

# I&L

## IDEOLOGIES & LITERATURE

Volume II

Number 9

Jan.-Febr. 1979

### ESSAYS

Héctor Mario Cavallari

«Leopoldo Marechal: De la metafísica a la revolución nacional»

Jaime Concha

«Introducción al teatro de Ruiz de Alarcón»

### CLUES AND SOURCES

Daniel L. Heiple

«Renaissance Medical Psychology in *Don Quijote*»

UNIVERSITY OF MINNESOTA

MAR 4 1980

LIBRARIES

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

EDITORIAL BOARD

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

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

*Executive Secretary*

Patricia Burg

CORRESPONSAL EN ESPAÑA Y DISTRIBUCION:

*Editorial Castalia*

Zurbano, 39  
Madrid-10

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

*Editorial and Business Address*

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

*Ideologies and Literature*

Subscription Rates:

USA:

Student: \$9.00 per year

Library/Institucional: \$15.00 per year

Regular: \$12.00 per year

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

Price per Issue: \$3.00

ESPAÑA:

Número suelto: 125 ptas.

Suscripción anual: 550 ptas.

# I&L

## IDEOLOGIES & LITERATURE

Volume II

Number 9

Jan.-Febr. 1979

### Contents

#### ESSAYS

Héctor Mario Cavallari, «Leopoldo Marechal: De la metafísica a la revolución nacional» ... .. 3

Jaime Concha, «Introducción al teatro de Ruiz de Alarcón» ... .. 34

#### CLUES AND SOURCES

Daniel L. Heiple, «Renaissance Medical Psychology in *Don Quijote*» ... .. 65

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

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

Patrons:

Tom Conley  
University of Minnesota  
Alan and Cheryl Francis  
46 Upton Street  
Boston, Massachusetts 02118  
John Beverley  
University of Pittsburgh  
Lydia D. Hazera  
George Mason University  
Stephen Burmeister  
Macalester College  
Inman Fox  
Knox College  
Claudia Schaefer  
Raul Rodriguez  
Rochester, New York  
Susan Kirkpatrick  
University of California, La Jolla  
Paul C. Smith  
UCLA  
James Parr  
University of Southern California

Rosanne Potter  
Iowa State University  
Eduardo Forastieri  
University of Puerto Rico  
Alfredo A. Roggiano  
University of Pittsburgh  
Jean Franco  
Stanford University  
Michael P. Predmore  
University of Washington  
Hector E. Torres-Ayala  
Kalamazoo College  
Elias Rivers  
SUNY (Stony Brook)  
Robert Brody  
University of Texas, Austin  
Bertha and Samuel Baker  
Rockville Centre, New York  
Beth Miller  
University of Southern California

# Leopoldo Marechal: De la metafísica a la revolución nacional

Héctor Mario Cavallari

## I

Hace ya casi cuarenta años, Francisco Luis Bernárdez afirmó que la producción literaria de Marechal se caracteriza por un «pensamiento poético que gira siempre en torno al misterio de las formas creadas en su relación secreta con la finalidad divina del hombre»<sup>1</sup>. Desde entonces la crítica ha venido reconociendo las bases incuestionables que la metafísica confiere a la obra del autor de *Adán Buenosayres*. El axioma esencial, tácito o explícito, consiste en un concepto del mundo como creación y manifestación de un principio creador o ser absoluto trascendente. La realidad total se divide en dos aspectos distinguibles aunque, como veremos, no siempre separables: el mundo creado y la divinidad creadora —o, siguiendo al escritor, el Orden Terrestre y el Orden Celeste. Sin embargo, como lo ha hecho notar con fuerza Elbia Rosbaco, viuda del autor, «muchos, arrastrados por la mayúscula de las grandes palabras, no alcanzan a advertir el aspecto humanista de la 'metafísica' de Marechal»<sup>2</sup>. Esta se da en su obra, en efecto, como respuesta a la necesidad de explicar la vida y el mundo en función de algo que los trasciende y les otorga sentido o razón de ser. Pero lo decisivo de su gestión literaria es que la búsqueda de la realidad «celeste» —el sustrato trascendente de la existencia— conduce al enfoque de importantes problemas de la realidad histórica social contemporánea: la alienación, la explotación del hombre por el hombre, la dominación imperialista a los países del Tercer Mundo y la lucha de estos pueblos por una verdadera democracia y por la liberación nacional. Así lo comprueban no pocos lectores sorprendidos ante las páginas de novelas como *El banquete de Severo Arcángelo* y *Megafón o la guerra*, o ante *El poema de Robot* y ensayos como *Autopsia de Creso*, «Breve diálogo socrático sobre la violencia» y «La isla de Fidel».

El problema que se plantea, entonces, es el de comprender correctamente lo que se presenta como instancia de una polaridad insalvable.

A mi juicio, la alta coherencia que encontramos en la obra marechaliana se debe a que su despliegue en la dirección de un humanismo concreto se genera y fundamenta precisamente en la esfera metafísica de la ideología intrínseca, en las determinaciones mismas que ésta ejerce sobre la peculiar configuración del mundo plasmado en dicha obra. El hecho decisivo radica en el paso del dualismo al monismo en el concepto trascendente de lo real, significando, al propio tiempo, un cambio en la apoyatura filosófica interna: del jorismo de raigambre platónica a un importante conato de dialéctica idealista. Esta última tendencia en la modalidad configuradora del contenido trascendental del mundo se desarrolla cada vez más firme y coherentemente a lo largo de la etapa final de la evolución literaria marechaliana, etapa cuyas pautas estético-ideológicas despuntan de modo seminal en *Adán Buenosayres*, de 1948, y culminan en 1970, año de la muerte del autor y de publicación de su última novela, *Megafón o la guerra*.

El propósito central de las observaciones críticas que siguen es analizar este texto que cierra significativamente la obra de Marechal, inscribiéndolo en el trazado de la evolución ideológica interna de la misma. Con ello se busca estudiar la dirección progresivamente humanista seguida por el proceso que cumple la labor literaria de uno de los escritores, más fecundos e importantes de la América Latina contemporánea. El análisis conlleva implicaciones teórico-metodológicas en torno al problemas de la relación entre la literatura y la sociedad en cuyo seno surge y sobre la cual incide. Conviene, por tanto, esbozar aquí algunas de las nociones esenciales que fundamentan este trabajo.

En tanto que comportamiento humano —es decir, actividad específica a la vez individual y social—, la literatura está inmersa en la historia, entendido por ésta el desarrollo, sujeto a leyes, del contradictorio proceso mediante el cual la especie se autotransforma a través de su praxis transformadora de la naturaleza. La elucidación de los nexos concretos entre literatura e historia reviste, en cada caso y casi siempre, un carácter altamente problemático. Angel Rama precisó las determinaciones más importantes para llegar a la recta comprensión de los vínculos entre el texto y la realidad sociohistórica objetiva. Respondiendo a la notoria tesis subjetivista adelantada por Mario Vargas Llosa, Rama destaca lo siguiente:

El escritor elabora conscientemente un objeto intelectual —la obra literaria— respondiendo a una demanda de la sociedad o de cualquier sector que esté necesitado no sólo de disidencias, sino de interpretaciones de la realidad que por uso de imágenes persuasivas permita comprenderla y situarse en su seno válidamente. La obra no es entonces espejo del autor ni de sus demonios, sino mediante entre un escritor mancomunado con su público y una realidad desentrañada libremente, la que sólo puede alcanzar coherencia y significado a través de una organización verbal<sup>3</sup>.

La coherencia y la significación de la realidad que la escritura informa se establecen sobre la base de una ideología o cosmovisión específica y transindividual —es decir, de un sistema de valores, nociones y actitudes condicionantes—. Dice Rama:

Una clase o capa social, además de vivir concretamente su situación, sus intereses, sus demandas y sus problemas, a partir de todo ello genera una construcción de tipo ideológico que, siguiendo a Lucien Goldmann, podemos designar como una cosmovisión. Lo peculiar de ella es que obedece a un proceso colectivo, grupal, y no meramente individual, destinado a obtener un instrumento simbólico con el cual actuar dentro de la historia, imponer un conjunto de valores y establecer una serie de intereses comunes<sup>4</sup>.

La labor del escritor, lo que constituye su unicidad «creadora» o «productiva», consiste precisamente en dar forma artística relativamente autónoma, orgánica y concreta —es decir, individualizada— a las pautas ideológicas generales que condicionan su comportamiento estético en tanto que actividad humana significativa en un determinado contexto. Desde un enfoque filosófico debe recordarse aquí a Lukàcs, cuando define la cosmovisión desplegada en la interioridad misma del texto literario como «una vivencia profunda y personal del individuo singular, una expresión eminentemente característica de su ser interior que refleja al propio tiempo, de modo significativo, los problemas generales de la época»<sup>5</sup>. Cabe destacar, por otra parte, el concepto de escritura como «a set of operations that transform a given language into something new, the production of new significations comparable to other processes of organized human work, yet with its own specific properties»<sup>6</sup> La «información» que el texto produce y controla es menos notable que el «modo» o la «forma» de su producción y control, aunque ambas no aparezcan sino en una indivisible unidad dialéctica en la escritura. La ideología, entonces, no puede ser entendida como un «ingrediente» glosable del *opus* literario, sino como instancia formativa del mismo. Enfocando la totalidad del proceso de producción literaria, la ideología se presenta como una de las mediaciones centrales entre la historia, la literatura y las formaciones sociales.

## II

Antes del medio siglo Marechal cultivó casi exclusivamente la poesía y, en menor escala, el ensayo. Su trayectoria global, sin embargo, puede dividirse en cuatro etapas, una de ellas de breve transición. La primera, correspondiente a los inicios líricos, comprende *Los Aguiluchos* (1922) y *Días como flechas* (1926), y se caracteriza por un desbordante vitalismo intuitivo y arreligioso cuyas notas centrales son la exaltación y el elogio celebrante de la existencia contemplada en su dinámica plástici-

dad. La inquietud metafísica irrumpe con marcadas resonancias platónicas en *Odas para el hombre y la mujer* (1929), libro que ganó el Primer Premio Municipal de poesía de Buenos Aires y que abre la segunda etapa literaria de su autor en dos momentos: el primero, arreligioso aún; el segundo, signado por el catolicismo. Aquí se ubican poemarios tan importantes como *Laberinto de amor* (1936; premio nacional de poesía), *Cinco poemas australes* (1937), *El Centauro* y *Sonetos a Sophia*, ambos de 1940 y que le valieron al poeta la más alta distinción argentina en la lírica: el primer premio nacional. En las *Odas*, Marechal traza alusivamente su propia trayectoria, suministrando las claves para adentrarnos en ella. Los objetos y seres del universo visible resplandecen en su belleza y parecen ubicarse en su existencia con exactitud. Sólo el hombre lleva en sí un anhelo de algo intangible y desconocido, pero cuya búsqueda se le impone como ineluctable y doloroso destino. El hablante arroja su mirada interior sobre aquella exaltación juvenil que ahora ha quedado atrás. Lo perdido aparece configurado en imagen de una plenitud basada en la perfección de lo que tiene carácter cerrado o acabado en su más íntima estructura. Plenitud que traduce un orden esencial y que fundamenta la felicidad del equilibrio, que sólo admite como posible el perfecto ajuste y la exactitud de ubicación, de las partes entre sí y en la totalidad hermética que se constituye en mundo. En el presente, el círculo de la perfección se ha quebrado dando paso a un estado de ruptura y desconcierto. El sentido y la armonía de la existencia se han vuelto absolutamente trascendentes, surgiendo así dos órdenes de irreconciliables caracteres.

En las *Odas*, frente al dualismo que escinde la esfera celeste de la terrestre, el hombre parece condenado a no poder alcanzar el ámbito ideal, lejano en su trascendencia. La solución a través de una religiosidad de corte católico agustiniano aparece en *Laberinto de amor*, largo poema anecdótico de difícil e impecable construcción alegórica en pareados alejandrinos aconsonantados. El asunto —elaboración poética de las nociones del *Banquete* platónico— consiste en el encuentro del hablante con la figura de Jesús alegorizada en el Caballero Amor. El acceso a la «patria celeste» por la mediación del ejemplo de Cristo, se postula como único modo de superar la soledad, la separación y la muerte que caracterizan el ámbito terrestre devenido valle de sombras. La búsqueda del conocimiento trascendente como medio de escapar a las limitaciones de la existencia contingente y precedera continúa en *El Centauro* y en las alegorías místico-doctrinales de los *Sonetos a Sophia*, ambos poemarios de 1940.

Después de una etapa de transición, señalada por la famosa novela *Adán Buenosayres*, que marca claramente el albor de un nuevo rumbo en su obra, Marechal supera el dualismo y se afina con profundidad en el mundo y en los hombres concretos e históricos. Los acentos neotomistas latentes en la narración —que hacen pensar en el auge del pensamiento de Jacques Maritain en la década del cuarenta— no desmienten la comprobación del cambio radical hacia un concepto monista del



ser como principio hegemónico de las nociones metafísicas que, a partir de ahora, condicionan el nuevo universo literario del autor. Son las pautas esenciales de este cambio las que, a mi juicio, permiten llegar al sentido filosófico de *Adán Buenosayres*, centrado en la contraposición de dos sistemas de valores relativamente antagónicos: el del narrador y el del protagonista homónimo de la novela. La lectura del «Cuaderno de Tapas Azules», biografía poético-espiritual escrita por Adán Buenosayres, recreaba el camino de escisión y creciente rechazo del mundo seguido por él desde su niñez. Su locura mística llega al colmo a raíz de un traumático desencanto amoroso, proclamando Adán su renuncia a la realidad terrestre y su entrega unilateral a la contemplación de los arquetipos celestes que le han sido manifestados en diversos sueños. Esta autobiografía sublimada se incorpora como sólo una parte del *corpus* narrativo global, entregado por un narrador omnisciente que se identifica a sí mismo con las iniciales «L. M.» en el «Prólogo indispensable» con que se abre la novela. Este narrador ubica a Adán —devenido personaje del relato— en la multiplicidad cambiante y en la concreción problemática del Buenos Aires de los años veinte, mundo complejo en lo cultural, lo político, lo étnico, lo económico-social y hasta en lo geográfico. La crisis final del protagonista, frente al Cristo de la Mano Rota, implica su reencuentro con la «realidad total», tanto trascendente como immanente. De hecho, la peculiar visión filosófica del narrador nos hace percibir que el destino celeste de Adán se configura y se realiza a partir y a través de su periplo terrestre —es decir, en la inmanencia misma de su proyecto humano orientado hacia lo absoluto. La estructura novelesca externa como texto dentro del texto, entonces, da cuerpo a la distancia ideológica entre narrador y protagonista.

Después de publicada esta novela, las pautas de una religiosidad internalizada se reflejan en una visión monista del ser que recupera el legítimo prestigio de todos los aspectos de lo real, inmanentemente concebido como unidad absolutamente universal. El carácter unitario de lo múltiple se fundamenta en la contradicción como atributo central del principio absoluto: Ser y No-ser. La contradicción celeste genera la multiplicidad de la unidad como aspecto necesario de esta última, gestando al mismo tiempo la perpetua dinámica cíclica universal entre lo no-manifestado y las infinitas articulaciones de la manifestación. Este importante conato de dialéctica idealista, como quedó dicho, fundamenta el despliegue progresivamente concreto del humanismo que caracteriza al decurso literario de Marechal en su última etapa. El aspecto material concreto de la vida humana, en efecto, recupera una elevada importancia, por cuanto es resultado y expresión de determinaciones de la esencialidad divina de lo real. Se esfuman las sombras del mundo y éste se transforma en ámbito a través de cuya apropiación intelectual y material el hombre puede y debe desarrollar todas sus posibilidades, realizando así su más alto destino metafísico. La historia universal, por otra parte, señala el trayecto problemático, a través de innumerables y renovados obstáculos, seguido por la humanidad en su camino hacia un futuro de armonía

y plenitud terrestre-celeste para todos. La historia, entonces, actualiza y reactualiza la lucha de lo nuevo y lo viejo.

Los contenidos problemáticos de toda la obra marechaliana desde 1948 se estructuran, cada vez más coherentemente, en torno a la plasmación del ideal del hombre total o armonioso como eje de un cosmos articulado de significaciones estéticas. De ahí la importancia de tal complejo simbólico para nuestra indagación ideológica<sup>7</sup>. Las determinaciones centrales del mundo poético-novelesco de Marechal desde *Adán Buenosayres* son: a) el hombre como «héroe», es decir, como sujeto creador de su propio destino dentro del marco de las leyes trascendentes que rigen la «manifestación universal» del Absoluto; b) la vida como «gesta» o lucha, a través de una serie de sucesivas «iniciaciones» que implican la superación de obstáculos particulares, hacia el conocimiento en acto de la unidad de lo múltiple (esencia de la realidad y condición de la posibilidad de plenitud humana); y c) el mundo como «laberinto» de ontologías simbólicas, bellas y cognoscibles que deben integrarse dialécticamente con el hombre para cerrar el cosmos en su realidad total, acabada e inteligible. De la unitaria interacción de estas tres categorías surge o puede llegar a surgir el equilibrio de las esferas celeste y terrestre, fundamento de la armonía como expresión máxima de la libertad posible y alcanzable.

Partiendo, entonces, de un enfoque falsamente abstracto, atemporal, de importantes problemas filosóficos, Marechal va tomando mayor conciencia del carácter concreto, específico e *histórico* de los mismos, desplegando una preocupación aguda por las *formas particulares* que dichos problemas revisten en la actualidad. Ello trae como corolario una creciente y sensible atención a las raíces y a la naturaleza sociales de los mismos, abriendo su obra a la dialéctica concreta de lo individual y lo colectivo en dos niveles: la civilización humana y la comunidad nacional. Así, por ejemplo, un símbolo de importancia en toda su producción literaria como el de la «Edad de Hierro» —concebida como expresión emblemática del caótico desequilibrio causado por todo un ciclo macrocósmico que concluye— llega a transformarse en articulación estética generalizante de las determinaciones infra y supraestructurales del sistema capitalista: explotación económica, dominación política y social, alienación y fetichismo de la mercancía y del adelanto tecnológico.

Los efectos deshumanizantes y degradantes de la cultura burguesa enajenada y reificada del período imperialista constituyen el tejido injusto e irracional —es decir, éticamente negativo— de obstáculos que tienden frontalmente a impedir la realización del ideal del hombre armonioso y sus aspiraciones a la belleza y al despliegue intenso y equilibrado de todas las facultades materiales y espirituales de la especie. Esta posición ideológica reemplaza, cada vez más firmemente después de publicado *Adán Buenosayres*, los planteos metafísico-religiosos iniciales en torno a las nociones abstractas del «Mal» y de la «naturaleza humana caída». El propio Marechal dejó en *Heptamerón* y en ciertos ensayos del *Cuaderno de navegación* sus reflexiones acerca de la síntesis que el Absoluto

realiza de lo trascendente y lo histórico; lo cual, según el autor, permite y exige el paso de lo uno a lo otro. Y, en efecto, basándose en la certeza de la dialéctica cósmico-metafísica del morir-renacer —generada por la oposición necesaria de las «fuerzas de la luz» y de la «oscuridad»—, transforma el ideal de armonía en la afirmación del «Hombre Nuevo», cuya futura e inevitable realidad ha de emanar de las luchas que hoy entabla la humanidad a todo nivel contra las estructuras de la explotación y la opresión de los pueblos.

La propia obra marechaliana se adelanta, desde *circa* 1948, como consciente y aguda oposición a la «mentalidad» burguesa en sus expresiones más nefastas: el culto a la nada y al vacío del existencialismo; el carácter solipsista y escéptico del idealismo subjetivo; el fetichismo de las ciencias parceladas y de sus productos tecnológicos; la deformación esteticista y formalista del arte; los «escapismos» de toda índole. El autor pone, como base de dicha «mentalidad», el carácter radicalmente «materialista» del capitalismo, atacando de pasada al marxismo concebido como consecuencia del pensamiento burgués<sup>8</sup>. Sin embargo, preconiza el socialismo como único sistema justo en todo lo tocante a la «esfera terrestre» de la realidad, reservando para la «celeste» las nociones «espiritualistas» de las religiones y las metafísicas. La consciencia crítica desplegada por Marechal en el terreno del intelecto condiciona el carácter altamente polémico de su obra entre 1950 y 1970. Esta se afirma en sus posiciones mediante la pugna contra los diferentes sistemas de valores que proliferan confusamente en el mundo capitalista. Es así como, en lo ontológico, el autor llega a reconocer la realidad objetiva del ser, el «en-sí» del mundo independiente de la consciencia; en lo epistemológico, postula la cognoscibilidad del mismo, la razón concreta e histórica del hombre y la racionalidad de lo real —es decir, el carácter necesario y objetivo de los principios que fundamentan la unidad coherente de las leyes de la naturaleza. De allí su fe en el lenguaje, en el arte y en la ciencia como instrumentos gnoseológicos (destaquemos que la expresión es, para el autor, la otra cara del conocimiento), y como objetivaciones de la actividad práctica cognoscitiva humana.

Del «Hombre Armonioso» al «Hombre Nuevo», entonces, la obra marechaliana se plantea como respuesta, a veces desafiante y osada, frente a los graves problemas humanísticos y filosóficos de la gran crisis de la cultura burguesa moribunda. Antes de pasar al análisis de *Megañón o la guerra* no estará de más señalar aquí que, en última instancia, las polaridades del mundo globalmente configurado en la última etapa de la obra de Marechal —enfocadas crítica y objetivamente, más allá de las intenciones conscientes e inconscientes— permanecen escindidas entre sí. La separación y el enfrentamiento *externos* de los términos opuestos están en la base del proceso mismo de la plasmación artística marechaliana. Desde esta perspectiva inicial determinante hay, luego, un notable intento de síntesis en todo nivel. Pero ese intento se apoya y se nutre precisamente en la concepción de una realidad ontológicamente parcelada en órdenes escindidos y contrapuestos externamente

entre sí: la oposición a un estado de cosas tiende a confirmar la existencia efectiva del mismo. Así, en vez de tender a una verdadera síntesis, lo «histórico» queda *subsumido* en lo «trascendente», el «hombre» en la «divinidad» y lo «material» en lo «espiritual». En el plano más amplio, lo «relativo-dinámico» se subsume en lo «absoluto-estático».

### III

En *Adán Buenosayres* Marechal exploró exploró la senda individual en la búsqueda de la verdad de la existencia y el sentido de la vida; en *El Banquete de Severo Arcángelo*, el camino colectivo de la especie humana hacia un futuro posible y necesario de plenitud material-espiritual. En *Megafón o la guerra*<sup>9</sup> completa su gran fresco novelístico, cifrando la articulación estética en la plasmación de una imagen del destino de su patria como proyecto nacional revolucionario<sup>10</sup>. La gesta de Megafón sintetiza el pasado y el presente de la historia argentina; el texto marechaliano que la narra mira al porvenir y constituye una incitación a la lucha popular contra las fuerzas reaccionarias que oprimen, explotan y degradan al país. Tal es la hipótesis que ilumina las consideraciones críticas que a continuación se vierten. Pero antes de analizar el *corpus* novelesco, será conveniente decir algo acerca del título en lo que éste tiene de significativo.

Como lo sustantivo «guerra» indica, la representación de la imagen del proceso político-social argentino en su presente etapa se realiza en base a la idea de oposición y lucha. Marechal abarca dicho proceso desde el mirador histórico de los años 1968-1970, cuando, a pesar de la rápida sucesión de gobiernos represivos entregados «a la sola tarea de fumar estudiantes y apalear obreros» (p. 42), se intensifican los signos de la actividad cada vez más amplia en contra de las estructuras dominantes de poder y en pro de la liberación nacional y de la democracia popular. De ahí la importancia adquirida por la noción de la lucha en esta novela que busca reflejar la coyuntura histórica actual concebida como etapa en que hace eclosión definida e impostergable la contradicción antagónica que opone, en última instancia, a dos órdenes mutuamente excluyentes. Reiterando y a la vez reescribiendo la notoria influencia del pensamiento metafísico en toda su obra, el autor inscribe la guerra local en el marco de un proceso cósmico de perpetua *renovatio* (eterno combate entre las fuerzas de lo nuevo y las de lo viejo) mediante el conocido simbolismo marechaliano de los metales y el motivo de las Edades del Hombre: tal es la función «vertical» o «indicial» del episodio intercalado en la Rapsodia IV, la «Teoría y Práctica de la Catástrofe» predicada por un Samuel Tesler entre serio y zumbón. Sin embargo, Marechal sólo recurre al plano «abstracto-universal» para realzar su marcado interés por lo particular e inmanente en *Megafón*; para apuntalar su controvertido mensaje (la *necesidad* y la *justicia* de la lucha revolucionaria); y para dar al relato la posibilidad de alcanzar a un

público mucho más amplio, demostrando que «el problema de la vida como lucha es igual en un hombre o en una tribu o en un pueblo total o en un mundo» (p. 54).

Tan importante como la noción de guerra es el simbolismo que se manifiesta en el nombre del héroe, dado que en él Marechal cifra una de las claves para llegar al sentido profundo del texto. «Megafón» significa (cf. «megáfono») gran sonido, o mejor, gran voz, ya que es ésta la que se amplifica mediante aquel aparato. Esta alusión remite a la importancia y especial prestigio —inspirados inicialmente en las tradiciones judeocristianas del Logos y del Verbo— que la palabra humana tiene en la obra del autor. Megafón aparece como la voz magna y poderosa que se proyecta sobre la consciencia nacional y la conmina a despertar a la lucha justa y necesaria contra fuerzas degradantes y opresoras. Su palabra ejemplar se dirige a los personajes del mundo novelesco; la de Leopoldo Marechal, que con ese nombre se integra al texto como narrador, incide en el ámbito anímico de los lectores virtuales y reales del relato. El «aeda» de «la gesta megafónica» (p. 366) apela abiertamente al oyente implícito de sus diez «rapsodias»<sup>11</sup>, porque «también el narrador, abandonando su tiránica objetividad, tiene un derecho de protesta que nadie le ha discutido nunca desde Homero hasta José Hernández» (p. 58). Hay en *Megafón*, entonces, dos «voces» distinguibles y complementarias: la del héroe, cuyo efecto es esencialmente centrípeto con respecto al mundo plasmado; y la del rapsoda, que abraza la totalidad del *corpus* de aventuras y episodios y le imprime el significado épico-paradigmático de llamado a la acción revolucionaria.

### *Estructura del narrador y sentido-clave del texto*

Aunque frecuentemente se autodenomina *cronista* de la gesta megafoniana, el narrador Leopoldo Marechal va mucho más allá de la mera transcripción de hechos y acontecimientos, ejerciendo plenamente sus funciones específicas como configurador e *intérprete no ingenuo* del mundo entregado. «Usted está metido hasta la verija en este precioso berenjenal» (p. 25), le recuerda el Autodidacto, refiriéndose al caos en que se halla sumida la patria bajo la férula de las fuerzas socioeconómicas que la dominan. Y, efectivamente, el aeda denota su compromiso con el ámbito de su relato mediante la activa participación en casi todos los «combates» emprendidos por el héroe y su equipo de «comandos» (p. 24). La máxima expresión de tal compromiso se da, sin embargo, precisamente a través de su praxis como narrador. Consciente de que la ficción literaria, sin dejar de ser ficción, tiene una posibilidad de efecto real en el mundo concreto e histórico, no vacila en «advertir que la gesta de Megafón no es un trabajo de fantasía en prosa» (p. 7).

Una cosa es relatar las aventuras de un personaje imaginario que mediante ellas muestra la corrupción y la total bancarrota de las clases dominantes argentinas; otra muy distinta es cifrar en dicho relato la

proclamación de la ilegitimidad de dichas clases y la consecuente justicia de toda actividad revolucionaria del pueblo. El peligro real que esto último implica en la Argentina contemporánea —dominada por la casi ininterrumpida sucesión de dictaduras oligárquico-militares que articulan un aparato represivo policial y parapolicial— obliga al autor, transubstanciado en el narrador novelesco, a ocultar el sentido profundo del texto tras una multiplicidad de lecturas despistantes del mismo. Pero Marechal necesita, por otra parte, que no se pierda totalmente la pista de aquel sentido oculto, para lo cual pone sobre aviso al lector acerca del hecho de que el relato contiene mucho más de lo que salta a la vista, invitándolo a realizar una lectura astuta y activa: «Cada uno arroje a este mar su baquía de pescador: *Que todos han de pescar / según anzuelo y carnada*» (p. 26). Por ello también advierte que las batallas de Megafón han sido contadas «tan sólo en sus vicisitudes exteriores» (p. 366, subrayado mío) y concluye señalando la necesidad de reconsiderar lo narrado.

Aunque el aeda esparce claves para la captación sintética de los múltiples niveles narrativos a lo largo del *corpus*<sup>12</sup>, el sentido oculto del mismo está cifrado con mayor claridad en los párrafos finales:

El *fondo secreto* de la gesta megafoniana está hoy, según dicen, en dos organismos iniciáticos que *se ocultan* uno en Villa Crespo y el otro en San José de Flores. [...] El de Villa Crespo, dado más a la acción que a la meditación, trabajaría en una praxis que a mi entender [...] haría polvo el esquema gris de Buenos Aires y del país entero. (P. 366; subrayado mío.)

Tras los elementos despistantes por ambigüedad («según dicen», «iniciáticos», «trabajaría», «haría», etc.), culmina aquí la notación de referencias que permiten el acceso al «fondo secreto» de la novela. El «esquema gris» alude a la alianza de las fuerzas reaccionarias desenmascaradas por Megafón en el siguiente orden de los episodios que configuran su crónica<sup>13</sup>: «Operación Aguja» (la burguesía); «Asedio al Intendente» (los altos funcionarios públicos, la oligarquía y la burguesía comercial); «Invasión al Gran Oligarca» (la oligarquía, las fuerzas armadas y el imperialismo en general); «Psicoanálisis del General» (las fuerzas armadas y el aparato policial); «Biopsia de Crespo» (la burguesía comercial y el estado); «Payada con el Embajador» (el imperialismo y el gobierno norteamericanos); «El Obispo Frazada» (ciertos jerarcas de la Iglesia Católica argentina).

La praxis en la que trabaja el organismo de Villa Crespo consiste en «buscar y encontrar el miembro viril de Megafón» (p. 366). En su último combate, el «Abordaje al *Château des Fleurs*», el héroe es asesinado y descuartizado por los esbirros de Tifoneades, figura hampesca del empresario lumpen cuyas mercancías son el vicio y la sexualidad degradada y pervertida. El falso griego, dueño del *Château*, hace trabajar a «putas y efebos de un lujo indecible [...] al servicio de las oligarquías

más exigentes» (p. 345), encarnando así los aspectos más depravados y siniestros de las clases dominantes. De acuerdo con la coherencia del sistema de significación establecido por el texto mismo, entonces, son las fuerzas reaccionarias que controlan el país las que recurren a la violencia y matan a Megafón, paladín de la lucha incruenta. Dichas fuerzas hacen desaparecer el falo del héroe, símbolo de la fecundidad y del poder de las batallas que se avecinan, con miras a neutralizar «su peligrosidad revolucionaria» (p. 367; subrayado mío). Pero no logran su objetivo: «Sea como fuere, todo aquí está en movimiento y como en agitaciones de parto» (ibíd.). Una de tales «agitaciones» es la actividad del organismo de Villa Crespo en torno a la «encuesta del falo perdido» (p. 366), para lo cual se incorpora a «las nuevas y tormentosas generaciones que hoy se resisten a este mundo con rebeldes guitarras o botellas Molotov, dos instrumentos de música» (ibíd.). Así, en dos párrafos cargados de cuidadosas alusiones, irrumpe la referencia y la lucha de liberación nacional. Y esa referencia aparece con un clarísimo tono laudatorio y festivo, como lo denota la transfiguración metafórica de un arma típicamente «sediciosa» en un instrumento de expresión artística.

Incumbe al cronista Marechal, entonces, dar forma al *sentido último* de la gesta megafoniana. El contorno del narrador, por tanto, sus múltiples relaciones con los diversos elementos del mundo que entrega —incluyendo, muy especialmente, sus vínculos con la figura del héroe y su gesta—, revelan la diferencia esencial entre las batallas del Auto-didacto y la praxis del «aeda» Marechal, de gran importancia para llegar al sentido último de *Megafón*. El conjunto de actividades desplegadas por el personaje central constituye un llamado al pueblo a *despertar a la lucha*, a tomar conciencia de su destino histórico. El rapsoda, al relatar aquellas actividades, llama al pueblo a *entrar en la lucha*, siguiendo el camino mostrado por el héroe y consumando su señalado destino. Es la inserción de los respectivos «mensajes» del personaje y del narrador en la imagen totalizadora del proyecto histórico argentino lo que, incidentalmente, otorga a la novela su marcado acento épico. Más adelante examinaremos las consecuencias de lo arriba expuesto en la estructura y en las modalidades de la crónica megafónica. En lo que concierne a la relación narrador-mundo, digamos ahora que el rapsoda, inspirado seguramente en los hechos de su personaje, va más allá de éstos en forma consciente y deliberada: «Me decido ahora [a publicar la novela] y arrojé este cascote [*Megafón o la guerra*] al espejo de las aguas: ¿cómo detener las ondas concéntricas en su centrifugación y peligrosidad?» (p. 7).

Los párrafos iniciales del texto complementan a los finales en el trazado de los contornos del narrador y del mundo. El aeda comienza expresando sus dudas acerca de la publicación de la gesta megafónica:

[...] era verdad que la «guerra física» de Megafón se libraba en el país desde hacía muchos años; pero sus causas internas y externas, las que había develado Megafón, aún se disimulaban en

la inconsciencia de veinte millones de guerreros, lo cual hacía que la batalla fuese incruenta... Ahora bien, ¿el paso de lo inconsciente a lo consciente no mostraría el rostro verdadero de la guerra con su temible incitación de la crueldad? (ibid.).

La explicación de esas dudas, por parte del narrador, arroja más claves para llegar al «fondo secreto» del relato. El mismo rapsoda caracteriza al héroe como figura desmitificadora que muestra la verdad de un estado de cosas. Las «causas internas y externas» son, como se verá en el desarrollo novelesco, las fuerzas socioeconómicas reaccionarias de la Argentina en connivencia con el imperialismo, respectivamente. Pero el significado real de la gesta, sin embargo, no ha aflorado aún al plano consciente del pueblo (los «veinte millones de guerreros», por referencia al número de habitantes del país), lo cual determina el carácter no violento de la lucha hasta entonces. Pero ahora se ha de dar un cambio cualitativo: la narración de las hazañas de Megafón hará pasar «de lo inconsciente a lo consciente» el sentido de éstas, señalando la probable violencia que ha de caracterizar a las nuevas etapas de la «guerra». Es por ello que, en el mismo párrafo, Marechal califica a su texto como metafórico «cascote» cargado de «peligrosidad». El narrador, al justificar el texto y su propia posición ante el mismo, corrobora lo que antes propuse acerca de la diferencia entre su discurso novelístico y la estricta crónica de los hechos del personaje central. En efecto, de éstos a aquél media el tránsito de la inconsciencia a la consciencia en lo que atañe a la problemática argentina, así como ya señalé que mediaba el paso del «despertar» al «actuar» en el plano del mensaje.

El narrador se distancia del héroe también en la temática de la violencia. Ya apunté la significativa ironía del asesinato y descuartizamiento de Megafón, abanderado de la lucha incruenta, a manos de los esbirros de las clases dominantes. Acabamos de ver que el aeda Marechal se pregunta acerca del efecto que su narración podrá tener en los lectores. La respuesta es breve y clara, y corresponde al sentido de la muerte del Autodidacto dentro del mensaje de la novela. Dice el narrador: «En semejante duda vacilé no poco, hasta que los hechos de 1956 enseñaron las cartas en su juego desnudo» (ibid.). (El propio rapsoda contará esos «hechos de 1956» en el *corpus* de su crónica: el ametrallamiento de obreros en José León Suárez y el fusilamiento del General Juan José Valle, actos perpetrados por las fuerzas reaccionarias que en 1955 derrocaron violentamente al gobierno peronista, autodenominándose «Revolución Libertadora»). Como vemos, es aquí también la clase dominante la que primero recurre a la violencia, disipando así las dudas sustentadas por el aeda. Este toma partido y lo expresa en su relato, al transformarse en el depositario del «fondo secreto» del texto. Tal es la forma de su praxis, que traduce su «compromiso» con la enseñanza de su héroe y se concreta en la novela que analizamos. Su misión como narrador determina los contornos de su figura y su modo de relacionarse con el mundo.



## El «Introito a Megafón»

Además de trazar aquí su propio perfil narrativo, el aeda presenta al Autodidacto y su proyecto-clave de las «Dos Batallas». Megafón es retratado como el héroe que ya está de vuelta de su periplo formativo individual. Es el hombre que, surgido de las masas, se ha hecho a sí mismo a través de la experiencia del mundo y de su patria. Su viaje por mar y tierra incluye el descenso al hades purificante: su participación en los «ritos diabólicos» de una «salamanca de Santiago del Estero, a una legua de Atamisqui» (p. 11). El destino que marca su horizonte vital se configura ya cuando las masas populares le otorgan el apodo que él, como árbitro de combates pugilísticos, adopta por nombre definitivo, prefigurando así su jornada de lucha final. Esta se inscribe, por tanto, como parte del trazado arquetípico de su existencia, dentro de la tercera y última etapa de la aventura simbólica, significando de este modo el carácter restaurador del mundo de su gestión. Es por eso que la figura esencial de Megafón no cambia en todo el transcurso del relato, mientras que sus actos tienden a alterar el devenir del espacio sobre el cual revierten en el sentido de una honda renovación de la consciencia nacional. La plenitud alcanzada por el héroe se proyecta en su relación con Patricia Bell, su mujer, a través del emblema del andrógino como símbolo de perfección en la *coincidentia oppositorum*. La persona del Autodidacto como síntesis de la argentinidad se refleja en el detalle de la mesa con que se recibe al autor-narrador; allí se conjugan alimentos de diversas partes del país: «Aceitunas de Cuyo, nueces de La Rioja, salamines de Tandil, quesos de Chubut, maníes de Corrientes, almejas de Mar del Plata, cholgas de Tierra del Fuego» (p. 13). El héroe, a su vez, será «alimento espiritual» de la nación.

Megafón expone su concepción dinámica y humana de la patria mediante el símbolo de la serpiente como emblema de todo proceso o devenir. El corrupto orden vigente, la «vieja peladura», de «la Víbora», «ciñe y ahoga exteriormente» al pueblo (p. 16). «Pero la Víbora ya construyó debajo su otra piel. De modo tal que ahora... la piel interna de la Víbora quiere salir a la superficie y mostrar al sol sus escamas brillantes» (ibid.). Los planteos del Autodidacto denotan ya el esquema de significación intrínseca según los tres ejes semánticos siguientes: externo/interno; aparente/real; viejo/nuevo. Al conjunto de binomios apuntado se agregan otros en estrecha asociación y equivalencia de términos: minoría dominante/mayoría dominada; élite/pueblo; injusticia/justicia; desequilibrio/equilibrio; caos/orden; decadencia/plenitud. Todos estos seres, sin embargo, configuran una red paradigmática sintetizable en el eje binario esencial del texto: la oposición falsedad/autenticidad, determinante global de todas las instancias estructurales de esta novela<sup>14</sup>. En el *corpus* de las diez «Rapsodias», la totalidad del cosmos narrativo se desplazará del primero al segundo de los polos de cada binomio, es decir, de lo «negativo» a lo «positivo», según el sistema axiológico intrínsecamente preconizado. En este nivel significativo

del relato se verifica, entonces, el carácter renovador de la gesta megafónica.

Cirlot enseña que «la serpiente es simbólica por antonomasia de la energía, de la fuerza pura y sola, de ahí sus ambivalencias y multivalencias»<sup>15</sup>. El erudito catalán destaca también la íntima relación que la víbora guarda con la espiral como «forma esquemática de la evolución del universo» y como emblema de «las formas cósmicas en movimiento»<sup>16</sup>, de gran importancia en la novela que analizamos. La continua transformación dialéctica del universo, resultante de su profundo modo de ser en-sí y para-sí (o de su «secreto motor inmóvil», según la terminología mixtificante del fenómeno material-natural), genera el desarrollo histórico de la realidad espacio-temporal, guardando la ley esencial de la oposición generadora del perpetuo cambio. La imagen de la patria como serpiente, entonces, sirve para definirla como *proceso de necesaria renovación* —de ahí la «*justicia metafísica*» de la guerra megafónica— que actualiza en lo particular un estado de cosas «cósmico». Por otra parte, la analogía entre la esfera humana y los demás niveles ontológicos determina la esencia conflictiva de la evolución histórica en toda época y lugar. La lucha liberadora del pueblo argentino se inscribe en la que se desarrolla entre las fuerzas que tienden a hacer avanzar al hombre y las que obstaculizan ese impulso mejorador de la especie. Así lo subraya metafóricamente el aeda en el «Introito»:

Una de mis advertencias añade a la concepción del mundo que utilizó el Autodidacto de Villa Crespo: entendía él que los conflictos del hombre no son muchos en lo esencial y que se repiten a través de las edades con el mismo común denominador pero con diferentes numeradores encarnados en los mismos paladines, ángeles o demonios, aunque bajo formas distintas y muchas veces despidantes en su modernidad (p. 25).

Demostrada la «necesidad», la «justicia» y la «posibilidad» de la lucha renovadora, esta especie de preámbulo a la crónica propiamente dicha concluye planteando el proyecto concreto de Megafón, su esquema de las dos batallas. Dado que el equilibrio perdido en el orden terrestre actualiza un desequilibrio de naturaleza «trascendente» —la etapa de descomposición conducente al caos y a la renovación en el ciclo macrocósmico—, los combates se orientarán hacia la apertura a lo nuevo en ambos niveles de la realidad «total y verdadera». Como ya señalé más arriba, la gesta del Autodidacto ha de constituir un llamamiento al pueblo a despertar a su destino bélico; será, por tanto, una jornada exenta de violencia física. La batalla terrestre se concretiza en una serie de episodios, cada uno de los cuales constituye una «incurción metodizada» (p. 109) por las diversas esferas en que se articula la estructura de poder de las clases dominantes. La batalla celeste se resuelve en la búsqueda de una mujer enigmática llamada Lucía Febrero.

*Estructura de la crónica megafónica*

El armazón central de la gesta del Autodidacto y su equipo de «comandos», consecuentemente con lo arriba señalado, se articula en dos funciones globales o *estemas*, según la terminología barthiana: a) revelación de la naturaleza y de los contenidos históricos concretos del «desequilibrio terrestre»; y b) reencuentro de Lucía Febrero. El desarrollo episódico del relato, cuantitativamente centrado en la primera de las series, irá entretejiéndolas hasta culminar en la convergencia y fusión de las mismas en el asalto al *Château des Fleurs*, en la Rapsodia IX. El planteamiento dualístico inicial de las dos batallas se resuelve en la síntesis unitaria de ambas al término de la crónica megafónica. Esto significa, como se verá más abajo, una notable inversión en la interioridad del mundo novelístico de Marechal que no ha sido captada por la crítica: lo «celestes» en función de lo «terrestre».

Como ya quedó indicado, el circuito de significaciones de la narración se sincretiza en el antagonismo entre lo falso y lo auténtico. Esta es la base común de los diversos «combates» de Megafón. La serie de actos y acontecimientos inherentes a la batalla terrestre se despliega en función de un progresivo desenmascaramiento de los sectores económicos, sociales, institucionales y políticos que configuran el orden vigente. Los «ataques» del Autodidacto ponen de manifiesto la naturaleza fraudulenta de los fundamentos que pretenden sustentar el derecho de las clases dominantes a gobernar el país. Se revela de este modo la ilegitimidad esencial de la estructura de poder existente y el derecho del pueblo, auténtico depositario de los destinos patrios, a suplantarla.

La búsqueda de Lucía Febrero, por otra parte, lleva al héroe y los suyos a visitar la torre de un alquimista con quien se supone que vive la perdida mujer. Alquimista, torre y discípula resultan ser falsos, por lo cual son desechados de la batalla celeste. Esta culmina con el abordaje del *Château* —también llamado Caracol de Venus y Espiral de Tifoneades por su arquitectura y su dueño, respectivamente—, lujoso prostíbulo aparentemente exótico y de refinamiento internacional. La incursión del Autodidacto, configurada en un episodio de notable plasticidad y riqueza expresiva, revela la verdadera naturaleza del establecimiento: el exotismo y la sensual exquisitez son parte de una obscena farsa representada por impostores absolutamente locales. El propio Tifoneades, pasando por un *imperator* en ese ámbito infrahumano, no es más que «un Nerón de utilería» (p. 345) rodeado de brillantes cartones dorados y hojalata. En el más profundo seno de la falsedad, prisionera de ésta, yace Lucía encadenada.

Analizando cuidadosamente los elementos esenciales de este episodio se descubre que lo que parecía el simple desenlace de la batalla celeste es en realidad el último combate terrestre. En primer lugar, el edificio del burdel es una imagen física de la nación prostituida: su forma en espiral lo asocia a la Víbora-patria, lo cual queda subrayado

por su ubicación en la confluencia de los ríos Luján y Sarmiento, dos nombres íntimamente ligados a lo argentino. En segundo lugar, la figura de Lucía Febrero como metáfora de la patria. Su encadenamiento en la estancia central del prostíbulo se combina con su nombre para asociarla claramente a la primera cautiva de la literatura rioplatense, la Lucía Miranda, figura de una obra precisamente titulada *La Argentina manuscrita*, de Ruy Díaz de Guzmán<sup>17</sup>. En este contexto es altamente revelador el lenguaje que describe el encuentro con ella de Megafón:

Al ver las cadenas que oprimen sus tobillos y los grilletes que aprisionan sus muñecas, el Autodidacto siente que un furor vengativo le acelera la sangre. Pero no tarda en advertir que Lucía Febrero, ¡y toda ella!, es un canto a la *libertad* y una risa de *libertad* y una danza caliente de la *libertad*... (p. 343; subrayado mío).

La reiteración de la palabra *libertad* se combina con la mención de «las cadenas» y con el significado de «Megafón» (gran voz o grito) para evocar los primeros versos del himno nacional argentino: «¡Oíd mortales el grito sagrado, / libertad, libertad, libertad! / Oíd el ruido de rotas cadenas...» De este modo, la batalla celeste desemboca en el encuentro del héroe con la imagen de la patria auténtica y viviente. El tono de emocionado optimismo de la escena denota la fe de Marechal en el futuro triunfo de las fuerzas liberadoras de la nación. La dimensión trascendente realza la estructura y el significado de la actividad teatral.

#### *Aspectos del mundo novelesco*

En otros textos de la obra marechaliana puede encontrarse ya la crítica, mezcla de humor y seriedad, a la oligarquía, las fuerzas armadas y la clase capitalista. Ello hace innecesario el examen puntual de los numerosos episodios en que se articula el relato. Cabe destacar solamente, en cambio, dos zonas nuevas en el horizonte de incursiones fugitivas de la novela: los Estados Unidos de Norteamérica y las autoridades eclesiásticas argentinas.

La «Payada con el Embajador» ocurre después que Megafón ha puesto en evidencia las contradicciones internas del proceso económico-social argentino. La realidad aparentemente autónoma de la situación histórica nacional se coloca ahora en la perspectiva de las influencias externas que, gestadas en el «coloso del Norte», inciden determinante sobre aquélla. Marechal usa el motivo del *gran teatro del mundo*, ya incorporado por él en otros textos de su obra, para realizar una crítica frontal a los Estados Unidos y su política de dominación imperialista:

En las escaramuzas realizadas, el Autodidacto sucumbió alguna vez a la ilusión de la tragicomedia que se representaba y al encanto de la libertad aparente con que se movieron sus agonistas... Y sin embargo, desde la planificación de la guerra, Megafón sabía que un dramaturgo foráneo escribía los libretos y manejaba desde afuera los hilos ocultos de los títeres. Ajenos y sin culpa, veinte millones de argentinos actuaban en la tragicomedia como figurones enganchados a sueldo módico (p. 265).

La sátira al Tío Sam se plasma bajo la forma de una payada o contrapunto folklórico improvisado entre Megafón y el embajador norteamericano en Buenos Aires, ciudad donde transcurre la totalidad de la acción novelesca. Se traza una versión humorística y sintética de la historia estadounidense, ridiculizándose la cosmovisión nacional de las clases dominantes de ese país y sus objetivaciones culturales representativas: cine, televisión, poesía, modas. También aquí se distingue, sin embargo, entre las *élites* y el pueblo: «Allá en el Norte... viven también santos ocultos, poetas en escondida rebelión, mártires blancos y negros que hablan y hablarán todavía el idioma de la sangre» (p. 278).

Los Estados Unidos son enjuiciados negativamente por su agresiva política internacional. En un momento determinado del encuentro, Mister Hunter canta «a la flota del Pacífico disparando a distancia sus cañones de proa sobre los desalmados vietnamitas» y alaba «la estrategia del Tío frente a la barba misteriosa de Fidel» (ibíd.). Surge la imagen clara de un mundo dividido por la pugna entre el socialismo y el imperialismo. Superando su tradicional posición «tercerista», Marechal intercala dos trozos en los que se transparenta una marcada simpatía por el primero de los dos «bandos» antagónicos<sup>18</sup>. Como en todas las demás secciones del relato, el autor-narrador toma partido frente a la problemática que examina.

La escena del «Obispo Frazada» es una de las más osadas del texto, sobre todo si se tiene en cuenta el prestigio de la Iglesia en Argentina. El episodio transcurre en el cuartucho de un obispo marginado de su diócesis por el Cardenal Primado y el Nuncio. El personaje yace con el cráneo herido por un garrotazo de la policía, recibido «cuando encabezaba la columna de los trabajadores del cuchillo levantado en huelga» (p. 279). Alternando el presente y el pasado, la narración indaga y expone las causas que conducen a la situación actual del sacerdote comprometido con las reivindicaciones de su pueblo. Irrumpe así la imagen de la histórica celebración del *Corpus Christi* en 1955, poco antes del golpe antiperonista, cuando las fuerzas reaccionarias que lo preparan transforman la tradicional procesión religiosa en un «desfile de máscaras asombrosas» (p. 281), de abierta dimensión política antipopular. El obispo se gana entonces la enemistad de las autoridades eclesiásticas que encabezan dicha procesión al negarse a participar en ella. Más adelante es separado de su diócesis a causa de los socorros en alimentos y fraza-

das —de ahí su apodo— que distribuye personalmente a las numerosas familias de obreros dejados cesantes después de la caída de Perón. El personaje reafirma su compromiso con las amplias masas populares, señalando con su conducta la profunda oposición subyacente a la totalidad del mundo novelesco: minoría dominante/mayoría dominada.

El episodio del «Obispo Frazada» hace evidente la contradicción interna de la Iglesia Católica argentina frente a la problemática socio-económica del país. Al contraponer la figura «auténtica» del sacerdote, que sirve al pueblo, a la imagen negativa del Cardenal Primado y del Nuncio, que lo traicionan, este incidente de la gesta megafoniana pone de manifiesto la expresión consecuente de aquella contradicción interna en el proceso de la lucha de clases, llevando a cabo una severísima crítica de los jefes de la Curia. Estos quedan proyectados, a través de claras referencias, como actualización específica y moderna de la vieja casta sacerdotal que habría hecho crucificar a Cristo, según el Nuevo Testamento. Por consiguiente, la estructura oficialmente monolítica de la Iglesia nacional se escinde en base a la indicada polaridad de lo falso y lo auténtico, exponiéndose la realidad de verdad de sus contenidos concretos a la mirada del lector y destruyéndose la imagen ingenua de la supuesta homogeneidad integral de la institución.

Las articulaciones de la crónica megafoniana revisten casi todas un carácter teatral que permite designarlas con el nombre de escenas. Ello se debe, en primer lugar, al desarrollo de los episodios en la interioridad de respectivos espacios unitarios: la sala del General Cabezón; el despacho del intendente municipal; la sala y el sótano de la casa de don Ramiro Salsamendi; el local de la Fundación Scorpio; la cubierta del remolcador *Titán*. A esta unidad de lugar se agrega, en segundo término, la disposición coreográfica de los personajes y la preponderancia y modalidad del diálogo. Marechal consigue así representar materialmente la fuerte carga ideológica que caracteriza al texto de *Megafón*. La «Biopsia de Creso», por ejemplo, en la Rapsodia VII, retoma nociones que habían sido discutidas por el autor en la prosa discursiva de su ensayo *Autopsia de Creso*. Pero ahora, en la novela, la dramatización de aquellos conceptos les otorga la vida inherente al mundo de ficción artística, transformándolos en situaciones encarnadas en seres, lugares y acciones concretos configurados con fuerte plasticidad.

La abstracta «burguesía» se particulariza en la figura de Salsamendi, ministro de Economía y personaje de apariencia común y corriente:

El Oscuro de Flores estaba perplejo: no había encontrado aún en don Ramiro ni la figura tradicional del Burgués (ojos porcinos, orejas velludas, panza redonda en un chaleco atravesado por una gran cadena de oro) ni la forma clásica del Avaro (uñas rampantes, ojos febriles y cara de ayuno vocacional). Era un Creso de suaves facciones mantecosas y de cierta majestad que destruía todos los bocetos concebidos a priori (p. 245).

Su «biopsia» comienza como una entrevista de prensa, se desarrolla como una mesa redonda integrada por diversos «panelistas» (p. 246) y concluye en la celebración de un ritual «diabólico» o invertido, «la Última Cena de Creso» (pp. 253-264), parodia del origen de la ceremonia cristiana de la misa. La escena satiriza los disparates efectuados por las clases dominantes en el país en materia económica para tratar de ocultar una política financiera tendiente a favorecerlas mientras la mayoría de los ciudadanos sobrevive sólo con grandes sacrificios. La gran hipocresía de una prédica de austeridad realizada por una minoría acudada que se enriquece día a día a costa de las masas explotadas queda revelada mediante el diálogo paródico cargado de humor e ironía:

- ¡Don Ramiro es un alma bendita! —ponderó Barrantes.
- ¡Suma para él y resta para nosotros!
- ¡San Ramiro —exclamó Barroso entusiasmado—, resta *pro nobis!* (p. 252).

La universalización de la «mentalidad burguesa» se dramatiza lingüísticamente mediante la tergiversación de famosos apotegmas filosófico-religiosos en boca de Salsamendi:

- El número es divino —asintió Creso.
- ¿Y qué busca en el número?
- ¡Esencia y omnipotencia! «Sumo, luego existo y puedo.»
- Se volvió a todos y los exhortó:
- ¡Amados contribuyentes, haceos como números! (ibíd.).

El testimonio crítico y denunciante contenido en *Megañón*, entonces, se plasma en escenas muy vívidas por la rapidez de un diálogo chispeante y por el efecto frecuentemente hiperbólico de un humor que incorpora elementos reminiscentes del teatro del absurdo. La inversión del mundo que caracteriza a la «biopsia» de don Ramiro anticipa las fantasmagorías del asalto al *Château des fleurs*. Dentro del *corpus* novelesco constituye una forma eficaz de desvelamiento de la realidad de verdad que las apariencias ocultan.

Análoga revelación se propone el episodio del «Psicoanálisis del General» (p. 202). La terminología alusiva a la psicoterapia freudiana connota el objetivo de sacar a la superficie de la consciencia una verdad que ha sido «suprimida». Esta se proyecta mediante espectrales alucinaciones suscitadas por el encuentro culpable de González Cabezón frente a diversos objetos portadores de los desertados valedores patrios originales: el clavecín, el sable corvo y el cañón miniatura (p. 207). La verdad suprimida consiste en la tarea de represión interna a que han pasado a dedicarse los militares, marinos y aviadores argentinos desde 1955 en forma cada vez más abierta. Se trata sólo parcialmente de un verdadero psicoanálisis, entonces, ya que éste se limita a proveer las bases novelescas para la crítica del papel de las fuerzas armadas en la vida histórico-

social argentina. La disyuntiva entre lo falso y lo auténtico vuelve a aparecer aquí como sustrato configurador del conflictivo nivel de significación debatido durante la escena. Megafón plantea en términos éticos la distinción entre el soldado real y el mero «técnico de las armas» (p. 201). La virtud del primero reposa en «la Justicia» (ibid.), la cual emana del pueblo. Al transformarse en defensores por la fuerza de una minoría antipopular y antiargentina, las instituciones castrenses se han vuelto traidoras a la patria.

Al igual que en otros episodios, el Autodidacto sustenta el lado serio de la representación narrativa, mientras que el dúo Barrantes-Barroso lleva a cabo el despliegue de la dimensión humorística y absurda. Así se explica, incidentalmente, el nombre de este par de personajes —de «barro», sugestivo de masa informe, oscura y confusa. Mediante la intervención deformante e hiperbólica del dúo, basada en la distorsión lingüística y en la caótica asociación de palabras, Marechal logra simultáneamente dos propósitos: aligerar la gravedad del tono y del ritmo impuestos a la escena por la fuerte carga política del texto; y fustigar burlescamente a los grupos condenados por el sistema de valores implícito de la novela. Ello se hace aún más evidente en el «Psicoanálisis del General», por cuanto Barrantes y Barroso parecen asumir la «defensa» de González Cabezón cuando la «terapia» se transforma en un «juicio» de la conducta antipatriótica de los militares como grupo social. La supuesta defensa acaba ridiculizando más agudamente al jefe castrense, haciendo evidente la esencial falsedad de su posición.

La dimensión cómica del texto, como artificio de descarga de las tensiones ideológicas y como elemento complementario de crítica y desensambramiento, se estructura en torno a la figura de Samuel Tesler. Este es incorporado al grupo de Megafón, mediante una operación de rescate efectuada en plena celebridad de un ritual paródico cuyo libreto ha sido escrito por aquel personaje y en el cual actúa como farsesco Jonás (Rapsodia I). Librado del manicomio donde había sido encerrado por un delirio místico-evangelizador, Samuel interviene en el «*Happening* de la Fundación Scorpio», contribuyendo a exponer humorísticamente uno de los temas predilectos de Marechal: el menosprecio del degradado y degradante cientifismo tecnológico burgués. Este tema, desarrollado también en *El poema de Robot* y en *El banquete de Severo Arcángelo*, está en la base de la crítica a ciertos sectores de la sociedad bonaerense que, imitando la conducta «decadente» de los centros dominantes de la moda en Europa y los Estados Unidos, se entregan a la ejecución de empobrecidas y alienadas «bacanales». La participación de Tesler en la escena de la prédica a bordo del remolcador, por otra parte, permite ir plasmando la humanización del plano cósmico-metafísico que fue señalada más arriba. En efecto, después de haberse sumido en la explicación de las difíciles nociones en torno a la causalidad trascendente de la futura catástrofe escatológica de lo contingente, Samuel concluye su discurso-sermón espiritualizante empuñando el tenedor y entregándose al placer terrestre de un asado a la criolla. En *Megafón*, entonces, el



«filósofo villacrespense» opera como *alter ego* humorístico del Autodidacto, como ya lo había sido de Adán Buenosayres en la novela homónima. La comicidad introducida por éste y otros personajes, sin embargo, no desvirtúa en lo más mínimo la señalada seriedad de la problemática tratada. Por el contrario, lo absurdo y farsesco revierte demoleidamente sobre el plano de los valores implícitamente negativos del texto.

Como ya se vio más arriba, el presente narrativo inherente al decurso del mundo de *Megafón* se plasma en torno a la imagen de la etapa actual del proceso histórico argentino —1955-1970— según la imagen del «tiempo de la guerra». Voluntaria o involuntariamente, todo así se tiñe con los colores irreconciliables de uno u otro sector del espacio escindido. De un lado, las anacrónicas fuerzas reaccionarias moribundas, la «Paleoargentina» (p. 162), la falsa patria oficial de los traidores: la alianza de las clases dominantes locales (órdenes civil, militar y religioso) con las foráneas (el imperialismo norteamericano). Del otro, la masa del pueblo nacional de todos los órdenes, auténtico depositario de su propio destino como patria verdadera, la «Neoargentina» (ibíd.) de hoy y de mañana. El combate denominado «El Gran Oligarca» permite entroncar este presente novelesco con el pasado para gestar la plasmación de un panorama épico del proceso histórico del país como unidad humana en el tiempo. Surgen así la etapa de los ideales —la época de la Independencia— y la de la traición— la «transmutación del Gran Oligarca en el Gran Cipayo» (p. 158). La etapa de la guerra cumple entonces una función regeneradora, buscando recuperar y continuar los desertados ideales de libertad y plenitud humana nacional. La gesta de *Megafón* es el llamado concientizador, necesario paso previo a toda acción.

Las múltiples incursiones desmitificantes emprendidas por el Autodidacto suscitan el despliegue intensivo y extensivo de los recursos literarios característicos de Marechal en función de la perspectiva épica y totalizadora templada por el «humorismo tremendista» (p. 12), como lo denomina el autor, y por lo que llamaré *parodia mítico-ritual*. Como ha sido señalado hasta aquí, *Megafón* trasciende el plano de la mera crítica social al inscribir ésta en una visión coherente e interpretativa del destino histórico global y unitario de la Argentina. En este sentido los rasgos y elementos heroicos tomados de las epopeyas clásicas y adaptados al texto no son ni arbitrarios ni puramente metafóricos. La seriedad y la altura de los hechos sobre los que recae la mimesis novelesca justifican su empleo. Pero tan imprescindible resulta su incorporación como su adecuación a la substancia narrativa que los absorbe. De ahí la importancia de la ironía y la comicidad como mediadores entre dos modalidades disímiles de experiencia del mundo, la antigua o cerrada y la contemporánea o abierta<sup>19</sup>.

Resultaría cómodo el establecimiento de una mecánica correspondencia entre los términos siguientes: por una parte, modo cerrado, deber-ser y nivel significativo del cosmos novelesco; por otra, modo abierto, ser y nivel absurdo de dicho cosmos. Podría ubicarse a los personajes

«accionantes» en la primera correlación, y a los «reaccionantes» en la segunda. La realidad textual de *Megafón* es mucho más compleja, por cuanto deforma precisamente ese sistema tácito y previsible con fines expresivos ajustados a la preconización y a la condena de determinados sistemas de valores. La gesta mítica del Autodidacto, por ejemplo, como portadora del plano del deber-ser del mundo, se humaniza mediante el tratamiento intimista y subjetivo propio de la narrativa postsurrealista, lo cual comporta un lenguaje que rechaza agudamente su literalidad. Así, en la Rapsodia I, el despertar del héroe se representa como manifestación cosmogónica de una divinidad saliendo del reposo absoluto; pero ello, a su vez, es una humorística metáfora extendida del reencuentro del personaje con las sábanas, el mate, el gato, la planta y el adorno de ónix caseros o «prosaicos». El «combate» con el burgués Salsamendi constituye el ejemplo opuesto: el absurdo degradado de la escena se logra mediante la transposición de la misma como ceremonia ritual de signo invertido —parodia de la misa— relatada en serio y objetivo estilo homérico. El episodio combina el realismo medular de la problemática abordada con la perspectiva desrealizadora de la plasmación. Megafón justifica implícitamente el empleo de tales recursos cuando afirma que «toda empresa humana fluctúa entre lo ridículo y lo sublime» (p. 23). La ironía, canalizada en humor y parodia, es el punto de síntesis entre esos polos.

El perfecto trazado lineal de la forma interior del relato traduce el desarrollo global de una gesta meticulosamente planeada. Esta se articula en episodios autónomos cuya estructuración se abre improvisadamente a partir de unos pocos elementos iniciales. El diálogo se va elaborando a medida que transcurre la escena, como si ésta se crease a sí misma. Los personajes son puras determinaciones de dicho diálogo, ejerciendo un influjo en uno o en otro bando del «combate» verbal. En este sentido los interlocutores, escindidos en dos equipos antagónicos, se desempeñan como fuerzas que generan y mantienen el movimiento pendular del enfrentamiento ideológico. Exceptuando al héroe, al narrador y a Samuel Tesler, el nivel actancial se compone de figuras esquemáticas que no existen por sí mismas, sino como elementos de una dialéctica de oposición entre dos mundos. El choque de ideas, perspectivas y valores se da, sin embargo, a través de una enorme variedad de detalles reveladores, compensándose así la directa exposición de conceptos. Gestos, ademanes, rasgos del vestir y del mobiliario, utensilios: todo cobra significación y se integra indirectamente al desarrollo de la lucha verbal. Surgen de este modo escenas de notable dinamismo y concreta vividez, en las que Marechal despliega magistralmente su agudo sentido pictórico y coreográfico mediante la activación de amplios recursos novelescos. El texto no sólo *enuncia* los conflictos ideológicos, sino que los *teatraliza* para la vivencia sensorial del lector; su fuerte carga discursiva o «intelectual» se diluye, transformándose en experiencia propiamente estético-literaria.

Atento a la necesidad de aligerar los aspectos conceptuales del relato, el autor incorpora a su escritura todos los registros posibles del lenguaje, continuando con ello las pautas que él mismo había establecido desde su primera novela y que tanto entusiasmo suscitaron en Cortázar. La jerga callejera alterna con los géneros de decir tomados de diversas profesiones y sectores de la actividad ciudadana. Sobresalen aquí la terminología y los modos expresivos tomados de la prensa, la televisión, la radio y el cine; el psicoanálisis y el comunicado militar u oficial; las memorias, la biografía, la historia y la comunicación epistolar; la arquitectura, la música, la filosofía y las distintas ciencias físico-matemáticas. Marechal pone el lenguaje al servicio del mundo total que configura; el signo conlleva las determinaciones de ironía humorística y paródica para la revelación de lo auténtico y lo falso, desenmascarando la hipocresía amparada tras la palabra engañante por su prestigio o artificiosidad y volviendo a «llamar a las cosas por su nombre». Frecuentemente, por tanto, se da una tensión entre el sentido de los vocablos deformando adrede y la adherencia a la literalidad etimológica de los mismos, lo cual da a la escritura una apariencia barroca por sus ingeniosas contorsiones. El «humorismo tremendista» marechaliano, sin embargo, reescribe la tradición conceptista y culterana en sentido inverso, es decir, para recuperar la llaneza del idioma partiendo del caótico universo de palabras suscitado por un orden decrepito que con ellas confunde y aliena al pueblo para apuntalarse como clase dirigente. El desenmascaramiento ideológico se realiza, entonces, en y por la palabra.

#### IV

Las raíces ideológicas de la obra de Marechal hay que buscarlas en el movimiento histórico que en la década del cuarenta sacude hasta los cimientos a la sociedad argentina, abriendo una nueva etapa en el proceso de su desarrollo orgánico: el peronismo o justicialismo. Existen tres corrientes básicas en la interpretación de este fenómeno sociopolítico<sup>20</sup>. La primera es la denominada *liberal*:

The liberal view saw Peronism as a peculiarly Argentine form of fascism. This theory is now totally discredited in Argentina, among a few unimportant groups on the extreme Right. Indeed, it cannot withstand the most elementary historical enquiry. [...] In spite of its weaknesses, the liberal view was tenaciously held. The greater part of the literature in English on the subject has reproduced it, in one form or another...<sup>21</sup>

*En esta línea errónea* se encuentran los trabajos de Robert J. Alexander, George I. Blanksten, Arthur P. Whitaker, Gino Germani y Seymour M. Lipset. La segunda corriente traduce la posición de ultrazquierda, «which sees the conflict between Peronism and the imperialist

bourgeoisie as a purely inter-bourgeois struggle, in which the working classe has no motive to intervene»<sup>22</sup>. La limitadísima difusión de esta teoría se reduce a los pequeños círculos que la sustentan; ello se debe a su notoria disparidad frente a los *hechos históricos constatables*.

Apartándome en este punto del análisis de Laclau, considero que la correcta concepción del peronismo se desprende del pensamiento dialéctico marxista-leninista argentino, cuyo representante más conocido es Rodolfo Puiggrós<sup>23</sup>. Esta línea inscribe el movimiento populista en el proceso orgánico de liberación nacional que se gesta a fines del siglo XVIII y que se desarrolla por la acción de las contradicciones internas de la lucha de clases, sobre la que inciden los factores externos de la expansión neocolonialista del capitalismo industrial y, desde *circa* 1885, del capital monopolista. En un país como la Argentina, con profundos resabios feudales en el régimen de la tierra y con una economía dominada y deformada por el capital financiero multinacional, surge el justicialismo —continuación y superación del Yrigoyenismo— como movimiento de masas pluriclasista impulsado y dirigido por los sectores progresistas —es decir, democráticos, antioligárquicos y antiimperialistas— de la burguesía y pequeña burguesía nacionales apoyadas en el proletariado y el campesinado.

Los fundamentos metodológicos establecidos por Lucien Goldmann hacen innecesario el análisis histórico detallado del peronismo y de los contenidos particulares de su ideología. Como explica el erudito rumano en su libro *Sciences humaines et philosophie*, «la sociologie positiviste essayait et essaye encore [...] de mettre en rapport le *contenue* de la conscience collective avec le *contenu* des oeuvres littéraires», mientras que el estructuralismo genético, «situant la relation entre l'oeuvre et la société au niveau non pas du contenu mais des *structures*, s'orientent essentiellement vers l'unité de l'oeuvre...»<sup>24</sup> Goldmann aclara en ese mismo ensayo:

Or, comme la critique est nécessairement une transposition conceptuelle de l'oeuvre, cela signifie qu'il n'y a de critique valable que celle qui met l'oeuvre littéraire en relation avec une vision du monde exprimée en concepts... Sur le plan explicatif, l'essentiel réside dans le fait que l'oeuvre littéraire importante est un univers cohérent et structuré et que cette structure n'est pas une création individuelle mais la création collective d'un sujet transindividuel privilégié<sup>25</sup>.

La investigación literaria se orienta, por tanto, a) a desentrañar la estructura más simple que informa la visión del mundo inmanente a un texto o a una obra completa, de tal modo «qu'il soit difficile d'imaginer deux hypothèses différentes ayant un égal *dégré de simplicité et d'efficacité*»<sup>26</sup> y b) a encontrar una homología entre dicha estructura simple y la de la ideología de una clase o grupo social determinado como sujeto

transindividual privilegiado. Estos pasos esenciales permiten establecer una relación *genética* entre la obra y la sociedad sobre bases científicas<sup>27</sup>.

La estructura simple que opera como puente entre la visión del mundo plasmada en la obra marechaliana y la forma ideológica del justicialismo se encuentra en la *noción esencial de equilibrio* que, como vimos, determina a la primera mediante la transposición artístico-literaria del ideal del hombre armonioso en sus variadas y ricas articulaciones. En cuanto al segundo, su expresión teórica, la doctrina de la tercera posición, queda definida por Juan D. Perón como «nueva filosofía social basada en un justo *equilibrio* entre las fuerzas del Capital, el Trabajo y el Estado»<sup>28</sup>. Las bases infraestructurales de semejante intento armonizador yacen en la posición económica conflictiva de la burguesía nacional argentina. Como clase capitalista, sus intereses chocan con los del proletariado; pero, por otro lado, la tendencia al desarrollo autóctono de dichos intereses la hace entrar en contribución fundamental con las clases aliadas al imperialismo, es decir, con la oligarquía terrateniente y con la burguesía comercial e importadora. Para hacer frente victoriosamente a esta última contradicción debe colocar la primera en posición secundaria y elaborar una plataforma ideológica que suscite la amplia adhesión de la clase obrera y de los grupos dirigentes del movimiento sindical, a los cuales se alía.

El equilibrio como estructura central de la doctrina justicialista permea todos los niveles que ésta integra, comenzando por su visión del hombre:

Importa, por tanto, conciliar nuestro sentido de la perfección con la naturaleza de los hechos, restablecer la armonía entre el progreso material y los valores espirituales y proporcionar nuevamente al hombre una visión certera de su realidad. Nosotros somos colectivistas, pero la base de ese colectivismo es de signo individualista, y su raíz es una suprema fe en el tesoro que el hombre, por el hecho de existir, representa<sup>29</sup>.

El humanismo de la tercera posición se centra en la armonía entre conciencia y realidad, materia y espíritu y colectividad e individuo, planteándose como superación utópica del individualismo capitalista y del erróneamente concebido «colectivismo» comunista. En este contexto resulta interesante el conato de dialéctica que suscita la definición del concepto de armonía:

Lo que nuestra filosofía intenta restablecer al emplear el término armonía es, cabalmente, el sentido de la plenitud de la existencia. Al principio hegeliano de la realización del «yo» en el «nosotros», apuntamos la necesidad de que ese «nosotros» se realice y perfeccione en el «yo»<sup>30</sup>.

Puede verse, entonces, cómo incluso en el plano de los contenidos y formulaciones específicas el pensamiento justicialista y la cosmovisión

de Marechal se corresponden estrechamente. Las determinaciones de ésta en lo tocante al ser humano parecen un eco directo de las palabras de Perón, cuando afirma que su filosofía busca

el retorno a las olvidadas premisas de nuestra civilización. Retoma al hombre, héroe del drama de la historia, protagonista insustituible, criatura nacida para el disfrute de los goces legítimos de la existencia, inerme hoy frente a la monstruosa confabulación de esas dos inmensas fuerzas suicidas que configuran el comunismo apátrida y el capitalismo implacable<sup>31</sup>.

Proponiendo una «revolución» nacional y popular, entonces, el justicialismo busca liberar al «hombre» (concebido más allá de las clases sociales) de los extremos puramente «ideológicos» —es decir, según sus nociones propias, «caprichosos»— que hoy escinden su integridad vital. Se trata realmente de los «demonios» que amenazan la existencia específica de los sectores sociales en plan de alianza: el comunismo, que conspira contra la burguesía, y el capitalismo, que lo hace contra el proletariado. Digamos de paso que la doctrina, con su ideal del «camino medio», atrae también, y muy especialmente, a amplios grupos pequeño-burgueses progresistas, cuya índole infraestructural determina su posición oscilante entre las dos clases fundamentales de las formaciones sociales capitalistas. Precisamente a uno de dichos grupos intermedios pertenece Marechal.

La comparación del concepto de equilibrio, como la estructura más simple y englobante del *corpus* teórico justicialista, adquiere en el terreno económico-social un carácter revelador de su eclecticismo utópico frente a la realidad objetiva de sus contradicciones subyacentes, aquellas mismas que determinarían la derrota del movimiento en 1955. Dice Perón:

Es preciso suprimir la economía de explotación, reemplazándola por una economía social en la que no haya explotadores ni explotados y donde cada uno reciba la retribución justa de su capacidad y de su esfuerzo. El capital debe estar al servicio de la economía y no como hasta ahora ha sucedido, que nuestra economía estaba al servicio del capitalismo internacional<sup>32</sup>.

Para lograr tales objetivos propone: «apoyo a las justas reivindicaciones de los trabajadores, mejor distribución de la riqueza en todos sus aspectos, procedimientos conciliatorios para dirimir los conflictos entre el capital y el trabajo, intervencionismo del Estado»<sup>33</sup>. Este último, durante la década 1945-1955, se desempeñó como institución tutelar, intentando absorber y armonizar en su seno la antítesis infraestructural capitalista/obrero. Así lo demuestra el notable programa de reformas económicas y sociales efectuadas en beneficio del proletariado, de la pequeña burguesía y de la burguesía nacional<sup>34</sup>. Pero el estado, como organismo al servicio de intereses socioeconómicos, no puede suprimir

ni superar las contradicciones inherentes al modo de producción en que se sustenta. Estas siguen vigentes, más allá de las intenciones y las voluntades de determinados individuos o grupos.

Al iniciarse la década del cincuenta el proletariado argentino, abandonado casi unánimemente bajo el justicialismo, había llegado a un elevado nivel de organización y militancia. La paulatina penetración del capital financiero norteamericano, por otro lado, iba ganándose poco a poco a la todavía débil burguesía nacional, especialmente sus sectores industriales, mediante los resortes de lo que después se llamó política desarrollista, entonces incipiente. Las viejas clases dominantes, prácticamente intocadas en lo esencial de sus fuentes de poder, lanzaron una intensa campaña de desprestigio al peronismo, en nombre de sus anárquicas consignas liberales. Dice el profesor Laclau:

The new international situation presented Perón with dramatically polarised alternatives: if he did not persist with a policy of expropriation, arm the *Confederación General del Trabajo* (CGT), and change the programme of democratic reform into a socialist revolution, then the power of the oligarchy—never totally suppressed—, the middle classes terrified by the threat of civil war, and the industrial bourgeoisie which was moving towards a counterrevolutionary position, would ultimately destroy the régime. Perón thought that in a total confrontation the balance of forces would be unfavourable to him, and sought a compromise. The result of this hesitation was the military coup of 1955<sup>35</sup>.

Desde esta fecha el movimiento se va escindiendo hasta configurar dos tendencias opuestas, consolidadas hacia la segunda mitad de la década del sesenta: el «peronismo ortodoxo» o ala derecha, dirigida por los sectores oportunistas del antiguo gobierno justicialista en contubernio con las burguesías proimperialistas y la oligarquía liberal; y el «peronismo auténtico» o ala izquierda, compuesta por los amplios elementos genuinamente democrático-populares con el objetivo de la liberación nacional antiimperialista.

Hacia 1968 los signos de la polarización real del país se hacen evidentes en todas las instituciones, desde la Iglesia local a las mismas organizaciones obreras. Frente a la tradicional CGT, que desde el primer gobierno de Perón agrupaba a los sindicatos nacionales, surge en este año la llamada *CGT de los Argentinos*, como auténtica alternativa revolucionaria al oportunismo laboral controlado por el capitalismo financiero. La disyuntiva social planteada por la escisión es socialismo nacionalista o imperialismo. Como explica Laclau, «such nationalism as the highest level of working class revolutionary consciousness, expresses itself in the various forms and manifestations of revolutionary Peronism»<sup>36</sup>. La división ocurrida en el seno del movimiento inicial tiene una significación doble en el contexto de este trabajo, especialmente en lo tocante al señalamiento de las raíces ideológicas de la obra marecha-

liana. Por una parte, contribuye a explicar extraestéticamente el notorio viaje del autor en «La isla de Fidel» y en *Megafón o la guerra* en lo que concierne a cuestiones específicas de su concepto de revolución, como son la lucha de clases, la consciencia antiimperialista y la problemática de la violencia y la insurrección armada en un proceso popular de liberación nacional. Por otra, establece las bases para los cambios en la visión del mundo intrínsecamente plasmada que puedan detectarse, lo cual tiene especial importancia aquí.

En efecto, cabe precisar que la noción de equilibrio corresponde a la doctrina justicialista de la primera etapa del movimiento (1945-1955), cuando éste, tras la abrumadora victoria electoral que lo lleva democráticamente al gobierno, pasa por el período de la legalidad constructiva y pacifista. Esta es la perspectiva que condiciona medularmente la visión del mundo de Marechal hasta 1965, más o menos. Ya en este año aparecen dos textos en los que se percibe una sutil contradicción entre «armonía» y «antagonismo». Si en *El Banquete de Severo Arcángelo* prima todavía el ideal de la conciliación incruenta, a pesar de la conflictividad que caracteriza al orbe plasmado, en *Autopsia de Creso* el autor desenmascara el accionar violento y aplastante de la burguesía en el orden internacional y nacional, preconizando abiertamente la «destrucción de sus manifestaciones con métodos adecuados» (*Cuaderno*, p. 50; el subrayado es mío).

La escisión del justicialismo se va operando durante los quince o dieciocho años posteriores a la derrota de 1955. Mientras el ala reaccionaria del movimiento repite mecánicamente los postulados de la doctrina de la primera etapa, los sectores nacionalistas revolucionarios van modificando esta última en base a las profundas experiencias de la praxis histórica. En el nuevo *corpus* teórico del peronismo llamado auténtico, la noción de *conflicto antagónico insuperable* (entre las masas nacionales y las minorías antinacionales) desplaza totalmente a la de equilibrio como forma más simple y eficaz que determina la configuración ideológica<sup>37</sup>. Ello es, tal cual, lo que ocurre en la visión del mundo que informa la plasmación literaria de *Megafón o la guerra*, como lo muestra mi análisis del texto y su título mismo lo sugiere con claridad. La aspiración a la armonía no ha desaparecido de modo absoluto, pero sí se ha transformado cualitativamente en el ideal del Hombre Nuevo, cuya *forja conflictiva y dolorosa* pasa al primer plano. La alusión simbólica a la Edad de Hierro y a los ciclos macrocósmicos de la «manifestación universal del Absoluto» permiten al autor proclamar la intrínseca necesidad y justicia de una lucha que no puede ni debe retroceder ante la posibilidad de la lucha armada.

La exégesis crítica realizada en este trabajo, en conclusión, muestra la honda evolución que traza la obra de Marechal dentro del marco de un humanismo inicialmente cristiano-metafísico que se va desarrollando en un sentido progresivamente histórico y que culmina en una toma de posición revolucionaria frente a la problemática planteada por la coyuntura argentina y mundial de nuestros días. El análisis de *Megafón*



o la guerra pone de manifiesto las determinaciones más profundas que informan la configuración artística del último texto de Marechal, cúspide y cierre de su proyecto novelístico y de toda su obra. La semilla plantada en *Adán Buenosayres* rinde aquí su mejor fruto, sazonado a lo largo de más de veinte años de una labor literaria que nos ha dejado títulos como *Antígona Vélez*, *Autopsia de Creso*, *El poema de Robot* y *El Banquete de Severo Arcángelo*. El primer relato sentaba ya las bases del humanismo que caracterizaría, cada vez más coherentemente, la etapa de madurez creadora del autor. El viaje de Adán en busca de sí mismo desembocaba en su encuentro con la realidad objetiva del mundo y de su patria. A partir de entonces la narrativa marechaliana se va adentrando en la preocupación por los aspectos histórico-sociales de la experiencia humana general y nacional contemporánea.

Marechal señala la continuidad de fondo entre su primera y su última novela al vincular episodios de una y otra y al incorporarse en ésta algunos personajes de aquélla. Pero en *Megafón* la perspectiva abstracta y estática de las visiones de Cacodelphia ha cedido el lugar al panorama extenso e intenso del proceso histórico argentino y sus determinaciones concretas. La degradación universalizada en el «infierno» de *Adán Buenosayres* adquiere ahora límites precisos, inscribiéndose en el horizonte precario de ciertos grupos sociales condenados a desaparecer por la acción incontenible del pueblo. Así lo revela la gesta del Autodidacto, elevada por el narrador al rango de épico paradigma de una nación que construye su destino a través de la lucha por la conquista del derecho a la plenitud humana espiritual y material de todos sus miembros.

<sup>1</sup> Francisco Luis Bernárdez, «Prosa de Marechal», *Sur*, 58 (939), 48.

<sup>2</sup> Elbia Rosbaco Marechal, *Mi vida con Leopoldo Marechal* (Buenos Aires: Paidós, 1973), p. 181.

<sup>3</sup> Angel Rama, «Demonios, vade retro», *Nuevos Aires*, núm. 8 (diciembre 1972 - febrero 1973), p. 21. Reproducido parcialmente en Fernando Alegría, Noé Jittrik et al., *Literatura y praxis en América Latina* (Caracas: Monte Avila, 1974), p. 125.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>5</sup> Georg Lukács, «La fisonomía intelectual de las figuras artísticas», *Problemas del realismo*, trad. Carlos Gerhard (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), p. 127.

<sup>6</sup> Juan E. Corradi, «Textures: Approaching Society, Ideology, Literature», *Ideologies and Literature*, 1, núm. 2 (1977), p. 19.

<sup>7</sup> Para un trasfondo teórico en torno a la problemática literaria del ideal del hombre armonioso, véase Georg Lukács, «El ideal del hombre armonioso en la estética burguesa», en el arriba citado *Problemas del realismo*.

<sup>8</sup> Remito al lector, posiblemente incrédulo ante semejante afirmación, a las palabras del propio Marechal en «Autopsia de Creso», *Cuaderno de navegación* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966), p. 85.

<sup>9</sup> Leopoldo Marechal, *Megafón o la guerra* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970). Todas las referencias subsiguientes provienen de esta edición, anotándose entre paréntesis en el texto. Abrevio el título a *Megafón*.

<sup>10</sup> Acerca del carácter épico de esta novela y de los elementos de la epopeya y del mito que incorpora, véanse los trabajos siguientes: Anónimo, «Las batallas de Marechal», *Periscopio*, año I, núm. 33 (5 de mayo, 1970), p. 46; Graciela Maturó, «Las dos batallas de Leopoldo Marechal», *Clarín* (jueves 27 de agosto 1970), p. 6; Manuel Ruano, «La epopeya y el mito de *Megafón o la guerra*», *Imagen*, núm. 91 (15 al 28 de febrero, 1971), pp. 8-9.

<sup>11</sup> William H. Hardy, en «Nuevo banquete de diez rapsodias del padre de Adán Buenosayres», *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, II, núm. 1 (enero 1972), p. 219, se equivoca cuando afirma que Marechal «ha designado sus capítulos como rapsodias, mostrándonos que ve la novela como movimiento musical». Concuero, en cambio con Graciela Coulson, quien asocia la palabra al lenguaje de la épica clásica. Véase Graciela Coulson, «Notas para las 'claves' de *Megafón o la guerra*», *Eco*, 138/139 (octubre-noviembre 1971), p. 738, nota 8.

<sup>12</sup> Las claves «visibles» provienen del acervo de estructuras simbólicas características de la obra marechaliana, como lo comprueba la reseña de Ruano citada en la nota 2, arriba. También provienen de la realidad histórica socio-política de la Argentina contemporánea, como lo señalan las reseñas de Félix Luna, «*Megafón o la guerra*: Marechal o la política», *Clarín* (jueves 27 de agosto de 1970), p. 6, y de Angel Núñez, «La última novela de Leopoldo Marechal: Argentina fracasada y su guerra necesaria», *Los libros*, núm. 13 (noviembre 1970), pp. 6-7. Véase también Graciela Coulson, «Notas para las 'claves' de *Megafón o la guerra*», y el capítulo VI de su tesis doctoral, «La obra novelística de Leopoldo Marechal».

<sup>13</sup> Entiendo por «crónica megafónica» lo que en esta novela corresponde al *sujet* narrativo de los hechos del personaje central. Distingo así dicha «crónica» del texto del rapsoda que la incluye y la supera semiológica y significativamente, constituyendo el segundo la totalidad novelesca.

<sup>14</sup> Estos polos de significación no se sincretizan en el binomio malleano («Argentina visible/invisible»), como lo cree Coulson («La obra...», p. 266). El esquema de Mallea es abstracto y ahistórico; el planteamiento marechaliano responde a la imagen de una coyuntura plasmada en toda su concreción e historicidad, según específicas determinaciones de clases sociales particulares. Véase Emir Rodríguez Monegal, *El juicio de los parricidas* (Buenos Aires: Deucalión, 1956), sobre el caso de Mallea.

<sup>15</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 419.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>17</sup> Recordemos que Marechal mismo vio en la figura de otra cautiva, la de *Martín Fierro*, una imagen simbólica de la Argentina postrada por la acción de un régimen injusto y degradante. Véase Leopoldo Marechal, *Simbolismos* de Martín Fierro, y el capítulo III de mi tesis «El mundo mítico de Leopoldo Marechal».

<sup>18</sup> Véase el párrafo dedicado al campesino de China comunista, pp. 274-275, y el que transcribe el diálogo entre dos científicos soviéticos, p. 276. Ambos trozos se intercalan en la «Payada con el Embajador», según la técnica del montaje narrativo.

<sup>19</sup> Véase Georg Lukács, *Teoría de la novela*, capítulos I y IV, acerca de la distinción esencial, estrictamente definida, entre epopeya y novela como expresión de dos modos diferentes de vivir y expresar la relación entre la conciencia y el ser.

<sup>20</sup> Para lo que sigue, véase el excelente artículo del profesor Ernesto Laclau, «Peronism and Revolution», en Colin Harding y Christopher Roper, eds., *Latin American Review of Books* (Palo Alto, California: Ramparts Press, c. 1973), pp. 119-132.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>23</sup> Para lo que sigue me baso especialmente en dos trabajos del doctor Rodolfo Puiggrós: *El proletariado en la Revolución Nacional* (Buenos Aires: Trafac, 1958) y *El peronismo: sus causas* (Buenos Aires: Ediciones Cepe, 1972).

<sup>24</sup> Lucien Goldmann, *Sciences humaines et philosophie* (París: Gonthier, 1966), pp. 160-161.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>27</sup> Las limitaciones inherentes al presente trabajo crítico precluyen el desarrollo y la consecución orgánica y acabada de una investigación sociológica estructuralista-genética de la obra de Marechal. Me circunscribo, por tanto, a señalar someramente las raíces ideológicas de la misma en el pensamiento justicialista como producto de un sujeto transindividual. Y esto, para ser estrictos, en la etapa de madurez de aquella obra (1945-1970). Entiendo abrir de este modo la posibilidad de un camino investigativo futuro.

<sup>28</sup> Juan D. Perón, *La tercera posición* (Buenos Aires: Ediciones Argentinas, 1973), p. 7. Contiene «La tercera posición», «La Constitución Argentina de 1949» y «Breviario justicialista». Los tres textos datan de antes de 1955. El subrayado es mío.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>32</sup> Perón, *op. cit.*, pp. 32-33.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>34</sup> Véanse los siguientes estudios: Mónica Peralta Ramos, *Etapas de acumulación y alianza de clases en la Argentina* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1972); y Juan Pablo Franco y Fernando Alvarez, *Peronismo: antecedentes y gobierno* (Buenos Aires: Cuadernos de Antropología del Tercer Mundo, 1972).

<sup>35</sup> E. Laclau, *op. cit.*, p. 129.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>37</sup> Para los planteos teóricos del peronismo revolucionario, véanse las siguientes recopilaciones de documentos y análisis realizadas por John W. Cooke: *Apuntes para la militancia* (Buenos Aires: Schapiro, 1972), *Peronismo y revolución* (Buenos Aires: Papiro, 1971) y *Correspondencia Perón-Cooke*, dos tomos (Buenos Aires: Papiro, 1972).

# Introducción al teatro de Ruiz de Alarcón

Jaime Concha

*University of Washington*

## I

Al final de su *Velázquez*, Ortega incluye una «Tabla de generaciones». En ella aparecen los hombres más ilustres nacidos en el tiempo del pintor. Hay políticos, hay artistas, que ahora no nos interesan. Y están también los hombres de letras, los más altos ingenios españoles del siglo xvii. Entre estos últimos figuran sin duda todos. O casi. Fijémonos en los dramaturgos: Lope, Tirso, Calderón... Muy bien. He aquí otros menores: Rojas Zorrilla, Moreto. Alguien falta, sin embargo: nada menos que Juan Ruiz de Alarcón<sup>1</sup>.

La omisión de Ortega no puede deberse a que se haya adherido a la idea, promovida por Henríquez Ureña y aceptada por Alfonso Reyes, de un Alarcón mexicano. Esa ausencia habla más bien de las valoraciones imperantes en relación con los autores de la época llamada, con razón o sin ella, barroca. Según aquéllas, el panteón superior sigue ocupado por una trinidad incommovible, la de los tres «grandes»; a los demás escritores teatrales sólo cabe un puesto marginal, a la sombra de esos soles centrales.

Nacido en México, de padres españoles, Alarcón es un indiano que pasa a Salamanca a estudiar en 1600 y a Sevilla, años después, tratando de triunfar en las funciones públicas. Aunque vuelve transitoriamente a Nueva España (1608-1613), retorna definitivamente a la metrópoli, donde luego de obtener un ansiado cargo en el Consejo de Indias (1626), cesa de escribir comedias para siempre. De hecho, la Primera y Segunda partes de sus piezas dramáticas (Madrid, Juan González, 1628; Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1634) constituyen, al publicarse, una especie de obras póstumas de su actividad teatral.

Esa sencilla evidencia, la de su condición de indiano, pudo ahorrar a los críticos literarios tantas penosas discusiones en que se llegó a los peores extremos del nacionalismo. Es demasiado grueso el despropósito de Henríquez Ureña cuando hace de Alarcón un mexicano *avant la*

lettre. Y este eco suyo: «Alarcón... es la primera voz mexicana que se oye en el mundo»<sup>2</sup>, ni aun avalado por el prestigio de Alfonso Reyes puede resultar verosímil. Contra estos «mexicanizadores» de Alarcón y con nacionalismo inverso, J. Casaldueiro quiere hacer de él un perfecto peninsular del Siglo de Oro<sup>3</sup>. Pero la verdad de Ruiz de Alarcón no pertenece a un México que aún no existía ni tampoco a una España en la que siempre se sintió forastero y en la que buscó tenazmente integrarse. Ella reside en su situación de hombre colonial que hacía gala de sus antecedentes genealógicos en Cuenca precisamente porque había nacido en suelo americano<sup>4</sup>.

La crítica se ha referido a menudo a Alarcón desde un punto de vista biográfico. Siempre se alude a su deformidad física, que tanto concitó en su tiempo las burlas de poetas y comediógrafos rivales. También se suele señalar su afán por ostentar títulos y blasones nobiliarios. En realidad, ambas cosas son lo mismo. O mejor: la deformidad corporal se transforma, mediante la alquimia dolorosa de su obra, en esa monstruosidad cultural y social que supone haber nacido en Ultramar. Toda su producción —esas veinte y tantas comedias que están ahí, constituyendo un terso y profundo universo dramático todavía no explorado— dan testimonio de lo que digo.

Por el momento, importa empezar destacando lo que su teatro no contiene. Estas exclusiones delimitan su proyecto dramático, trazando los contornos de un programa que deja fuera, en gran medida, variedades principales del teatro español. Enumeremos estos vacíos. Primero: Alarcón no escribió nunca autos sacramentales. Este género de propaganda religiosa y política está por entero ausente del repertorio de nuestro autor<sup>5</sup>. Lo que Lope, Tirso y Calderón harán hasta el cansancio, en esa suerte de teología *ad extra* y masiva que son los autos, Alarcón lo omite rigurosamente. Segundo: tampoco hay en su teatro comedias devotas o hagiográficas. Una sola comedia existe que, por su título y en su tema, se muestra justamente excepcional. Se trata de *El Anticristo*, cuyo alto héroe negativo subraya, como en relieve y por oposición, la ausencia casi total de comedia religiosa, subgénero dramático muy apreciado en la España post-tridentina. Tercero: las comedias de Alarcón no tocan el tema campesino y rural, de tanta vigencia en tiempos de Lope de Vega, según expuso admirablemente N. Salomon. En su gran libro el estudio francés recientemente fallecido escribe:

«Ruiz de Alarcón (1581? - 1639), qui place la grande majorité de ses intrigues dans un cadre urbain, ne nous offre guère d'exemple de 'comedia' faisant intervenir un motif paysan: à peine peut-on citer, et seulement pour quelques effets mineurs, *El dueño de las estrellas* et *Los pechos privilegiados*. Tout se passe comme si le Mexicain avait ignoré la campagne espagnole»<sup>6</sup>.

Indiferente a las cúpulas sagradas que en la literatura erigía la ideología eclesiástico-imperial, hasta el punto de crear un espejismo de autor prematuramente laico para la crítica liberal del siglo XIX; de espaldas a la inmensa *terra incognita* que resulta, para él, el campo español,

donde fermenta una burguesía rural que era la clase social más pujante de la época<sup>7</sup>, el teatro de Alarcón es el de un forastero que contempla a la distancia a una España castiza y cortesana que lo atrae y lo rechaza por mucho tiempo. Su mirada es la mirada de un hombre colonial que intenta plantar su abolengo en la época de la Reconquista, antes de la partición original, cuando todavía no existían ni la Corte ni el Océano. Es bueno, por lo tanto, definir en este punto el lugar que le corresponde a nuestro autor en la estructura social de su época.

## II

Deforme, segundón, letrado, noble empobrecido, indiano: éstas son las determinaciones que, desde el nacimiento hasta su muerte, operan sobre la personalidad y la obra de Juan Ruiz de Alarcón. Signos, diríamos, de su monstruosidad. En su cuerpo, en su familia, en su grupo profesional en el estamento a que pertenece, en el puesto que ocupa dentro del conjunto de la sociedad, Alarcón experimenta una anomalía de la cual nada sabemos en verdad, sino por el testimonio irrecusable de sus comedias. En éstas habita su drama. Es decir: en los pueblos, en los corrales, en los conventos, en el teatro de Palacio, el público que se entretenía con sus intrigas quizá no adivinaba al personaje invisible y ubicuo que se expresaba a través de ellas. Al leerlas ahora, comprendemos que el escritor desarrolla una intensa conciencia de haber nacido mal, de haber nacido tarde, de estar situado abajo, muy abajo en la escala social de la nobleza, y de haber nacido lejos, en las márgenes de su patria verdadera, la metrópoli imperial. Mal, tarde, abajo, lejos: adverbios y circunstancias de la oración que pronunciará a lo largo de su existencia —la suma incomparable de sus textos dramáticos. En ellos yace su más patética confesión. A lo cual hay que agregar su condición de letrado, una de las más confusas y menos decantadas desde el punto de vista ideológico en la España del siglo xvii, plagada, por doquiera, de letrados.

Es éste el terreno que da fundamento real a la obra alarconiana. En la serie sociológica que va del individuo al contexto social más abarcador, Alarcón actúa intensificando una singularidad que resultará, a la postre, definitoria de su teatro. Este puede concebirse como el conjunto de avatares de un sujeto singular en pos de universalización. Y eso llega a ser, en el panorama de la comedia española del Siglo de Oro, Alarcón: singularidad universalizada, en completa oposición al carácter representativo y hasta paradigmático de Lope y Calderón. Los hitos de este proceso, que nos detendrán largamente en nuestro libro, pueden ser someramente bosquejados desde este momento.

*En su cuerpo.* De pequeña estatura, barbitaheño, jorobado (doblemente, al parecer, si las sátiras no exageran el escarnio), con toda probabilidad estevado: su figura entera se le hace a Alarcón afrentosamente perceptible, en la medida en que *contra-hace* la presencia natural

de la persona<sup>8</sup>. Esta situación de asombro, de desprecio y de horror —para la cual, cosa importantísima, no posee él instrumentos intelectuales de explicación—, determina que su cuerpo sea siempre e inevitablemente cuerpo en trance público. Alarcón integra la mirada de los otros, que fija y le devuelve su imagen de monstruo. Esto es su teatro: la relación mostruosa con un público que, por una inversión muy comprensible y mediante la profundización personal de un *locus* clásico, se le convierte en «bestia fiera». Vale la pena sentir por un instante lo que sub-dicen algunos pasajes de sus *Proemios*:

«Contigo hablo, bestia fiera... Allá van esas comedias; trátalas como sueles, no como es justo, sino como es gusto, *que ellas te miran con desprecio y sin temor*, como las que pasaron ya el peligro de tus silbos, y ahora pueden sólo pasar *el de tus rincones*»<sup>9</sup>.

«Loa sea la que les negocia tan gran mecenas (el duque de Medina de las Torres, J. C.), que no sólo en el puerto de la emprenta, pero en el golfo del teatro les asegurara (a las comedias, J. C.), si acaso no alabanzas, a lo menos lisonjas, *que si ocultan diferentes corazones, descubren todas una misma cara*, y para mí esto basta»<sup>10</sup>.

¿Cómo vivía Alarcón la sombra insoportable de su cuerpo? No lo sabemos y nunca sin duda lo sabremos. El grado y la naturaleza de su sufrimiento, las contorsiones de su mente para escapar a la obsesión de sí mismo nos estarán por siempre vedados<sup>11</sup>. Sólo los textos hablan aquí con densidad. Y, sin embargo, contamos con una anécdota que tiene visos completos de legitimidad. En 1606, recién trasladado a Sevilla, Alarcón participa en una especie de justa poética, durante una fiesta en San Juan de Alfaraiche, disfrazado con el nombre de «Don Floripando Talludo, Príncipe de la Chunga»<sup>12</sup>. Tras la burla del disfraz, todo el drama de Alarcón se presenta ya concentrado en la estupenda síntesis de un seudónimo dolorosamente suyo. El *Don* principesco que flota inaccesible, muy por encima de su posición efectiva en la sociedad; esa *Flor* quebrada y rota, que imita el perfil de sus corcovas, llegando a ser una condensación de su propio cuerpo<sup>13</sup>; este *Talludo* enfático y peyorativo a la vez, qué más que al buen talle de la época parece remitirnos al tallo deficiente de la flor; y finalmente su *Chunga* natal, país o territorio que busca únicamente suscitar la irrisión: es esto lo que nos revela Alarcón en un mote que, bufonesco y todo, se inscribe como un prematuro epitafio de sí mismo.

Cualquiera haya sido el timbre íntimo de esa risa de 1606, Alarcón experimentará más tarde, en su vida práctica, los límites que le imponen sus defectos físicos. Como se sabe, éstos le impiden por mucho tiempo obtener los cargos públicos a que aspira: el puesto de catedrático en la Universidad Real y Pontificia de México, hacia 1613<sup>14</sup>, y los oficios continuamente denegados por la Corte, entre ese año y 1626. En virtud de esos rechazos sabrá, ya sin lugar a equívocos, que sus defectos son mucho más que eso, pues representan, en el fondo, una deficiencia social.

Ya en *La cueva de Salamanca*, temprana comedia de sus años de Sevilla, el autor deposita una clave de su deformidad. Empieza allí a com-

prenderse en la única forma que le permitía la cultura de su tiempo, época todavía sin embriología y distante del desarrollo de la psicología moderna, con su énfasis en el reconocimiento de las diferencias individuales: a través del mito. En el interior de la habitación mágica de Enrico, por una superposición de leyendas, se delinean el laberinto de Creta y la sombra formidable del Minotauro. He aquí la primera versión del monstruo, que aparecerá después en innumerables detalles y rincones de la obra alarcóniana. El mito del Minotauro —que probablemente ha meditado Alarcón en el *Teseo*, de Plutarco, y en las *Metamorfosis*, de Ovidio— es un mito situado en el fondo y en las márgenes de su mundo poético. Lo irriga, lo impregna, lo canaliza, como si actuara desde secretos *meandros*<sup>15</sup>. Hay que detectarlo; hay que detectarlo hasta que aflora de modo amplio y casi coral en *El Anticristo*, si no estrictamente la última, con seguridad una de las comedias terminales del escritor. La bestia de diez cuernos, el animal apocalíptico es, así, la suprema concreción de una monstruosidad corporal que, al proyectarse ahora sobre el trasfondo del *Libro de la Revelación*, se alza al rango de mensaje de providencialismo histórico.

Y luego, toda esta intensa meditación analítica del cuerpo, fragmentación sin término, ese moroso recorrido que Alarcón lleva a cabo por los miembros del hombre. La cabeza: cabeza cortada de un delincuente, en la broma mágica de *La cueva de Salamanca*; cabeza trágicamente truncada, en *El tejedor de Segovia*; e, increíble trasposición, cabeza extirpada de los mártires, en el desenlace de *El Anticristo*. El pecho: desde el ambiguo y revelador título de *Los pechos privilegiados* hasta el intenso agravio que emerge en *Los favores del mundo*, esta zona del cuerpo será la sede del monstruo noble, con sus jorobas por fuera y, por dentro, la íntima verdad de su palabra. El talle: existente por todas partes en el teatro de Alarcón y casi medida de caracterización de sus personajes, el «buen talle» se asocia a veces, por ironía, con la apostura de potros y caballos, creando así un emblema teratológico de la caballería. Y, para concluir, esa interminable enumeración de defectos físicos y morales, reales o fingidos, secretos o visibles, actuando como filtro en la dilección y antipatías que despiertan las figuras de sus comedias.

*En su familia.* Juan Ruíz de Alarcón es el tercer hijo de padres establecidos en México y vinculados a las minas de plata de Tasco, en las cercanías de la capital<sup>16</sup>. El primogénito, don Pedro, será catedrático en la misma institución, la Universidad virreinal, que le niega la entrada a don Juan. Hay, además de éstos y en número total de cinco hermanos, un tal don Gaspar, seguramente mayor que nuestro dramaturgo, y el cual, sin la fama literaria de éste, se hundió para siempre en el olvido a que lo condenaba su lugar secundario en la casa de Alarcón.

El puesto que ocupa don Juan en la línea de descendencia lo priva de patrimonio. Sin hacienda propia, deberá buscar por sí mismo subsistencia; y subsistencia significa en la época no sólo la material del sustento, sino sobre todo satisfacer ese imponderable gravosísimo del decoro nobiliario. Será, primero, estudiante gracias al patronato de un



pariente de Sevilla y tendrá que buscar después, constantemente, un Mecenas de turno. Con lo cual su condición de segundón le determina no sólo su destino profesional, sino que le asigna permanentemente un papel subordinado en la sociedad española. El régimen de mecenazgo, característico y fundamental para entender la obra y la vida de los ingenios más destacados del Siglo de Oro, explica muchas rivalidades personales entre éstos que, más que eso, eran producto de las tensiones entre las grandes casas dobles, polarizadas y fraccionadas de acuerdo a las coyunturas de la política interna y exterior de la Corona. Hay una décima de Alarcón, de 1611, que muestra, sin necesidad de comentario, la cadena de vasallajes que implicaba el mecenazgo, institución y práctica que eran prolongación de los valores de una sociedad todavía eminentemente feudal. Es una décima de circunstancias, dedicada por nuestro autor al «Doctor don Gutierre Marqués de Careaga, natural de la ciudad de Almería costa del Reyno de Granada, tiniente de corregidor de Madrid corte de su Magestad por el Rey nuestro Señor», con ocasión de haber publicado éste el *Desengaño de Fortuna* (Barcelona, Imprenta de Francisco Dótil, 1611). El libro en cuestión está, a su vez, dirigido «a don Rodrigo Calderón», el famoso privado de Felipe III. Se ve, claramente, cómo se encadenan los eslabones del vasallaje y del mecenazgo: Ruiz de Alarcón, Marqués de Careaga, Rodrigo Calderón, Felipe III; es decir, un autor desconocido, un funcionario de la villa, el privado, el rey, en un tropismo que va de la periferia al centro, en una espiral ascendente que postula la obra literaria, no como mercancía ni objetivación estética, sino cual ofrenda de servicio, como tributo para una prebenda señorial<sup>17</sup>.

La aparición del tema del mayorazgo será bien temprana en la obra de Alarcón. Desde el ataque abierto lanzado contra la institución en *La cueva de Salamanca* —también representativa en este aspecto, en cuanto núcleo contradictísimo que es del universo alarcóniano— hasta la tematización fantasmal, grávidamente sombría, que ocurre en *La verdad sospechosa*, primogénitos y desheredados coexisten tensamente, en ardua «contradicción»<sup>18</sup>, en el ámbito de sus comedias.

*Ganar amigos* resulta ser, en este respecto, un drama ejemplar. Creando desde la partida un complejo claroscuro en torno a dos hermanos, uno recientemente asesinado y otro, que es el protagonista (hasta el punto de que, sin una lectura atentísima, cuesta advertir quién es el mayorazgo y quién el segundón), forja una fábula en que se concibe la amistad como dolorosa sustitución de la relación fraternal. *Ganar amigos* significa en lo profundo perder hermanos, y perderlos en un proceso de extremo despojamiento que lleva hasta el umbral de la muerte. En la figura admirable del marqués don Fadrique, héroe que reaparecerá en otras obras suyas, Alarcón nos presenta una progresiva exoliación, desde el hermano muerto, pasando por las damas que don Fadrique requiere de amores, hasta la usurpación de su propia identidad. Es una admirable visión de la amistad la que Alarcón nos ofrece, en la que ella parece conquistarse en el límite de la franca desposesión del

sujeto. Es el nivel más rico y ramificado, junto al mayorazgo fallecido frecuentemente recordado por el padre del mentiroso en *La verdad sospechosa*, que adquiere el tema del segundón en el teatro alarconiano. Ello indica hasta qué grado pesaba en la época el privilegio injusto de la primogenitura.

Pero así como la deformidad se abre a una comprensión universal del destino humano, más allá de la angustia de la persona singular, su puesto de segundón le permite igualmente al comediógrafo semiestatuir una nueva visión de la amistad. Esta es entendida, por una parte, como superación dialéctica de los primitivos lazos parentales de la nobleza de sangre y, por otra, como medio de constitución de nuevos vínculos de grupo, solidaridad horizontal que se superpone parcialmente y complementa las relaciones verticales entre señor y vasallo, entre amo y criado. Este lugar intermedio de la amistad la hace gozne histórico de una sutil transición en las relaciones intranobiliarias, al par que refuerza la conciencia de sí en las generaciones de jóvenes nobles desposeídos por el derecho de mayorazgo.

*En el grupo.* Licenciado por Salamanca, abogado en Sevilla, frustrado universitario en México, Alarcón se convertirá, a partir de 1613 aproximadamente, en un perpetuo candidato a los oficios de la burocracia imperial. «Pretenderá», pues, como se decía en ese entonces, con pretensiones que, dado el sistema riguroso de imposibilidades que era la administración española, pasarán a ser sinónimo de vanas ilusiones. De ahí la persistencia del letrado en sus múltiples comedias, las metamorfosis que reviste este tipo humano en la totalidad de su teatro. Nuevamente aquí *La cueva de Salamanca* nos presenta su primera manifestación, en la imagen del sabio Enrico. La figura adquirirá máximo relieve en el pórtico de *La verdad sospechosa*, donde un letrado sin nombre da cuenta a su señor de la educación del joven noble. Aquí, como en otras comedias de Alarcón, se establece un preciso itinerario de las posibilidades de ascenso social de los letrados. Primero, como ayos o encargados de la crianza de los vástagos de las casas nobles; luego, gracias a la intercesión de estos mismos señores, medrando al calor de la Corte; finalmente, si todo va bien, recibiendo un puesto público de la Corona, un oficio casi siempre relacionado con el gobierno de villas y ciudades (corregidores, tenientes de corregidor, etc.). Se delinea, pues, en la producción alarconiana un diagrama muy exacto del peregrinaje social del letrado para incorporarse en la complicada red de prebendas en que consistía el aparato estatal.

Con todo, ya esa figura casi gemela que aparece también en *La cueva de Salamanca*, la del marqués de Villena, debe hacer pensar en las aporías existentes en la época para la concepción y la práctica profesional de tan extenso sector de funcionarios. Tales dificultades no eran tanto materiales (por supuesto, también las había, pues pese a la enorme ampliación en las necesidades burocráticas de un imperio de radio mundial, los postulantes seguían sobrando, en virtud de la escasez endémica del erario español), sino principalmente de orden mental —ideológicas, diría-

mos hoy—. Ya muy entrado el siglo xvii el letrado seguía siendo un ser indefinible, es decir, huérfano de una clara definición social. Ser noble, ser sacerdote, ser ganapán, eran cosas muy nítidas, aristotélica y escolásticamente nítidas en la conciencia colectiva del período. No así el letrado, cuya práctica social no encajaba plenamente dentro de la mentalidad excluyentemente nobiliaria de los estamentos dominantes<sup>19</sup>. ¿Se puede ser letrado sin ser noble? ¿Constituye la actividad de las letras, sobre todo de las letras profanas relacionadas directamente con el derecho y la jurisprudencia, una sabiduría autónoma que se justifica a sí misma?<sup>20</sup> En el tiempo, las reacciones a estas preguntas oscilan en un abanico de posibilidades que va desde la básica postulación del letrado-noble hasta un débil conato ideológico de reconocer la especificidad técnica de tal praxis intelectual. Y es que los intelectuales orgánicos de la España del Siglo de Oro siguen siendo los eclesiásticos; entre los intelectuales de nuevo cuño no se desarrolla ni se promueve una conciencia definida de grupo<sup>21</sup>. De este modo, a pesar de la gran cantidad de rasgos chinos del imperio de los Austrias<sup>22</sup>, no hay vislumbres de algo medianamente parecido a la institución del mandarinato, de tanto peso en ese otro imperio del Extremo Oriente, también burocrático-feudal<sup>23</sup>. La tendencia hacia el reconocimiento colectivo de una nobleza burocrática queda siempre cegada debido a las constricciones ideológicas del período. También en esto, la posición de Alarcón es mantener la coexistencia de los contrarios, que aquí corresponden a fases efectivas en el desenvolvimiento histórico. Por un lado, postula la supremacía de la más antigua nobleza guerrera y de la tierra, ligada a la gesta de la Reconquista (en *Los favores del mundo*, donde retrata a sus antepasados de la villa de Alarcón); por otro, pone de relieve el valor inherente a la sabiduría intelectual, al estudio de las letras y al ejercicio experto del consejo. Tal coexistencia adquiere una prodigiosa plasmación en *La prueba de las promesas*, con el mudo vaivén del protagonista entre dos elementos contiguos: el Hijo del Fuego, potro mágico que es un poderoso símbolo estamental, y el estudio lleno de libros de Illán, el sabio de Toledo. El movimiento pendular entre el caballo y la biblioteca se alza, en esta comedia, como índice de una tensión no resuelta, antes bien mantenida por Alarcón en un equilibrio perpetuo. Del mismo modo Sancho, en la ínsula de Barataria, hace gala de un grotesco vestido, en que caballero y letrado se mezclan en aberrante simbiosis<sup>24</sup>.

Idéntica actitud, aunque ahora con fuerza trágica, es posible observar en *El dueño de las estrellas*, obra según algunos relacionada con el ascenso inicial del conde-duque de Olivares como privado de Felipe IV<sup>25</sup>. En ella, el caso del consejero Licurgo, que se suicida en la cámara del rey, potencia con un desenlace poco usual en la época un conflicto que vitaliza subterráneamente toda la obra de Alarcón. En oposición al proyecto feudal-paternalista del rey y elaborando un programa de gobierno que atiende a ciertos problemas reales de la moderna sociedad civil (el problema de los pobres, sobre todo), el privado Licurgo hace culminar con su muerte —en la isla de Creta— la derrota inicial sufrida por

Enrico en *La cueva de Salamanca*. Lo que en esta comedia primeriza era una simple derrota en el marco de una disputa académica, se convierte acá en un fracaso total, de plan y de existencia, para encarar técnica y expertamente las tareas de gobierno. Otra pieza, *La amistad castigada*, de filiación platónica y también de ambiente insular (ahora, la Sicilia helénica), renueva el tratamiento de los conflictos políticos con pareja profundidad.

*En su estamento*. Pertenciente, por su origen familiar, a la nobleza media; situado, sin embargo, en virtud de su condición de segundón y de su precaria existencia material, en la franja inferior del estamento señorial; buscando constantemente enlazar con parientes lejanos, de la alta nobleza; oscilando, de este modo, entre su lugar natural como noble y una amenazante pauperización, Alarcón tematizará con crueldad la siniestra descomposición de la clase hegemónica de su tiempo. *Todo es ventura* nos ofrece un cuadro vivaz, picaresco y patético a la vez, de las condiciones miserables en que viven ciertos hidalgos urbanos. Y, paralelamente, la comedia nos diseña un espejismo de ascenso social, sueño dorado y solar que nos permite entrever el fenómeno de la movilidad social en la España de los Felipes.

Por de pronto, es bueno despejar un posible error. La llamada «movilidad social» de la época no tiene nada de democrático y ni siquiera es un antecedente en la apertura de posibilidades reales para los componentes del cuerpo social. Es más bien su exacto contrario, pues el flujo social —ascenso y caída, triunfo o empobrecimiento— se produce en el marco inmovible de la nobleza; es una movilidad social *intra-nobiliaria*<sup>26</sup>.

Entre los menesterosos escuderos y criados, arrinconados en los servicios más bajos del estamento, pasando por los caballeros de la nobleza media y por los *títulos* de la nobleza superior (duques, marqueses, condes), hasta llegar al grupúsculo de los Grandes, hay todo un movimiento de la fortuna que da a la posición social de los nobles un revuelto color, en que caos y rigidez, hieratismo y torbellino se mezclan continuamente. Es una agitación en medio de la inmovilidad, como lo prueba el cambio en los equipos gobernantes producido cuando la sucesión de los Felipes. La muerte de Felipe II, en 1598, trae un notable desplazamiento de los antiguos funcionarios y su sustitución por los parientes y amigos del nuevo favorito, el duque de Lerma<sup>27</sup>. Pero será sobre todo la transición de Felipe III a Felipe IV, esos días inquietantes que historia Quevedo en sus *Grandes Anales*, los que se grabarán en el espíritu de los contemporáneos. La caída vertiginosa del privado, Rodrigo Calderón, y, más tarde, de los miembros del *entourage* del rey (el conde de Villamediana<sup>28</sup>), dará una concreción ejemplar a los azares de la fortuna. Como es obvio, no se trata de una coyuntura de cambio social, sino de un recambio en las fracciones dominantes, en el cual guardan mucho peso los intereses regionales de la nobleza de la tierra y la política internacional de la Corona<sup>29</sup>. Este panorama de superficie caótica está casi siempre presente en las obras de Alarcón, donde la figura del privado y del consejero

real se yergue cual criatura arquetípica en que se concentra la magia social de la época.

El *pathos* de ennoblecimiento es capital para entender la sociedad de los Austrias y es indispensable para inteligir la relación del artista con su obra —que nada tiene que ver con el proyecto romántico o existencial del período capitalista. Dos ejemplos ilustres, de distinta clase, lo muestran fehacientemente. Gregorio Marañón nos ha descrito al padre del Conde-duque, el embajador del Monarca Católico ante el Papa, como guiado por el deseo y la ambición de llegar a ser un Grande de España. Ese apetito social condiciona sus más profundos humores, su ánimo vital, instándolo a extremos a menudo infantiles<sup>30</sup>. Por otra parte, Ortega nos ha hecho ver, gracias a una estupenda paradoja, que el pintor más importante del siglo XVII pintó poco en verdad, pintaba lentamente, como con desgana. Y es que, en la conciencia de Velázquez, no era el arte lo que le interesaba realmente, sino que todo su esfuerzo tendía a obtener un hábito de caballero. Lo obtiene, ya muy tarde en su vida, en 1658, un poco antes de acompañar al rey a firmar el Tratado de los Pirineos<sup>31</sup>. La parábola de Velázquez es, por antonomasia, la parábola de los artistas en medio de esa sociedad nobiliaria: ser escritor, ser pintor es un camino parabólico para ennoblirse o para subir en la jerarquía social de la nobleza.

Abundando todavía en ese punto, los casos de los mejores dramaturgos contemporáneos revelan lo mismo. Ya me he referido a Alarcón, que fija su abolengo en la antigua villa de la frontera del Júcar. Si Ruth Kennedy no se equivoca en su brillante intuición, es muy probable que el seudónimo de Tirso se deba a su admiración por las dotes como gobernante de la regenta doña María de Molina, personaje de su comedia *La prudencia en la mujer*<sup>32</sup>. El nombre con que conocemos al literato mercedario procedería, según esto, de elevadísima alcurnia. Y es sabido con qué fuerza Félix Lope de Vega y Carpio recalca este último apellido como índice de su procedencia montañesa y de la participación de sus antepasados en la defensa de la más vieja españolidad. Calderón igualmente recibe un hábito de Santiago por la representación de un dudoso juguete mitológico<sup>33</sup>. En otras palabras: la ecuación entre nobleza y dramaturgos, por lo menos en el plano de las postulaciones desiderativas, no puede ser más transparente; es la coerción sin fisuras de la ideología dominante, a la cual ningún escritor de la época puede escapar. Sólo muy posteriormente, en 1650, con las *Paradoxas racionales* de Antonio López de Vega, surgirá una crítica decidida y frontal a las instituciones y a la mentalidad nobiliaria<sup>34</sup>.

Tal es la situación en el interior del estamento. Lo más cargado de consecuencias será, sin embargo, la nobilización de los otros sectores sociales, los del llamado pueblo en general: banqueros, comerciantes, artesanos, villanos ricos. Es lo que Braudel ha denominado la «traición de la burguesía», fenómeno extensivo a toda la Europa mediterránea, pero que en España tuvo sus efectos más fulminantes y desastrosos<sup>35</sup>. Las incipientes fuerzas burguesas, que ya habían sufrido una derrota durí-

sima en las Comunidades, comienzan a invertir en la tierra desde el último tercio del siglo xvi y a adoptar la mentalidad señorial (atesoramiento improductivo, hábitos de ostentación, lujo, derroche, etc.<sup>36</sup>). Naturalmente, el instrumento coercitivo más poderoso para esta dominación ideológica será la Inquisición, arma estatal que esgrimen la Corona y la nobleza contra los sectores urbanos más dinámicos, aquéllos que podrían amenazar con una efectiva transformación de las bases de su hegemonía<sup>37</sup>. El *Diálogo de los pajes* (1573), del arcediano Diego de Hermosilla, informa de cómo los prestamistas de las grandes casas nobles llevan sus propios hijos a Palacio, para que se eduquen como pajes, adquiriendo así la cultura señorial de que los padres carecían<sup>38</sup>. A su vez, H. Lapeyre nos ha descrito la involución práctica e ideológica de los Ruiz, esa gran familia de banqueros del área de Valladolid<sup>39</sup>. Todos los elementos algunas vez dinámicos y pujantes se movilizan, pues, hacia la estagnación.

Se trata de fenómenos que Alarcón capta con sin par hondura, en la medida que afectan su frágil y vulnerable ser de clase. La antítesis entre el mercader y el caballero, con el prejuicio xenófobo frente al primero y la visión positiva del último, no es privativa de su teatro, aunque encuentra en él tonos particulares, especialmente en el ambiente cosmopolita de Sevilla. En otro sentido y paralelamente al espejismo social diseñado en *Todo es ventura*, en que de la más degradada desnudez material se podía alcanzar los rayos del Sol regio, *La prueba de las promesas* nos entrega la lección de un ascenso en verdad engañoso que pone a la vista la perspectiva reivindicativa con que Alarcón enfoca los cambios de posición social en el marco de la nobleza. Es el punto de vista de los deberes y compromisos del señor para con sus criados, del superior para con el inferior. El cumplimiento de la palabra y de las promesas se liga aquí a un vínculo esencialmente feudal, reactualizado de acuerdo a las nuevas condiciones sociales del siglo xvii. El poderoso no debe olvidar atender las necesidades de quienes son sus servidores. Punto de vista éste que atraviesa, con voz quejumbrosa o deprecatoria, toda una literatura de libelos, panfletos y proemios desde el tercio final del siglo xvi hasta la plenitud de la decadencia española. Es la voz de los débiles, de los desprotegidos que sólo pueden enfatizar un vínculo feudal de protección ante las crecientes condiciones de pauperización en que se ven inmersos y que los reducen al estado de plebe nobiliaria. Dilema histórico-social que enfrentan las capas más bajas de la nobleza en esta España que se hunde por doquiera, implacablemente. Es la crisis de un imperio que, con fórmula admirable, Pierre Vilar caracterizó como «etapa suprema» del feudalismo<sup>40</sup>.

El acervo mitológico le permite una vez más a Alarcón expresar de un modo poético el péndulo de la Fortuna. Icaro, en su vuelo impulsivo hacia lo alto; Faetón, como náufrago de una fallida aventura solar, son el anverso y el reverso de una misma visión que acentúan los ritmos contrapuestos en el campo de la movilidad nobiliaria. *El tejedor de Segovia* incorpora este mismo contraste en su estructura dramática, como alter-

nancia de altura y caída en la sucesión de los tres actos de la comedia. Y quizá el lector ya habrá sospechado la coherencia de este aparato mitológico manejado por Alarcón, en que la figura de Icaro sucede a la de su padre Dédalo, el constructor del laberinto. El monstruo con sus jorobas se prolonga en estos ángeles paganos (Icaro, Faetón), de espaldas aladas, trazando una misma ilusión, en que las desgracias individuales se conciben a imagen y semejanza de las desgracias sociales de la nobleza inferior. La aventura social prolonga la del cuerpo, parece querer decirnos Alarcón. El monstruo en su cueva, aunque pueda volar como un ángel, estará siempre distante —en su claustro o despeñado, prisionero o atmosférico— de los poderes del Sol.

*Como indiano.* Del mismo modo que Alarcón carece de elementos conceptuales para comprender su deformidad física, tampoco puede interpretar racionalmente la situación a que lo condena su origen en la Nueva España. Es cierto que el imperio es un todo, no sólo por su base material, en cuanto tejido mundial de relaciones precapitalistas, sino también en la esfera espiritual, pues la acción de la monarquía en el orbe se concibe como inscrita en un proyecto ecuménico. Pero ni la economía mundial ni el ecumenismo ideológico hacen de las extensiones imperiales un todo homogéneo. En el interior hay jerarquías, hay desigualdades que no se reconocen en el plano teórico, aunque se evidencian con brutalidad en la práctica. Las Indias, antes de toda articulación racional como colonia de explotación, es uno y quizá el más importante de estos territorios inferiores. La literatura del Siglo de Oro nos habla a cada paso de la visión negativa con que se miraba al indiano, al hombre nacido o que había tenido contacto con las posesiones ultramarinas<sup>41</sup>. El prejuicio se refuerza con la distancia y, en la larga perspectiva transoceánica, los contornos del hombre americano coinciden, de nuevo, con los de los monstruos. En efecto: ya los historiadores del arte han mostrado la impresionante emigración de las leyendas sobre monstruos del Este al Oeste, de Asia a América<sup>42</sup>. Cronistas como Benzoni, Pigafetta y De Bry concretan, por la palabra y en el grabado, la visión de América como tierra de monstruos, el continente de «la mujer de los senos colgantes»<sup>43</sup>. Y lo que es peor, como demuestra toda la historia cultural del período colonial latinoamericano, el criollo o el indiano interiorizan esta imagen despectiva que la metrópoli, el espejo ideal, les devuelve sin atenuación<sup>44</sup>. Alarcón verifica en su propio cuerpo esta mácula del suelo americano. Lleva a costas el perfil de las Indias, la imagen asombrosa y grotesca que reproducen los libros de viajes de la época. Monstruo de Indias, es casi una figura escapada de las páginas de De Bry. De ahí que el conflicto atraviese todos los intersticios de su obra y sea posible entreverlo en varias de sus manifestaciones.

Lo primero es la multiplicidad que reviste en su teatro el tipo del forastero. En numerosas comedias, a menudo en el arranque de ellas, vemos la presencia de un visitante, de un extranjero o de un recién llegado a la Corte, a Sevilla o a otras ciudades de la Península. No sólo es el tópico del advenedizo o del intruso en palacio, que se asombra ante

las increíbles transformaciones de Madrid o ante el mundo laberíntico de la Corte. No; más allá de ese *locus* teatral del Siglo de Oro contemplamos una mirada ultramarina, la de alguien con una fuerte conciencia de marginalidad cultural.

El complemento correlativo al tema del forastero es la fuerza con que las piezas de Alarcón tratan de insertarse en la realidad peninsular. Desde *La cueva de Salamanca*, en que Enrico es extranjero y don Enrique natural de la tierra, encontraremos esta constante dualidad operando en vivo en el teatro de Alarcón. Varias de sus comedias buscan incrustarse en la tradición hispánica, ya recurriendo a leyendas antiguas o prestigiosas, ya basándose en la atmósfera de festividades populares de la Península (la Noche de San Juan, en *Las paredes oyen*) o seleccionando incluso fuentes literarias que marquen la ligazón entre quien escribe y un noble y preclaro ingenio del pasado. Es el caso de *La prueba de las promesas*, tomada de un «enxiemplo» de *El conde Lucanor*; su autor, don Juan Manuel, fue en su tiempo —lo mismo que el marqués de Villena— señor de la villa de Alarcón<sup>45</sup>.

En la expresión del conflicto ayuda a Alarcón la geografía de sus comedias. Tal geografía es cifrada, pues implica desplazamientos y sustituciones: Lima, por ejemplo, en *El semejante a sí mismo*, es un modo de aludir a las Indias sin mencionar directamente a México. El mapa de sus comedias es, así, un palimpsesto, cuyo estrato soterrado remite, en último término, al corte profundo del océano. Hay varios sectores territoriales que operan en esta geografía, áreas que reconstruyen en el texto de Alarcón, una nueva legalidad. El área de las Indias, que no está sólo representada por México o Lima (así, no vale el argumento de quienes dicen que Alarcón menciona muy poco a México para ser mexicano), sino también por China, Japón y otros rincones del globo<sup>46</sup>; el área de las posesiones europeas extra-peninsulares (Flandes, Milán, Bohemia), intuida como una especie de engañosas e ilusorias anti-Indias; y el área, finalmente, de las islas mediterráneas (Creta y Sicilia), que son como una síntesis utópica de Europa y las Indias, de la Península y de esos territorios largo tiempo considerados «islas del mar Océano». Por ello, la fractura que establece el Atlántico se carga a veces de un sentido opuesto. Las aguas marinas llegarán a ser entonces espacio de resurrección frente a las constantes *debâcles* solares de los héroes alarconianos.

Otra manifestación de la constelación indiana presente en Alarcón es esa primera y gruesa mentira que lanza don García, el embustero de *La verdad sospechosa*, cuando finge proceder de las Indias. La mentira del personaje consuela allí, por un momento, la situación inmodificable del autor. Falsamente indiano, pero llegado de Salamanca, don García sintetiza en su mentira la verdad profunda de Alarcón, su deseo de tener raíces en tierras metropolitanas.

Con todo, la elaboración más compleja de esta situación la lleva a cabo el dramaturgo, organizando un espacio poético y simbólico asombrosamente excepcional. Bajo el ámbito oficial de la Iglesia y de las catedrales, cava él un mundo subterráneo que será otra variedad y meta-



morfosis de su cueva monstruosa. Laberinto, infierno, cripta en *El tejedor de Segovia*, sacristía diabólica en *Quien mal anda mal acaba*, esta «cueva indiana» de Alarcón alcanza su más extrema concreción en *El Anticristo*, como catacumbas que son ahora espacio de salvación, expectante martirio en el umbral de la redención.

Una ramificación menor de este espacio opresivo y promisorio a la vez serán las cárceles, tan frecuentes en sus intrigas dramáticas. Experimentadas posiblemente en su quehacer de abogado en Sevilla<sup>47</sup>, las prisiones se cargan en su obra con enorme agresividad, con una gran energía de liberación de grilletes, cadenas, barrotes y calabozos. Tal ocurre, por lo menos, en *La cueva...*, *El desdichado en fingir* y en *El tejedor de Segovia*.

Así, la articulación metrópoli-Indias no aparece en forma explícita en Alarcón (ello era imposible en su tiempo, porque esa relación era conceptualmente irrepresentable), sino mediante un arte elíptico y, sobre todo, gracias a la configuración de un espacio alegórico que es la arquitectura más sólida y artísticamente perdurable de su teatro.

### III

La magia es el hilo sutil y poderoso que unifica estas facetas de Alarcón. Más que un sector cuantitativamente significativo en su producción<sup>48</sup>, lo mágico es una tónica que confiere una vibración singularísima a su mundo teatral. La personalidad de los hechiceros, los efectos de los encantamientos y la misma reflexión sobre el saber mágico no sólo delimitan un subconjunto muy homogéneo entre sus comedias, sino que propagan a la totalidad de ellas una pátina espiritual, que es atmósfera coherente y unidad sensible de sus ficciones dramáticas.

Al recibir esta orientación, el arte de Alarcón se incluye en un marco más amplio, el de un orden cultural y de un sistema del mundo que ha sido bien descrito por Michel Foucault. Refiriéndose a la «episteme» del Renacimiento, esto es, al conjunto de reglas constitutivas del saber de la época, escribe el autor de *Les mots et les choses*:

«Le projet des 'Magies naturelles', qui occupe une large place à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et s'avance tard encore en plein milieu du XVII<sup>e</sup>, n'est pas un effet résiduel dans la conscience européenne; il a été ressuscité—comme le dit expressément Campanella—et pour des raisons contemporaines: parce que la configuration fondamentale du savoir renvoyait les unes aux autres les marques et les similitudes. La forme magique était inhérente à la manière de connaître»<sup>49</sup>.

Casi estrictamente contemporáneo a la aparición del *Quijote*, como veremos, el arranque del teatro alarconiano es un intento de proyectar en el escenario, para delicia del público, el juego de las transformaciones, el espectáculo cambiante de las apariencias. En la primera década del siglo los lectores empezaban a conocer las figuraciones delirantes de un caballero manchego, a la vez que, en el volumen espacial del tablado,

esta otra magia sin letras, sin páginas impresas, se desplegabá como ilusión visible y palpable. Una vieja fulguración ideológica se apagaba ante el paso inevitable de las nuevas condiciones de vida social y, por ende, ante el surgimiento de una mentalidad diferente. Pero mientras en la genial novela cervantina se apagaba como locura pertinaz frente a un mundo nuevo que nacía, en Ruiz de Alarcón el remanente mágico parece someterse al imperio de los doctores, de las disputas universitarias y del viejo orden escolástico; de la Iglesia, en suma. Elemento de una lucha histórica de gran envergadura, a nivel superestructural, en el *Quijote*, la magia escenifica en Alarcón una antigua contradicción medieval, la del pensamiento dominante con las pululaciones heterodoxas que tratan de carcomer su poder sin contrapeso. No obstante, a partir de esta constelación que ya se borra, el autor puede ligar esa perspectiva a sus propias determinaciones, condensándolas eficazmente allí delante, en el escenario.

La magia comienza siendo, para él, lectura y sentido del cuerpo. Cuando el médico de *Quien mal anda en mal acaba* observa las manos y el rostro de su paciente, convierte un cuerpo en libro, gracias a las artes de la quiromancia y de la fisiognómica. Los rasgos individuales se transforman, así, en una serie de caracteres cuyo sentido le es posible leer al mágico experto. Y esto conducirá también a otra inversión, aún más reveladora en el *corpus* alarconiano: el que su escritura misma se conciba como envoltura corporal, en la túnica ardiente de Deyanira. En efecto, el mito de Hércules, meditado en Séneca, en los *Doze trabajos...* de Enrique de Villena y participando de la temprana cristianización del héroe en tiempos del Imperio Romano<sup>50</sup>, circula profusamente por su teatro. No es sólo Hércules una figura legendaria nacional, situada en la intersección del Mediterráneo con el Océano (las Columnas, el Atlas), sino criatura flagrante como Icaro o Faetón, ya que como éstos muere abrasado por las llamas a que lo condena un lienzo envenenado. En esto reside su muerte y su apoteosis:

Llebad...

estos papeles, que el lienzo  
de Deyanira los hizo...

anagrama

en que pintaron los griegos,  
en Hércules abrasado,

tan claro y glorioso ejemplo<sup>51</sup>.

Se ve, y lo veremos con extensión cuando corresponda: papeles, lienzo, túnica mortal convierten todo el cuerpo en un «anagrama», ese orden secreto en que las letras, justamente distribuidas, devuelven un nombre, es decir, la identidad de un sujeto que en ellas se encarna. Es lo que *Las paredes oyen* —y el lector de hoy debe actuar como una de estas «paredes» sensibles y receptivas— dicen con toda precisión por boca de don Juan que, feo y defectuoso, se presenta así:

...oye, señora: no leas,  
que la carta viva soy <sup>52</sup>.

He aquí el cuerpo convertido en papel íntimo y público a la vez; y esto son los dramas de Alarcón: el anagrama de su propio ser.

La magia es igualmente, en relación con el cuerpo, posibilidad permanente de disfraz, de metamorfosis, que elimina la deformidad y anula fugazmente los defectos. De este modo, lectura de la naturaleza o alquimia trasmutadora de la presencia, la magia crea una de las más impresionantes autoconciencias del cuerpo existentes en el teatro del Siglo de Oro, algo absolutamente excepcional para la sensibilidad de la época. Es el magro fulgor que un contrahecho extrae de su propia tragedia.

En cuanto al letrado —Enrico o Illán— comienza imaginando su saber como un poder mágico. Saber-poder, la magia se revela entonces como un intento para dar perfil técnico a un conjunto de conocimientos cuyo estatuto es todavía muy borroso. Este *compositum* irreconocible atraviesa todas las regiones del mapa gnoseológico: es *Ersatz* de una tecnología en lo esencial ausente en una España sin pleno desarrollo manufacturero, capacidad de ordenación política en medio de la creciente decadencia, discusión acerca del milagro falso o verdadero en el plano teológico. Mientras en otros países de Europa Galileo, Descartes y Bacon construyen los sistemas filosóficos y científico-técnicos del desarrollo capitalista en su etapa manufacturera, en el interior de la Península asistimos a la vivencia mágica de ese gran vacío, a una oquedad histórica percibida, por Cervantes, en molinos-gigantes, batanes misteriosos, Clavileños que vuelan o, en el caso de nuestro dramaturgo, en el motivo de las cabezas parlantes —fósil teológico que enfatiza muda y grotescamente la distancia frente a esos otros autómatas tan interrogados por Descartes más allá de los Pirineos <sup>53</sup>.

Para el segundón y el noble pobre que es Alarcón, la magia no es menos reino de espejismo y de consuelo. Esas herencias que llegan de improviso y por golpes desconocidos de la suerte; esos títulos que se adquieren de repente, indican la misma perspectiva mágica proyectada ahora sobre el campo de la movilidad social. «Todo es ventura», al parecer, en medio de las crudas realidades en que vive la nobleza más desamparada. Sin embargo, en Alarcón se contrarresta el rol excesivamente propagandístico de la visión mediante dos elementos: la acentuación correlativa de los méritos personales, según la cual el ascenso de los inferiores no es sólo gracia u óbolo de los señores, sino producto del valer individual; y la admirable destrucción de los castillos ficticios que emprende en el interior de su teatro, gracias a un juego sorprendentemente cervantino instaurado entre sus personajes. Por ejemplo, en *La cueva de Salamanca* hay un don Diego de Guzmán que recibe al final de la comedia el título de marqués de Ayamonte, una de las grandes fortunas de la época; en *Quien mal anda en mal acaba* ese mismo nombre es la invención de un modesto morisco que, como falso don Diego de Guzmán, engaña a la mujer que desea poseer. Es como si lo que exis-

tía allá no existiera acá, pues el efecto propagandístico de *La cueva...* se destruye en *Quien mal anda...* como treta y como ardid. Tal es la estupenda utilización de la perspectiva mágica por parte de Alarcón, una magia que se sabe a sí misma y que no duda en retirarse y disolverse cuando se descubre impotente ante el peso y las constricciones de la dura realidad.

## IV

Un puñado de escritos unidos por el nombre de Ruiz de Alarcón: tal parece ser, a primera vista, el objeto del presente trabajo. Objeto tangible, perfectamente definido, que coincide con el conjunto de sus comedias de paternidad segura y de atribución probable. Sin embargo, tan pronto comienza su estudio, se produce un cambio ostensible de dimensiones. Extrañamente agrandado, no sabemos bien si se trata del mismo objeto o de otro, muy diferente, que ha venido a superponérsele. Digamos ya, para evitar falsos problemas, que se trata de dos niveles en la constitución del objeto de investigación: su faz empírica, en la forma de una serie de textos, y su aspecto teórico, en cuanto unidad inteligible que permite la captación cognoscitiva de ese material. Es de esta estructura mayor que quiero hablar en estas páginas preliminares.

La época de Ruiz de Alarcón es la de un vasto proceso mundial de tránsito del feudalismo al capitalismo. Naturalmente esto implica situar las veintiséis comedias de Alarcón en una perspectiva gigantesca que es sí, en último término, el único marco de validez científica, pues constituye la estructura histórico-social objetiva en la que esos escritos se inscriben con rigor. Con todo, para hacerla operatoria y funcional con vistas al análisis, es necesario determinar un período cronológico más limitado, que conserve en su interior las tendencias dominantes del proceso general. En lo internacional, el lapso que va desde el alzamiento de las Provincias Unidas contra Felipe II hasta el triunfo de la revolución de Cromwell en Inglaterra, posee sin duda plena coherencia, pues incluye las fuerzas más activas en la transformación capitalista de Europa. El punto más alto y extremo de la acción cromwelliana coincide, por lo demás, con el fin de la Guerra de Treinta Años, conflagración prácticamente mundial, pues en ella participaron casi todas las potencias europeas de la época<sup>54</sup>. Este período internacional es congruente, a su vez, con un criterio interno que enmarca la decadencia española desde 1580, año del traslado de la Corte a Lisboa, hasta 1640, en que se desmiembra todo el sistema político de la Península, con las revoluciones de Cataluña, de Portugal y el intento separatista de Andalucía por parte del duque de Medina-Sidonia<sup>55</sup>.

En 1580, año contiguo a la fecha en que nace nuestro dramaturgo, la Corte de Felipe II se traslada a Lisboa. El hecho no es un mero desplazamiento del centro de gobierno imperial. Braudel ha subrayado con fuerza lo que contiene la medida en la orientación atlántica de la

Corona<sup>56</sup>. Desde Lisboa, como desde una poderosa atalaya, el monarca contempla la abierta extensión de sus dominios, la inmensa talasocracia que abarca, además de las posesiones europeas y africanas, las Indias occidentales y orientales. Es éste el máximo momento de tensión de la energía imperial; pero, al mismo tiempo, es un vértice que marca el descenso que seguirá. Entre Lepanto (1571) y la Invencible Armada (1588); es decir, entre el gran triunfo mediterráneo y la gran derrota atlántica, la salida a Lisboa representa simbólicamente la necesidad de España de transformar su concepción de la economía, esto es, de sobrevivir. Esta geografía en que se jugaban los destinos de la época nos pone a la vista un imperio que inicia su hundimiento y las nuevas fuerzas históricas que apuntan al porvenir.

En la primera mitad del siglo xvii las grandes sombras que amenazan la hegemonía española son soles que emergen desde el mar: Holanda e Inglaterra, y más Holanda, en primera instancia, que ésta. Las Provincias Unidas se convierten en punta de lanza de la producción manufacturera y echan las bases para un comercio de radio mundial. Cuentan consecuentemente con una de las formas políticas más avanzadas de su tiempo, una república surgida en la lucha contra España a imitación de la Ginebra de Calvino. Disputan palmo a palmo el dominio del mar al Imperio español, tratando de afianzar sus enlaces ultramarinos. Las Compañías de Indias y el tráfico negrero se dan la mano aquí para establecer la nueva superioridad. Se apoderan así, por varios años, del Brasil, desarrollando una red esclavista con las costas africanas (Guinea y Angola); sus piratas ocupan parte de las Antillas, en pos de la presa del tesoro de Indias; llevan a cabo *raids* constantes por el océano Pacífico en 1599, 1600, 1624, 1643<sup>57</sup>, y sobre todo dominan en Asia, conquistando el antiguo mercado de la pimienta y controlando las rutas abiertas por los portugueses, desde el Golfo Pérsico hasta la Insulinidia<sup>58</sup>. No se equivocaba Quevedo al constatar, resentido, este asombroso y fulminante poderío:

«Los holandeses, que por merced del mar pisan la tierra en unos andrajos de suelo que lo hurtan por detrás de unos montones de arena que llaman diques, rebeldes a Dios en la fe, y a su Rey en el vasallaje...; presumiendo de hijos primogénitos del Océano... se determinaron a pellizcar y roer por diferentes partes el occidente y el oriente»<sup>59</sup>.

¡No se podía expresar mejor la nueva situación! «Hijos primogénitos del Océano»: los holandeses, en efecto, acaban de fundar un enorme mayorazgo sobre las aguas del mar.

El otro país emergente, cuya energía se impondrá hasta afianzar de forma definitiva el modo de producción capitalista, es Inglaterra. Mediante el control de Irlanda y de parte de las *West Indies* —despegue del colonialismo impulsado con visión por Cromwell; fundando una industria más sólida, con menos resabios medievales, que llegará en los siglos siguientes a establecer el sistema de la gran industria fabril; instituyendo como arquetipo económico no al comerciante ultramarino sino

al productor industrial, Inglaterra es la potencia que más lejos diseña el arco del porvenir<sup>60</sup>.

Frente a esta nueva correlación de fuerzas, la España de los Austrias sólo puede poner en práctica una política pacifista. Ya Felipe II, poco antes de morir, debe de firmar con Francia el Tratado de Vervins (1598). Durante el reinado de Felipe III los convenios de paz se suceden: 1604, con Inglaterra, luego de un fallido intento de desembarco en Irlanda y a pesar de la presión que ejercen en la Península los refugiados isabelinos<sup>61</sup>; 1609, Tregua de los Doce Años con los Países Bajos, tregua que es sentida como una vergonzante claudicación por la nobleza española más nacionalista y que posiblemente fue contrapesada, como sugiere Elliott, con la medida de expulsión de los moriscos<sup>62</sup>. Es el equilibrio, a menudo puesto en práctica por las naciones imperialistas, entre pacifismo exterior y represión doméstica. En todo caso, quien encabeza esta política de paz es el duque de Lerma, que es visto por Góngora, en el *Panegírico* que le dedica en 1613, como una especie de Príncipe de la Paz<sup>63</sup>.

Este pacifismo humillante, cuyo reverso será la posterior política agresiva de Felipe IV y del conde-duque de Olivares, es ya señal ostensible del atraso español. El cual responde a un conjunto de factores que, aun a riesgo de esquematizar, es mejor exponer ordenadamente, en beneficio de la claridad en torno a un tema asaz controvertido.

En el nivel económico, ya Hamilton, en su libro de 1934, expuso las consecuencias desastrosas sobre la Península de lo que llamó la «revolución de los precios»<sup>64</sup>. Sin embargo, el hecho inflacionario, derivado de la avalancha de metales preciosos proveniente de las Indias, es más bien un epifenómeno, por decirlo así, que halla su real fundamento en la deformación histórica de la economía y que, con términos de hoy, puede caracterizarse como una situación típica de dependencia. Los escritores más alertas del período lo advierten así, y no dejan de hablar de la *indianización* del imperio<sup>65</sup>. La deformación estructural tiene antiguos orígenes en la Mesta, con la orientación predominantemente exportadora que dio a la producción de la lana nacional. Esta será una de las claves del conflicto de las Comunidades, cuya reivindicación económica más fuerte es la de los productores de Segovia para retener cantidad y calidad suficientes de lana, a fin de incrementar las manufacturas propias. Por otro lado, el énfasis ganadero en el uso de la tierra incide negativamente sobre la vida agrícola, lo cual, unido al parasitismo rentístico de la nobleza, determina lo que será el foco más alarmante de la decadencia española: las crisis endémicas de la agricultura, que ciertos arbitristas y fisiócratas *avant le lettre* se empeñan en denunciar<sup>66</sup>. De este modo, surtiendo de materia prima a la industria flamenca; incapaz de alimentar la propia población; con una masa campesina expoliada por la Corona y los señores, no logra desarrollar España una industria autóctona a la altura de las necesidades de un imperio mundial. Piénsese solamente que un imperio marítimo como éste debe importar las velas y cordajes para sus embarcaciones desde Francia, su enemiga inveterada<sup>67</sup>.

En la esfera de la estructura económico-social, ya he hablado de la incapacidad de los núcleos burgueses para articularse como una clase de vanguardia, que pudiera significar una alternativa a la incontrarrestable dominación aristocrática. Hay patriciado urbano en Cataluña, dedicado al comercio y a las artesanías; hay sectores burgueses importantes que operan en Bilbao, Burgos y Sevilla; hay núcleos de capitalistas muy modernos, ligados a las finanzas y al comercio internacional, en Valladolid y en la zona de las ferias de Medina del Campo y Medina de Rioseco; hay clanes nobiliarios, sobre todo en Andalucía, que se activan como empresarios marítimos, en los astilleros y en la pesca (el duque de Medina-Sidonia, los Ayamonte), pero en su conjunto no llegan a constituir una clase dotada de conciencia de sí. Tampoco la numerosa preburguesía rural, la de los villanos ricos (arrendatarios de tierras que emplean jornaleros para las faenas agrícolas), escapa a las avasallantes construcciones de la ideología cerradamente aristocrática. Por lo demás, la circulación del capital monetario —cuya concentración cumple una función revolucionaria, según Marx, en los orígenes del capitalismo—<sup>68</sup>, sigue en manos de banqueros extranjeros. A los alemanes del reino de Carlos V (Fugger, Welzer), estudiados por R. Carande<sup>69</sup>, siguen los genoveses de Felipe II, cuyo poder decrece algo durante Felipe III, pero que vuelven a imponerse, al lado de alemanes y portugueses, bajo el gobierno de Felipe IV<sup>70</sup>. Las quiebras o bancarrotas, que determinan la suspensión de las deudas y que se suceden endémicamente bajo los Austrias (tres suspensiones con Felipe II, una bajo Felipe III, cuatro durante Felipe IV), prueban la flaqueza vertebral del erario español.

En el plano político-administrativo, el esfuerzo de los Reyes Católicos por constituir un Estado centralizado se ve corroído más y más, debido al constante fraccionalismo aristocrático. La unidad nacional establecida por Isabel y Fernando (y que aún hoy ciertos historiadores se complacen en destacar como la primera de Europa) fue en sí algo muy débil, cual simple unión dinástica que era. «Es impropio hablar de una consumada integración estatal», escribe acertadamente Carande, refiriéndose a las condiciones prevalecientes en el siglo xvi<sup>71</sup>. Basta comparar la Francia de Richelieu, donde ya el Estado es un todo en funciones que consolida la unidad político-administrativa que los revolucionarios del siglo siguiente heredarán y desarrollarán<sup>72</sup>, con el panorama que presenta la España coetánea. El sistema de corregidores, la unificación de las leyes y otras medidas no son suficientes para luchar contra los particularismos y exenciones de una aristocracia cada vez más prepotente. Gran parte de los conflictos que debe enfrentar el Conde-duque en su gobierno se explican por el intento de continuar esa labor centralizadora —contrapartida positiva de su política belicista—. Digámoslo ya, con categorías precisas: mientras la Francia del siglo xvii es una monarquía absoluta, forma política inicial en el desarrollo de la burguesía, el Estado español es todavía una monarquía señorial. Y, en esta expresión, el peso dominante recae no en las espaldas, sino en el pecho de los Grandes.

Entre este nivel político-estatal y la superestructura ideológica propiamente tal, la Inquisición cumple un papel principalísimo como arma represiva en poder de los estamentos dominantes. Más que perseguir a los conversos o a los cristianos nuevos (el antisemitismo siempre ha sido un pretexto para otros fines), el Santo Oficio inhibe y ataja todo tipo de actividades que signifiquen, en la práctica, amenazar la hegemonía de la nobleza laica y eclesiástica<sup>73</sup>. Por supuesto, la justificación religiosa hace ver cristianos nuevos donde hay, socialmente hablando, plebeyos ligados al comercio o a las profesiones liberales. Y, de hecho, muchos lo son efectivamente. Pero como ya observó hace tiempo Bloch, elegantemente: «¿En qué conciencia la variedad de las especies constituye un obstáculo para el reconocimiento del género?» —el género siendo aquí, obviamente, esa burguesía que lucha por encontrar su puesto en una sociedad excluyentemente nobiliaria. Mediante la tortura y castigando en público, la Inquisición *edifica*, esto es, sostiene ante los ojos de las masas aterrorizadas el edificio social cuya cúspide es Dios, o sea el rey, o sea los señores laicos y eclesiásticos de la tierra<sup>74</sup>.

A comienzos del siglo XVII España es ya un milagro de anacronismo. Atraso feudal, dominación aristocrática, institución represiva de cuño estatal y religioso, condicionan una mentalidad caballeresca que refluye a su vez, en la forma de numerosas y aberrantes ideologías prácticas, sobre la base económico-social, consolidando una distorsión histórica de larga duración. Para señalar sólo dos puntos de esta repercusión, pues se trata en general de un fenómeno conocido: los hábitos suntuarios de la nobleza y la etiqueta cortesana que se impuso con el advenimiento de Carlos V producirán una deformación substancial en la escasa industria textil de la Península. No es tanto que no haya habido manufacturas vestimentarias, sino que éstas debieron orientarse hacia el consumo de lujo, que al mismo tiempo que les impedía ampliar su mercado, les imponía una suerte de atavismo artesanal<sup>75</sup>. En 1623, cuando se trata de reforzar un poco las costumbres de ostentación de los señores, uno de los argumentos que se esgrimirán será la enorme cantidad de trigo que se destinaba al almidón de las valonas<sup>76</sup>. En un país afectado permanentemente por crisis de subsistencias, hay que juzgar como patéticamente irrisoria esta utilización del cereal para endurecer los cuellos de la nobleza. Del mismo modo, B. Benassar ha podido mostrar, en un estudio admirable, cómo Valladolid, centro productor y comercialmente activo en el siglo XVI, queda deshecho, cual si una plaga de langostas lo hubiera invadido, cuando la Corte se traslada allí por pocos años, a inicios del siglo XVII. Es el «triumfo del terciario» en Valladolid —según la plástica, aunque eufemística expresión usada por el historiador<sup>77</sup>.

Esta ingente masa de historia que se desploma presiona ineludiblemente sobre el teatro de Alarcón, confiriéndole un barniz melancólico que se impone en sus más convencionales comedias. Ensombrecida ya la grandeza imperial, tres siluetas extravagantes se proyectan sobre el horizonte, prolongándose en el tiempo: el esqueleto altísimo del Quijote, el



alma rústica y carnosa de Sancho y, no menos cierta en su ser fantasmal, esta otra de un jorobado que se multiplica en el espacio insólito de su teatro. Los dos manchegos se hunden tierra adentro; este otro huye —sedentario, inmóvil— al océano burocrático del imperio. De las Indias al Consejo de Indias: tal es la trayectoria de este letrado que viene a sumarse al entierro del caballero y del villano cervantinos.

## V

Concluyo esta *Introducción* ya bastante extensa con un par de observaciones, algunas de las cuales son de orden metodológico; otra tiene que ver con el problema de la cronología de las piezas de Alarcón.

No me parece adecuado buscar en Alarcón psicología. Años atrás Salomón observaba con justeza que el teatro del Siglo de Oro «no es esencialmente psicológico». De hecho, los tipos psicológicos en sentido moderno son escasísimos en nuestro dramaturgo, y apenas esbozados, más como embriones que como criaturas cumplidas. El mentiroso de *La verdad sospechosa* y el «acomodado» de *Don Domingo de don Blas* me parecen, en este punto, sus mejores encarnaciones. El teatro de Alarcón, como todo el del Siglo de Oro español, no es un teatro de pasiones, a la manera de Racine, ni nos suministra esa prodigiosa galería de caracteres que contemplamos en Shakespeare. Orientarse por ahí es errar la dirección y, desde el punto de vista de las consecuencias prácticas, emprender análisis de personajes que más empobrecen la creación que la hacen inteligible. Creo que la grandeza de Alarcón no pasa por la de sus tipos, casi siempre convencionales, sino que reside en la estructura poética de su mundo dramático. El elemento psicológico es en él secundario, subordinado siempre a una captación de índole histórico-social que es imaginativamente rica, dotada de amplitud y soberana densidad.

Esto se relaciona igualmente con otra materia, que se me ha impuesto casi, en el curso de la investigación, como regla de análisis y herramienta heurística: la cuestión de los desenlaces. Peraltar o enfatizar excesivamente los finales en las comedias del Siglo de Oro es reproducir la monótona evidencia de que son siempre confirmación institucional de la ideología vigente. Los remates de las comedias, con su pobre y mecánica repetición de situaciones (casamientos de señores y criados, intervención del rey o de los grandes), son la necesaria reverencia que los dramaturgos hacen al sistema y funcionan, por tanto, como vía de institucionalización del espectáculo y la representación. Esto es lo que conduce a tantos callejones sin salida y a discusiones estériles acerca del carácter progresista o conservador de ciertas comedias representativas. *Fuenteovejuna* es, en este respecto, un experimento crucial nunca resuelto. Desde el punto de vista de la conclusión, la alternativa constituye siempre un falso problema y tiene razón Maravall cuando afirma que no hay nunca, en ninguna comedia del Siglo de Oro, verdadera crítica, es decir, crítica substancial a la sociedad<sup>78</sup>.

Sin embargo, una aseveración como ésta debe de ser necesariamente matizada si se confrontan los desenlaces con el interior, con el cuerpo dramático en su movimiento mismo. Es aquí donde las obras nos revelan la pluralidad de sus sentidos. En el conjunto de vicisitudes, caminos trancos, coartadas que la intriga dramática insinúa, promueve o convoca, vislumbramos un mensaje que no coincide con el resultado explícito de los finales; antes bien, a menudo los supera. La cúpula institucional no debe impedir ver, en consecuencia, el laberinto interior que es, las más de las veces, una comedia del Siglo de Oro, en cuanto busca tenazmente romper los límites rigurosos de la ideología. Hay que fijarse, entonces, y observar con extremo cuidado las figuras de esta búsqueda, describir sus avatares y sus reflejos ciegos, los repliegues y tensa convolución. Todos ellos, en su impotente operación, nos hablan de un apetito de liberación que, fallido y todo, hace dramática y artísticamente significativo el teatro de Alarcón.

En cuanto a la cronología de sus piezas dramáticas, nos seguimos moviendo en un terreno nada firme. Griswold Morley, que ha estudiado la métrica de Alarcón desde un punto de vista estadístico, reconoce que no hay base sólida para establecer una posible sucesión de sus obras<sup>79</sup>. El enfoque más tradicional, positivista, que toma en cuenta las referencias a hechos o acontecimientos externos, tampoco garantiza las dataciones<sup>80</sup>. Hay otro procedimiento, que sería largo tal vez desarrollar, pero que controlado con los índices anteriores podría echar luz sobre algunos aspectos de la cronología: me refiero al estudio de la evolución de motivos o escenas típicos, como el de la cripta, por ejemplo, que ha rendido verificaciones parciales para un grupo pequeño de comedias (el trío constituido por *La cueva...*, *El tejedor...* y *Quien mal anda en mal acaba*). En todo caso, para evitar errores de bulto, he preferido considerar el conjunto de la producción alarconiana como un todo sincrónico, cuya historicidad opera en bloque, no interiormente diversificada. Esta nota sincrónica general puede relativizarse, a pesar de todo, en virtud de las siguientes constataciones cronológicas:

1) La génesis y la redacción de las comedias alarconianas va desde 1606 hasta 1626; esto es, desde el traslado a Sevilla hasta su nombramiento como relator interino del Consejo de Indias. Todo ello, es claro, con un margen relativo de aproximación.

2) Dentro de este marco de veinte años, es posible fijar ciertos grupos extremos de comedias, algunas francamente tempranas (*La cueva de Salamanca* y *El semejante a sí mismo*) y otras pertenecientes a los últimos años de su producción: *El dueño de las estrellas* y *El Anticristo*.

3) La atribución de arreglos y revisiones pertenece al reino de las conjeturas, de las presunciones infundadas, y muy poco se puede sacar de allí. Creo, sí, altamente probable que *La cueva de Salamanca*, comedia inicial, haya sido refundida, aunque en partes no significativas, con ocasión de su representación en Palacio en 1623 (sobre todo, en los pasajes alusivos al rey).

4) Y, finalmente, ya se ve que las fechas de representación, lo mismo que las de aprobación para la impresión de las *Partes* (1622, para la primera; 1628, para la segunda), pueden servir como legítimos términos *ad quem* de datación.

<sup>1</sup> José Ortega y Gasset, *Velázquez*, en *Obras completas*, t. VIII, pp. 660-61, Madrid, Revista de Occidente, 1965.

<sup>2</sup> Alfonso Reyes, «Presentación», p. 13, al libro de Antonio Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra* (México, Edics. Cuadernos Americanos, 1943).

<sup>3</sup> J. Casaldüero, «Ruiz de Alarcón. Sobre la nacionalidad del escritor», pp. 156-68. (*Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1967). Acerca de la historia de la discusión, v. Antonio Alatorre, «Para la historia de un problema: la mexicanidad de Ruiz de Alarcón» (*Anuario de Letras*, México, 1964, pp. 161-202). Naturalmente no puedo estar de acuerdo con el autor cuando da por cerrado el caso Alarcón con el artículo de Casaldüero.

<sup>4</sup> Sobre la valoración negativa del indiano, v. Américo Castro, «Sobre lo precario de las relaciones entre España y las Indias», pp. 313-38. (En *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, Alfaguara, 1966.)

<sup>5</sup> Cf. Jean-Louis Fleniakoska, «Las figuras de herejía y demonio al servicio de la propaganda política en los autos de Mira de Escucua». (*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, LII, 1976, pp. 203-22.)

<sup>6</sup> N. Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la 'comedia' au temps de Lope de Vega*, Burdeos, 1965, p. XVI.

Esta obra es ya un libro clásico sobre la España del Siglo de Oro. Por la amplitud de su diseño y por su sólida arquitectura, este libro constituye, junto al de Fernand Braudel (*La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, París, A. Colin, 1949), una de esas grandes síntesis que el hisponismo francés suele ofrecer cada cierto tiempo. Obra en que se analizan períodos de «longue durée», como diría Braudel, es casi complementaria con la de este historiador. El mar y el océano se han transformado acá, en el mundo de Salomon, en las aguas secas e inmóviles del interior de la Península, en el campo que fue la promesa y la desgracia de la historia española.

<sup>7</sup> Ver N. Salomon, *La campagne de la Nouvelle Castille à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, d'après les 'Relaciones Topográficas'*, pp. 301 ss. París, SEVPEN, 1964.

<sup>8</sup> Barbitaheño, v. la información del testigo Pedro Bravo de Laguna, dada en Sevilla ante la Casa de Contratación de las Indias, el 25 de mayo de 1607, para autorizar el paso a las Indias solicitado por Alarcón. (In: Francisco Rodríguez Marín, *Nuevos datos para la biografía del insigne dramaturgo D. Juan Ruiz de Alarcón*, p. 11, Madrid, Imp. de los Hijos de Hernández, 1912). El testigo dice: «de mediano cuerpo» (ibid., p. 12), pero Joan de la Torre Ayala, también testigo en la misma ocasión, corrige y puntualiza: «de pequeño cuerpo» (p. 12).

Alva V. Ebersole, el mejor conocedor norteamericano de Alarcón, lo califica de «patizambo». (Ed. de *La verdad sospechosa*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 12.) ¿Qué base documental hay para ello? Es igualmente algo inexacto hablar de su «pelo rojo» (ibid.).

<sup>9</sup> «El autor al vulgo», preliminar a la Primera Parte de sus *Comedias* (Ed. Millares Carlo, t. I, p. 4). El subrayado es mío y quiere destacar ciertos desplazamientos. Obviamente, el peligro de los «rincones» se refiere al olvido de los volúmenes en el polvo y la humedad de las bibliotecas. Pero esos «rincones» son también —lo veremos en el caso de *La prueba de las promesas*, en el escritorio del mago Illán— un rasgo subalterno muy acentuado del espacio laberíntico que Alarcón configurará.

Todas las citas que siguen se hacen por la edición de Agustín Millares Carlo (México, Fondo de Cultura Económica, 3 vols.: tomo I, 1957; tomo II, 1959; tomo III, 1968). Indicamos el acto con romanos y la escena con arábigos. Sólo excepcionalmente señalamos los números correspondientes a los versos.

<sup>10</sup> «Proemio» a la Segunda Parte, ed. cit., t. I, p. 5. Aquí también, por una superposición sintáctica, podemos leer lo subrayado como un *locus* clásico sobre las lisonjas y, a la vez, como un retrato de sus propias comedias.

<sup>11</sup> Carecemos de un retrato auténtico de Alarcón. El que a menudo se le atribuye es un grabado al aguafuerte del pintor español José Vallejo, copia de un óleo existente en la iglesia parroquial de Tasco, y que nada tiene que ver con Ruiz de Alarcón (v. Antonio Castro Leal, cit., «El retrato de Alarcón», pp. 216-16). Por tanto, ni siquiera conservamos la posibilidad de adivinar su sufrimiento a través de las huellas que dejara en su rostro. Y aunque así fuera, hay que tener en cuenta que el sufrimiento no es nunca un mero dato emocional, sino una articulación histórica de categorías que permiten vivir y comprender la experiencia de la enfermedad, del dolor o de la desgracia. Trato de evitar, hasta donde me es posible, el vocabulario psicológico para referirme a Alarcón. En todo caso, las pocas veces que empleo «angustia», «obsesión» o términos similares, los uso como meros deícticos, esto es, indicaciones de que *hay algo experimentado*, según nos lo revelan sus escritos. A discutir estos puntos y el problema de la llamada falacia biográfica, dedico el Apéndice I de mi libro.

<sup>12</sup> Luis Fernández-Guerra y Orbe, *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, 1871.

<sup>13</sup> Cf. el *Diccionario* de la RAE, «Pando, a. adj. Que pandea.» «Pandear, intr. Torcerse una cosa encorvándose, especialmente en el medio».

<sup>14</sup> Cf. *Documentos*, 43-47, en Antonio Castro Leal, cit., pp. 239-40.

<sup>15</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, VIII, vv. 162-3. El poeta compara allí la construcción de Dédalo con el «curso ambiguo» del Meandro, río de Frigia. Los «meandros» son, pues, en sentido propio, repliegues laberínticos (París, 'Les Belles Lettres', 1960, t. II, p. 66).

<sup>16</sup> Esto ha llevado a veces a confundir el lugar de su nacimiento. Ya Menéndez Pelayo, en una anotación a la *Historia de la Literatura Castellana y Portuguesa*, de F. Wolff, escribió: «No en Tasco, sino en la propia ciudad de México, según lo comprueba el hallazgo de su partida de bautismo» (*Obras completas*, LXV, Varia, III, p. 14, Santander, Sociedad de Artes Gráficas, 1958).

En cuanto a los hermanos de Alarcón, v. A. Castro Leal, cit., pp. 21-2. Los hermanos mayores serían Pedro (n. entre 1573 y 1575) y Gaspar; los menores, García y Hernando, párroco éste de Atenango y autor de un *Tratado de las supersticiones...entre los indios naturales desta Nueva España*. (Ms. de 1629, editado en 1892) (México, Imp. del Museo Nacional) y reeditado recientemente (México, Edics. F. Cultural, 1953, pp. 17-180).

<sup>17</sup> *Décima*, publicada en 1611 (ed. Millares Carlo, cit., t. III, p. 386) y no en 1612, como había indicado Fernández-Guerra. Posteriormente, su principal Meceñas, el duque de Medina de las Torres, será yerno del Conde-duque.

<sup>18</sup> Expresión usada por el mismo Alarcón, para referirse a la fratricida rivalidad entre Pedro I y Enrique II: «Muerto ya su hermano - no habrá contradicción en todo el reino» (*Siempre ayuda la verdad*, II, 2).

<sup>19</sup> Trizada ya la vieja tripartición estamental de D. Juan Manuel (clérigos, guerreros y labradores: los que oran, los que defienden y los que trabajan), las clasificaciones se hacen muy fluctuantes a partir del siglo xvi. Diego de Tovar enumera ocho, en 1645, en sus *Instituciones Políticas*. (V. Maravall, *La philosophie politique espagnole au XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 92, París, Vrin, 1955.) Ya mucho antes Enrique de Villena había incluido, en su curiosa correlación entre los estados y los trabajos de Hércules, los de «ciudadano», «mercader», «oficial», «maestro», amén de otros más tradicionales. (Cf. *Los doze trabajos de Hércules*, Edición, prólogo y notas de M. Morreale, Madrid, 1958.)

<sup>20</sup> Ver el admirable artículo de J. M. Pelorson, «Le discours des armes et des 'lettres' et l'épisode de Barataria» (*Les Langues Neo-Latines*, n. 212, primer trimestre 1975, pp. 40-58).

<sup>21</sup> Quevedo y Cervantes, también superiores en esto, esbozan a veces una crítica a la intervención de los eclesiásticos en asuntos de gobierno secular. Cf. los *Grandes anales de quince días* y la *Elección de los alcaldes de Daganzo*.

<sup>22</sup> Lo de «rasgos chinos» del Imperio español no lo digo para desconcertar. Estoy convencido de que un estudio comparativo de formaciones sociales como Bizancio, el Japón pre-Meiji y la China feudal, echaría mucha luz sobre semejanzas fundamentales entre ellas y la España del Siglo de Oro. Naturalmente carezco de la competencia para emprenderlo; sirvan aquí unas simples anotaciones, producto más bien de lecturas dispersas. En relación con el Imperio bizantino, ya Louis Bréhier hizo notar que su decadencia, ocurrida entre los siglos XII y XIV, se debe a la propiedad latifundista, al cáncer militarista y, más que nada, al control del comercio y de las finanzas por genoveses y venecianos (*Les institutions de l'empire byzantin*, pp. 580 ss., París, Albin Michel, 1949). A. Toynbee, autoridad sin duda en la historia de Bizancio, escribe por su parte: «The Byzantine Age was an exceptional interlude in the Greeks' economic history. In this age, their commercial and industrial performance was relatively sluggish. The cause of this sluggishness is manifest. In the Byzantine Age the East Roman 'establishment' was uneconomic-minded, or was even positively averse from manufacturing and trading with a view to making profits. It may sound paradoxical that a people with an aptitude for business, and with a tradition of exercising this aptitude with success, should produce, and should maintain in power, a native 'establishment' that looked down upon manufactures and commerce with disdain» (*Constantine Porphyrogenitus and his World*, Londres, Oxford University Press, 1973, p. 39). De pasada, esta constatación del historiador británico permite poner en su sitio el común y descomunal disparate que postula el desprecio al trabajo y al comercio como característico de los españoles. No hay formación social pre-capitalista que no haya sido acusada de lo mismo. Pero, justamente, la actitud egipcia tal como se muestra, por ejemplo, en la célebre *Sátira de los oficios* (v. Miriam Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature*, Berkeley, University of California Press, 1973, pp. 184-92); el prejuicio de los *kaloikagathoi* atenienses hacia lo «banáusico», equivalente a lo que en el Siglo de Oro se llamarán «oficios viles y mecánicos»; lo que M. Finley precisa respecto de los patricios romanos de la época imperial (*La economía de la Antigüedad*, trad. esp., p. 78): todo ello manifiesta que, más que cualidades innatas de pueblos que por lo demás nunca dejaron de trabajar y comerciar, se trata de una proyección ideológica de las capas dominantes cuando éstas se asientan sobre la esclavitud o la servidumbre. (El caso asirio, brillantemente estudiado por P. Garelli en su libro sobre las colonias asirias de Capadocia, pudiera ser la excepción que confirma la regla.)

En cuanto al Japón, la historiografía ya ha señalado las múltiples consecuencias que tiene la entrada del capital monetario y comercial en su economía agrícola natural. Durante el siglo XVII, bajo el dominio de los Tokugawa, se fortalecen los gremios de artesanos, se empobrecen los *daymios* y *samurais*, muchos de éstos se hacen vagabundos en busca de señor. Los comerciantes, por su lado, se hacen intermediarios entre los *daymios*, a quienes explotan en su consumo de lujo, y los *samurais*, que se endeudan y venden con anticipación sus cuotas de arroz. Al mismo tiempo, se observa la tendencia a fenómenos semejantes a los que ocurren en España: «And yet merchants who were hungry for social distinction did not hesitate to spend a fortune for being counted among a higher class. On the other hand, the hereditary *samurais* were tired of the meagre means of subsistence which their position involved and became willing to sell it for a price. The selling of *samurai* positions became so prevalent during the administration of Shogun Yoshimune (1716-1735) that he prohibited the practice; but it was of no avail. The dealing became an open secret» (M. Takizawa, *The penetration of money economy in Japan...* New York, Columbia University Press, 1927, p. 102).

Así, mientras el Japón del feudalismo tardío echa las bases para una fuerte acumulación monetaria pre-capitalista, el aprisionamiento de los gremios y del capital comercial lleva a España al atraso y a la ruina. Lo mismo ocurre en China. J. Needham (*Within the four Seas: The Dialogue of East and West*, Londres, George Allen and Unwin Ltd., 1969, pp. 34-5, 54, ss.) y E. Balazs lo

han puntualizado con gran claridad. Según este último, es perfectamente legítimo caracterizar la sociedad china como un bloque histórico de tipo burocrático-feudal desde 221 a. C., fecha de la fundación del imperio, hasta 1912, año de la instauración de la república por Sun-Yat-Sen (*La bureaucratie céleste*, París, Gallimard, 1968, p. 35). Y sobre el problema que nos ocupa, escribe: «Le fait que les fonctionnaires jouissaient d'un pouvoir et d'un prestige universels, en leur qualité de classe dirigeante...caractérisait les relations entre les fonctionnaires et la classe marchande. Dans ces relations, vues d'en haut, tous les moyens de rabaisser la classe marchande et de la maintenir en soumission paraissaient admissibles» (ibíd., p. 298).

Respecto a la situación agraria, la sinología húngara, de notable desarrollo en este siglo, nos ayuda también a comprenderla. F. Tokéi cita un pasaje del pensador Wang-Fu, que vive alrededor de 90-165 d. C., en plena dominación de la dinastía Han: «If one looks at today's Luo Yang, those engaged in the 'secondary occupations' (*mo-yeh*) outnumber the peasants ten times, and the number of unemployed is ten times as great as those in 'secondary occupations'. Thus one man plows and a hundred people consume the product; one woman rears silk-worms, and a hundred people cloth themselves with the silk. How can a person supply the need of a hundred?» (*Genre theory in China in the 3rd - 6th Centuries*, Budapest, Akadémia Kladó, 1971, pp. 41-2). Lo cual recuerda inmediatamente el famoso *Memorial* de González Cellorigo que, en 1600, denuncia los males de la agricultura española. Sólo el pasaje más similar: «Car voici qu'un seul laboureur doit subvenir en même temps qu'à ses propres besoins, à ceux du seigneur du domaine et à ceux du propriétaire de la rente, à ceux du precepteur de la dime, ...et de tant d'autres qui ont quelque chose à réclamer sur la terre; de sorte que de bas en haut, on peut calculer qu'entre gens qui travaillent et gens qui ne font rien la proportion est de un a trente» (cit. y trad. por P. Vilar, «Le temps du 'Quichotte', *Europe*, enero-febrero 1956, p. 11). Y, como han demostrado las recientes investigaciones de Jean Vilar, el *Memorial* de González Cellorigo será base de buena parte de la literatura económica y arbitrista del siglo xvii (ver Jean Vilar, «Conciencia nacional y conciencia económica», p. 23. In: Sancho de Moncada, *Restauración política de España*, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1974).

En suma: situación del campo, inmovilización del trabajo y del capital comercial, todo ello explica la poderosa similitud externa entre el hieratismo cortesano español, el ceremonialismo bizantino y la rigidez jerárquica del Celeste Imperio. Todos estos rasgos hallan su fundamento en condiciones infraestructurales idénticas, que hacen de estos tres imperios, colosales formaciones burocrático-feudales.

<sup>23</sup> E. Balazs, *La bureaucratie céleste*, cit., pp. 18, 32, *passim*.

<sup>24</sup> *El Quijote*, II, 32. Cf. Pelorson, art. cit., pp. 46 ss.

<sup>25</sup> La conexión ha sido sugerida por Ruth L. Kennedy.

<sup>26</sup> Lo confirma, si pruebas faltaran, una lectura atenta de las *Empresas*, de Saavedra Fajardo.

<sup>27</sup> Quevedo, en sus *Grandes anales de quince días*, da cuenta del desmantelamiento de los equipos administrativos con cada cambio de monarca (*Obras*, I, pp. 221-2, donde se refiere a don Rodrigo Vázquez y Arce y a García de Loaysa, funcionarios de Felipe II caídos en desgracia ante Felipe III. Madrid, Rivadeneira, 1852).

<sup>28</sup> Ver *Grandes anales...*, ibíd., pp. 206 ss.; y Luis Rosales, *Pasión y muerte del Conde de Villamediana*, Madrid, Gredos, 1969.

<sup>29</sup> Cf. Quevedo, cit., en relación con la política del duque de Osuna en Italia; y, en general, J. H. Elliott, *Imperial Spain. 1469-1716* (New York, The American Library, 1966).

<sup>30</sup> Gregorio Marañón, *El Conde-Duque de Olivares. (La pasión de mandar)* p. 19, donde cita al cronista contemporáneo Novoa, quien escribe: «La intención de cubrirse traíale con crudezas de intención y vahídos de cabeza» (Madrid, Espasa-Calpe, 1965).

<sup>31</sup> La paradoja se desenvuelve en dos momentos: a) «... la vida de Velázquez ofrece al contemplador un radical equívoco: no se sabe si es la vida de un pintor

o de un palatino» (cit., p. 460); b) «Velázquez será un gentilhomme que, de cuando en cuando, da pinceladas» (ibid., p. 470).

<sup>32</sup> La hipótesis de Ruth Kennedy es más probable que la de K. Vossler, para quien el seudónimo del mercenario provendría de su adhesión a las tesis de un libre albedrío extremo, propiciadas por Luis de Molina (v. *Escritores y poetas de España*, col. Austral, pp. 43 ss.).

<sup>33</sup> Cf. M. Menéndez Pelayo, «Observaciones preliminares», p. L, al tomo VI de las *Obras*, de Lope de Vega (Madrid, «Sucesores de Rivadeneyra», 1896).

<sup>34</sup> Ed. de Erasmo Buceta, como anejo de la *Revista de Filología Española* (Madrid, Imp. de la Librería y Casa Editorial Hernando, 1935).

<sup>35</sup> F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen...*, cit., pp. 619 ss.

<sup>36</sup> Sobre las Comunidades, los dos libros esenciales son: J. A. Maravall, *Las Comunidades de Castilla. Una primera revolución obrera* (Madrid, 1963); y J. Pérez, *La révolution des 'Comunidades' de Castille* (Burdeos, 1970). Nuevas precisiones en P. Chaunu, *L'Espagne de Charles V* (París, 1973, 2 ts.); y en el curso de V. Magalhaes-Godinho, dictado en el primer semestre de 1974, en la Universidad de Clermont.

<sup>37</sup> Henry Kamen, *The Spanish Inquisition*, New York, The New American Library, 1965. Cf., «The expulsion (of 1492) was, in its widest interpretation, an attempt by the feudalistic nobility to eliminate that section of the middle classes—the Jews—which was threatening its predominance in the state» (p. 7). «What emerges from this situation is that the Inquisition was neither more nor less than a class weapon, used to impose on all communities of the peninsula the ideology of one class—the lay and ecclesiastical aristocracy» (p. 8).

<sup>38</sup> Diego de Hermosilla, *Diálogo de la vida de los pajes de palacio* (1573). Edited, with an introduction and notes by Donald Mackenzie, Valladolid, Imp. y Lib. de la viuda de Montero, 1916. La importancia de este escrito me ha llevado a dedicarle algunas páginas especiales en un *Apéndice* (II).

<sup>39</sup> H. Lapeyre, *Une famille des marchands: Les Ruiz*. Cf., «...dans la France et l'Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle, toutes nobiliaires, la 'marchandise' ne constituait qu'une étape intermédiaire et toute l'ambition des fils de ceux qui avaient peiné d'interminables journées sur l'écrivoire ou le livre de comptes, c'était de vivre en gentilhomme» (París, A. Colin, 1955, p. 103).

<sup>40</sup> «Ainsi l'impérialisme espagnol a bien été l'étape suprême de la société qu'il a contribué à détruire. Mais, sur son propre sol, en Castille, vers 1600, le féodalisme entre en agonie sans que rien soit prêt à le remplacer. Ce drame durera. Il dure encore» (P. Vilar, «Le temps du 'Quichotte'», cit., p. 10).

<sup>41</sup> V. Agustín Cueva, *Entre la ira y la esperanza*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.

<sup>42</sup> A. Wittkower, *Marvels of the East: a study in the history of monsters*, London, 1942.

<sup>43</sup> Es el título del reciente libro de B. Bucher, *La sauvagerie aux seins pendants* (París, Hermann, 1977).

<sup>44</sup> Ver el análisis que lleva a cabo A. Cueva, en su libro ya citado, a propósito del obispo Gaspar de Villarreal.

<sup>45</sup> José R. Araluce Cuenca, *El Libro de los Estados. Don Juan Manuel y la sociedad de su tiempo*, pp. 38-9 (Madrid, Edics. José Porrúa..., 1976).

<sup>46</sup> Covarrubias escribe en su *Tesoro*...: «China. Provincia que de pocos años acá se ha descubierto en las Indias, de tanta riqueza y policía, que admira» (Ed. Riquer, 1943).

<sup>47</sup> Lo sugiere Fernández-Guerra, *op. cit.*

<sup>48</sup> Cf. Augusta Espantoso Foley, «Juan Ruiz de Alarcón utilized the occult arts for the plots of approximately one fourth of his entire dramatic production» (*Occult arts and doctrine in the theatre of JRA*, p. III, Geneve, Droz, 1972).

<sup>49</sup> M. Foucault, *Les mots et les choses*, París, Gallimard, 1966, p. 48.

<sup>50</sup> Sobre Séneca y su impronta en las comedias de Alarcón, volveremos oportunamente. Para los *Doze trabajos*..., de Enrique de Villena, v. *supra*, nota 19. Sobre la figura de Hércules en el arte cristiano de fines del período romano,

v. Jean Bayet, *Idéologie et Plastique* (Rome, Ecole Française de Rome, 1974, pp. 199 ss.).

Para una visión general del desarrollo del tema, puede consultarse el libro, informativo aunque muy superficial, de K. Galinsky, *The Herakles Theme: The Adaptation of the Hero in Literature from Homer to the 20th Century* (Oxford, Basil Blackwell, 1972).

<sup>51</sup> *El tejedor de Segovia*, Primera Parte, I, 3.

<sup>52</sup> *Las paredes oyen*, I, 5.

<sup>53</sup> Ya Marx sugirió la relación entre la filosofía cartesiana y la época de la manufactura: «Diremos de pasada que, al definir los animales como simples máquinas, Descartes ve las cosas con ojos del período manufacturero, a diferencia de la Edad Media, en que las bestias eran consideradas como auxiliares del hombre...» (*El capital*, t. III, p. 319, n. 27; trad. Roces, México, FCE, 1946; reimpresión de 1975).

No existe, al parecer, un trabajo sintético sobre la visión de la tecnología en Cervantes o, más limitadamente, en el *Quijote*. Luis López-Molina, profesor de Ginebra y buen conocedor de la materia, me comunica que no existe estudio sobre la cuestión. Apenas unas indicaciones, entonces.

Desde los molinos de viento hasta la inspección de la imprenta al final de la Segunda Parte —y que hace claro y poderoso *pendant* con la escena del escrutinio inicial—, pasando por los batanes, los episodios de Clavileño, la cabeza parlante y tantos otros, se tematiza y se proyecta en el *Quijote* una particular experiencia de las máquinas. Que ella se dé desde una perspectiva frecuentemente mágica es más significativo aún, pues está revelando el grado de desarrollo material con que se encara el objeto, a saber, los productos tecnológicos. Entre los molinos del Cid, que éste se vuelve a contemplar lloroso cuando sale desterrado, hasta los gigantes cervantinos, hay un desarrollo literario que muestra cómo esas grandes máquinas medievales, monopolio de señores o de monasterios, pasan a ser figuras anacrónicas en la alborada del siglo XVII. Con palabras de Lewis Mumford, diríamos que los arquetipos de la *eotécnica* empiezan a retroceder frente a lo que pronto será la entrada implacable de la civilización *paleotécnica* (v. *Técnica y civilización*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2 ts.). El mismo hecho del libro, en el *Quijote*, es tanto un pivote para el juego de ilusión y realidad (cosa demasiado subrayada por la crítica) como una notable reacción de asombro ante el desarrollo de la imprenta. El estupendo silencio del héroe en medio de las máquinas que fabrican los libros (¿laberinto objetivado de su mente?) lo sugiere con elocuencia. Cervantes, en el siglo XVII, lo mismo que Baroja más tarde, en su *Silvestre Paradox*, medita con sonrisa e ironía en el enorme vacío de desarrollo tecnológico de la nación.

<sup>54</sup> J. V. Polisensky, *The Thirty Years War*. (Translated from the Czech by R. Evans, Berkeley, University of California Press, 1971); y los varios libros de Christopher Hill, sin duda el mejor especialista actual del período cromwelliano. V. principalmente, *Puritanism and Revolution. Studies in Interpretation of the English Revolution of the 17th Century* (London, 1958, pp. 123-152).

<sup>55</sup> Ver Elliott, *op. cit.*, p. 344; y los libros y artículos de Roger Merriman.

<sup>56</sup> F. Braudel, *cit.*, pp. 102 ss. Ver también mi artículo, «Este otro Nuevo Mundo», *Homenaje a Ercilla*, Concepción, Universidad de Concepción, 1970.

<sup>57</sup> John L. Phelan, *The Kingdom of Quito in the Seventeenth Century*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1967, pp. 86 ss.

<sup>58</sup> Niels Steensgaard, *The Asian Trade Revolution of the Seventeenth Century. The East Indies Companies and the Decline of the Caravan Trade*, Chicago, The University of Chicago Press, 1973.

<sup>59</sup> Quevedo, *La hora de todos, y la fortuna con seso*, XXVIII, *Obras*, *cit.*, p. 399 a.

<sup>60</sup> Marx, *El capital*, *cit.*, t. III, pp. 313 ss.

<sup>61</sup> Para la fallida intervención en Irlanda, especie de Holanda inglesa, v. John J. Silke, *Kinsale: The Spanish Intervention in Ireland and The End of the Elizabethan Wars* (New York, Fordham University Press, 1970). Para los emigrados



ingleses, v. Albert Loomie, S.J., *The Spanish Elizabethans. The English Exiles at the Court of Felipe II* (New York, Fordham University Press, 1963).

<sup>62</sup> *Op. cit.*

<sup>63</sup> Lo recalca John Beverley, en su excelente libro *Aspects of Góngora's Soleidades*, publicado en la serie Purdue University Monographs (1979).

<sup>64</sup> Earl Hamilton, *American Treasure and the Price Revolution in Spain (1501-1650)*, Cambridge, Mass., 1934.

<sup>65</sup> Cervantes, Pérez de Herrera, Quevedo, Suárez de Figueroa, etc. El tratadista Sancho de Moncada lo expresa con singular relieve: «El primero (daño) es que nos tratan como a indios (entiéndase, los extranjeros. J.C.)» (*Restauración política de España*, ed. de J. Vilar, cit., p. 111). «Nos tratan peor que a bárbaros», «peor que a indios» (ibíd., p. 52). El lugar común alcanzará hasta Feijóo, quien escribe: «El oro de las Indias nos tiene pobres. (...) Somos ahora los españoles indios de los demás...» (*Teatro Crítico Universal*, IV, 291).

<sup>66</sup> La designación pertenece a Salomon (*Recherches*, cit.).

<sup>67</sup> «S'ils ont les navires, avons nous les ailes», escribe el francés Montchrestien. (Cf. F. Braudel, cit., p. 375). Ver, además, Ramón Carande, *Carlos V y sus banqueros*, t. I, p. 245 (Madrid, Revista de Occidente, 1943).

<sup>68</sup> Marx, *El capital*, cit., t. III, p. 554 ss.

<sup>69</sup> R. Carande, cit., t. I, pp. 197-8; *passim*.

<sup>70</sup> Antonio Domínguez Ortiz, *Política y hacienda de Felipe IV*, Madrid, Editorial de Derecho Financiero, 1960. Ver sobre todo el cap. «Asientos y asentistas» (II, 1).

<sup>71</sup> R. Carande, cit., t. II, *La Hacienda Real de Castilla*, p. 149 (Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1949). Ver también el t. I, cit., p. 52, donde el autor escribe: «El Estado español bajo Carlos V no llegó a avanzar en el proceso de afirmación del poder absoluto lo que el francés, por ejemplo.»

<sup>72</sup> Hay una buena descripción de las formas de centralización y sus consecuencias en la Francia de Richelieu, en Lucien Goldman, *Le Dieu caché* (París, Gallimard, 1956).

<sup>73</sup> Ver H. Kamen, *op. cit.* El notable libro de André Devyver sobre el racismo de la pequeña nobleza francesa (*Le Sang épuré. Les préjugés de race chez les gentilhommes français de l'Ancien Régime [1560-1720]*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1973), es muy iluminador, por contraste, acerca del caso español. Luego de distinguir tres estadios del racismo —el prejuicio, la teoría y la institucionalización— Devyver escribe: «Contrairement à l'Espagne, la France n'a jamais atteint le troisième stade tel que nous le définissons ici...» (p. 29). En España, la ausencia de teoría racista y el paso directo del prejuicio a la institucionalización derivan del poder de la nobleza y de su control del aparato estatal. En cambio, en Francia, el racismo de la pequeña nobleza es un reflejo francamente minoritario y a la defensiva.

<sup>74</sup> M. Foucault, *Naissance de la prison. Surveiller et punir*, pp. 9 ss. (París, Gallimard, 1975).

<sup>75</sup> V. las Ordenanzas de Felipe II para los torcedores de seda de Toledo. (In: *Col. de Doc. Inéd. para la Hist. de Esp.*, t. XV, pp. 363-96, Madrid, Imp. de la V. de Calero, 1849, en reimpresión.) La escrupulosa minuciosidad con que en ellas se reglamentan los tipos de tornos, de hilado, de trama, de misturas, etc.; las relaciones entre maestros y aprendices; las limitaciones para instalar nuevos talleres; el *numerus clausus* que se impone a los instrumentos de trabajo, hacen resaltar a las claras los obstáculos opuestos al paso del artesanado a la manufactura por una legislación que, si bien tendía a proteger la calidad del producto, dificultaba frontalmente la democratización de la mercancía (*id. est.*, abaratamiento en virtud de su producción masiva) que está en los orígenes del capitalismo. Los *Memoriales* de Damián de Olivares, de Toledo, insisten en el mismo punto. (V. Gregorio Marañón, cit., p. 322, *passim*.)

<sup>76</sup> Martin Hume, *The Court of Philip IV. Spain in Decadence*, pp. 138 ss., London, The Fisher Unwin, 1907).

<sup>77</sup> Bartolomé Benassar, *Valladolid au siècle d'or. Une ville de Castille et sa campagne au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris-La Haye, Mouton, 1967.

<sup>78</sup> «Esta sátira social que Molière cultiva, falta casi por completo en la comedia... Incluso en el caso de Ruiz de Alarcón, que algunos han creído ver cargado de sentido moralizador y político, todo el escaso contenido, con tal carácter, en su obra, es inocuo, tópico y generalizador, para no comprometerse en ninguna crítica específicamente significativa» (Maravall, *Teatro y literatura...*, cit., p. 32).

<sup>79</sup> S. Griswold Morley, *Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro: Alarcón and Moreto*, pp. 149 ss., Berkeley, University of California Press, 1918.

<sup>80</sup> Me refiero a los trabajos de Pedro Henríquez Ureña (desde su famosa conferencia de 1913, publicada en La Habana dos años más tarde) y a los múltiples prólogos e incisiones de que es autor A. Reyes.

# Renaissance Medical Psychology in «Don Quijote»

Daniel L. Heiple  
Tulane University

The monumental advances in medical science in the last century have rendered previous medical ideas both quaint and useless. Few today look for a revival of old medical practices, and yet their importance in the history of ideas cannot be overlooked. One such case is the use that Cervantes makes of medical theories in the presentation of the daily life of Alonso Quijano in the beginning of *Don Quijote*. The opening chapter has long been appreciated for its humor and insight into the human personality. The modern reader, however, far removed from sixteenth and seventeenth-century medical ideas does not suspect that behind the genial style of the introductory descriptions of the hero there lies an outline of medical theory which Cervantes used to structure this chapter. An analysis of Alonso Quijano's daily habits—his diet, his sleep, and others—in light of former medical theory will demonstrate that each of these elements had medical properties, and in this case, all of these properties contribute to the drying out of his brain and his resultant madness.

Past investigators, such as Rodríguez Marín and Otis Green,<sup>1</sup> have found traces of Renaissance medical theory in *Don Quijote*, but since their research in medicine was only piecemeal, the extent to which Cervantes made use of the medical ideas of his time is today unknown. Hernández Morejón, early nineteenth century doctor and historian of medicine, could still appreciate the medical background of the novel,<sup>2</sup> but to us, because we lack an understanding of antiquated medicine, his explanation sound more like excessive patriotism than wellfounded exposition. For these reasons, a brief description of Renaissance theories of sickness can provide the basis for appreciating unsuspected facets of Cervantes' realism.

The Western theory of medicine began, possibly in the sixth century B. C. with the Greek philosopher Alcmaeon of Crotona,<sup>3</sup> and certainly with Hippocrates in the fifth century B. C., and it continued well into the nineteenth century in most European countries, and even into the twentieth century in some areas with strong Arabic influence. This medical theory was quite simple. It postulated that the body is healthy if its chemical composition is in balance and unhealthy if one of its humors—blood, choler, melancholy, or phlegm—predominates over the others. As a corollary, it ascribed humoral properties to those things that man must experience, such as air, food, sleep, etc., and in this way all health and sickness could be attributed to the patient's personal habits or his environment. This basic idea never changed, manly because it is rooted in the authoritative Greek writers Hippocrates

and Galen. The Arab theorists expanded and systematized Greek thought and were unquestionably accepted and taught in medieval schools. In the Renaissance, the Arabic incrustations of ideas and terminology were laboriously picked off by the scandalized humanists, interested in restoring classical thought. However, through all of these changes occurring over a period of 2500 years, the central idea of medicine remained the same. In spite of what histories of medicine and psychology tell us about superstitions and witchcraft, the theory of Western medicine has always maintained that sickness was caused by a chemical imbalance in the body.

To understand Cervantes' use of this theory it is not necessary to discuss the theoretical composition of the body, but rather go directly to the causes of good health and sickness. According to the Arabic theorists Haly Abbas and Hunain,<sup>4</sup> and their European followers, there was a class of causes which they named «non-natural.» These «six things non-natural,» as Robert Burton still called them in his *Anatomy of Melancholy*, must necessarily affect the health of the body, either by maintaining it in its present state or by changing it. «Non-natural» was a misnomer, however, since all of these are either the things of nature or natural body functions. These six unavoidable causes of good health and sickness are (1) the air one breathes, (2) his food and drink, (3) sleep and wakefulness, (4) repletion and evacuation, (5) exercise and inactivity, and (6) the passions of the soul, that is, emotional disturbances. For Haly Abbas, these were only the headings for very large categories. Air referred to differences of climate, positions of the planets and stars, changes of season, winds, regions, types of soil, weather, and vapors. All of these were rigidly classified into the categories of hot, dry, cold and humid, etc., and hence corresponded to the humors. Distempered air was considered to be the main cause of sickness, and plagues and epidemics were thought to be caused by the arrival of putrid air. Food and drink were the most extensively classified, and hundreds of items were pigeon-holed according to their humors, as well as other effects, for example, according to Haly Abbas, the simple lemon is quite complex: the cortex is hot and dry in the third degree; the interior part of the peel is cold and humid; and the acidic part is cold and dry in the third degree. The next three non-naturals are paired «either/or» items: the body must either be asleep or awake, moving or at rest, replete or evacuated. Sleep, inactivity, and repletion cause humidity, while wakefulness, exercise, and evacuation were thought to dry out the body. It was also thought that the emotions had a chemical effect on the body, and they too were classified according to the humor they engendered, for example, sadness caused melancholy; anger caused cholera, etc.

But even these details give us only a hint of the sophistication used in applying these theories. A more complete picture is seen in Juan de Aviñón's *Sevillana medicina*, written in Spanish in 1380 and published in 1545 by the famous pharmacist Nicolás Monardes.<sup>5</sup> Given its late publication date, it is clearly a work that Cervantes would have known. Monardes published only the part of the treatise that deals with the specific nature of the non-naturals of Seville. The city is classified as hot and humid in the first degree. He says in addition that it is necessary to determine a beginning, middle, and end point within each degree; therefore, it is possible to distinguish variations of heat and humidity within Seville itself, and he carefully divides the city into sections according to these subgradations. In addition to noting the section of town, the doctor, when he arrives, should keep in mind whether the patient lives on the first or second floor, the position and number of windows, the amount of sun and wind they receive, the height of the bed, etc. The long section on food and drink not only treats the nature of each food, but the writer often includes a discussion of the regions that produce

the food, the grain that the cattle eat, the method of cooking, etc., all of this to determine the complexion of the food and its place within the four degrees as well as often determining if it is in the beginning, middle, or end of the degree. He then proceeds to the quantity of food, hour of eating (according to the month of the year), the size and height of the table and benches, washing, order of courses (which varies according to season), the complexion and age of the eater, etc. This treatise gives a brief, dazzling idea of the possibilities of utilizing medical theory in Cervantes' period. It is significant that Monardes found this treatise still valid in the sixteenth century (in fact it was still recommended in the nineteenth for its completeness). This appreciation is understood by remembering that the humanist attack occurred at the university level, and that the Arabic synthesis continued on the more popular level to be studied and used. These ideas must have been familiar to Cervantes from childhood since his father was a surgeon<sup>6</sup>—that is, a practicing doctor with no training in Latin, a grade above the barber and one below the doctor. It was at this less sophisticated level of studies that the medieval and Arabic ideas had survived in their most pure form.

According to this theory, disease was an excess of some one humor which usually centralized and affected one organ; madness was an excess of melancholy in the brain or the region of the diaphragm. Since melancholy is cold and dry, the cure would consist of eliminating the excess humor through bleeding, purges, forced perspiration, etc. and of neutralizing its effect by rearranging the non-naturals and prescribing medicines with opposite humoral characteristics. The famous phrase of all doctors was «Contraria contrariis curantur,» contraries are cured with contraries.» And these are the words that the goat herd uses when giving Don Quijote advice about his wounded ear: «...puesto que es tal la medicina que se os ha puesto, que no hay que temer de contrario accidente»<sup>7</sup>. It is important to keep in mind that this theory is strictly physically based—one of the important legacies of Greek rationalism to Western culture.

When we turn again to the opening pages of *Don Quijote*, we see that the daily habits of Alonso Quijano contribute to the drying out of his brain and in fact the six non-natural causes served as an outline for the description of these habits. Cervantes tells his reader of the air, eating habits, exercise, sleeping, and emotional upsets of Alonso Quijano. The only cause that is not covered, perhaps for reason of decorum, is repletion and evacuation, although we are told later in the that the hero is a sparse eater, for example: «es honra de los caballeros andantes no comer en un mes» (101), and «No quiso desayunarse don Quijote» (84). These Spartan habits would serve to dry out his body even more.<sup>8</sup>

It is not surprising that Alonso Quijano's daily habits foreshadow his forthcoming madness. Regarding air, we are told that he is from La Mancha: «En un lugar de la Mancha» (35), which is one of the hottest and driest regions in Spain. It is probably not coincidental that he is defeated on the coast of Barcelona, a cooler and definitely more humid region of lower altitude. His diet is carefully detailed and not unexpectedly, all the items dry out the body:

Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos. (35)

Some of the foods were specifically associated with melancholic mental disturbances, such as the beef, salted meat, and especially the lentils he eats on Fridays. Galen, commenting on Hippocrates' treatise on diet, included a digression on mental upsets when he dealt with lentils. All the treatises on melancholy give a list of prohibited

foods. The Arabic doctor Rhazes began his list «especially lentils.»<sup>10</sup> This was repeated by many doctors, including Pedro Mercado in 1558, who finished his list: «y sobre todo lentejas.»<sup>11</sup> Andrés Laguna in his commentary on Dioscorides makes the same point about lentils, but goes on to add:

Las lentejas hazen soñar cosas turbulentas y horribles, a causa del humor melancólico y vapores negros que engendran, los quales, cuando suben a la cabeza, domicilio y templo del ánima, perturban el entendimiento y sentido, y nos representan cosas tristes y formidables.<sup>12</sup>

Don Quijote himself mentions the fame of the herbal in Part One, Chapter 18.

An anecdote attributed to Juan de Arguijo makes the same point about *lentejas*. A student, concerned about his health, for students and scholars were thought to be especially susceptible to melancholy because they read so much, complained about eating every Friday, saying to his servant: «Mira que estas lentejas son la misma melancolía. Dame en vez un potaje de alguna cosa que me alegre.» The next Friday when he tasted his soup «...halló que era todo de cascabeles.» «¿Qué es esto?» Respondió[el criado]: «Señor, garbanzos de las Indias y son alegres por extremo.»<sup>13</sup> All of the other items of Alonso Quijano's diet dry out the body, and some are also found in the lists of «don't foods,» such as beef and salted meats, although none were as famous as lentils.

The list of foods has been variously interpreted by commentators and critics of *Don Quijote*. In his commentaries, Rodríguez Marín, so versed in Golden Age writings of all types, actually quoted some of the medical sources of foods and recognized the possible significance of lentils. He concluded «bien pudieron ser concausa». However, he was not acquainted with the prevailing theory, or at least he did not bring it to bear on this passage. In addition, he seemed to work from the conviction that Cervantes' overriding purpose in these descriptions was a kind of *costumbrismo*.

Martín de Riquer states in his notes that that all of these foods are typical of the poor and humble people of small towns, and the emphasis he places on these points leads us to the conclusion that the list of foods and clothes were included mainly to place the *hidalgo* in his social class. This is the specific conclusion of a recent study by José Luis Peset and Manuel Almela Navarro, who further show a class difference between Don Quijote's and Sancho's tastes.<sup>14</sup> My arguments are not intended to contradict these interpretation, nor do I find the foods inappropriate to the station or class of the hero. But I maintain that Cervantes selected from the common foods and customs those that have dry characteristics in order to present in a very realistic and scientific way the predisposition to the madness that overtakes his hero.

Lack of sleep was also thought to dry out the body, and it is also one of Quijano's habits:

En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio. (37)

Toda aquella noche no durmió don Quijote... (84)

...y todo lo más de la noche se le pasó en memorias de su señora Dulcinea... (115)

In addition, excessive study was thought to be a cause of dryness in the body. Scholars were continually warned against melancholy since it was thought that all

geniuses had a propensity for depression, and in extreme cases, madness, as expressed in the common saying: «No hay gran ingenio sin su ramo de locura.» Thus, Alonso Quijano is quite imprudent in staying up all night, and by spending that time reading, he only aggravates the tendency to dry out his body. One is reminded of Ribera's portrait, titled «Jerónimo, filósofo,» in the Hospital de Tavera in Toledo. The philosopher is sitting reading, and behind him stands a boy with a water jug, ready to moisten his head.

In addition, Quijano reads novels that serve to stimulate and overexcite his emotions, which was the sixth cause of humoral imbalance:

Con estas razones perdió el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido... (37)

...del poco dormir y mucho leer se le secó el cerebro... (37)

Sepa, señor maese Nicolás, ...que muchas veces le aconteció a mi señor tío estar leyendo en estos desalmados libros de aventuras dos días con sus noches, al cabo de los cuales arrojaba el libro de las manos, y ponía mano a la espada, y andaba a cuchilladas con las paredes, y cuando estaba muy cansado decía que había muerto a cuatro gigantes como cuatro torres, y el sudor que sudaba del cansancio decía que ser sangre de las heridas que había recibido en la batalla, y bebíase luego un gran jarro de agua fría, y quedaba sano y sosegado... (64)

The only element that does not dry out his body is the fact that he gives up hunting, for inactivity was thought to increase the moisture in the body, but perhaps Cervantes was thinking here more of the dangers of sudden changes than of the specific effect. Noting the language, we see it is written in medical terminology, carefully contrasting exercise and idleness: «...los ratos que estaba ocioso—que eran los más del año—, se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza...»(36) At any rate it is more than coincidental that at the outset the details of the non-natural causes are presented and that nearly all of them, some famously so, were thought to have a drying effect on the body. It seems likely that Cervantes had in mind the list of non-naturals and he used it as an outline for the presentation of the daily life of the hero.

Cervantes does not stop with the clinical outline, but at various times in the novel he uses the details of humoral medicine as a predisposition for the hero's actions. Unforgettable are those scenes in which Don Quijote spends the night without sleep, or his refusal of food, in contrast to Sancho who so enjoys his sleep and supper, or the times they dine on a few scraps of bread and old cheese, another item from the «don't list.» There are several notable scenes in Part One in which Don Quijote is affected by humoral considerations. He delivers two discourses, one on the Golden Age and another on arms and letters, both of which show a great deal of lucidity and rationality. Before the first discourse, he had lost half his ear in battle with the Viscayan and spent the afternoon bleeding from the head, one of the most often prescribed cures of the period. Sancho emphasizes that he is bleeding copiously when he says: «...que le va mucha sangre de esa oreja... (98), and later that evening he speaks on the Golden Age, his madness having been alleviated. Later in the First Part, in the inn, he spends the time sleeping while the priest reads *El curioso impertinente*, and he has a dream with terrible visions, caused by the vapors rising to the head, as described by Doctor Laguna. He then sleeps again, awakens, and delivers the discourse on arms and letters, surprising everyone by his lucidity. Clearly Cervantes meant to show both the

bleeding, a removal of the damaging humors, and the long sleep, a restoration of the humidity, as predispositions for a return to rationality.

This elaboration of the patient's medical history follows very clearly Cervantes' conception of realism in this novel. Criticizing the chivalric novel for its lack of realism, Cervantes set out to correct such abuses and he based his hero's madness and actions on the firmest scientific knowledge that was known. When the priest and the barber go through Don Quijote's library, the priest says of *Tirante el Blanco*:

...por su estilo, es éste el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen. (72)

Not only does Don Quijote eat and sleep, and we know what he eats, but, in addition, his foods have humoral properties that affect his behavior. Cervantes, in his reaction against the inverosimilitude of the chivalric novel, has carried realism a step further.

It is important to note that this scientific realism grows out of the reaction against the style of the chivalric novel. Cervantes' other famous portrayal of a madman, that of Tomás Rodaja in *El licenciado Vidriera*, does not use this kind of scientific background. It is true that he mentions the diet and eating habits of the mad *licenciado*, but they are not introduced for their humoral characteristics, but to underline the strangeness of the hero's insanity. Only in reaction to the unrealistic chivalric novel does he have recourse to scientific theories.

Needless to say, this elaboration of a character's personality and actions based on his bodily functions was original and new to literature. It may come as a surprise, however, that it was also new to medical writings. Doctors had always maintained that mental disturbances were within their province, and Pedro Mercado's dialogue on melancholy, in Spanish, 1558, unequivocally reiterated this point. But this claim was only partial, either because the physical concepts of medicine did not allow for a study of personality or because the control of the emotional make-up of man had been ceded to the priests. The writings on mental illness follow the same pattern as those on all other diseases, with the result that the medical theory which had been elaborated in such detail had no relationship to personality or human emotions and medical treatises shed no light whatsoever on the personality of the insane. Even the Italian books of case studies are disappointing in this respect. Giovanni Battista Monte's *Consilia medica*<sup>15</sup> includes several cases of insanity and many of melancholy and dedicates several folio pages to each case. In only of these cases does he tell us why the patient was considered insane, for chemical considerations make up the rest. One finds only discussions of the color of the eyes and the hardness of the liver, but no studies of personality or emotions. This was Greek rationalism carried to a stifling point, and it is interesting to note that it is not until the work of Freud that opposite point of view is reached; whereas, modern psychological research in glandular secretions and hormones is moving back to the somatic position.

Cervantes' antecedents are philosophical rather than experiential. The fifteenth-century Neo-Platonists had revived the association of genius and madness. Their idea of depression as an aberration of genius led to a more human, rather than chemical, view of mental disorders. And Huarte de San Juan in his *Examen de ingenios* provided a further step with the association of humors and aptitude. His contribution to psychology is important. Starting from a medical tradition whose writings on psychology were completely sterile and taking one of the most



rationalistic ideas of that tradition, that of biological determinism, he posited that the humors of the body can be known by studying the aptitudes and personality of men. This meant that not only insanity was the result of some predominant humor, but that all human activity has its basis in the humors. Therefore, the approach to knowing a man's humors need not be only physical as it had been in previous medical treatises, but it could also use the personality as an indication of the humoral composition precisely because the personality was one of its results. This idea found immediate fruition in the brilliant psychological study of *Don Quijote*. Cervantes was not only originating a new narrative technique based on realism that would have a tremendous influence on future writers, but in addition he was interpreting the effect of humoral imbalances upon the human personality, a new idea in medicine that gives us the first glimpse of modern psychology. Seen in its historical setting, Cervantes' satire of the novel of chivalry was innovative in more than one respect. It is unfortunate that the venerable medical theory which he knew and used did not have the longevity of his novel, for, were the theory still valid today, undoubtably his art would be held in higher esteem.

<sup>1</sup> Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, ed. Francisco Rodríguez Marín (Madrid, 1947), and Otis H. Green, «El ingenioso hidalgo», *Hispanic Review*, 25 (1957), 175-181.

<sup>2</sup> Antonio Hernández Morejón, *Historia bibliográfica de la medicina española*, II (Madrid, 1842), 170.

<sup>3</sup> Pedro Laín Entralgo, *La medicina hipocrática* (Madrid, 1970), 33-4.

<sup>4</sup> There were two medieval translations of Haly Abbas's comprehensive treatise on medicine, the first by Constantine the African in the eleventh century and published in Isaac, *Opera omnia* (Lyon: Bartholomeus Trot, 1515), and the second by Stephen of Antioch in the early twelfth century, called *Liber regalis dispositionis* (Lyon: Jacopus Myt, 1523). The edition published by Henricus Petrus (Basil, 1539) in Constantine's complete works has undergone a severe revision (like many of the editions of that publisher) in order to improve the Latin, thus making it useless for philological studies. Hunain Ibn Is-haq al-Ibadi, known in the Middle Ages as Joannitius, *Isagoge*, published in *Articella* (Lyon: Jacopus Myt, 1527).

<sup>5</sup> Juan de Aviñón, *Sevillana medicina* (Sevilla: Andrés de Burgos, 1545).

<sup>6</sup> R. L. Predmore, *Cervantes* (New York, 1973), 27-8.

<sup>7</sup> Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer (Barcelona, 1974), 115. All further references are to this edition.

<sup>8</sup> It is also possible that the types of clothing he wore were of a loose weave, permitting a drying out of the body: «...sayo de velarde, calzas de velludo para las fiestas con sus pantuflas de lo mesmo, y los días de entre semana se honraba con su vellorí de lo más fino» (35-6). Clothing is often discussed under this heading, but no Spanish text mentions these fabrics and the Latin terminology is difficult to decipher.

<sup>9</sup> It may seem rash to proclaim the existence of a widely known theory of which the details were never written down; however isolated references, such as considerations of the health of the royal families in their travels, suggest that the regions of Spain had been classified as to their humoral properties. Also, the learned humanists were reluctant to write anything that was not supported by the authority of written sources. One can find discussions of the climate of the regions of Greece and isolated references to other European cities, but no comprehensive presentation. Unlike the other points in this paper, this interpretation is based on a supposition of what was thought, rather than on specific information.



CARLOS BLANCO AGUINAGA, JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS e IRIS ZAVALA, *Historia social de la literatura española* (en lengua castellana), 3 vols.

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

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

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

Publicados tomos I y II.

Tomo III de inmediata aparición.

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

I&L

En este número:

*H. M. Cavallari* estudia la evolución ideológica que describe la obra de Leopoldo Marechal, desde el humanismo cristiano-metafísico de sus primeros escritos hasta la postura revolucionaria de sus últimos textos, tales como las novelas *Severo Arcángelo* y *Megafón o la guerra*.

*Jaime Concha* plantea un nuevo acercamiento a la figura y obra dramática de Juan Ruiz de Alarcón desde unas bases sociológicas, introducción a un trabajo monográfico más extenso que necesariamente provocará una reorientación de los estudios sobre el autor indiano. Por último, *Daniel Heiple* somete a análisis la presencia de concepciones médicas renacentistas en *El Quijote*.