances* are collectively held and anonymously composed oral texts—freely available to anyone who wishes to take them up and make them meaningful within a contemporary context. When the propositions of

earlier versions of a *romance* compete or clash with the structures of the society in which they are reissued, their interpreters are at liberty to transform them so that they become compatible with the new social order.

Nonetheless, there seem to be some ideals which the modern variants continue to uphold. This is despite radical shifts in attitude towards other aspects of the older compositions. As some have suggested (e.g. Catalán), a kernel of an earlier ideology is always latent in the newer texts, and this kernel lends each *romance* a certain consciousness of the past and of its own place in the history of the work. But the ideological legacy of the tradition also imparts to the *romances* a sense that some attitudes towards standards of human behavior are immutable and are forever applicable to the vicissitudes of human life. Thus, as successive generations of receptors respond to the compositions of earlier groups with their own, modern locutions, they repeatedly realize in their texts the ideological potentiality of previous incarnations.

The aim of this study is to show how one text from the contemporary eastern Judeo-Spanish *Romancero* participates in this complex dialogue of past and present; how it perpetuates throughout time and space certain ideals that are permanently on the agenda of human discourse. The study will rely on a modern version of the *Romance de Tarquino y Lucrecia* collected in 1973 in Seattle, Washington.

O qué rey de las romansas que Tarquinos se llamava.  
 por la su puerta pasava.  
 La reina que le vido  
 —¿Qué buxcax, mi rey Tarquinos, talas horas por mi sala?  
 —Vuestros amores, mi dama, no me dexan reposar.  
 Y si tal me los atorgas seyas reina encoronada. Y si tal no me las  
 atorgas con me spada seyas matada.  
 —Más prefiero morir con honra y no vivir desfamada.  
 Que no digan la mi gente. —De un cristió fue namoroza.  
 Estas palavras diziendo, el cuchillo l'enfincó.  
 Y la romansa se acabó (Benmayor 59).<sup>1</sup>

The above version of the *Romance de Tarquino y Lucrecia* tells the story of a Jewish woman who, when faced with the choice of marriage to a Christian man or death at his hands, heroically opts for her own demise in order to avoid the censorship of her religious and cultural group. The underlying message is clear: marriage to an outsider is a fate worse than death. Yet the simplicity with which the text conveys its point obscures the very complicated dynamics of oral literary production which account for the ability of this particular version to communicate its message.

It is by no means an easy route through which the *Romance de Tarquino y Lucrecia* came to express religious scruples. The story is not traditionally one which details conflicts between Christians and Jews. Rather, it is an ancient tale about a confrontation between a virtuous Roman matron and a powerful tyrant who rapes her. The matron, Lucretia, commits suicide after her violation, for although her dishonor was forced upon her by the despotic Tarquinius, she believes she must punish herself for her failure to remain chaste and faithful to Collatinus, the man to whom she is married.<sup>2</sup> The *Lucretia* legend probably entered the Judeo-Spanish *Romancero* through either the version published in the 1550 *Cancionero de romances de Amberes* (Menéndez Pidal, *Los romances*, 126) or through popular versions of the story circulated in the 16th century Spanish oral tradition and transmitted by crypto-Jews and Portuguese converts who emigrated abroad during that period (Bénichou 96; Benmayor 61). The Jews, then in exile from Spain, would have received a version of the story quite different from the historically remote Roman account, for already in the 1550 *Cancionero* text, radical alterations in the ancient legend had occurred.<sup>3</sup> The 16th century oral versions of the tale undoubtedly contained other modifications in the ancient Roman story,<sup>4</sup> and as the text continued to be transmitted in different geographical settings and in different historical periods, it was further transformed.<sup>5</sup>

Through the active reception and subsequent new production of the *Lucretia* text, the groups that transmitted

the story gave the work a sense of their own values and aspirations—inventing, substituting, and enhancing detail in order to make the ancient legend seem of compelling interest to more modern audiences. Thus, in the Judeo-Spanish text cited above, Tarquinius is recast as a Christian king who attempts to seduce a Jewish Queen. Ignoring historical precedent, the *romance* identifies Tarquinius not as king of the *romanos*, as in other versions, but as king of the *romances*, an innovation which makes clear the fact that the new text belongs to the fictive world of the *Romancero* rather than to the cultural space of ancient Rome.<sup>6</sup> The Judeo-Spanish *romance* also bases Tarquinius' entreaty to the Queen on a promise of marriage (he says, "Y si tal me los atorgas / seyas reina encoronada"). In the ancient legend and in other versions of the text, Lucretia is a chaste matron; in this composition, she is an unmarried woman.<sup>7</sup> But Lucretia refuses to grant Tarquinius's wishes even though he promises to marry her, for the question of honor in this text involves not so much moral issues, as in other versions, but religious scruples. The Jewish queen tells the Christian Tarquinius that she prefers to die with her honor intact ("Mas prefiero morir con honra / y no vivir desfamada") and so escape the opprobrium of her people who would scorn her for having loved a Christian ("Que no digan la mi gente / —De un cristió fue namoroza").

In modifying the details of the ancient legend, the modern eastern Judeo-Spanish community—a tightly knit group which had managed to support the customs and proscriptions of an age-old culture despite centuries of displacement—was able to produce a text which described both the incessant conflict between Christians and Jews and the modern threat of assimilation through intermarriage. Yet the Judeo-Spanish rendering of the *Lucretia* legend also retrieved from the ancient story an ancient ideology. It is this ideology which accounts for the group's selection of the legend as a vehicle for its contemporary concerns.

The story of Lucretia, as Donaldson points out, "reminds both men and women that certain values mat-

ter more than life itself—that there are fates worse than death" (23).<sup>8</sup> Its logic derives from the notion that "death . . . converts possible defeat and shame into unquestionable triumph" (Donaldson 166). In the ancient legend of the woman who chose death when faced with the disgrace of having failed to remain chaste and loyal to her husband, the ideals worth dying for are purity and constancy. These ideals, intimately related to the human condition insofar as they always provide a basis for at least minimal social cohesion, form the ideological core of the story. That Lucretia is a heroine depends on her willingness to die for them and it is this exemplary attitude that yields her story as pertinent every time the issue of fidelity—be it to spouse, religion, friends, family, or country—arises.

The ideological core of the legend, and the tragic death that affirms it, are what impart to the text its potential for reinterpretation. And it is this potential, which had been serially realized in many disparate historical, geographical, and cultural settings, which eventually led the eastern Judeo-Spanish community of Seattle, Washington to find in the legend a description of its own centuries-old struggle to remain true to religious and cultural traditions despite often hostile environments and threats of extinction. The Judeo-Spanish text, although resident in the contemporary world, recovered from the ancient prototype and its subsequent reworkings a solution to its never-ending problem of maintaining religious and cultural integrity—a problem which on the surface may seem idiosyncratic, but which on a deeper level reflects patterns of human behavior indifferent to the passage of time.

But the issue of recovering ideologies latent in the works of the past involves also the broader notion of the text itself as ideology—as a medium through which disparate groups may make meaningful the events of their lives.

Ideologies are organizing elements in society. As Thornborn has commented, they subject people to a given order and they qualify them for conscious social action:

The operation of ideology in human life basically involves the constitution and patterning of how human beings live their lives as conscious, reflecting initiators of acts in a structured, meaningful world. Ideology operates as discourse, addressing or, as Althusser puts it, interpolating human beings as subjects (15).

While it is often the case that new ideologies supplant old ones as history progresses, certain texts have a timeless quality. They "subject" and "qualify" the individuals who receive them in the present in much the same way as they "subjected" and "qualified" those who received them in the past. Although responding specifically to the concerns of another era,<sup>9</sup> they nevertheless make their contemporary audiences recognize the dictates of the societies that surround them, telling them what is "good" and what is "just," what is "possible" and what is "impossible" within the limitations of their own contexts. Giving normative shape and structure to the desires, ambitions, hopes, and fears of their interlocutors, they make plain to them that if they act in accordance with the practices mandated by the text they will be credited; and if they do not, sanctions will be imposed against them.<sup>10</sup>

In the case of the eastern Judeo-Spanish *Romance de Tarquino y Lucrecia*, a new social order, though based on beliefs and assumptions quite distinct from that of the ancient Romans, retained the self-same system of crediting purity and constancy and willingness to die for these ideals—and sanctioning their opposites—as its historically remote antecedent. The modern story of Lucretia, while interpolating new subjects into its discourse, operated in similar fashion to its historical forbearers. It is for fear of group disapproval that the Jewish Lucretia dies, succumbing to the same pressures—terror of the stigma associated with "impure" relations—as her ancient prototype. The modern text thus insists to its audience on the very behaviors outlined in the ancient model and in subsequent versions. It informs its interlocutors of its own policies towards "impure" relations and, providing what Abercrombie and Turner have called a "psychology of guilt" which proscribes illicit sexuality and prevents marrying out, it points to the conduct expected of its members in the

instance of external sexual advances. Still viable as ideological discourse, the appeal of the legend endures.

Permutations of time and geography notwithstanding, the story of Lucretia has become operative within the matrix of affirmations and sanctions of a modern group; its renewal in Seattle, Washington demonstrates, in a unique way, the manner in which the ideology of an ancient civilization may emerge as functional alongside of new ideologies within a new social order.

In effect, the Judeo-Spanish version of the *Lucretia* legend shows how the *Romancero* tradition serves as a vehicle for both changing and continuing ideologies. It is indeed the open-endedness of the tradition that has allowed the ideological potentiality of the ancient tale to be periodically realized so that the modern text might eventually come to tell the story of long ago in a contemporary religious light.

#### NOTES

<sup>1</sup> This ballad was sung to Benmayor during fieldwork in Seattle on June 14, 15, 17, and 18 of 1973. It was readily offered by six different informants.

<sup>2</sup> Livy tells the story in the *Roman History*.

<sup>3</sup> Lucretia, described by Livy as having been dishonored by King Tarquinius' son, Sextus, is said in the *Cancionero* text to have been confronted by the King himself. Also in the later version, Lucretia is described as having received promises of great riches if she agrees to comply with Tarquinius' will, a detail not included in Livy's report. In addition, when Lucretia's husband, Collatinus, hears of his wife's encounter with the King, his concern is for individual vengeance so there is no discussion of the banishment of the Tarquini line from Rome as in Livy's account, but rather of the murder of the King and the destruction of his house.

<sup>4</sup> Armistead and Silverman cite a 17th century composition by Alonso de Castillo Solórzano as evidence of an early *Tarquino* variant which formed part of the *Romancero* tradition but which was not printed in the ballad collections of the period. In this version, Tarquinius is de-



scribed as a hunter whose quarry apparently is the tormented matron, Lucretia. Nowhere in the Roman exposition of the tale is there mention made of the hunt or of Lucretia's assailant as a hunter. Rather, this ballad version seems to derive from a tradition which relies on the folkloric *topos* of the hunter—and the maiden as game. For further discussion of this theme, see *Folk Literature* 245-253.

<sup>5</sup> These transformations range from the designation of Tarquinius as a traveler from the Indies to the revelation that the King is none other than Lucretia's husband in disguise.

<sup>6</sup> See Mirrer, "Acts" and "Reinterpreting" for further discussion.

<sup>7</sup> There is, of course, a certain redundancy in the text, for Lucretia is already described as "la reina." However, Tarquinius' promise, "seyas reina encoronada," indicates that he intends to make her *his* queen. It is worthwhile to note that in other versions of the *romance* Tarquinius promises Lucretia that she will be crowned Queen of Granada. In these texts, there is no suggestion of marriage and Lucretia continues to be identified as a married woman.

<sup>8</sup> In at least two versions of the *romance*, Lucretia does not die. See Bénichou 97.

<sup>9</sup> The ideological core of the *Rape of Lucretia* legend probably responded initially to the notion of "transferred pollution," or the contamination of a married woman's family as a result of her intercourse with a man who is not her husband, and to rules of succession and inheritance of wealth which rely on certain knowledge of kinship relations and which are threatened if pregnancy is a consequence of an extramarital affair. See also MacCurdy and Petriconi for discussions of the legend and its transformations.

<sup>10</sup> This is how Therborn (18, 34) describes ideologies.

#### WORKS CITED

- Abercrombie, Nicolas and Brian S. Turner. "The Dominant Ideology Thesis." *British Journal of Sociology* 29 (1978): 149-71.
- Armistead, S.G. and J.H. Silverman. "Una variación antigua del romance de Tarquino y Lucrecia." *Thesaurus: Boletín de Caro y Cuervo* 33 (1978): 122-26.

- . *The Judeo-Spanish Chapbooks of Yacob Abraham Yoná. Folk Literature of the Sephardic Jews* Vol. 1. Berkeley: U of California Press, 1971.
- Bénichou, Paul. *Romancero Judeo-Español de Marruecos*. Madrid: Gredos, 1968.
- Benmayor, Rina. *Romances judeo-españoles de oriente. Nueva recolección*. Madrid: Gredos, 1979.
- Catalán, Diego. "Los modos de producción y 'reproducción' del texto literario y la noción de apertura." *Homenaje a Julio Caro Baroja*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978. 245-70.
- Donaldson, Ian. *The Rapes of Lucretia: A Myth and its Transformations*. Oxford: Clarendon, 1982.
- Livy, Titus. *Roman History*. Trans. John Henry Freese, Alfred John Church, and William Jackson Brodribb. New York: Appleton, 1904.
- MacCurdy, Raymond. "On the Uses of the Rape of Lucretia." *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*. Barcelona: Hispam, 1974: 297-308.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Los romances de América y otros estudios*. 6<sup>a</sup> ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.
- . *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí) Teoría e historia*. 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- Mirrer, Louise. "Acts of Abduction: A Note on Lexical Innovation in the Romancero Tradition." Forthcoming in *Dispositio*.
- . "Reinterpreting an Ancient Legend: A Note on the Judeo-Spanish Romance de Tarquino y Lucretia." *Prooftexts* 6 (1986): 117-30.
- Petriconi, H. "El tema de Lucretia y Virginia." *Clavileño* 11.8 (1951): 1-5.
- Therborn, Goran. *The Ideology of Power and the Power of Ideology*. London: NLB, 1980.

---

---

AUTHORITARIAN FICTION:

OCTAVIO DE FARIA'S *TRAGÉDIA BURGUESA*<sup>1</sup>

Randal Johnson  
*University of Florida, Gainesville*

Octávio de Faria (1909-1980) was a prominent and often provocative figure in intellectual circles of the 1930s.<sup>2</sup> His *Tragédia Burguesa*, an immense *roman-fleuve* comprised of fifteen volumes published between 1937 and 1977, is unprecedented and unparalleled in Brazilian literature for both its extension and its obsession with revealing the spiritual failure of a generation that grew up in Rio de Janeiro between the wars.<sup>3</sup> A highly respected member of Brazil's literary and cultural establishment—evidenced by his participation, starting in 1967, in the Conselho Federal de Cultura and his election, in 1972, to the Academia Brasileira de Letras—Faria's place in the Brazilian literary canon is by no means assured. As a novelist he is frequently mentioned, but apparently rarely read or discussed.<sup>4</sup>

Faria was a major proponent of the introspective or intimist novel that gained force in the mid-1930s. Despite his literary concern with exploring the psychological, moral and spiritual despair of his characters and his close identification with Catholic currents in Brazilian literature, Octávio de Faria was far from being an apolitical writer. As a literary critic, he engaged in polemics with Jorge Amado and other writers of the left about the role and nature of

literature and literary practice, frequently denouncing what he called "um excesso de Norte," criticizing sociological fiction—especially the "proletarian novel"—and lamenting the "hatred" he saw as characterizing modern Brazilian letters.<sup>5</sup> He was a harsh critic of the Brazilian modernist movement, to the point of even denying its very existence. As co-founder of the Chaplin Clube and the magazine *O Fan* he was one of Brazil's most enthusiastic and assiduous film critics, and yet was virulent in his opposition to sound.<sup>6</sup>

Faria came of age intellectually in a period of political transition and of exacerbated ideological tensions. Democratic liberalism, the guiding political doctrine—in theory if not practice—of Brazil's First Republic (1889-1930), was largely discredited, and the appeal of authoritarian or totalitarian solutions such as fascism and communism was great. The Revolution of 1930, which put Getúlio Vargas in power, represented a fundamental shift of power from the rural oligarchy to the urban middle sectors and the growing industrial bourgeoisie. The "new" republic witnessed a concentration of power in the hands of the federal government that would have been impossible under the more dispersed federalism of the First Republic. It created conditions, in short, for the transformation of the agricultural-based "oligarchic state" of 1889-1930 into a "bourgeois state."<sup>7</sup>

In 1937, after "seven years of agitated improvisation, including a regionalist revolt in São Paulo [1932], a new Constitution [1934], a popular front movement [the Aliança Libertadora Nacional, 1934], a fascist movement [Ação Integralista Brasileira, 1932], and an attempted Communist coup [1935]," Vargas initiated an eight-year period of authoritarian rule under the corporatist *Estado Novo*<sup>8</sup> The *Estado Novo*, openly borrowing from Mussolini's fascist regime, institutionalized forms of political and cultural repression paralleled only by the excesses of more recent military regimes. Books were banned, seized and burned, and intellectuals were imprisoned, exiled, or otherwise persecuted for "ideological offenses." At the same time, Vargas cast himself in the role

of father of the working class and patron of the arts, greatly expanding the state bureaucracy, developing corporative labor organizations, and creating numerous government agencies which in various ways subsidized intellectuals and cultural production.<sup>9</sup>

Politically speaking, Faria was perhaps the most doctrinaire of Brazilian novelists of the 1930s, rivalling even Jorge Amado, who tended to express a fairly orthodox Stalinism in his early fiction.<sup>10</sup> Unlike Amado and most other novelists of the period, Faria began his intellectual career as a political essayist and polemicist. Before publishing his first novel, *Mundos Mortos* in 1937, he wrote three book-length essays—*Maquiavel e o Brasil*. (1931), *O Destino do Socialismo* (1933), and *Cristo e César* (1937)—which expound a rather elaborate political theory. Influenced by European thinkers such as Nietzsche, Maurras, and Berdiaef, as well as the Brazilian Catholic Right, especially Jackson de Figueiredo and Alceu Amoroso Lima, Faria's essays are self-admittedly fascist in ideology and allegiance.

With *Mundos Mortos*, Faria abandoned explicitly political writing to dedicate himself almost exclusively to religious writings, literary criticism, and, most importantly, the elaboration of the *Tragédia Burguesa*. In 1938 he published *Três Tragédias à Sombra da Cruz* (José Olympio), including the plays "Yokanaan," "Pilatos," and "Judas," each of which deals with the tragedy of a man caught between the secular and spiritual worlds, and in 1940 he published *Fronteiras da Santidade* (Cadernos da Hora Presente), dealing with the life and work of French Catholic Leon Bloy. According to Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde), Faria made the decision to abandon political writing after turning down an invitation from Plínio Salgado to join the fascist Ação Integralista Brasileira.<sup>11</sup> Faria himself describes the change in the following terms:

havia eu escrito, então, alguns livros, mais ou menos inúteis, e começava a assistir ao desmoronamento de um mundo que, anos antes, sonhara bem diferente. Tudo ruía à minha volta. Eu me

sentia cada dia mais longe de mim mesmo, perdido em pleno deserto, esquecido de minha infância e de minha fé, privado do que, em mim, era mais, era realmente eu mesmo... esquecido, dentro de mim, como uma espécie de bagagem inútil, jazia o menino-romancista que acreditava em Deus e acreditava em si mesmo, que era um ser vivo e não podia morrer.<sup>12</sup>

The point is that politics ceases to be an explicit subject of discussion in Faria's writing after 1937.

My concern in this essay is with the ideological space Faria and his novels occupied in the combative and polarized 1930s. More specifically, I am interested in how Faria's social vision informs such apparently dissimilar intellectual expressions as his political essays and the *Tragédia Burguesa*. Seemingly much different, the two ultimately have much in common. João Etienne Filho speaks, for example, of a "splendid unity" in Faria's work in which the essays, the theatrical pieces, and the literary criticism function as a long preparation for the *Tragédia*.<sup>3</sup> Antônio Carlos Villaça refers to the *Tragédia* as a "long existential meditation," but also notes that "o problema político perdura na obra de ficção, através de opções políticas, situações políticas, e, sobretudo, o terrível desafio de uma classe social em inegável e, por vezes, inconsciente decadência."<sup>14</sup> The novel is not a mere illustration or reflection of previously stated political ideas. Still, there is ideological continuity rather than rupture between the essays and the novel, and both express an essentially elitist and authoritarian ideology. The *Tragédia Burguesa* was conceived at the time Faria was engaged in political writing, and there is a significant identity between the two.

#### OCTAVIO DE FARIA AND FASCISM

Alistair Hamilton suggests that Fascism attracted classes which felt threatened, "which feared the collapse of the traditional institutions, family, religion, and nation." Such ostensibly "eternal values," rejected by Marxism and weakened by liberalism, became the object of a veritable cult.<sup>15</sup> Along the same lines, Stephen Spender writes that

to its followers, "Fascism represented order, a return to past tradition, opposition to Communism and social decadence... [and] a means of defending civilized standards." Fascists had in common, he continues, "their hatred of the bourgeois and their contempt for democracy."<sup>16</sup> Although perhaps oversimplistic and reductionist, nothing could better describe Octávio de Faria.

With his brother-in-law Alceu Amoroso Lima and Affonso Arinos de Melo Franco, among others, Faria belonged to a group of intellectuals Guerreiro Ramos refers to as a *jeunesse dorée*. Coming from traditional, wealthy families, these intellectuals were by and large uninvolved in direct political action through party affiliation and concerned primarily with intellectual life.<sup>17</sup> They saw the transformations leading up to and ensuing in the wake of the Revolution of 1930, which implied a restructuring of political power and a loss of prestige for their class, as resulting from a lack of mental, intellectual, and social discipline. This situation could be overcome, they believed, only through the country's "re-Christianization," the political dominance of educated elites like themselves, and the improvement of the national character through increased spirituality.<sup>18</sup> As Margaret Todaro puts it, these intellectuals worked primarily with abstract formulas rather than political militancy and "fancied themselves in the unique position of both knowing the Truth and capable of leading the rest of the world to their vision of it."<sup>19</sup>

Faria's first two book-length essays grew out of a thesis presented in 1930 titled "Desordem do Mundo Moderno."<sup>20</sup> The thesis title clearly reflects the general concerns of the *jeunesse dorée* and goes a long way toward explaining the underlying motivation of Faria's thought. "Disorder," a constant in Faria's political theory, translates as liberal democracy, socialism, the presence of the masses in political life, and any rebellion against or disrespect for authority. In the *Tragédia Burguesa*, it is the undisciplined behavior and decadence of the bourgeoisie and, in the final analysis, sin, especially but not exclusively the sin of the flesh.

On one level, the whole of Faria's intellectual endeavor represents an appeal for order through allegiance to temporal and spiritual authority, embodied by the State on the one hand, and the Church on the other. Or in other words, *Cristo e César*.<sup>21</sup> In his analysis, however, authority itself—expressed variously as power, truth, morality, or tradition—tends to become an absolute value. His obsession with authority helps explain his political and creative writing as well as his reactionary attitude toward Brazilian modernism and his opposition to sound in film, for both had strayed from the established canon.

Octávio de Faria's fear of disorder and quasi-fetishization of authority derive ultimately from his concept of human nature, which he sees as essentially weak and evil. In *O Destino do Socialismo* he argues that socialism and liberalism are doomed to failure precisely because they posit a basic goodness and equality as fundamental human characteristics. In his view, however, human beings are not and never have been equal, and presuming them to be so leads only to the dominance of the strong over the weak and of one class over the others. This constitutes in his mind the great fraud of both liberalism and socialism, a fraud that has led only to social and moral decay. To avoid the anarchy caused by excessive individualism and freedom, the common people need guidance, which can come only from exceptional, superior individuals. Thus the need for an enlightened elite and strong leaders.<sup>22</sup>

But Faria is not simply an apologist for a strong State. In his essays moral aspects have almost as much weight as political considerations, and politics and morality are always closely linked.<sup>23</sup> *Maquiavel e o Brasil*, for example, deals with the crisis Brazil faced in the early 1930s. According to Faria, since the crisis was largely political, a political remedy was needed. He found that remedy in the example of Florentine statesman and writer Nicolo Machiavelli (1469-1527).

In Faria's revision of Machiavelli's theory, the Prince is not a tyrant. Rather, he is an exceptional individual and a superior being whose wisdom, courage, and foresight al-



low him to act according to the common good based on adherence to fundamental moral values. Those values, deriving from spiritual authority, exist not only in individual consciousness, but also above and beyond the political realm. The temporal is thus subordinated to the spiritual, politics to morality. Both the people and their leaders should act in accordance with those values, thus guaranteeing the harmonious functioning of society. Disrespect for the laws of the State implies disrespect for the laws of God.<sup>24</sup>

Since morality cannot always control frequent malevolent human instincts, the State has an obligation to preserve the social order and, by extension, the spiritual order, using any political means necessary.<sup>25</sup> In such situations, individual rights have to be sacrificed for the good of the nation. Obedience and order are more important than individual freedom or will. Faria's ideal State is thus an organic State dominated by superior individuals and composing a perfect union of moral intentions and political action, the ultimate and inviolable temporal authority.<sup>26</sup> Faria found the contemporary model of such authority in the fascist state of Benito Mussolini, who is, in Faria's words "Machiavelli's dream."<sup>27</sup>

#### THE TRAGÉDIA BURGUESA

In his provocative essay "Mensagem Post-Modernista," Octávio de Faria condemns what he sees as the ephemeral, trivial, and frequently mediocre nature of the Brazilian modernist movement and calls for a return to the "essential reality" of literature:

Falo do ponto de vista da Literatura escrita com a maiúscula que indica não se tratar mais de um divertimento, nem da conquista de posições literárias ou da fundação de escolas, mas *da expressão do que há de mais essencial na vida de determinados indivíduos superiores*—do que há de mais sagrado e de mais alto na escala dos valores espirituais<sup>28</sup> [my stress].

Setting aside for a moment the question of spiritual values, the connection between Faria's political ideas and his view of literature is apparent, on at least a superficial level, in the phrase underlined above. Just as superior individuals should govern society (composed, by implication, of lesser individuals), so too should superior individuals be the central subject of "real" literature. In his political, literary, and religious thought, Faria is an absolutist. "Falo naturalmente," he writes in the same essay, "do plano da literatura universal e do plano do absoluto"<sup>29</sup> [my stress].

The *Tragédia Burguesa* forms an integral part of Octávio de Faria's oftstated opposition to the sociological fiction that dominated Brazilian literature in the 1930s. He sees the rash of Northeastern novels as a sign of the general poor quality of the national literature. In "Excesso de Norte" he writes of an avalanche of "testemunhos vindos do Norte ou Nordeste, todos eles se pretendendo romances, mas na maioria dos casos simples depoimentos sobre a mediocridade literária nacional." All that remains in these narratives is "o depoimento, a descrição de lugares curiosos e de flagelos, de males sociais e de exploração, como se no romance o característico pudesse tomar lugar do geral, o social do psicológico, o político do ontológico."<sup>30</sup> They are, he asserts, documents rather than novels.

Faria is not opposed, however, to novels set in the Northeast or dealing with social problems:

Imaginar que romances passados no Norte, com homens que vivem em determinadas regiões, assolados por flagelos, lutando cegamente pela vida, etc., etc., possam não trazer a marca desses lugares onde vivem—ou que os seus destinos assim necessariamente marcados não tenham interesse do ponto de vista do romance—parece-me [...] errado, no primeiro caso por se negar a importância do enraizamento ao solo do homem, no segundo por se levar longe demais a 'hierarquia dos assuntos' de que Daniel Rops fala. Apenas, todos esses enraizamentos têm que ser mostrados (dado que se está escrevendo romances) através do homem, enquanto elementos do destino dos homens cujas vidas estão sendo seguidas.<sup>31</sup>

In other words, Faria opposes the displacement of the novelistic focus from the "real" subject of fiction (human destiny, universal values, psychological and moral dramas) to the empirical level of the social. This does not imply, however, that his own fiction is not openly political and does not deal with social issues.

The *Tragédia Burguesa* is Faria's literary response to the novel of the Northeast's excessive emphasis on documentary or sociological aspects of Brazilian reality. Focusing on the coming of age of a group of adolescents, it concerns the bourgeoisie's anguish, despair, decadence, and sin in a context of political, economic, philosophical and moral chaos characterized by an excess of freedom, a loss of faith, and a lack of respect for authority. The *Tragédia's* fifteen volumes interweave a number of narrative lines, each focusing on a different set of personages in conflict with themselves and each other. Uniting them is a common inability to resist being dragged into "o lodo das ruas" (the title of the *Tragédia's* third volume).

In Faria's view, adolescence is the transitional period that marks the characters' fall from the grace of childhood into the often sordid degradation of adulthood. It is the moment of sexual initiation which leads to a permanent crisis of conscience in a Manichaeian struggle between good and evil, between God and the Devil. The bourgeois is the "Devil's favorite son," and his "tragedy" is closely tied up with the inability to resist sexual temptation. In Faria's words, "a tragédia dos burgueses em escolherem livremente o caminho do Demônio, que também o caminho do sexo."<sup>32</sup> Faria thus equates sex and evil. Succumbing to the desires of the flesh is the same as submitting to the designs of the devil.<sup>33</sup>

The *Tragédia Burguesa* presents a stream of characters struggling against or, more frequently, giving in to sins of the flesh. *Mundos Mortos* opens with Ivo attempting to resist masturbation. Like Ivo are dozens of other characters, vainly resisting homosexuality, infidelity, prostitution, and seduction in various forms. The only character throughout the *Tragédia* who does not succumb or cynically lead others astray is Carlos Eduardo in *Mundos*

*Mortos*, and he dies, run over by a car. Frequently referred to as an "angel," Carlos Eduardo becomes a symbol of an impossible goodness and purity.

As suggested earlier, Octávio de Faria's authoritarianism is closely linked to a fear of disorder and a desire for a return to a past in which traditional values were respected and revered. The *Tragédia Burguesa* is his fullest expression of his desire for order and stability in both spiritual and political terms. If the bourgeois is the Devil's favorite son, liberalism is the corresponding political evil.

*Os Caminhos da Vida* (TB, II) presents a clear allegory of the politics of liberal democracy in the fraudulent election for editor of a school journal, symptomatically titled *Século XX*. The novel's (and the *Tragédia's*) central character, Branco, is defeated by the dishonest machinations of his arch-rival, Pedro Borges. The narrator reflects on the meaning of Branco's electoral loss:

Um dia, porém, compreenderia. Um dia em que, inclinado sobre os sofrimentos do país inteiro, voltasse os olhos para a adolescência, sobre o passado... aquele Liceu Paulista era o país inteiro que viera a ele no desabrochar da sua mocidade para que o conhecesse bem, sentindo-o em toda a sua fraqueza, em toda a sua miséria, em toda a pequenez dos seus casos, das suas pessoas tristíssimas, lastimabilíssimas... Sem a menor dúvida, o Liceu Paulista reunia os melhores elementos da cidade. No país, o que se podia contar de melhor, de mais elevado, estava ali... Assim, o que havia de melhor, estava ali, falindo daquele modo. Meninos bons, generosos, muitos deles cheios de ótimas qualidades. Mas, o que adiantava? O que adiantava se, desde aquela época, a vida se impunha a eles, invencível, sob aquela forma degradada, baixa— vaidades, concessões, cambalachos, traições, covardias, desejos sórdidos, torpezas de todas as espécies?... Esses [meninos] eram, apenas, o país—o país ainda em estado fraco, doente, a nação incapaz de se erguer de um modo decisivo, de tomar forma, de construir por si mesma o seu futuro. Estava como que comida de cupim, corroída, decisivamente afetada em sua base.<sup>34</sup>

This extended citation presents clearly Faria's vision of Brazil's political and moral chaos, which derives from the corruption and spiritual weakness of its citizens, led astray by intellectuals such as the Liceu's director, Luiz Veloso,

who is an atheist, a positivist, and a political liberal. The fraudulent election, the novel seems to be saying, is a "natural" outcome of such thought.

Although the title of the *roman fleuve* is the "Bourgeois Tragedy," Faria claims not to define the bourgeoisie strictly in terms of social class. In his recently published "Diário literário," written in the early 1930s during the initial elaboration of the *Tragédia*, he defines the bourgeois as a person of any social class who lives according to "uma certa concepção 'burguesa' de vida, baseada em certos valores 'baixos'."<sup>35</sup> In Faria's view the bourgeois is selfish, hedonistic, essentially anti-heroic and un-Christian. This "religious" definition, if one can call it that, effaces economic and political aspects of Faria's view of the bourgeoisie.

As understood by Faria and other conservative thinkers of the period, the bourgeoisie is the biological and social expression of economic liberalism. Correlating with this economic system, based on free market principles of supply and demand, are what Faria sees as the fundamental errors of bourgeois society. First, the social error of individualism and unrestrained free enterprise, which leads to economic exploitation and inequality. Second, the political error of individual freedom of thought and action, which results in the chaotic presence of the masses and the inferior in political life. Third, the moral error of disorder, immoderation and immorality, which derives from the previous two errors and stifles social development (defined always in elite terms). And, finally, the religious error of the separation of church and state, which exacerbates disorder and immorality of the modern world.

In Faria's social vision, men are not only essentially evil but also are fundamentally unequal. Based on a misguided notion of human equality and on a rupture with medieval notions of a theocentric order in favor of what Alceu Amoroso Lima once called a "modern anthropocentric spiritual disorder," liberal democracy unleashed man's evil forces and desires. This led, in turn, to the de-Christianization of society. Like Amoroso Lima, Faria sees the democratic ideal as the source of the contemporary so-

cietal disorder, characterized by a "tyranny of mediocrity" in which the common people begin to take the place of superior individuals and the masses substitute elites. Liberal democracy, he feels, leads inevitably to socialism. If "low" values characterize the bourgeoisie and liberal democracy, Catholicism and Fascism provide opposing "high" values.<sup>36</sup>

Faria's "moral" dissection of the bourgeoisie thus implies an underlying political interpretation. The bourgeois "tragedy" is a class-based original sin, described clearly in *Os Caminhos da Vida*:

Uteis à nação? Quem,—aqueles meninos [of the Liceu Paulista] que não escondiam, nas conversas entre si, a intenção que nutriam: viver à custa do país, explorá-lo de qualquer modo? Dedicados ao seu progresso? Quem,—aqueles egoístas que viviam apregoando que só os idiotas se sacrificavam, os espertos tendo vindo ao mundo para aproveitar, para gozar?... Meninos de família exemplares, religiosos ou não, (a diferença não era muito grande) que lodo da rua, que imundícies não traziam para dentro de casa? Em que miserável ambiente de prostíbulo, não transformavam seus quartos, os porões, as cozinhas, os sótãos, os cantos escondidos do quintal. Uns piores, outros melhores, em que lama comum não viviam metidos, mergulhados até os olhos? Dela, jamais se libertariam. Ficariam presos, depois, pela força prodigiosa dessa aliança contratada na exploração da miséria humana para os fins de prazer e gozo momentâneo. E essa era a base de toda aquela monstruosa solidariedade dos homens contra a qual [Branco] tinha, de há muito, lançado o seu grito de revolta, a sua recusa formal. Via-os, todos, perdidos, comprometidos para a vida inteira. Nenhum deles escaparia. Mesmo que, mais tarde, viessem a se dedicar a uma grande e nobre causa,—mesmo a uma causa santa como a da salvação da nação em perigo de vida—fracassariam. Teriam de fracassar. Poderiam querer se sacrificar por altos ideais. Debalde. Seriam escravos da vida individual miserável que se tinham forjado em meninos—em que já estavam mergulhados naquele momento. E em que iriam se abismar pela adolescência afora.<sup>37</sup>

The political implications of moral decadence and dissipation are clear ("Uteis à nação," "salvação da nação," etc.). The solution, apparent throughout but realized only in the final volume of the *Tragédia*, is absolute submission to

God. Only through what Faria has called a "moralização absoluta" can the country be saved.<sup>38</sup>

But more important than thematic elements for understanding Faria's literary authoritarianism is the role of the novel's narrator in substantiating its ideology. The *Tragédia Burguesa* is an immense *roman à tese*. Susan Suleiman defines the *roman à tese* as "a novel written in the realistic mode (that is, based on an aesthetic of verisimilitude and representation), which signals itself to the reader as primarily didactic in intent, seeking to demonstrate the validity of a political, philosophical, or religious doctrine." It normally posits an authority in the text—the omniscient, intervening narrator, in the *Tragédia*—which echoes outside authority and interprets the text's meaning in such a way as "to eliminate ambiguity and... delimit the [reader's] range of interpretation." In this sense, it is an authoritarian genre. In Suleiman's words, the *roman à tese* "appeals to the need for certainty, stability, and unity that is one of the elements of the human psyche; it affirms absolute truths, absolute values."<sup>39</sup> Although indicative of the *Tragédia's* authoritarianism, the genre per se is not, obviously, a causal factor. Rather, it provides a particularly appropriate vehicle for the author's expression of a fundamentally authoritarian social vision.

The above citations from *Os Caminhos da Vida* provide clear examples of the *Tragédia's* authoritarian narration. In the first case Faria does not simply present the allegory of electoral politics (and, by extension, liberal democracy), which is easily understood as it unfolds, but rather insists on explaining it. In the second case he explicitly condemns certain of his characters, who are doomed by the original sin of being born into the bourgeoisie. Through his expositions the narrator leaves no room for ambiguity or reader participation. Faria, in short, infantilizes the reader.<sup>40</sup>

Faria has always had a combative and condescending attitude toward his readers and critics. He frequently responded to his critics in sometimes extensive newspaper articles.<sup>41</sup> On other occasions his critique of his critics was preemptive. In the introduction to *Maquiavel e o Brasil* he

asserts that "O título de um livro e o seu prefácio devem ser julgados, acredito eu, pelo critério do número de leitores sem interesse ou tendenciosos que conseguem afastar do resto do livro. Quanto mais desistem, tanto melhor foi escolhido o título, tão mais útil o prefácio" (p.22). In the preface to *O Destino do Socialismo* he writes the following:

Aos que acaso duvidarem da sua sinceridade, [o autor] oferece desde já o seu profundo desprezo... Não teme os ataques dos que o julgam em erro. Não teme nem mesmo a calúnia dos que nos cafés e nas redações de jornal o hão de apontar a incautos ouvintes como falsificador de textos, laçao do alto-capitalismo, 'empregado' da polícia, 'intelectual burguês' que defende os seus próprios interesses e outros qualificativos habituais" (p. xxi).

A paratextual note accompanying each of the volumes of the *Tragédia Burguesa* warns that it is a book "que não deve ser lido por pessoas ainda não formadas, sendo necessário, para entendê-lo sem escândalo, uma certa compreensão das coisas que só a idade traz." In consonance with his general scornful attitude toward "commoners," Faria sets himself and his novel above the capacity for understanding of the average reader, an elitist attitude to say the least.

The *Tragédia Burguesa's* narration is almost totally lacking in subtlety. Faria, along with others of his generation, has long been criticized for his neglect of style. Bernardo Gerson suggests that Faria's concern with the revelation of "truth," the unmasking of human nature, and the relations of force that shape individual destiny leads to a disdain for literary form.<sup>42</sup> In the preface to *Destino do Socialismo*, he asserts that "não pretende fazer literatura (escrever frases bonitas e evitar durante quarenta linhas qualquer repetição de palavras)."<sup>43</sup> The same holds for the novel, as content clearly takes precedence over language.

It would be absurd to speak of such things as an "implied author" in Faria's text, where there exists an almost total identification between the narrator and the au-



thor. In *Mundos Mortos* (TB, I) the narrator/author explicitly defines himself as male and Catholic. He intervenes frequently in the narration, not with the wry irony of a Machado de Assis, but in a humorless authoritarian fashion, condemning, praising, or otherwise passing judgement on his characters, telling the reader what he (the reader is always masculine) should think about them, or subjecting the reader to sometimes lengthy expositions of the narrator's thought, normally of a moralistic nature. Near the end of *Os Caminhos da Vida* the narrator invites the reader, whom he condemns as a hypocritical bourgeois, to close the book if he does not agree with his opinion about the character Branco:

Por certo, leitor, já o condenaste. Sinto o teu sorriso de aborrecimento, talvez de mal-estar, e prevejo as tuas palavras severas, graves e pesadas de experiência, de longo e apurado conhecimento da vida... Não, leitor, não te iludas: se o condenaste, nada temos em comum, nada posso esperar de ti. Guarda a simpatia que, acaso, tens por mim. Ela me inútil e eu a rejeito. Se não estiveres com ele, pelo menos no fundo do coração, fecha este livro, porque não falamos a mesma língua nem somos da mesma raça (p. 383).

Such narrator interventions in the *Tragédia Burguesa* have the effect of closure. There can be no reader participation, only reader submission, no interpretation other than that given incessantly by the narrator. His narrative is teleological and moves inexorably, if slowly, to its predetermined end. As Pedro Américo Maia puts it, Faria proposes not only a meaning, but also an axiology, a non-ambiguous and inviolable system of values remitting to a doctrine existing outside the text itself. Octávio de Faria, as narrator, sets himself in the position of a superior being who abdicates his role as writer to assume that of tutor.<sup>44</sup> The authoritarian relationship between the narrator and his readers is thus homologous with that of the Prince and his subjects, and in this sense the *Tragédia Burguesa* represents a continuation of, not a break with, Octávio de Faria's political writing.

## NOTES

<sup>1</sup> A preliminary version of this paper was presented at the XI Symposium on the Portuguese Traditions, UCLA, 25-26 April 1986.

<sup>2</sup> Alfredo Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2nd ed. (São Paulo: Cultrix, 1972), pp. 431, 433, 471; Afrânio Coutinho, "O Modernismo na Ficção," in *A Literatura no Brasil*, V, ed. A. Coutinho (Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1970), 203-207.

<sup>3</sup> Only thirteen of the novels were published in Faria's lifetime. The complete *Tragédia Burguesa* (Rio de Janeiro: Pallas, 1985), includes the other two, *Atração* and *A Montanheta*.

<sup>4</sup> Alfredo Bosi, for example, gives Faria scant attention in his *História Concisa da Literatura Brasileira*. In 1930: *A Crítica e o Modernismo* (São Paulo: Duas Cidades, 1974), João Luiz Lafetá devotes a highly critical chapter to Faria's literary criticism. The only major studies of Faria's literary production are Pedro Américo Maia, *A Tragédia Burguesa da Adolescência* (São Paulo: Edições Loyola, 1980), and Ernani Reichmann's panegyric *O trágico de Octávio de Faria* (Curitiba: Editora Universidade Federal do Paraná, 1978).

<sup>5</sup> See his "Jorge Amado e Amado Fontes," *Boletim de Ariel*, III, no. 1 (October 1933), 7-8; "Excesso de Norte," *Boletim de Ariel*, IV, no. 10 (July 1935), 263-264; "O ódio atual na literatura brasileira," *Boletim de Ariel*, VI, no. 10 (July 1937), 291; "O defunto se levanta," *O Jornal*, 30 May 1937.

<sup>6</sup> For Faria's view of modernism, see "Mensagem Post-Modernista," *Lanterna Verde*, no. 4 (November 1936), 49-67. A long-time film enthusiast, Faria and Plínio de Sussekind Rocha founded Rio de Janeiro's Chaplin Clube in the late 1920s. His early film criticism appeared in such publications as *O Fan*, *Pelo Brasil* and *Revista Nova*. Several of his most important film essays were later reprinted in the volume *Significação do Far-West* (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952). For a lucid analysis of his early film criticism, see Ismail Xavier, *Sétima Arte: Um Culto Moderno* (São Paulo: Perspectiva, 1977).

<sup>7</sup> For a brief but concise overview of the Revolution of 1930 see Thomas E. Skidmore, *Politics in Brazil, 1930-1964: An Experiment in Democracy* (New York: Oxford University Press, 1967), 3-12. On the transformation of the state, Octávio Ianni, *Estado e Planejamento*

*Econômico no Brasil (1930-1979)*, 3rd ed. (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979), 13-14.

<sup>8</sup> Skidmore, 7-8.

<sup>9</sup> On the relationship of intellectuals and the state during this period, see Sérgio Miceli, *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. (São Paulo: Difel, 1979), 129-187. On Vargas's labor policy, Kenneth Paul Erickson, *The Brazilian Corporative State and Working-Class Politics* (Berkeley: University of California Press, 1977).

<sup>10</sup> See Nelson Cerqueira, "Communist Party Policies and the Question of Realism in Jorge Amado," paper presented at the Midwest Modern Language Association Convention, n.d.; for a Trotskyite critique of Amado, see Patrícia Galvão, "O Carinhoso Biógrafo de Prestes," in *Trotsky/Breton: Por uma Arte Revolucionária Independente*, ed. Valentim Fiacioli (Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: CEMAP, 1985), 146-149, and, in the same volume, "Entrevista com Edmundo Moniz," 128-134.

<sup>11</sup> *Fronteras da Santidade* was reprinted in 1968 as the introduction to *Leon Bloy* (Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora). On Faria's decision to abandon political writing, see "Fecho de Ouro," *Folha de São Paulo*, 27 December 1981.

<sup>12</sup> In "Autocrítica," *Manchete*, 28 January 1967, 28-31.

<sup>13</sup> João Etienne Filho, "Octávio de Faria (Estudo sobre o seu Romance)," *Revista do Livro*, II, no. 8 (December 1957), 193-202. Rpt. in Octávio de Faria, *Tragédia Burguesa* 1, 245-254.

<sup>14</sup> "Octávio de Faria, o padre, o adolescente, o Demônio," *Jornal do Brasil*, 11 January 1972. Rpt. in *Tragédia Burguesa*, I, 285-288.

<sup>15</sup> Alistair Hamilton, *The Appeal of Fascism: A Study of Intellectuals and Fascism, 1919-1945* (New York: MacMillan, 1971), xviii.

<sup>16</sup> Stephen Spender, "Forward," in Hamilton, pp. x-xiii. In a similar but perhaps more personal vein, Antônio Cândido recalls that "muitos rapazes se tornavam integralistas por uma espécie de insatisfação contra as oligarquias, particularmente ostensivas nas pequenas cidades. Ou querendo promover de maneira paternalista, mas sincera, os direitos do Trabalho em face do Capital (...). Tinha os que aderiam por devoção religiosa, prolongando o espírito de catecismo e Congregação Mariana, numa piedade assustada que procurava garantias de manutenção da Igreja (como era então) contra o que chamavam 'o materialismo ateu do nosso tempo' e englobava um medo irracional do comunismo. Alguns

obedeciam a um sentimento aristocrático e/ou nacionalista de alta tensão patriótica, desejando preservar 'as nossas tradições'; mas muitos mais seguiam uma espécie de surdo instinto conservador pequeno-burguês, nostálgico de um passado mais próspero e temeroso de proletarização." See "Prefácio" to José Chasin, *O Integralismo de Plínio Salgado* (São Paulo: Grijalbo, 1978). Rpt. in Antônio Cândido, *Teresina Etc.* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980), 119-134.

<sup>17</sup> Faria was the son of Maria Teresa de Almeida Faria and Alberto de Faria, member of the Academia Brasileira de Letras and biographer of the Barão de Mauá. His maternal grandfather was Thomaz Coelho de Almeida, who served twice as Ministro do Império under Dom Pedro II and founded the Colégio Militar. He was brother-in-law of both Alceu Amoroso Lima and writer Afrânio Peixoto, both members of the Academy. Besides a mansion in Rio de Janeiro, his family owned an elegant *palacete* in Petrópolis that had once belonged to the Barão de Mauá. He was born, in his own words, into an "alta burguesia ainda cheia de princípios e rigores, deveres e noções de dignidade, mas que já trazia em seu arcabouço todos os venenos de uma decomposição que não tardaria a se processar." See Faria, "Autocrítica."

<sup>18</sup> Alberto Guerreiro Ramos, *A Crise do Poder no Brasil* (Rio de Janeiro: Zahar, 1961), 152-167. See also Robert M. Levine, *The Vargas Regime: The Critical Years, 1934-1938*. (New York: Columbia University Press, 1970), 22; and Margaret Patrice Todaro, "Pastors, Prophets and Politicians: A Study of the Brazilian Catholic Church, 1916-1945," Ph.D. Dissertation, Columbia University (1971), especially pp. 185-202.

<sup>19</sup> Todaro, p. 195.

<sup>20</sup> The thesis was presented in Rio de Janeiro's Centro de Estudos Jurídicos e Sociais (CAJU), which joined together conservative intellectuals such as Santiago Dantas, Hélio Viana, Américo Lacombe, Antônio Gallotti, Plínio Doyle and Vinícius de Moraes, among many others. See Maria Tereza Aina Sadek, *Machiavel, Machiavéis: A Tragédia Octaviana*. (São Paulo: Símbolo, 1978), 115, 149; also Octávio de Faria, *O Destino do Socialismo* (Rio de Janeiro: Ariel, 1933), xvii.

<sup>21</sup> Margaret Todaro correctly suggests that the *jeunesse dorée* "carefully and repeatedly sounded the Middle Ages refrain, emphasizing the double principle, double authority, double jurisdiction (coexistence) of medieval Church and State, praising the harmony in which Pope Sylvestre II and Emperor Otto III lived, expounding on Aristotelian-Thomistic dualism, on nature and grace, body and soul" (p. 200). Faria's *Cristo e César* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1937) is a long exposition of the multiple dimensions of this dualism.

<sup>22</sup> Octávio de Faria, *Maquiavel e o Brasil*, 2nd ed. (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933), 67-71; also *O Destino do Socialismo*, 11-15, and Sadek, 148-155.

<sup>23</sup> Sadek, 118.

<sup>24</sup> A certain identification of the goals of Church and State was fairly common in Catholic circles of the late 1920s and early to mid-1930s. Margaret Patrice Todaro cites the bishop of Rio Grande do Sul, Dom Duarte Leopoldo, as saying "all power comes from God. To resist authority is to resist God..." See Todaro, 201. Faria's position is thus consonant with rather more general trends of conservative Catholic social thought of the period.

<sup>25</sup> Sadek, 177-178.

<sup>26</sup> Sadek, 95-99.

<sup>27</sup> *Maquiavel e o Brasil*, 112; Sadek, 120.

<sup>28</sup> "Mensagem Post-Modernista," p. 50.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>30</sup> "Excesso de Norte", p. 263-264.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.263-264.

<sup>32</sup> "Octávio de Faria Fala Sobre o Seu Novo Romance," *A Manhã (Letras e Artes)*, 11 January 1948, p. 5.

<sup>33</sup> Faria is perhaps the first Brazilian novelist to incorporate the Devil as a central focus in his work. See Tristão de Athayde's three-part "Satan nas Letras," *Diário de Notícias*, 16, 23, 30 March 1958; Antônio Carlos Villaça, "O Demônio no Romance Brasileiro," *Jornal do Brasil*, 11 January 1972 (rpt. *Tragédia Burguesa*, I, 285-288); Villaça, "Octávio, o padre, o adolescente, o Demônio," *op. cit.*

<sup>34</sup> Octávio de Faria, *Os Caminhos da Vida*, 2nd ed. (Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971), pp. 311-312.

<sup>35</sup> Octávio de Faria, *Tragédia Burguesa*, I (Rio de Janeiro: Pallas, 1985), pp. 121-122.

<sup>36</sup> Faria, *Destino do Socialismo*, pp. 5-50. For a summary of similar views expressed by Alceu Amoroso Lima, see Jarbas Medeiros, *Ideologia*

*Autoritária no Brasil, 1930-1945*. (Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1978), especially pages 235-237.

<sup>37</sup> *Os Caminhos da Vida*, 2nd ed. (Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971), pp. 377-378.

<sup>38</sup> By the time Faria finished the *Tragédia Burguesa* some forty years after he began it, his notion of the state had changed. In *O Pássaro Oculto* (1977) the narrator sees the ideal state as an impossibility and explicitly denounces state torture and institutional violence. On the question of "moralização absoluta," see *Maquiavel e o Brasil*, p. 223.

<sup>39</sup> Susan Suleiman, *Authoritarian Fiction: The Ideological Novel as Literary Genre*. (New York: Columbia University Press, 1983), 7-11.

<sup>40</sup> Suleiman sees the process of infantilization as a general characteristic of the *roman à thèse* as literary genre. See *Authoritarian Fiction*, p. 11.

<sup>41</sup> See, for example, "Resposta a um crítico," *O Jornal*, 5 September 1937.

<sup>42</sup> Bernardo Gerson, "Octávio de Faria: Problemas de um Romancista Católico," *O Estado de São Paulo (Suplemento Literário)*, 27 August 1960, rpt. *Tragédia Burguesa*, 271-276. For additional comments on Faria's style, see Ledo Ivo, "Octávio de Faria," *O Estado de São Paulo*, 01 February 1958, rpt. *Tragédia Burguesa*, 255-257; Wilson Martins, "Romance Confessional - II," *O Estado de São Paulo*, 31 March 1962; Osmar Pimentel, "Releitura de Mundos Mortos," *O Estado de São Paulo*, 29 April 1967, rpt. *Tragédia Burguesa*, 277-284.

<sup>43</sup> *Destino do Socialismo*, xxiv.

<sup>44</sup> Pedro Américo Maia, *A Tragédia Burguesa da Adolescência* (São Paulo: Edições Loyola, 1980), 161-178.

---

---

## BALMACEDA EN LA POESIA POPULAR CHILENA, 1886-1896

Un estudio acerca de la conciencia popular  
en torno al gobierno de José Manuel Balmaceda  
y la Guerra Civil de 1891

Micaela Navarrete Araya

### INTRODUCCION

Este trabajo consiste en una presentación ordenada y brevemente analizada de una fuente hasta ahora no considerada por los historiadores que han estudiado el período que incluye el gobierno de José Manuel Balmaceda y la guerra de 1891. Se trata de la poesía popular, forma lírica tradicional chilena que tuvo un significativo apogeo en el período que nos interesa y que constituye, en mi opinión, una manifestación privilegiada de la cultura, de los intereses y del modo de vida de los sectores populares de nuestro país. En este marco, mi propósito apunta solamente a aproximarse, desde la perspectiva de estas fuentes, a lo que podría llamarse el pensamiento popular frente a los hechos de este período.

#### *1. Las posiciones de la historiografía acerca de la conducta popular en torno al gobierno de Balmaceda y la Guerra Civil.*

Evidentemente, los historiadores siempre han dicho alguna palabra acerca de la conducta popular en torno al conflicto del 91, pero, al mismo tiempo, ninguno de ellos

ha hecho un estudio serio y detallado de las fuentes propiamente populares, que sometan a prueba sus afirmaciones. Dentro de este horizonte común de los historiadores, todos, con diferencias de acentos y perspectivas, coinciden en sostener fundamentalmente la indiferencia popular frente al conflicto.

Veamos las aseveraciones de cinco historiadores en forma cronológica, en el período 1942-1972, que podrían representar hasta hoy la opinión vigente acerca de la conducta popular frente a la guerra civil de 1891.

En 1942, Guillermo Feliú Cruz, en una visión panorámica de la sociedad chilena del siglo XIX, afirma genéricamente que en 1891 el pueblo fue "inducido a la lucha por la alta clase social".<sup>1</sup> Si bien la afirmación en sí no es falsa, da a entender también que el pueblo fue tan sólo un ente pasivo presa de las clases dirigentes.

En 1951, Julio César Jobet, en una síntesis histórica, destaca la indiferencia popular ante el conflicto del 91. Para fundamentar su afirmación invoca una lapidaria frase de Alejandro Venegas: "Nuestro pueblo dio pruebas entonces de una indolencia musulmana, hija de una ciega ignorancia que le impide comprender cuáles son sus verdaderos intereses".<sup>2</sup>

En 1952, Francisco Antobio Encina, en la práctica reitera las afirmaciones de Feliú Cruz y de Jobet: "El pueblo permaneció indiferente; y lo mismo que en 1810, se inclinó al lado del patrón o del cura",<sup>3</sup> dando a entender, en definitiva, que el pueblo más bien estuvo en contra del Presidente Balmaceda; es así como sostiene que los jornaleros de las salitreras y los mineros de Atacama "pelearon del lado de la oposición, algo por espíritu de aventura y mucho como resultado de la intensa propaganda de los revolucionarios y la influencia del ambiente".<sup>4</sup> Por otra parte agrega: "...el pueblo, sin ser francamente revolucionario, simboliza en él [Balmaceda], la recluta, los azotes, los abusos y los vejámenes de todo orden de las autoridades subalternas".<sup>5</sup>

Aquí quedan apuntados una serie de elementos más preciso acerca de la conducta popular que, si bien en general son verdaderos, no dan cuenta de una suerte de



matriz de la conducta popular que los asuma y los explique en profundidad y queda vigente esa sustancial indiferencia popular.

En 1971, Crisóstomo Pizarro en su obra *La revolución de 1891. La modernización*, afirma en forma tajante: "Está suficientemente claro que el pueblo no tomó parte en la lucha", apoyándose en la opinión de la élite política de la época, tanto a favor como en contra de Balmaceda. Cita al balmacedista Julio Bañados Espinoza, quien afirmó que la mayoría del país no se vio comprometida en el conflicto porque no tenía "educación política" para comprender la discusión constitucional acerca de la querrela entre el Ejecutivo y el Congreso. Del lado de los anti balmacedistas, Enrique Mac-Iver señaló que los trabajadores no poseían "ni la cultura ni la preparación" para entender los problemas de gobierno y de ese modo no tenían motivos para apoyar la causa balmacedista. Por su parte Valentín Letelier afirmó "que el pueblo que no lee los periódicos, no se reúne en clubes, no publica, ni le importa un comino sus derechos políticos, no tenía razón para levantar armas contra el gobierno".<sup>7</sup>

Pizarro, asimilándose al pensamiento político de ala élite de fines del XIX, concluye apresuradamente que si el pueblo no se incluía en el juego político oligárquico, no tenía ni podía tener participación significativa en los hechos de 1891. En otras palabras, para este autor, "tomar parte" en la guerra civil, era "tomar parte" en la cultura política y los comportamientos de esa élite.

Por último, en 1972, Hernán Ramírez Necochea en su obra *Balmaceda y la contrarrevolución de 1891*, señala, en una línea común con los historiadores citados, la fundamental indiferencia del pueblo ante el conflicto: "Al estallar la guerra civil, los trabajadores carecieron de suficiente claridad, y no estaban convenientemente organizados para decidir qué partido debían tomar. A pesar de sus simpatías por Balmaceda, permanecieron en general indiferentes frente al conflicto [...]".<sup>8</sup> Para fundamentar ese débil apoyo a Balmaceda, que percibe en algunos sectores del pueblo, este autor recurre a fuentes diplomáticas, por ejemplo la opinión del Ministro de

Alemania en Santiago, Baron von Gutschmid, quien informó a su gobierno ante la sublevación de la Escuadra en enero de 1891: "manifiesta el pueblo bajo completa indiferencia por el movimiento. Y más bien se inclina al gobierno";<sup>9</sup> y la del Encargado de Negocios de España en Chile: "[...] el verdadero pueblo, aquél en nombre del cual hablan y protestan unos y otros, no se conmueve ni toma parte en la cuestión, siendo sus simpatías más bien por Balmaceda, durante cuyo gobierno ha tenido paz, tranquilidad, trabajo bien retribuido y verdadera prosperidad material".<sup>10</sup>

De estos juicios Ramírez Necochea concluye que Balmaceda contaba con la "adhesión —pasiva— de la clase obrera".<sup>11</sup> Además cita al *Times* de Londres de fines de abril de 1891: "La gran mayoría del pueblo chileno no ha mostrado signos de revuelta".<sup>12</sup> Como se puede apreciar, Ramírez Necochea cita testimonios de los primeros meses de 1891, por lo que sus afirmaciones no alcanzan a rebatir las de Encina, que se refieren a la oposición popular a Balmaceda a contar de junio, hasta septiembre de 1891.

De los cinco historiadores examinados, los que proporcionan elementos más ricos son, Encina, que afirma que el pueblo estuvo contra Balmaceda, y Ramírez Necochea, que sostiene que el pueblo en alguna medida apoyaba al Presidente.

En cierto modo, los argumentos de ambos son valederos, aunque tienen la limitación de no haber recurrido seriamente a ningún tipo de fuentes populares que hubiesen iluminado satisfactoriamente el problema. Eso explica que ambos historiadores permanezcan presos del prejuicio común acerca de la "indiferencia" popular, frente al conflicto del 91 y, asimismo, su incapacidad para aportar antecedentes que prueben ya sea el rechazo o la adhesión popular a Balmaceda.

2. *Contribución historiográfica. La conducta popular en torno al Gobierno de Balmaceda y la Guerra Civil a través de las fuentes populares: Canto a lo Humano, "arte del pueblo" y poesía popular.*

El problema de las fuentes populares es lo que motivó específicamente esta memoria. He recurrido a ellas para comprender las diferentes actitudes populares frente al Presidente Balmaceda y, más que nada, para precisar la coherencia última de la conciencia popular que determina estas encontradas actitudes, pues ambas realmente se dieron. Este asunto es especialmente sugestivo, ya que permitirá observar la realidad histórica desde la perspectiva de las clases populares y de su cultura. Hay una "mirada" popular sobre los hechos políticos y sociales, que interesa desentrañar aquí, pues revelará una visión inédita y aún desconocida de Chile del siglo XIX. He elegido precisamente la poesía popular, debido a que sus autores comentan el acontecer nacional "desde el nivel del pueblo".<sup>13</sup>

Las fuentes examinadas corresponden a 150 composiciones en verso, relativas a Balmaceda y la Guerra Civil de 1891, escritas y publicadas entre 1886 y 1896, es decir, entre la proclamación de Balmaceda como Presidente de la República y el término del gobierno que lo sucedió, encabezado por Jorge Montt. Estas composiciones forman parte de las dos colecciones de hojas conocidas en Chile: la formada por Rodolfo Lenz, que pertenece a la Biblioteca Nacional, y la de Raúl Amunátegui, depositada en la Biblioteca Central de la Universidad de Chile.

Sobre el tema elegido, además de las composiciones anónimas, se ha individualizado a 27 poetas, como Bernardino Guajardo, Daniel Meneses, Rosa Araneda, Adolfo Reyes, Rómulo Larrañaga (Rolak), Nicasio García, etc., de los cuales muchos estuvieron, de algún modo, vinculados al Partido Democrático, primera organización política de trabajadores, fundado en 1887.<sup>14</sup>

Desde la posición fundamental del defensor de los intereses de los grupos sociales subordinados, la poesía

popular va a ir expresando sus posiciones ya sea a favor, en contra, o, de nuevo, a favor de Balmaceda.

## II. EL APOYO INICIAL DEL PUEBLO A BALMACEDA, 1886-1888

A continuación se examina la actitud de simpatía y respaldo popular con que contó la candidatura y los primeros años de gobierno de Balmaceda, en oposición a la conducta adoptada por otros sectores sociales.

Al pueblo no le preocupa mayormente la intervención electoral por la cual Balmaceda, como candidato oficial del Presidente Santa María, llegó a ser sin contrapeso, su sucesor. Lo que sí le importa es que Balmaceda, sin atacar la religión, representa la lucha contra el conservantismo, y una preocupación preferente por el pueblo, antes que por los círculos aristocráticos y financieros. Estos dos aspectos de la política de Balmaceda, que le acarrearón la simpatía popular, fueron justamente los que le acarrearón la antipatía, tanto del alto clero y laicado conservador, como las suspicacias de los círculos financieros que iban ganando progresivamente terreno.

A fines del mes de enero de 1886, el poeta Bernardino Guajardo publicó unos versos titulados *El candidato presidencial*, donde comenta la Convención realizada el día 17 de ese mes en Valparaíso por el gobierno, para proclamar a José Manuel Balmaceda como candidato oficial. Especialmente, estos versos aluden al discurso-programa del candidato, donde se señalaba: "Nuestra obra es de tolerancia, de respeto a la fe religiosa de todos, pues no nos sería lícito desconocer que Dios ha creado la naturaleza humana y que ha reservado a Chile una parte de la providencia con que favorece al gobierno de las naciones".<sup>15</sup>

### *El Candidato Presidencial*

Ya fue el señor Balmaceda  
Proclamado Presidente;  
Que sea fiel e indulgente  
Toda la nación desea.

La convencion nacional  
 Ordenó con preferencia,  
 Que herede de su excelencia  
 La silla presidencial;  
 Nadie será su rival  
 En caso que bien proceda,  
 La menor duda no queda  
 Que elegido y proclamado  
 Para primer majistrado,  
 Ya fue el señor Balmaceda.

Cuando de su elevacion  
 Le llegó el feliz aviso,  
 Algunas promesas hizo  
 De que su administracion  
 Sería de paz i union  
 Respecto a todo creyente,  
 I amando al Omnipotente  
 Dios de infinito poder,  
 Que por él llegada a ser  
 Proclamado presidente.  
 Tambien tiene prometido  
 No atacar la relijion,  
 I rendir adoracion  
 A un Dios que tan bueno ha sido  
 I que a Chile ha protejido  
 En grado tan eminente;  
 Cumpliendo esto exactamente

No tendrá ningun contrario;  
 Con el pueblo es necesario  
 Que sea fiel e induljente.

La lei de municipales  
 Dice que reformará,  
 Gasto inútil no se hará  
 Con las arcas nacionales;

Ante los convencionales  
 Propuso esta noble idea,  
 Es justo que se le crea  
 Desde que a esto se somete,  
 Que cumpla lo que promete  
 Toda la nacion desea.

Al fin, dice un escritor  
 I esto no puede dudarse,  
 Que al hombre podrá engañarse  
 Méenos al divino Autor;  
 Tú que has leído, señor,  
 Las antiguas profecías,  
 Promesas i garantías  
 De tan primordial derecho,  
 Tal como las habéis hecho  
 Deseamos verlas cumplidas.

(Bernardino Guajardo)<sup>16</sup>

Con posterioridad a la elección presidencial del 15 de julio de 1886, el mismo poeta Guajardo, en una serie de variados *Brindis populares*, llama a celebrar al nuevo Presidente:

### *Brindis Populares*

Invito a todo chileno  
 A brindar jeneralmente  
 Por el nuevo presidente.  
 Que en Chile será el mas bueno.  
 Ya que por derecho pleno  
 Merece un título tal,  
 I como servidor leal,  
 El señor Santa-María  
 Preparada le tenía  
 La silla presidencial.

Vamos brindando, rotitos,  
 Por el señor Balmaceda,  
 Para que así nos conceda  
 Perdón de nuestros delitos.  
 Bien lo sabe que toditos  
 Le rendimos obediencia  
 I hemos hecho dilijencia  
 Para colmarlo de honores.  
 De estos pequeños favores  
 No se olvide su excelencia.<sup>17</sup>

Con ocasión de la importante derrota del Partido Conservador en las elecciones parlamentarias de marzo de 1888 y el tiempo de las fuerzas liberales, el poeta popular Daniel Meneses compuso varios poemas en décimas. Se constata en ellas, junto a un rotundo espíritu libertario y anticlerical, el regocijo del poeta por el descalabro de los conservadores para quienes Balmaceda representa el "odio al catolicismo y el afianzamiento de las reformas irreligiosas". Llama igualmente la atención que en estos versos la crítica popular a clérigos y laicos conservadores se haga desde una perspectiva religiosa. Así, en la composición de Meneses *¡Viva Balmaceda! Triunfo completo del partido liberal*, la derrota electoral es vista como un castigo de Dios, quedando los conservadores a merced del Diablo. Los versos son los siguientes:

*¡Viva Balmaceda!*  
*Triunfo Completo Del Partido Liberal*

Se arruinó el conservador,  
Partido cantorberiano;  
Mucho que es tan buen cristiano  
Lo ha castigado el Señor!

Después de estar tan seguros  
En la electoral campaña,  
Los de la infame calaña  
Se vieron, pues, en apuros.  
Sin dignidad, sin honor,  
A costa de gran valor  
De ellos nos libertamos;  
Por eso todos digamos:  
Se arruinó el conservador.

Si sacan la mayoría  
Ellos, como estaba listo,  
En Chile se habría visto  
La mas grande tiranía;  
I su infame picardía  
La castigó el Soberano.  
Digo con la pluma en la mano  
Aquí al ponerles atajo;  
Se llama el que vino abajo  
Partido cantorberiano.

Los caudillos josefinos,  
Por mas que hagan empeños,  
Jamás, nunca serán dueños  
De los mejores destinos.  
I los leales jacobinos \*  
Mandarán con pecho ufano  
Al caudillaje tirano  
Que a Chile tiranizaba.  
Ya ruina lo amenazaba,  
Mucho que está buen cristiano.

Ahora venga Satán  
Del mismo profundo infierno,  
Con su poderío eterno  
A sacarlos donde están,  
Solo a él clamarán  
Con ironía i furor,  
Que les conceda un favor  
Con sus furias espantosas;  
I por pedir tales cosas  
Lo ha castigado el señor.

Al fin, los conservadores  
Se encuentran mui enojados,  
Porque se les ha cambiado

Su expectativa en clamores.  
 No han podido esos señores  
 Ganar ni a fuerza de plata;  
 La fortuna estuvo ingrata

I no les acompañó;  
 Por eso se le salió  
 El tiro por la culata.

En otra composición titulada *Viva Chile. Triunfo completo del liberalismo. Derrota de los conservadores*, el poeta Meneses presenta al clericalismo como sinónimo del servilismo y de prácticas no-democráticas. El tema del castigo de Dios a los conservadores se repite mencionándolos ahora como *pechoños*, nombre popular que designaba a los Miembros de la Hermandad del Sagrado Corazón de Jesús, fundada en 1852, y que se hacía extensivo a los seguidores de una piedad y una religión conservadora.

¡Viva Chile!

*Triunfo Completo Del Liberalismo  
 Derrota De Los Conservadores*

El siete de Marzo ha sido  
 Día solemne i glorioso,  
 Para Chile victorioso  
 Que tal triunfo ha merecido.  
 Todos los pueblos unidos  
 Marcharon sin egoismo;  
 Con heroico patriotismo  
 Fué a las urnas con valor.  
 ¡Abajo el conservador!  
 ¡Arriba el liberalismo!

Arranquen como cangrejos,  
 Ya perdieron la batalla:  
 Si el clero dice malhaya  
 ya malhaya está mui lejos.  
 Obsérvenme mis consejos  
 Hoi los del clericalismo;  
 Ya no mas conservantismo  
 en Chile, caro lector.  
 ¡Abajo el conservador!  
 ¡Arriba el liberalismo!

Pueblo, con tu voz de rei

I con sana i justa idea,  
 Haced que en Chile se vea  
 La igualdad ante la lei.  
 Deja la inercia i no estei  
 Yéndote solo al abismo;  
 Mira, pues, que el servilismo  
 Te combate con vigor.  
 ¡Abajo el conservador!  
 ¡Arriba el liberalismo!

Ya nuestros embaucadores,  
 Según mi humilde entender,  
 No subirán al poder  
 Aunque inventen mil primores.  
 A los pechoños, señores,  
 Se les puso un sinapismo;  
 Por ser tanto su cinismo  
 Castigólos el señor.  
 ¡Abajo el conservador!  
 ¡Arriba el liberalismo!

Al fin, en las elecciones,  
 Digo si no hai quien me apriete,

Al claro se le oyó el siete  
 Ayes i lamentaciones.  
 Pueblo obrero, en mis versiones  
 Te voi aquí a aconsejar:

Los ministros del altar  
 Quieren encender la pira:  
 Abre los ojos i mira,  
 No te dejes engañar.<sup>20</sup>

Aunque sólo en algunos de los versos de Meneses es posible constatar una explícita adhesión a Balmaceda, todos ellos sin embargo, reflejan una fuerte actitud de oposición a sus enemigos, razón por la cual el anticlericalismo popular redundaba, en definitiva, en un apoyo a la causa del Presidente.

### III. EFERVESCENCIA POPULAR CONTRA EL GOBIERNO, 1888-1890

Se examina aquí el creciente quiebre de la imagen democrática de Balmaceda, desde la perspectiva popular.

Interesa destacar las propias razones por las cuales el pueblo trabajador se va colocando progresivamente en contra del gobierno. El pueblo, al menos el representado por la poesía popular, va a ir experimentando, desde sus propias vivencias, que el Presidente Balmaceda adopta una actitud que daña los intereses obreros y democráticos.

No es que el pueblo se sume pasivamente a los argumentos de la oposición oligárquica, a los cuales critica. Hay, por el contrario, una clara autonomía en la protesta popular contra el gobierno. Esto se aprecia, por ejemplo, en la publicación satírica popular, *El Ají*, vinculada al Partido Democrático y a los mismos poetas populares, durante 1889 y 1890.

Para los poetas populares una de las políticas presidenciales que lesionan los intereses de los trabajadores chilenos es la inmigración de obreros y artesanos extranjeros. Esta inmigración fue considerable en esos años. En 1889 los inmigrantes alcanzaron a 10.413 y en 1890 a 11.011.<sup>21</sup>

Las manifestaciones obreras de protesta fueron numerosas durante el gobierno de Balmaceda y ellas, en mayor o menor medida, redundaron, por supuesto, en una crítica contra el gobierno.



Una de estas importantes manifestaciones fue la que promovieron el 2 de septiembre de 1889 los obreros de la canalización del río Mapocho, protestando por el no pago de salarios adeudados. La empresa encargada de las obras había decidido pagar a los chilenos cada 15 días, con el objeto de evitar que abandonasen las faenas a principios de cada semana, haciendo el popular "san lunes". En cambio, a los obreros extranjeros sí se les pagaría semanalmente. Esta discriminación contra los trabajadores chilenos era causa de un sordo encono contra las autoridades.

Se omitirán aquí las opiniones de la prensa popular de la época. Sí interesa presentar dos de las cuatro composiciones firmadas con el seudónimo de "Tulipán", donde se palpa el vivo sentimiento popular ante ese motín y el ambiente de esos meses.

### *Manifiesto de los operarios del Mapocho*

¿Por qué no les han pagado  
A tantos trabajadores?  
Pues, casi ha habido un motin  
De mui grandes proporciones.

El siete del mes presente  
Como a las dos de la tarde,  
Hubo en el rio un alarde  
Entre la operaria jente.  
El gobierno injustamente  
Dicho pago ha retardado,  
I justamente enojados  
Se alzarón los operarios,  
I esos tan justos salarios  
¿Por qué no les han pagado?

Esto es, señor Balmaceda;  
¿No hai plata con que pagar?  
¡¡Qué pobre deberá estar  
La gran casa de la moneda!!  
Su excelencia no se exceda  
Que esto causa sin sabores.  
El paga con mil amores  
A sus partidarios vagos  
I ¿Por qué no dan el pago  
A tantos trabajadores?

Pues bien para el extranjero  
Nada escasea la plata,  
Que hoi llegan como baratas  
Esos diablos pordioseros.  
Para ellos el dinero  
Creo que no tiene fin  
¿Será el chileno algun ruin  
Que se hace morir a pausa?  
El siete por esta causa  
Pues, casi ha habido un motin.

¡Este es si, bonito modo  
De pagar a los chilenos!  
Solo el bolsillo está lleno  
Para pagar a los godos.

Aunque nos duela hasta el codo  
No importa, nada supone.  
Por no pagar los peones  
Pues, el Sábado pasado  
Casi ha habido un altercado  
De mui grandes proporciones.

Al fin, con mandar soldados  
A pacificar la jente,  
Han quedado plenamente

Todos sus sueldos pagados.  
 ¡Los pobres se han retirado  
 Sin chico ni mal habido!  
 ¡Oh! Se les ha prometido  
 Pagarles con franca mano  
 Cuando, pues, ya los gusanos  
 Tengan sus huesos roídos.

Cuatro millones gastados  
 En canalizar el río:  
 Cuatro millones de empleados  
 Se lo han comido i bebido.

Cuatro millones, empero,  
 Esta es suma mui crecida,  
 La obra aun no está concluida  
 I ya no queda ni cero.  
 Dise el gobierno "el dinero  
 Ya todito se ha agotado"  
 El trabajo ejecutado  
 No vale medio millon  
 I ya tiene a la sazon  
 Cuatro millones gastados.

Hombres, talves, competentes  
 Al principio calcularon  
 Medio millon, no acertaron  
 La suma ha sido potente  
 Pues, ¿i así esa pobre jente  
 Ha quedado a pio, pio?  
 Esto dá rabia ¡Dios mio!  
 Que al mas pacífico abruma  
 ¿Se habrá gastado esa suma

En canalizar el río?

I ¿por qué tanta pobreza  
 En un gobierno tan rico?  
 ¿Será por llenar el pico  
 A los buitres de su mesa?  
 De empleados la nube espesa  
 A Chile tiene embargado:  
 Los empleados han brotado  
 Cual callampas en invierno.  
 Tiene actualmente el gobierno  
 Cuatro millones de empleados.

A péñas se abra el Congreso  
 Se pedirán nuevas sumas;  
 Así es, como se despluma  
 Con el disfraz de progreso.  
 El pueblo es el pobre leso  
 Que la paga inadvertido  
 Pregunto ¿en que se ha invertido  
 Esa suma de dinero?  
 "Es que los politiqueros  
 Se la han comido i bebido."

Al fin, diga la esperiencia  
 Lo que yo estoi presumiendo.  
 Nosotros ya estamos viendo  
 Las terribles consecuencias  
 ¿Esta es, la gran conveniencia  
 Tan pomposa i alardeada?  
 El obrero ya no es nada  
 De miseria a de morir;  
 O sinó tendrá que ir  
 A freir monos a la Aguarda.<sup>22</sup>  
 (Tulipán)

#### IV. EL PUEBLO Y LOS ATROPELLOS DEL PERIODO DICTATORAL ENERO-AGOSTO DE 1891.

Se hace manifiesto aquí el progresivo repudio popular al gobierno de Balmaceda desde la constitución de la dictadura y durante los 8 meses siguientes, lo que conduce a la disolución, en la conciencia del pueblo, de la imagen democrática del Presidente.

El caso es que entre junio y septiembre de ese año el pueblo simbolizaba en Balmaceda en conjunto de atropellos cometidos por las autoridades subalternas en términos de vejámenes, abusos, azotes y reclutamientos forzosos.

Hay que destacar que el pueblo no pasa a formar parte de la oposición oligárquica congresista, sino que registra profundamente todas las clases de atropellos característicos de una dictadura y eso lo hace repudiar al gobierno. Este repudio, por tanto, no tiene ningún sentido en el marco de la querrela entre el Ejecutivo y el Congreso, sino que debe ser visualizada en términos de una reacción frente a la violación de los derechos de las personas, cualquiera que éstos sean, de la clase alta, del clero o, por supuesto, del propio pueblo.

Como se verá, los poetas populares denunciarán vivamente los atropellos cometidos contra la Iglesia Católica, que efectivamente ocurrieron. Conocido fue el caso del encarcelamiento y azotes del párroco de Quillota, Tristán Solís, por el gobernador del lugar. El clero recibió insultos y vejaciones; conventos como de los Padres Franceses y las Monjas de la Victoria fueron convertidos en cuarteles.

La poesía popular criticó también el sistema de espionaje, asaltos, saqueos y flagelaciones. El periódico clandestino "*La revolución*" publicó una "Lista de encargados de flagelar a los presos en la cárcel de Santiago, para que se tenga presente llegada la hora".<sup>23</sup>

Durante el período comprendido entre enero y septiembre de 1891 la poesía popular al parecer estuvo censurada o prohibida, según lo expresa un verso de Rosa Araneda, posterior a la guerra civil:

Reinando la dictadura  
nunca a gusto pude hablar  
y hoy me voy a desatar  
porque me encuentro segura.<sup>24</sup>

Quienes expresan en forma general la crítica popular al gobierno de Balmaceda son los poetas Rómulo Larrañada (Rolak) y Nicasio García; el primero ofrece una visión de

la dictadura como quebrantamiento de la democracia, el segundo insiste en la persecución a la Iglesia Católica. A Rolak pertenecen los siguientes versos:

*El Siete de Enero*

El día siete de Enero  
se alzó la escuadra irritada  
siendo despues secundada  
por todo el pais entero.

El Dictador Balmaceda  
antes de hacernos la afrenta  
durante el año noventa  
mal se portó en la Moneda;  
se metió dentro una rueda  
hecha del peor madero;  
el hambriento, el enbustero  
el verdugo i el espía  
fué toda su compañía  
el día siete de Enero.

Al Congreso Omnipotente  
segun la Constitucion  
lo persiguió con teson  
aquel torpe Presidente;  
quiso hacerse independiente  
i despues de amenazada  
la Cámara fué serrada  
con inaudito atropello  
pero en presencia de aquello  
se alzó la Escuadra irritada.

¡Qué júbilo i alboroso!  
nunca nuestra capital  
se mostró mas liberal

ni experimentó mas gusto;  
sintió el déspota el reposo  
i la soberbia turbada;  
su temblorosa pisada  
bien rebelada su miedo;  
la escuadra levantó el dedo  
siendo despues secundada.

Por un úkase violento  
se le alzó el sueldo a la tropa,  
se telegrafió a Europa,  
se amoldazó al pensamiento,  
se ordenó el reclutamiento  
por la fuerza o el dinero;  
se cerró a tranca de acero  
las imprentas del Partido;  
pero se vió combatido  
por todo el país entero.

El Dictador infatuado  
en ese día en que hablo  
se vió por el mismo Diablo  
en una caja encerrado;  
el hombre mui asustado  
llamaba a sus principales;  
i a todos sus jenerales  
que lo miraban de reojo  
i que temiendo su enojo  
le prometían ser leales.

Expresión de esta criminal dictadura, a juicio del poeta Rolax, fue la conducta seguida por aquellos que denomina *Los generales de la Dictadura*, entre los que incluye a Alcérreca, Barbosa, Gana, Velásquez, Varas y Bustamante, quienes son presentados por el poeta como ejemplos de inhumanidades y bestialidad. Los generales José Miguel Alcérreca y Orozimbo Barbosa fueron ultimados en la guerra civil, y el general José Francisco Gana Castro murió

en el exilio en 1894. Los generales José Velásquez y José Antonio Bustamante se habían destacado en la Guerra del Pacífico, siendo el primero quien dirigió el asalto y toma del morro de Arica en 1880. El general José Antonio Varas era secretario de la Comandancia General de Armas de Santiago desde 1887, y había participado en las campañas de ocupación de la Araucanía.<sup>26</sup>

*Los Jenerales de la Dictadura*

Triste ha sido la misión  
de los cinco Jenerales  
llamados dictatoriales  
que servían al Neron.

El que gastaba mas prosa,  
sacando los pies del plato;  
era el infame mulato  
de Orozimbo Barbosa;  
este criminal se goza  
en matar a discrecion,  
pagó en Placilla el maton  
tanto crimen cometido,  
de este Jeneral vendido  
triste ha sido la mision.

El otro famoso Gana,  
declararlo es necesario,  
era un hombre sanguinario  
i artero como una rana,  
esta pantera inhumana  
soñaba con las penales  
se tiene avisos cabales  
de haber muerto sin alarde,  
siendo este el mas cobarde  
de los cinco Jenerales.

Velazques es el tercero  
i otro pájaro de cuenta,  
está surtido hasta el treinta

este fanfarrón guerrero.  
Despues del siete de Enero  
se afilió en los criminales  
i para peor de sus males  
está tuerto, cojo y preso,  
este es el peor de los lesos  
llamados dictatoriales.

Alcérreca, el Jeneral,  
es el cuarto de la lista,  
un insigne gobiernista  
i de lo mas animal:  
cobarde como bestial  
pidió en Placilla perdon  
al valeroso Escuadron  
que le dió muerte segura,  
fué de la canalla impura  
que servían al Neron.

Varas, un hombre cortéz,  
ocupa el lugar que sigue  
i aunque la cárcel lo abrigue  
espere fallo del Juárez.  
Bustamante el otro es,  
hombre sin ningun valor,  
que por ser del dictador  
anda por hoi escondido  
jes el papá del bandido  
i diablo Gobernador!<sup>27</sup>

Otra notable composición de Rolak consiste en un contrapunto entre la República, Balmaceda y Satanás. La República ultrajada, reclama que Satanás se lleve al Presidente: "*¿Te gustó ser dictador? que te lleve Satanás!*".

Entonces interviene el Diablo prometiendo llevarse al Presidente, lo que, según el poeta, ocurrirá el 19 de septiembre, día del suicidio de Balmaceda.<sup>28</sup>

Nicasio García, por su parte ve la caída de Balmaceda en la siguiente forma:

*Desesperacion del Dictador*

Bien fea la chambonada  
De Balmaceda el indino:  
Hizo la del buei Tapanca  
Donde el ministro arjentino.

Cuando él estaba en la silla,  
Daba indicios de valiente;  
Pero era un puro indolente  
y no asomó a la Placilla.  
Se le volvió la tortilla  
Y arrancó a la disparada:  
La ciudad supo, admirada,  
El triste fin que ha tenido,  
Y para mi ver ha sido  
Bien fea la chambonada.

Yo recuerdo y lo aseguro  
Que cuando el mando tomó,  
La lei respetar juró  
Pero solo fué en perjuo.  
Con el clero fué mui duro,  
Como Lutero y Calvino,  
Por esto a creer me inclino  
Que el Gobierno que hai nombrado,  
No hara lo que ha presenciado  
De Balmaceda el indino.

Este hombre fué un sinvergüenza,  
Que hasta las monjas austeras,  
Las quiso arrojar a fuera

Mirándolas indefensas.  
Despues de esta nueva ofensa  
Y confundido ya, arranca  
Como movido a palanca  
Donde un Plenipotenciario  
Y allí, como un temerario,  
Hizo la del buei Tapanca.

Yo me acordaba y decía  
Cuando murió el sanguinario;  
¿Los millones del Erario  
A quién se los dejaría?  
El cobarde bebería  
Algunos tragos de vino,  
Por eso con tanto tino  
Se atraco el arma a las muelas  
Y allí entregó el real de velas  
Donde el ministro arjentino.

Al fin, todo Chile acuerda  
Que Balmaceda tragaba  
Lo que la provincia daba—  
Lo demás iba a la izquierda.  
Con su mano nada lerdá,  
Todo lo había aferrado,  
Y aunque no habia pensado  
En ningun triste presajio  
En él se cumplió el adajio  
"El ancioso muere ahogado".<sup>29</sup>

También de ese autor es la larga composición *Nuevo y lastimero romance de las fechorías que hizo el dictador Balmaceda*, en que describe en forma detallada la matanza de Lo Cañas.

Durante los ocho meses  
 Un mar de lágrimas lleno  
 A nuestro querido Chile  
 Crimen nefando que veo,  
 Perpetrado en el veintiocho  
 De Agosto como lo pruebo  
 Cerca de Santiago fué

En el fundo que así creo  
 Que le dan nombre Lo Cañas  
 De su respectivo dueño.  
 Los anales de la historia  
 Se rectifican diciendo  
 Que no han visto salvajismo  
 Semejante con tal hecho. <sup>29</sup>

De la amplia producción de los poetas populares sobre la Dictadura, individualizando a los responsables de los atropellos y denunciándolos en sus versos, destaca la masacre de Lo Cañas como uno de los hechos que más importó al pueblo. El poeta Juan Valiente incia así una extensa composición sobre el tema:

Nunca será relatado  
 a la faz de la Nación  
 con bastante indignación  
 ni en estilo emponzoñado,  
 el crimen denominado

La Matanza de Lo Caña,  
 donde un hombre sin entraña  
 en su infinita demencia,  
 inmeló por cruel sentencia  
 treinta bravos a su zaña. <sup>30</sup>

Otro hecho que le hizo mucha violencia al pueblo fue el enganche forzoso de las tropas gobiernistas. Muchas son las composiciones al respecto, por ejemplo, el *Contrapunto de un minero y un dictatorial*<sup>31</sup> de Adolfo Reyes y el *Contrapunto entre un soldado y un gobiernista*<sup>32</sup> de Nicasio García.

## V. EL PUEBLO ANTE LA CAIDA DEL GOBIERNO

Más que luchas históricas, desde la mirada popular, lo que ha ocurrido en los últimos meses del gobierno de Balmaceda, son hechos míticos y religiosos, que apuntan a la superación de la experiencia de muerte, característica de la dictadura, y de la condenación de esa experiencia.

Así surge, por una parte, la imagen gloriosa de Concón y Placilla como hecho sacralizado por la presencia de la Virgen del Carmen, símbolo nacional y popular libertador, y, por otra parte, la imagen terrible del suicidio del Presidente, como un hecho maldito en virtud de la presencia capital del Diablo.

La poesía popular pone en tensión sus propios recursos religiosos para la comprensión de la resolución de los conflictos históricos. Este conflicto histórico, que para el pueblo es vida o muerte, alcanza su resolución y explicación última en los símbolos cristianos de *lo celestial* que ilumina el fin de la dictadura como el triunfo de la libertad y la vida, y *lo infernal* que ilumina el fin de la dictadura como el destino de opresión y de la muerte maldita.

El poeta Adolfo Reyes, en un *Brindis por el batallón constitucional n° 1*, hace gala de la perspectiva religiosa en la imagen del Dios que ha dado victoria, lo que también se expresa en la despedida (último verso) de su composición *Gloria al Ejército Constitucional y al heroico Jeneral Canto*. Según se aprecia en los versos que a continuación citamos:

### *Brindis*

Brindaré con más franqueza  
como estímulo de honor  
por el civismo y valor  
de los bravos con sorpresa.  
Otro acto de mas nobleza  
no se ha visto ya en el mundo.  
Nuestro Dios pues sin segundo  
quiso darnos la victoria,  
para siempre en la memoria  
ha de quedar muy fecundo.<sup>33</sup>

### *Despedida*

Al fin, coronas de laureles  
debe ponerse en su sien  
y a los bravos jefes también  
que han luchado con él, fieles  
¡oh! noble Chile, los crueles  
ya no existen en nuestro suelo,  
elevaremos votos al cielo  
por el triunfo tan deseado  
y también que acompañado  
nuestra madre del Carmelo.<sup>34</sup>

Por otra parte, a juicio de los poetas populares el suicidio del Presidente es fruto tanto del remordimiento por los delitos cometidos durante la dictadura, como del miedo al castigo. Así, la imagen que tienen de Balmaceda es la de un ser acosado por el recuerdo de sus crímenes, ofuscado, confundido e incapaz de pedir perdón. Es por eso que algunos poetas piden que Dios tenga compasión de su alma y lo perdone, pese que, al mismo tiempo, estiman que la justicia divina será implacable en su castigo, y lo conducirá al infierno.



Hay también poetas que consideran que al determinar su suicidio el Presidente estaba en su sano juicio, mientras que otros lo verán presa de una locura criminal.

En esta interpretación religiosa que hacen los poetas populares del término de la Dictadura, la figura de Balmaceda, aunque nunca se lo señale explícitamente, vendría a corresponder a la imagen legendaria de Judas Iscariote, el responsable directo de la muerte de Jesús de Nazaret, que acaba suicidándose horrorizado por el crimen cometido. Y en este esquema religioso de interpretación histórica que probablemente está operando en la conciencia poético-popular, las víctimas de la Dictadura serían la reactualización de la pasión y muerte de Jesús.

Esta comprensión de los hechos es absolutamente diversa del sentido de que el propio Balmaceda pretende atribuirle a su autoinmolación. En efecto, en las cartas a su familia y amigos se manifiesta la conciencia que el mandatario tenía del suicidio, como un acto de sacrificio y de confianza en un mundo mejor donde espera reunirse con los suyos.<sup>35</sup>

Por otra parte, si bien es cierto que la prédica eclesiástica dio una imagen demoníaca de Balmaceda por la ambición y por la persecución a la Iglesia, en la conciencia popular esa imagen se configuró más bien por su calidad de dictador.

Se presentan aquí algunas de las muchas composiciones sobre el tema:

### *Fuga del Dictador Balmaceda*

¿Adonde estará escondido  
José Manuel, el tirano?  
¡el que le ha dado la mano  
chileno no ha de haber sido!

Arrancando de san Pablo  
el dictador se hizo humo  
i es por eso que presumo  
que hizo pacto con el Diablo:  
andaré como un venablo,  
por la conciencia mordido;  
pero el no dar con el nido

toda la pesquisa junta  
uno se hace la pregunta:  
¿a donde estará escondido?

Que sarcasmo i que irrisión  
de la fortuna i la suerte  
aquel que daba la muerte  
hoi se oculta en un rincón  
como mansito ratón  
que está del gato a la mano;  
pero tarde que temprano  
como se deja entender,

al fin tendrá que caer  
José Manuel, el tirano.

¡Quien se lo imaginaría  
que el verdugo sin entraña  
maldito autor de "Lo Caña"  
pudiera esconderse un día;  
quien dió proteccion impía  
no diré que es mal cristiano,  
pero sí, mal ciudadano  
i hasta reo de un delito;  
¡tal vez es de algun garito  
el que le ha dado la mano!

¿Que se ha hecho la cuadrilla  
de Cerda Ossa i Cotapos  
i todos los otros zapos  
de la infame camarilla?  
me dicen que a Milipilla

algunos cuantos se han ido;  
Balmaceda está metido  
dicen que en la capital;  
este déspota infernal  
chileno no ha de haber sido.

La policía a pesar  
ha buscado al gran farsante  
con tesón i lo bastante  
sin conseguirlo encontrar;  
tambien se hizo allanar  
en la semana reciente  
a San Borja i San Vicente,  
dos bonitos hospitales,  
con cien constitucionales  
sin hallar al dilicuenta.

(*Rolak*)

### *Carta de Balmaceda al Ministro Arjentino*

"Uribur: don José:  
—Mi caro señor i amigo:  
lo que ya le he dicho a usted;  
ya es necesario que  
salga de esta situacion  
sería desatencion  
prolongar mas el asilo  
que con ánimo tranquilo  
me brindó su corazon.

Al notar la malquerencia  
de los hombres i su modo  
los creo capaz de todo  
si saben mi residencia;  
estimo que es de prudencia  
dejar esta habitacion;  
yo desprecié la evasion  
como el Diario lo consigna  
por creerla accion indigna  
del jefe de la Nacion.

Quise a la disposicion  
de la junta colocarme

esperando ahí encontrarme  
bajo la constitucion;  
pero la Revolucion  
de tal manera se porta  
que pone preso i exorta  
a todos mis partidarios;  
ante jueces tan contrarios  
mi resolucion se corta.

Agradeciendo el servicio  
que usted me ha hecho amigo  
no me queda mas abrigo  
que el último sacrificio;  
ojalá con este quicio  
pueda salvar a los míos  
de los ataques impíos  
de que ahora son objeto  
creyendo hacerme a mi un reto  
con que enflaquecer mis bríos.

Yo i mis hijos tambien  
bendiciran a esta hora  
a usted i a su señora

que me han hecho tanto bien;  
sin auto quiero ni tren  
que en mi entierro se proceda,  
que Arrieta haga lo que pueda

por dar un consuelo breve  
—A setiembre diezinueve  
—José Manuel Balmaceda."

(*Rolak*)

### *Las Cartas del Dictador a su Esposa*

"Señora Emilia de Toro.  
—Mi queridísima esposa:  
esta carta cariñosa  
talvez te halle en un lloro  
mi condicion y decoro  
a que me entregue me exige  
a la Autoridad que hoi rige  
a este pais tan rico  
i por eso te lo indico  
aunque sé que te aflije".

I siguen a estos renglones  
algunas líneas prolijas  
de cariño a sus hijas  
de recuerdo i atenciones:  
por todas estas razones  
ya se vé que el Dictador  
murió como engafiador  
mintiendo hasta a su mujer:  
la mentira fué en su ser  
el perfil mas superior.

### *A su Madre*

Esta carta parecida  
era a la de mas arriba:  
despues de protesta viva  
de apreciarla con la vida,  
le insinuaba la medida  
de irse luego entregando  
i que estaba redactando  
su nota presentacion  
i así a doña Encarnacion  
tambien estaba engafiando.

### *Al Señor Lillo*

En la carta al Señor Lillo  
había dos diferentes  
desmintiendo a Sanfuentes  
i a Juan E. Mackena, el pillo;  
ahí en otro parrafillo  
a Godoy i al vil Bañados  
los acusa de malvados  
i ser unicos autores  
de los crímenes mayores  
en su tiempo ejecutados.

Criminales son sin duda  
los sujetos mencionados  
i no solo son notados  
por esa acusacion ruda;  
pero la verdad desnuda  
es que tambien lo fué él,  
de ser sanguinario i cruel  
lo acusan hoi documentos;  
espera a José Manuel! <sup>37</sup>

*Muerte de Balmaceda*

Aunque Balmaceda huyó  
de la justicia chilena  
escapando de una buena  
con sus manos se mató.

Por fin ya murió el Tirano  
en donde estaba escondido  
por su patria maldecido  
por su crimen inhumano;  
no en cementerio cristiano  
sepulten sus restos ¡no!  
los martires que ultimó  
no pueden estar con él  
¡Dios ha hecho su papel  
aunque Balmaceda huyó.

La República del Plata  
en su bella Legación  
le dió asilo a este Neron  
hasta el día en que se mata;  
vé como el pueblo lo trata,  
como lo acusa i condena,  
i el alma de angustia llena,  
temerosos del castigo  
pensaba buscando abrigo  
de la justicia chilena.

Al verse en tal agonía  
i acosado en su camino  
con el Ministro arjentino

mandó a pedir garantía;  
la Junta le respondía  
que por su triste faena,  
los Tribunales la pena  
le debian de aplicar;  
i él prometiósse entregar,  
escapando de una buena.

El sábado mui temprano  
se oyó como un cañonazo:  
se habia dado un balazo  
en la sien con propia mano;  
por un sirviente paisano  
el Ministro aviso dió;  
José María Barceló  
llegó con don Carlos Lira  
viendo al hombre que con ira  
con su mano se mató.

Su cadaver fué sacado  
dentro de una colcha blanca  
i de esa manera franca  
fué al cementerio llevado;  
varias cartas ha dejado  
para su madre i su esposa  
i otra mas voluminosa  
para don Eusebio Lillo.  
¡Así muere el mandoncillo!  
¡Oh qué lección tan hermosa!<sup>38</sup>

(*Rolak*)

Rosa Araneda tiene también varias composiciones relativas al tema, entre ellas una escrita con posterioridad a los hechos y donde al pasar indica que con su muerte, Balmaceda pagó las deudas que tenía contraídas con la Nación:

Al fin la escuadra triunfó  
gracias a su buena gente  
y de pena el Presidente  
de un balazo se mató.  
De esta manera pagó

las deudas a la Nación;  
estando en la Legación  
se victima sin esfuerzo.  
Digo al público en mi verso:  
viva la paz y la unión.<sup>39</sup>

El poeta Adolfo Reyes, además de unas décimas alusivas, compuso un ingenioso *Diálogo entre San Pedro y Balmaceda en las puertas del cielo*, en el que quiere representar la justicia divina ante la tiranía. San Pedro es categórico en afirmar que al cielo "no entra tiranía." Balmaceda es presentado como un criminal ambicioso y traidor, que no tuvo temor de Dios. Su locura lo conduce, por fin, al infierno:

*Dialogo entre San Pedro i Balmaceda en las Puertas del Cielo*

I

Tás, tás, tás...

*San Pedro*

Quien golpea tan ufano  
A esta hora la puerta?  
Es preciso estar alerta  
Que no entre este tirano.  
Oí decir hoi temprano  
Que Balmaceda moría  
I su alma ya venia  
De tan penoso destierro;  
La puerta luego le cierro  
Aquí no entra tiranía.

*Balmaceda*

Tás, tás,tás...

Abre la puerta Pedrito  
Que al cielo quiero entrar  
El Diabolo me ha de buscar  
Porque a Chile dejé frito;  
Jamás cometi un delito  
Mientras yo fuí Presidente  
Jorge Mont con mucha jente  
Hizo que yo me ultimara,  
I mi cuerpo se enterrara  
En setiembre, día veinte.

*San Pedro*

Tú fuiste aquel traidor  
Que a tu patria traicionaste,  
Miles de hombres ultimaste  
Sin tener de dios temor.

Encargo está del Señor  
 Que caigas al fuego eterno,  
 Verás temblar el averno  
 En la noche i en el día  
 Por tus grandes picardías  
 Véte Manuel al infierno.

*Balmaceda*

Pedrito fué la ambicion  
 Que tuve por gobernar  
 Para poderle robar  
 El dinero a la Nacion.  
 Fué mui grande traicion  
 Pero ahora me arrepiento  
 I por eso triste siento  
 Un grave terror o espanto  
 No aumentes mas mi quebranto  
 Abre a la puerta al momento.

*San Pedro*

Mui tarde te arrepentiste  
 Ya no hai perdon para ti,  
 Véte pues luego de aquí,  
 Por loco el cielo te perdiste.  
 El infierno mereciste  
 Hombre de mala conciencia  
 Fué terror tu presidencia,  
 Horrible fama dejaste.  
 Miles de hombres ultimaste  
 Sin tenerles ¡ ai ! clemencia.

II

*Balmaceda*

Te pido por gran favor  
 Que me abras la puerta luego;  
 Compadécete, te ruego,  
 Para reposar mejor.  
 Ya me cuesto de calor  
 No me tengas esperando,  
 La entrada me estais negando  
 Yo no sé por que será  
 I parece que veo ya  
 Al diablo que anda bufando.

*San Pedro*

Anda Manuel a pesarte  
 Para que tanto no estrañes  
 I mui bien te desengañes  
 De que yo no tengo parte  
 I la entrada presto darte,  
 Por eso ahora de tal enredo;  
 Quiero ya sin mas tardanza  
 Que vayas a la balanza  
 I de lo que resulte, accedo.

*Balmaceda*

De veras, veo a Miguel,  
 Voi a pesarme Pedrito;  
 Esperad, vuelvo luego  
 Quiero cumplirte mui fiel.  
 Ya va de vuelta un tropel,  
 Puedo presto colocarme.  
 Pues no puedo alivianarme  
 Porque mi champa pesada  
 Con mis acciones malvadas  
 Harán luego condenarme.  
 (La balanza se corta).

*San Pedro*

Buena cosa Balmaceda  
 Tú la balanza has cortado  
 Porque tanto habeis pesado  
 Terrible es que esto suceda.  
 Ningun consuelo te queda  
 Véte de aquí tiranuelo;  
 Por tus crímenes el cielo  
 Habeis perdido hombre loco  
 I el Diablo poquito a poco  
 Biene por tí sin recelo.

*Balmaceda*

No importa que el Diablo venga  
 Yo con él me las tendré,  
 Con gran valor lucharé  
 I usted verá lo que hablo.  
 Sino me ayuda San Pablo  
 No hago mas que me sublevo

I al mismo Diablo me llevo  
 Dóndequiera que yo valla  
 Estoy dispuesto a la batalla  
 I a ganarsela me atrevo. <sup>40</sup>

(A. Reyes)

## VI. BAJO EL GOBIERNO DE JORGE MONTT

La reinterpretación popular de la imagen de Balmaceda se produce en los años inmediatamente siguientes a su caída, desde principios de 1892 hasta fines de 1896, al término del gobierno de Jorge Montt.

Es un hecho bastante conocido la popularidad que con los años fue adquiriendo la figura de Balmaceda, realidad desconcertante y contradictoria si se tiene presente el repudio generalizado a su gobierno hacia 1891. Encina afirma en 1952 que Balmaceda llegó a ser el presidente más admirado por el pueblo, y que diez años después de la guerra civil su retrato adornaba los cuartos de los jornaleros del salitre que habían formado el mismo ejército congresista que derrocara al presidente. <sup>41</sup>

Lo que interesa destacar aquí es la reacción espontánea de los sectores populares durante los cinco años inmediatamente siguientes a la Guerra Civil, y que más que resultado de ideologías (liberalismo, nacionalismo, marxismo, etc.) lo fue de la vida concreta y de la miseria, de la que son expresión los poetas populares.

De los versos de estos poetas se deduce que con la caída de Balmaceda y el ascenso de Jorge Montt, casi instantáneamente se crea un cierto clima de persecución y de represión contra el pueblo, cuyas víctimas incluirá a veces a los propios poetas populares. Dos poetas decididamente favorables a la revolución, Rosa Araneda y Adolfo Reyes, fueron objeto de atropellos recién instalado el nuevo gobierno. Rosa Araneda, en un verso titulado *Abuso de los gobiernistas* denuncia el intento de allanamiento de su casa por las nuevas autoridades:



El quince se publicó  
un decreto en la intendencia  
lo tengo como defensa  
y por él alego yo.  
Escucha lector, o no

lo que te voy a contar:  
el futre quiso allanar  
y no pudo mi chocita:  
muchos de estos con levita  
se propone registrar.<sup>42</sup>

Por su parte, Adolfo Reyes se queja de la siguiente manera del "pago" que ha recibido por apoyar la revolución y al Presidente Montt:

El justo homenaje yo  
con gran placer me dirijo  
porque el pueblo muy de fijo  
mi convicción conoció  
y al poco tiempo vió

el pago que recibí  
todo lo que merecí  
fue prisión y golpeado  
hasta después desterrado  
donde yo permanecí.<sup>43</sup>

### 1. *Repudio a las masacres y saqueos de la Guerra Civil*

Pasado el entusiasmo del momento, en que se admitía la legitimidad y justicia de Concón y Placilla y del saqueo de Santiago, la poesía popular va a ir distanciándose de una visión heroico-triunfalista o festivo-carnavalesca de esos hechos, para pasar a reconocer el carácter trágico y mortal que albergaban: es decir, se asume el punto de vista de las víctimas de la revolución, de las vidas tronchadas, de las familias enlutadas, que claman a Dios y su justicia. Junto con esto, se va a denunciar enérgicamente la participación del catolicismo jerárquico y oficial —clero y laicado conservador— en esos inhumanos y brutales hechos de violencia, especialmente el saqueo de la capital, considerándolos contradictorios respecto al verdadero espíritu de amor, piedad y perdón de Jesucristo. A sus ojos, el clero —especialmente odioso y servil a la aristocracia— aparecerá entonces como diabólico.<sup>44</sup>

Los poetas que tratan directamente estos temas son el matrimonio formado por Daniel Meneses y Rosa Araneda. Ambos hablan, por ejemplo, de los *sermones diabólicos* del clero. Meneses, recordando las batallas decisivas de 1891, en su décima *Más detalles de la batalla de Concón*, concluye diciendo:

Permita Dios que no pueda  
 Volver la guerra aunque quiera  
 y así será la bandera  
 bordada de oro y de seda <sup>45</sup>

Rosa Araneda, poetisa de vigorosa y profunda religiosidad, se volverá duramente contra el catolicismo oficial de clérigos y laicos. Para ella la participación eclesiástica en el saqueo era tan clara que podía definir a los miembros de la Sociedad de Obreros San José o *josefinos*, como eran llamados vulgarmente. Suyo es este *Brindis de un josefino*:

Brindo, dijo un josefino,  
 cuando tocan a saqueo  
 los de sotana y manteo,  
 soy el ladrón más ladino.  
 Diestro soy en mi destino

que no hay con qué comparar  
 si me quieren atrapar  
 echo pues las voladoras  
 y en menos de un cuarto de hora  
 yo desocupo un hogar. <sup>46</sup>

En la composición *Perdón general con la ley de amnistía a todos los reos políticos*, Rosa Araneda se refiere a Carlos Walker Martínez como "*Carlos Saqueo*", y ataca la religiosidad *pechoña*.

*Perdon Jeneral con la lei de Amnistia a todos los reos politicos*

Todos los reos políticos  
 ya se hallan en libertad,  
 La Santa lei de amnistía  
 Con ellos tuvo piedad.

Cuando la lei fué al Senado  
 Uno de los paladines,  
 La atacó hasta los confines  
 I nada ganó el malvado:  
 El decreto fué aprobado  
 En los momentos mas críticos  
 Muchos hombres analíticos  
 Pidieron con voz de rei,  
 Que no entren a la lei  
 Todos los reos políticos.  
 Dijo don Carlos Saqueo

Con mucha argucia i patrañas,  
 Que a los reos de Lo Cañas  
 Perdonarlos era feo.  
 Ahora si que le creo  
 Al pechoño en realidad,  
 Que con gran barbaridad  
 Porfian i mas porfian;  
 Pero los que hartó sufrían  
 Ya se hallan en libertad.

Jesús, el crucificado  
 Dijo con tan santa idea,  
 Cuando predicó en Judea,  
 Unos con otros amados;  
 I hoi sus ministros malvados,  
 Dentro de la sacristía,  
 Estampa de la heregía

Vienen siendo por su gala,  
I hasta prueban de que es mala  
La santa lei de amnistía.

La jente allá en el Congreso,  
Dijo con voces malditas:  
Esta lei a los curitas  
Les va a llegar hasta el hueso;  
Se pasa de mas de lesa  
Quien no crea esta verdad;  
La divina Majestad  
Al ver la tribulacion,  
Desde su misma mansion

Con ellos tuvo piedad.

Al fin si la relijion  
De Jesus pierde la fé,  
Mas tarde, segun se ve,  
Va encontrar la perdicion.  
Viendo que en nuestra nacion  
Los hombres son tan católicos,  
Puros santos i apostólicos  
I ellos siempre los enredan,  
I así quieren que le crean  
En sus sermones diabólicos.

El tema del repudio popular al saqueo aparece en estas composiciones anónimas:

### *El clero revolucionario*

Sirviendo a la aristocracia  
para saciar su ambición,  
el clero fué el elemento  
de la actual revolucion.

El clero siempre ha tenido  
odio a la clase indijente,  
i al obrero intelijente  
que de su oficio ha vivido;  
al rico al que ha servido  
con la mayor eficacia,  
por lo cual no es mucha gracia  
las riquezas que ha logrado,  
pues toda su vida ha estado  
sirviendo a la aristocracia.  
Apenas se levantaron  
los colosos de mi tierra  
i la mas tremenda guerra  
al gobierno declararon,  
los frailes tambien se alzaron  
bajo el mismo pabellon,  
fabricando un cambullon  
de embustes i falsedades

de calumnias i maldades,  
para saciar su ambicion.

Así, al gobierno pasado  
(como lo dirá la historia)  
con injusticia notoria;  
mil cosas le han inventado;  
en las beatas han hallado  
el principal instrumento  
de tan criminal intento,  
como todo el mundo sabe,  
pues de suceso tan grave  
el clero fué el elemento.

Casi al pié del mismo altar,  
algunos frailes alzados  
a militares honrados  
pretendieron cohechar;  
eso es, lectores, manchar  
con el mas negro borron  
nuestra santa relijion...  
¡Oh, pueblo, no tengais dudas  
que éstos son los nuevos judas  
de la actual revolucion!

*El clero saqueador*

Los saqueos de Santiago  
los clérigos prepararon,  
i a las familias numerosas  
en la miseria dejaron.

Para colmo de maldades,  
estos ministros de Cristo  
hicieron lo que no han visto  
las mas bárbaras Edades;  
¿en qué villas o ciudades  
(esta pregunta les hago;)  
se ha ejecutado un estrago  
tan cobarde i tan aleve?...  
Pues a los frailes se debe  
los saqueos de Santiago.

Con toda anticipacion,  
ellos formaron las listas  
de aquellos balmacedistas  
de mas fama i opinion;  
i lograron la ocasion  
en que las cosas quedaron,  
todas sus casas saquearon  
robándose los menajes...

Estos salteos salvajes  
los clérigos prepararon.

De todos los salteadores,  
asesinos i bandidos,  
que se hallaban detenidos  
como infames malhechores,  
fueron los libertadores  
esas sotanas famosas,  
para que hicieran las cosas  
que el pueblo miró espantado  
i que sin cama han dejado  
a familias numerosas.

Si hay en el cielo justicia,  
los frailes la pagarán,  
pues condenados están  
por su crueldad i malicia.  
Segun tenemos noticia  
de las casas que saquearon,  
fué mucho lo que robaron  
a familias honorables  
i que aquellos miserables  
en la miseria dejaron!<sup>48</sup>

## 2. *La ruina del país y del pobre: una nueva y peor tiranía*

Los poetas tuvieron una extraordinaria conciencia de la crisis generalizada del país durante el gobierno de Jorge Montt, la que va a condicionar fuertemente la reinterpretación de la figura de Balmaceda.

Hechos como la desvalorización monetaria, el endeudamiento del país y la conversión metálica, repercutieron directamente sobre la clase obrera.

En una composición del poeta popular de Valparaíso *El futre de las 3 ZZZ* titulada *A Balmaceda* se advierte, junto al recuerdo favorable al ex Presidente, el desengaño producido por una revolución que ha conducido a la "peor dictadura", la de los ricos como "dioses":

Prometida nube de oro  
 anunció bañar la tierra  
 la nobilísima guerra  
 de los Dioses del tesoro  
 mas ¡vergüenza! hoy es el lloro  
 del huérfano sin aliento  
 de viudas sin alimento  
 que a las puertas pide pan  
 mientras de los Dioses van  
 sus millones en aumento!

Hoy la patria sin ventura  
 y atropellado el derecho  
 cae su pendón deshecho  
 vuelve a la peor dictadura.  
 No es hoy la suerte futura  
 que atesoró pecho honrado  
 de aquel que fue magistrado  
 del hombre que con anhelo  
 sirvió al carísimo suelo  
 no por traidor ni malvado!<sup>49</sup>

El poeta popular conocido bajo el seudónimo de "El chonchón" da a conocer que la ruina del país comenzó con la sublevación de la Escuadra por Jorge Montt el 7 de enero de 1891. Esta afirmación debe entenderse como una crítica al gobierno de Montt, y a la crisis expresada en los crecientes latrocinios que asolaban al país:

Siempre el vandalaje aumenta  
 cada día mas y mas  
 con instinto muy rapaz  
 y esto nadie toma cuenta.  
 Esta tan grave tormenta

que hoy invade a Chile entero  
 es según lo que yo infiero  
 la ruina de la nación  
 que nos trajo Jorge Montt  
 con su gran Siete de Enero.<sup>50</sup>

### 3. *Actitud ante el balmacedismo*

Hay que tener presente que la reinterpretación popular de la figura de Balmaceda no pasa por una adhesión al balmacedismo, entendido éste como la corriente política que desemboca en el Partido Liberal Democrático, a fines de 1893, prueba evidente que la poesía popular no simpatiza con el balmacedismo.

A juicio de Alejandro Venegas, dicho partido "era un grupo aristocrático que reunía a elementos pudientes y a ciertos sectores medios, siúuticos..."<sup>51</sup> Esto no quita, sin embargo, que en la poesía popular se exprese cierta solidaridad y simpatía con los balmacedistas, en la medida en que fueron víctimas de las agresiones, persecuciones y destierros por parte del gobierno de Jorge Montt, en un gesto que forma parte de una actitud global del pueblo e identificarse con los oprimidos, por su calidad de tales. Ilustran esta posición diversas composiciones, por

ejemplo, el anónimo *Adiós de un balmacedista* y los diversos *Brindis de un balmacedista* del poeta Adolfo Reyes.

*Adios de un balmacedista*

Cumpliendo mi cruel destino,  
de mi querida me alejo:  
Adios, prenda idolatrada,  
mi vida i mi alma te dejo!

Quando el toque del clarin  
en al aire resonó,  
mi corazón palpité  
haciendo tilin, tilin.  
El agudo retintin  
logró sacarme de tino,  
i luego emprendí el camino  
que me indicó el coronel,  
i así llegué a mi cuartel  
cumpliendo mi cruel destino.

Hoi me veo perseguido  
por aquellas opiniones,  
i por no sufrir prisiones  
he estado mui escondido.  
Lo mucho que yo he sufrido  
lo está diciendo mi espejo,  
pues a los treinta soi viejo,  
i para colmo de daño,

al irme a pais estraño  
de mi querida me alejo.

Adios, patria, adios amores!  
adios, casa en que nació,  
todo, todo, lo perdí  
en un instante, señores.  
Adios, maceta de flores,  
ya se acabó la jornada;  
adios, mamita adorada,  
cuyo maternal cariño  
me acompañó desde niño;  
¡adios, prenda idolatrada!

En un pais extranjero  
lloraré mi desventura,  
recordando tu ternura,  
hermosa por quien yo muero.  
Unica prenda que quiero,  
de mi amor suave reflejo,  
con cuanta razon me quejo  
de mi desgracia ¡ai de mi!  
i al separarme de tí  
mi vida i mi alma te dejo.<sup>52</sup>

*Brindis de un Balmacedista*

Brindaré con atencion  
Por todos los jefes leales.  
Soldados i jenerales,  
Que peleó con decisión.  
Con bastante abnegacion  
Su estandarte defendieron  
Morir mas bien prefirieron  
En la penosa jornada  
Que por no ser ultrajada  
Los heroicos perecieron.

Por Alcérreca i Barbosa  
Voi a beber una copa  
Y por la valiente tropa  
Que luchó tan valerosa,  
A su bandera gloriosa  
Le congratulan de vera  
Y su bella emblema era  
El de vencer o morir,  
Ejemplo para el porvenir  
A toda América entera.

En esta grata ocasión  
 Brindaré por los valientes  
 O mejor los combatientes  
 De la Placilla i Concon,  
 Que a los truenos del cañon  
 En los combates murieron,  
 Esa gloria recibieron  
 Hombres de tan bella causa  
 Les costó morir a pausa  
 Por que a Chile defendieron.

Brindaré con mas franqueza  
 Como estímulo de honor  
 Por el civismo i valor  
 De los bravos con sorpresa;  
 Otro acto de mas nobleza  
 Los hombres se conquistaron  
 Por patriotismo pelearon  
 Toda la tropa aguerrida,  
 Sucumbiendo tanta vida  
 Por todos los que se alzarón.<sup>53</sup>

#### 4. *La nueva imagen de Balmaceda*

Rápida y progresivamente la imagen de José Manuel Balmaceda va a ser comprendida en la poesía popular como la de un protector y defensor del pobre que, durante su administración le brindó trabajo, dinero y educación. La memoria del Presidente muerto va a ir siendo venerada por el pueblo hasta llegar con el tiempo a transformarse en un ídolo.

Un elemento que fue contribuyendo a la resignificación de Balmaceda fue probablemente el rechazo al desprestigio oficial de su figura. El pueblo no admite que se lo denigre gratuitamente, achacándole los males que, en no poca medida, debían ser atribuídos al nuevo gobierno. Es lo que expresa Rosa Araneda en su composición *La vergüenza perdida*:

Hoi día ya no hay vergüenza  
 la vergüenza se perdió  
 no digan que Balmaceda  
 ha sido el que la mató<sup>54</sup>

Algo ha sucedido en Chile con posterioridad a 1891, que se expresa en la afirmación de que la "conciencia" y la "vergüenza" se han perdido. En un fragmento de la misma décima, dice la poetisa:

la causa de tantos males  
 no digan que es Balmaceda<sup>55</sup>

En un texto anónimo titulado *Quejas de los obreros*, el tema básico es la protesta contra Montt por la ausencia de dinero y la petición de que dé trabajo al pueblo.

### *Quejas De Los Obreros*

Esto que vamos a hablar  
Discúlpenos señor Montt  
A usted como presidente  
Damos quejas con razon.

Pues hablamos por primero  
Entre los mas principales  
Porque las arcas fiscales  
Se niegan para el obrero.  
I por falta de dinero  
Debemos de reclamar,  
Sentimos incomodar  
Pero todo es evidente  
Creimos mui conveniente  
Esto que vamos a hablar.

Ha notado el ciudadano  
Ahora una mala idea  
En tiempo de Balmaceda  
Se vió el lucro mui temprano,  
Lo tenian por tirano  
Por que tomó su traicion,  
Cuando violó el pabellon  
A la contra de los viáticos  
A todos los democráticos  
Discúlpenos señor Montt.

La pobreza nos apura  
De hablar con palabras sérias

I se ven dobles miserias  
Con esta gobernatura.  
El mandatario no jura  
De mejorar al viviente,  
Señor Montt tenga presente  
Del gran triunfo de Placilla  
Todos nombramos la silla  
A usted como presidente.

Encontramos mui distinto  
El reglamento del dia  
Ni cuando Santa María  
Méno cuando Aníbal Pinto  
Balmaceda en su recinto  
Nos dió buena ilustración,  
Plata corrió por millon  
Pero se fué de este averno  
Ahora a nuestro Gobierno  
Damos a quejas con razon.

Al fin padre nacional  
Atiéndanos con empeño  
Usted como propio dueño  
Ponga trabajo fiscal.  
Mejóremos el jornal  
I mande si se le ofrece,  
A usted nadie lo remece  
Ganando su buenos miles  
Tambien decimos que en Chile  
La plata no se merece.<sup>56</sup>

A partir de la crítica a Jorge Montt los poetas se remontan al gobierno de Balmaceda, época en la cual el pueblo gozaba de trabajo y educación. Esta oposición aparece muy clara en un contrapunto de Adolfo Reyes, desgraciadamente incompleto. De lo encontrado se presenta aquí una parte:



*Contrapunto de D. Jorge Montt Con D. José Manuel Balmaceda*

III

*Don Jorge*

Balmaceda, sin tropiezo  
te pregunto i me dirás  
porque estabais tan tenaz  
¿con el antiguo Congreso?  
en Enero te confieso  
yo con mucha valentía  
Día siete con porfía  
con la escuadra yo me alzé  
i entonces dime ¿porque  
creció tanta tu ironía?

*Don José Manuel*

Fué mucho mas mi arrebató  
al saber que los traidores  
con sarjentos i mayores  
pretendian un conato.  
La culpa la tuvo un fiato  
que triunfasen en Placilla  
por la táctica que brilla  
hoi de modo tan diverso  
que por el orden disperso  
guiaba bien su cuadrilla.

*Don Jorge*

Me dirás José Manuel  
¿porque dictando mas leyes  
hasta el mismo poeta Reyes  
le distes un trato cruel?  
una guerra in cuartel  
tratabas de dar en vano  
al mas noble ciudadano  
que desconfiaba en tu suerte  
di ¿porque dabas la muerte  
viendo tu fin tan cercano?

*Don José Manuel*

Pues Jorge yo te contesto

sin la menor dilacion  
fué porque en una ocasion  
no prestó un servicio presto  
me valí de este pretesto  
por castigarlo mui breve  
i al poco tiempo se atreve  
a hacerme de mi mas morfa  
por usar corbata roja  
tuvo que pagarla a nueve.

*Don Jorge*

Despues de estar tu vencido  
¿por qué el pueblo te desea?  
no puedo tener idea  
porque se halla arrepentido  
segun por lo que he sabido  
son por ciertas pretensiones  
i a mas justas peticiones  
yo nunca le hago caso  
i si quiere darme el bajo  
tengo siete batallones.

*Don José Manuel*

Mira Jorge me dirás  
porque motivo la jente  
sufre de continuamente  
en congoja tan tenas  
ni tú siquiera jamas  
has visto esa suerte amarga  
que como vestia de carga  
el pueblo pide clemencia.  
¿La pagará su Excelencia  
a la corta o a larga?

*Don Jorge*

José Manuel te contesto  
con la mayor prontitud  
como no hai rectitud  
en este tiempo funesto

ahora me hallo dispuesto  
tantos males remediar  
en el pueblo va a cesar  
desde hoi la carestia  
i lograré que algun día  
tranquilo me deje estar.

*Don José Manuel*

Dime ahora que motivo  
hai por esta carestia  
la jente de noche i dia  
lo pasa como describo  
con un tormento exesivo  
andan los pobres obreros  
¿díme porqué placenteros  
los ministros no hacen caso?

¿Díme porqué tan escaso  
se halla el trabajo, primero?

*Don Jorge*

No hai fondos para emesar  
los trabajos que dejastes,  
i ahora por los contrastes  
me hacen mucho bartular  
si el cambio no ha de bajar  
mejora la situacion  
i entonces la nacion  
toda ruina sesará  
los ministros en verdad  
no me hacen caso en cuestión.<sup>57</sup>  
(A. Reyes)

En medio de la situación de opresión en que se encuentra el pueblo bajo el gobierno de Jorge Montt, y teniendo dudas sobre la muerte de Balmaceda, da la impresión de que el pueblo forjó la creencia de que el ex Presidente estaría vivo y volvería a poner término al sufrimiento de los pobres. Algo de estas creencias populares es lo que expresa Rosa Araneda en su composición *La resurrección de Balmaceda según opiniones de la jente*:

*La resurreccion de Balmaceda segun las opiniones de la jente*

Mas me creo que no ha muerto  
Balmaceda el presidente,  
Yo soi capaz de apostar  
Que está vivo en el oriente.

Unos dicen de que está  
En la nacion Arjentina,  
Preparando la bolina,  
Mas no sé si esto es verdad;  
Me creo que es falsedad  
Que lo hayan visto en el puerto,  
Lo prueban de que es cierto  
Que se embarcó de marino

Como es hombre tan ladino  
Mas me creo que no ha muerto.

Otros dicen que se fué  
Para el norte en un vapor,  
I se halla en el Ecuador  
Eso yo tambien lo sé;  
Pero no aseguraré  
Por no engañar a la jente,  
El cuento es algo ocurrente,  
Por eso pregunto ya  
Que me digan dónde está  
Balmaceda el presidente.

Otros dicen que pasó  
 Por los Andes a Mendoza,  
 Aquí no pruebo tal cosa  
 Porque no lo he visto yo.  
 Lo cierto es que se mató  
 Ya no pudiendo escapar,  
 Se hubo de suicidar;  
 Digo, aunque es mui notorio,  
 Que se marchó al purgatorio  
 Yo soi capz de apostar.

Otros dicen que lo vieron  
 Embarcarse en Talcahuano,  
 Con un traje a lo cuyano  
 Pero no lo conocieron;  
 Porque allí no lo aprehendieron

Es todo lo que se siente,  
 Antes de que se presente  
 Debemos de ir creyendo  
 Porque se ha estado diciendo  
 Que está vivo en el oriente.

Al fin si esto fuera así,  
 Lo que yo en mi verso escribo  
 Si se presentara vivo  
 Me darian crédito a mí.  
 Muerto, lector, no lo ví,  
 Te digo la verdad pura  
 Todo el mundo lo asegura  
 Que tal vez seria brujo  
 Porque no aparece el sujo  
 En ninguna sepultura.<sup>58</sup>

Cerramos este capítulo con una zamacueca titulada *La balmacedista*, escrita a fines de 1892, en la que aparecen una variedad de elementos constitutivos de la resignificación popular de Balmaceda. Se desconoce el autor de esta composición, aunque el Prof. Juan Uribe-Echevarría la ha atribuido a Juan Rafael Allende.

*La balmacedista*  
 (Zamacueca)

I

Son tus ojos dos estrellas  
 Que relucen en el cielo  
 I es tu sonrisa un cristal  
 En que mi dicha yo creo,

Balmaceda no ha muerto,  
 Yo te lo digo,  
 Prenda del alma mía,  
 Que está mui vivo.

Que está mui vivo, sí,  
 Quien lo creyera,  
 Que ha de volver triunfante  
 Con su bandera.

II

Los que hoi oprimen al pueblo  
 Son tiranos i mandones,  
 Que quieren enriquecerse  
 Sacando contribuciones.

El pobre i el obrero  
 Con su trabajo,  
 Engordan a los ricos  
 I a otros bellacos.

I a otros bellacos, sí,  
 I es mui ciertito,  
 Mal que le pece a Montes  
 I a Condorito.

III

El pueblo se muere de hambre  
Pues no tiene que comer,  
I a ellos no le importa  
Ver el pobre perecer.

Con leyes i decretos,  
Quieren ahogarlo  
Pasarlo por el aro,  
I estrangularlo.

I estrangularlo, sí,  
I es la verdad,  
Que encadenada jime  
La libertad.

IV

De los que ayer fueron libres  
Se titulan redentores,  
I con la punta del pié  
Contestan a sus clamores.

Ellos a Balmaceda  
Llaman tirano,  
Porque dijo a los pobres  
"Sois mis hermanos".

Sois mis hermanos, sí,  
Sin distincion,  
Aunque cueste la vida  
Tu redencion.<sup>59</sup>

VII. CONCLUSION

En esta investigación se ha tratado de comprender las complejas articulaciones de la conciencia popular chilena, en sus diferentes niveles, y sus distintas expresiones, a lo largo de los diez años que van desde 1886 a 1896, en torno a la figura de José Manuel Balmaceda. El punto que presenta mayores dificultades corresponde al hecho de la rápida transformación de su figura en un mito popular, objeto de devoción colectiva.

Ahora bien, para entender la conciencia popular de la época en su completa globalidad, hay que considerar que el nivel político de esa conciencia (la incipiente conciencia popular, enriquecida con la creación del Partido Democrático en 1887, al cual se vinculan más o menos los poetas populares que se han presentado), está siendo orientada y alimentada por dos niveles profundos, de hondo arraigo histórico en el pueblo, que son el *nivel de la conciencia ética*, y, fundamentalmente, el *nivel de la conciencia religiosa* (cultura de ancestro campesino y medieval).

La conciencia religiosa popular está produciendo el sentido rector de la conciencia ética: y ésta, a su vez orienta concretamente los comportamientos de la conciencia política.

El lenguaje político que usa el pueblo puede ser el mismo que el de las élites oligárquicas liberales, pero el sentido popular de ese lenguaje evidentemente no es el de esas élites, puesto que ese sentido está siendo producido por los otros niveles de la conciencia. Estos dos niveles, específicamente populares, se diferencian notablemente de los correspondientes en la conciencia de los grupos dominantes y oficiales.

A nivel ético, mientras la conciencia de los grupos dominantes (influída por el positivismo) construye una moral del poder, de la riqueza y del éxito material, la conciencia popular establece el sentido de lo *humano/inhumano* eminentemente en torno a la decisión *defensa del débil/indefensión del débil*.

Asimismo, a nivel religioso, mientras la conciencia de los grupos eclesiásticos oficiales colocados en la perspectiva conservadora, expresa este nivel como *defensa/ataque de la institución eclesiástica*, la conciencia popular establece el sentido de lo *cristiano/anticristiano* como *amparo/desamparo* en un sentido absoluto (Virgen del Carmen en el cielo / Diablo en el infierno) y también en el sentido histórico-popular (Cristo, redentor del pobre / judíos y clérigos opresores del pobre).<sup>60</sup>

Hasta la misma representación de Dios es diferente en uno y otro caso. Para la institución eclesiástica, Dios es, con

fuerza, el fundamento del orden social y religioso.<sup>61</sup> Para la conciencia popular, Dios es afirmado o negado en el pobre: Dios es Jesucristo. De ahí que Dios puede incluso castigar a la Iglesia, cuando no es fiel a Jesucristo.

Veamos estos niveles de la conciencia popular en un cuadro representativo:

*Niveles de Comprensión Histórica en la Conciencia Popular*

a) conciencia política	=	democracia	/	dictadura
b) conciencia ética	=	lo humano (sentido de vida) defensa del débil (sangre: de reivindicación, redención)	/	lo inhumano (sentido de muerte) indefensión débil (sangre: de crimen, asesinato)
c) conciencia religiosa	=	lo cristiano (sentido de amparo/	/	lo anticristiano (sentido de desamparo)
en términos "absolutos"		Virgen del Carmen (en el Cielo)	/	Diablo (en el infierno)
en términos "históricos"		Cristo, Mesías redentor del pobre	/	Judíos/Clérigos anticristos, opresores del pobre

Cuando se ha conseguido estructurar relativamente los elementos que configuran la *mirada* de la poesía popular, y su conciencia histórica, hay que ver cómo opera en concreto, para la apreciación de la figura de José Manuel Balmaceda en el período 1886-1896.

1. *Balmaceda en la conciencia popular, 1886-1888*

Políticamente, este momento representa la constitución de una imagen democrática de Balmaceda. Como líder liberal expresaba en el ambiente político de la época las

aspiraciones del reformismo democratizante, lo cual por sí mismo no implica ni arrastra el apoyo y la simpatía populares.

La carga moral y religiosa está muy clara en el poeta Daniel Meneses cuando vincula la adhesión a Balmaceda con la crítica a la religión católica oficial, de tono conservador, donde "se niega la fe" y donde los líderes son unos "caínes", razón por la cual Dios no está de su lado. Por otra parte, el poeta Bernardino Guajardo ve en Balmaceda un signo de paz y reconocimiento de Dios, al contrario de lo que pensaba la Iglesia Católica.

De este modo, Balmaceda aparece como una figura mesiánica en contraposición con la presencia inhumana y anticristiana de "judíos" y clérigos. Esta intuición básica es la que va a terminar prevaleciendo en la conciencia del pueblo.

## *2. Balmaceda en la conciencia popular, 1888-1891*

En este período se produce el quiebre y la disolución de la imagen democrática de Balmaceda. Esto ocurre desde el nivel ético-religioso de la conciencia popular y no directamente desde las posiciones ideológicas y políticas en la oposición oligárquica del Presidente.

### *Etapa 1888-1890*

Se comprueba aquí cómo la poesía popular advierte en el comportamiento del gobierno, una serie de actitudes de prepotencia con los débiles, como el encarcelamiento de los dirigentes del Partido Democrático, la discriminación de los obreros chilenos y la represión callejera.

### *Etapa 1891*

Los ocho meses de la dictadura de Balmaceda, que significaron para el pueblo la disolución de la imagen democrática del Presidente, dan lugar a una transformación radical de la conciencia política, que debe entenderse desde la conciencia ético-religiosa.

Desde el nivel ético, es tiempo de la sangre inocente derramada, se "azotaba cristianos". La dictadura es, en términos morales, lo "sanguinario". Rolak le dice a Valdés Calderón: "olfateabas sangre humana". Nicasio García decía que Balmaceda quiso "beber aquella sangre."<sup>62</sup> Balmaceda, llamado "el inhumano", "el criminal", "el invasor", en términos religiosos es considerado en relación con el Diablo y rechazado por San Pedro en las puertas del cielo ("*Miles de hombres últimamente / sin tener de Dios temor / por tus crímenes el cielo / habéis perdido hombre loco.*"<sup>63</sup>

Este tema ético tan central, el de la Dictadura y la sangre, tiene evidentemente un trasfondo religioso. Se trata de la sangre inocente derramada injustamente, lo ha sido desde Cristo hasta Abel ("se oye la sangre de tu hermano clamar a mi desde el suelo", Génesis 4,10).

Si la dictadura es comprendida en términos ético-religiosos (sangre-crimen/Diablo), el fin de la Dictadura es entendida de la misma manera: "no más hierros en las manos" (Rolak). Dentro de esta ética, se hace presente también la hora de la venganza. El pueblo manifiesta toda una moral de la venganza, que entiende la sangre ya no como resultado del crimen sino como fruto del pago de los crímenes.

Se completa la comprensión religiosa del fin de la Dictadura con la utilización de la imagen gloriosa de la Virgen del Carmen, amparo de los desvalidos, quien es vista como causa trascendente y absoluta de la situación.

### 3. Balmaceda en la conciencia popular 1892-1896

Políticamente, este período comprende la reconstitución de la imagen democrática de Balmaceda en la conciencia popular, hecho tanto o más sorprendente cuanto que esa reconstrucción no pasa en absoluto por la adhesión al *balmacedismo*, agrupado en el Partido Liberal Democrático. Baste señalar que los poetas llamaron a los balmacedistas los "chacales".<sup>64</sup>

La situación de los pobres durante 1892-1896, que es de opresión económica más que política, es concebida por la



poesía popular también como una época de muerte y de infierno, y de una experiencia de muerte, no ya directamente asociada al crimen y la sangre violentamente derramada, sino de una muerte lentamente devoradora: "la muerte del pobre en manos del rico". Rosa Araneda dice: "nos están matando a pausa." <sup>65</sup>, el usurero quiere "hacernos morir de hambre."<sup>66</sup>

Por otra parte, aparece la figura inhumana y diabólica del clero católico, como un "clero homicida", que pronuncia "sermones diabólicos", como dicen Rosa Araneda y Daniel Meneses.

En definitiva, el pueblo, sometido a una aguda crisis, vuelve a identificar a los que consideraba como sus seculares enemigos: los ricos y los curas, recurriendo a su conciencia religiosa del desamparo histórico, de ancestro medieval, donde los opresores del pobre son "judíos y clérigos."

De este modo, la conciencia popular vuelve a reencontrarse con su propia intuición formulada en 1886-88, en la que una imagen mesiánica de Balmaceda se constituía en la antítesis del poder y de la religión oficiales (los "señores, judíos, banqueros", por una parte, y los "pechoños" por otra).

Mientras llegue el fin de la "nueva dictadura", Balmaceda se transforma así en el símbolo ético-religioso y político de la vida y la causa democrática.

### *Comprensión histórica de Balmaceda en la conciencia popular 1886 -1896*

#### *I Etapa 1886 - 1888*

- Conciencia política = imagen democrática de Balmaceda.
- Conciencia ética = preferencia de Balmaceda por los débiles, los trabajadores.
- Conciencia religiosa = Lo anterior, en oposición a "judíos" (banqueros) y al clero conservador.

#### *II Etapa 1888 - 1891*

##### *a) 1888 - 1890*

- Conciencia política = Quiebre de la imagen democrática de Balmaceda.
- Conciencia ética = Indefensión de los débiles (cárcel para

- democráticos, discriminación de obreros chilenos, represión callejera).
- Conciencia religiosa = .....
- b) 1891 (*enero/agosto*)
- Conciencia política = Disolución total de la imagen democrática de Balmaceda.
- Conciencia ética = Indefensión total de los débiles (azotes, torturas, exilio, represión a la prensa, el crimen de Lo Cañas).
- Conciencia religiosa = Balmaceda en relación a Judas (traidor, muerte maldita) y el "Diablo" (condenación eterna).

c) 1891 (*agosto/septiembre*)

- Conciencia política = Fin de la dictadura, vuelta a la legalidad (cese de torturas, etc).
- Conciencia ética = Reivindicación de los débiles: la venganza por los crímenes (Concón y Placilla, saqueos).
- Conciencia religiosa = Virgen del Carmen y liberación.

III Etapa 1892 - 1896

- Conciencia política = Nueva tiranía: ahora (más) de carácter económico.
- Conciencia ética = Indefensión del débil (por usureros, clérigos, lenta muerte del pobre). Balmaceda, el que defendió al débil (trabajo, instrucción, dinero).
- Conciencia religiosa = Ricos y clérigos "diabólicos" Balmaceda, mesías redentor del pobre, víctima de "judíos y clérigos".

A la luz de lo dicho, creo haber ofrecido una estructura suficientemente coherente para comprender el desarrollo y la evolución de la conciencia popular chilena en torno a la figura del Presidente Balmaceda. Su comprensión, ciertamente, implica una revisión de los juicios y lugares comunes de la historiografía acerca de la conducta popular en la época.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Guillermo Feliú Cruz, *Un esquema de la evolución social de Chile en el siglo XIX*, Santiago, 1942, en Hernán Godoy, *Estructura social de Chile*, Santiago, 1971, 218.
- <sup>2</sup> Julio César Jobert, *Ensayo crítico del desarrollo económico social de Chile*, Santiago, 1951, 90-3.
- <sup>3</sup> Francisco Antonio Encina, *La Presidencia de Balmaceda*, Santiago, 1952, I, 246.
- <sup>4,5</sup> Ibid.
- <sup>6</sup> Crisóstomo Pizarro, *La Revolución de 1891. La Modernización*, Santiago, 1971, 79.
- <sup>7</sup> Ibid.
- <sup>8</sup> Hernán Ramírez Necochea, *Balmaceda y la Contrarrevolución del 91*, Santiago, 1972, 215.
- <sup>9</sup> Ibid., 194
- <sup>10</sup> Ibid., 194-5.
- <sup>11</sup> Ibid., 216
- <sup>12</sup> Ibid., 195
- <sup>13</sup> Juan Iribe Echevarría, *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folklore en la provincia de Santiago*, 1962, 17. Del mismo autor véase *Tipos y cuadros de costumbres en la poesía popular del siglo XIX*, Santiago, 1966.
- <sup>14</sup> Informaciones biográficas sobre los poetas populares que constituyen la fuente historiográfica de esta memoria casi no existen. Algo puede encontrarse en Juan Uribe Echevarría, *Canciones y poesías de la Guerra del Pacífico*, Santiago, 1979, y en la vieja, pero siempre indispensable obra de Antonio Acevedo Hernández, *Los cantores populares chilenos*, Santiago, 1933.
- <sup>15</sup> *El Estandarte Católico*, 19.1, 1886.
- <sup>16</sup> Colección Amunátegui 603; Colección Lenz, I,11.
- <sup>17</sup> *Amunátegui*, 596.
- <sup>18</sup> *El Estandarte Católico*, 5.3, 1886.
- <sup>19</sup> *Amunátegui*, 37.
- <sup>20</sup> Ibid.
- <sup>21</sup> Crisóstomo Pizarro, *La revolución de 1891. La Modernización*, Santiago, 1972, 72.
- <sup>22</sup> *Amunátegui*, 570.
- <sup>23</sup> *La Revolución*, 22. 3. 1891.
- <sup>24</sup> *Amunátegui*, 277.
- <sup>25</sup> *Amunátegui*, 240.
- <sup>26</sup> Acerca de estos personajes, ver, por ejemplo, Jordi Fuentes y otros, *Diccionario histórico de Chile*, Santiago, 1978.
- <sup>27</sup> *Amunátegui*, 797.
- <sup>28</sup> *Amunátegui*, 256.
- <sup>29</sup> *Amunátegui*, 437.

- <sup>30</sup> Amunátegui, 641.
- <sup>31</sup> Amunátegui, 666.
- <sup>32</sup> Amunátegui, 427.
- <sup>33</sup> Lenz, VI, 5.
- <sup>34</sup> Amunátegui, 126.
- <sup>35</sup> Francisco Antonio Encina, op. cit., II, 323-6, 328-9.
- <sup>36</sup> Amunátegui, 140.
- <sup>37</sup> Amunátegui, 745.
- <sup>38</sup> Amunátegui, 826.
- <sup>39</sup> Lenz, V, 31.
- <sup>40</sup> Lenz, VI, 2 y 5.
- <sup>41</sup> Francisco Antonio Encina, op. cit., II, 356-60.
- <sup>42</sup> Amunátegui, 277
- <sup>43</sup> Lenz, VI, 20
- <sup>44</sup> *Los Clérigos sin máscara, por un chileno*, Mendoza 1892, 78-8. Acerca de la participación eclesiástica en la Revolución del 91, cf. Carlos Oviedo Cavada, *La Iglesia en la Revolución de 1891*, en Historia número 14, 1979, 275-314; Fidel Araneda Bravo. *Obispos y sacerdotes en la revolución de 1891*, Santiago, 1980; y del mismo autor, *Más antecedentes sobre la interpretación de los eclesiásticos en la caída del presidente Balmaceda*, Santiago, 1982.
- <sup>45</sup> Lenz, VII, 4.
- <sup>46</sup> Lenz, V, 28.
- <sup>47</sup> Amunátegui, 305.
- <sup>48</sup> Amunátegui, 712.
- <sup>49</sup> Amunátegui, 624.
- <sup>50</sup> Amunátegui, 629.
- <sup>51</sup> Julio César Jobet, *Ensayo crítico del desarrollo económico social de Chile*, Santiago, 1955, 108-9.
- <sup>52</sup> Amunátegui, 713.
- <sup>53</sup> Amunátegui, 181.
- <sup>54</sup> Amunátegui, 300.
- <sup>55</sup> Ibid.
- <sup>56</sup> Amunátegui, 725.
- <sup>57</sup> Amunátegui, 288.
- <sup>58</sup> Amunátegui, 288.
- <sup>59</sup> Virgilio Figueroa, *Parnaso balmacedista*, Santiago, 1897, 89-90. Antonio Acevedo H. reprodujo un fragmento de esta zamacueca en *La cueca*. Orígenes, historia y antología, Santiago, 1953, 188.
- <sup>60</sup> Cf. Norman Cohn, *En pos del milenio*, Madrid, 1981 "Fantasía, ansiedad y mito social", 83-7.
- <sup>61</sup> Véase por ejemplo el discurso del Arzobispo Casanova en el Te Deum. El Coquimbo (La Serena), 5. 1. 1892.
- <sup>62</sup> Lenz, VI, 2 y 5.
- <sup>63</sup> Amunátegui, 760.
- <sup>64</sup> Lenz III, 9.
- <sup>65</sup> Amunátegui, 288
- <sup>66</sup> Amunátegui, 333.

# IDEOLOGIES & LITERATURE

Vol. 3, No. 1, Spring 1988

## Theory:

La picaresca desde el pensamiento de Maravall  
*Francisco J. Sánchez y Nicholas Spadaccini*

## Essays:

*The Death of a Beautiful Woman.*  
*Modernismo, the Woman and the Pornographic Imagination*  
*Nancy Saporta Sternbach*

*Los deshabitados: el engañoso extravío de lo concreto*  
*Javier Sanjinés C.*

Los relatos colombinos  
*Gilberto Triviños Araneda*

Número mítico y matemática de espejo  
*Joan Ramón Resina*

Tópica literaria y realización textual:  
Notas sobre la poesía española de las ruinas en  
los siglos de oro  
*Begoña López Bueno*

New Texts, Old Ideals: Ideological Relics and  
Contemporary Values in a *Romance* from the  
Eastern Judeo-Spanish Tradition  
*Louise Mirrer*

Authoritarian Fiction: Octavio de Faria's *Tragedia burguesa*  
*Randal Johnson*

## Clues and Sources:

Balmaceda en la poesía popular chilena, 1886-1896  
*Micaela Navarrete Araya*



ISSN 0161-9225