

FALL 1987

N.S. V. 2 # 2



IDEOLOGIES & LITERATURE

A JOURNAL OF HISPANIC AND LUSO-BRAZILIAN LITERATURES

I&L

Ideologies and Literature

New Series

Volume II / N°2

Fall 1987

A JOURNAL OF HISPANIC AND LUSO-BRAZILIAN LITERATURES

EDITORIAL BOARD/CONSEJO DE REDACCION

Managing Editor/Coordinador General
Leonardo García-Pabón

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

CONTENTS

ESSAYS

- Victor Ouimette
Azorín and the Dictatorship of Primo de Rivera 5
- Nancy Vogeley
The Picaresque Tradition Updated: Alfonso Sastre's Lumpen, marginación y jerigonça 25
- Tomás Alberto López-Pumarejo
La estructuración moral del oro en La Celestina 43
- Lucía Guerra-Cunningham
La visión marginal en la narrativa de Juana Manuela Gorriti 59
- Bernardita Llanos y Francisco J. Sánchez
La guerra guaraní de 1754: sensibilidades y generalidades literarias de la victoria imperial-criolla y la derrota indígena 77
- Sandra Messinger Cypess
Changing Configurations of Power from the Perspective of Mexican Drama 109
- Edgar Paiewonsky-Conde
La parodia como pre-dicción histórica: Los funerales de la mamá grande 125
- CLUES AND SOURCES
- Roberto Ventura
"Estilo tropical": a natureza como pátria 145
- David W. Foster
David Viñas: lecturas desconstructivas y correctivas de la historia sociocultural argentina 159
- Edgar O'Hara
José María Eguren bajando la ola modernista 169
- Paul Smith
The Reliable Determinant: Alcohol in Blasco Ibáñez's Valencian Works 185
- THEORY
- Vicente Sánchez-Biosca
El expresionismo: hacia una relectura de las vanguardias 201

Articles should be sent to:

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

Subscription Rates:

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

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

ISSN: 0161-9225

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

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

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

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

AZORIN AND THE DICTATORSHIP OF PRIMO DE RIVERA

Victor Ouimette
McGill University

The protracted Dictatorship of General Primo de Rivera (1923-1930) and the brief life of the second Republic (1931-1936) served, each in a different way, to intensify the political commitment of the senior intellectual figures of Spain. For some, like Unamuno, this meant a still greater degree of political involvement than at any previous time in a public career that had always had a dramatic political dimension. For others, like Ortega y Gasset, it was a period in which ideals and theoretical social aims were put to the test as the writer found himself gradually swept up in the increasingly urgent task of setting new national goals. Of all the writers whose intellectual reputation was firmly established before the declaration of the Dictatorship, and whose standing was determined not primarily by their political activities, the political thought of Azorín has been the most inadequately examined. This is largely due to the fact that his earlier political allegiances had changed alarmingly from youthful anarchism to a whole-hearted endorsement of the conservatism of Antonio Maura and Juan de La Cierva. While it can be argued that Azorín's fundamental social vision had not altered significantly, and that he was in fact searching for the most effective means of realizing his political ideals, it cannot be denied that he was generally dismissed as intellectually unprincipled, and was never again considered a serious social thinker.¹

In the years of the Dictatorship, when Azorín wrote some of his most experimental fiction and attempted to break the rigid mould of contemporary Spanish theatre, there was also at work a changing political posture brought about by a gradual drift away from the doctrines of conservatism. This was reinforced by an increasing feeling that the military Dictatorship was an unsatisfactory and, finally, unacceptable expression of the aspirations of contemporary Spain. Valverde's comment that "Azorín apoyó, aunque no hasta el final, el régimen de los Directorios de Primo de Rivera,"² is as accurate as it is misleading, for it may suggest that Azorín's disillusionment with the political machinations preceding the Dictatorship persuaded him that a military regime was an appropriate means of extricating the nation from another impasse. Rather, Azorín, like Ortega and many other intellectuals, merely granted the Dictatorship a limited margin of error which he later renounced upon becoming convinced that the cures being applied simply prolonged the disease itself.

Throughout his political writings in the years leading up to the Civil War, Azorín aspired to remain true to what he saw as historical inevitability. The recognition of the ebb and flow of political doctrines, he believed, should be balanced by a dedication to those inherent historical truths of the nation that are an integral part of the social psyche. He would remain faithful throughout those years to the principle of ordered continuity within historical evolution and always insist on the need to deal logically with those enduring factors that could not be suddenly extirpated, however desirable such a change might seem. Only in this way could any meaningful reorganization of the State be effected. He held that the lessons of the past, although certainly not the past itself, must remain alive and that the history of a country and its peoples remains in the fabric of national life regardless of utopian idealism and underlies all popular attempts at responsible reform.

While there was underlying Azorín's political views an ethical impulse that transcended party affiliations, his allegiances throughout his life demonstrated, as his friend Pío Baroja observed, "la debilidad de creer grandes hombres a todos los que hablan fuerte y enseñan con pompa los puños de la camisa en una tribuna."³ Certainly, Azorín was consistent in his tendency to support the strong man in power, and in his desire to be led. More than anything else, he dreaded the void and the disorder that were created by weakness and vacillation in power. While he admired strength and aligned himself with strong leaders, the reality was that these figures were generally seen as rigidly conservative. Nonetheless, Azorín's sympathies always lay with the poor, whom he believed should be helped by the government. The apparent contradictions in his political stands were rooted less in ideology than in the difference between what Azorín instinctively sensed to be ethically correct and the political encampments in which he believed that these instincts could be converted into policy.

He saw the Spanish situation as the result of national tendencies and the European mood in the years following the first World War. In an article published in late 1924, Azorín recounted a conversation with Baroja in which the Basque novelist joins in the widely-held belief that European civilization found itself at the end of a certain stage in its development, and dangerously unsure of what direction to choose for the future. As modern society had grown more complex, the administration of public affairs had been delegated increasingly to specialists and technical experts, leaving ordinary man once more outside the process. As a result, Baroja perceived a diminishment of the democratic sense in European man, who again saw politics as something with which he scarcely need concern himself. Azorín found much merit in Baroja's analysis, and applied it directly to the contemporary mood in Spain, where politics had for decades not only operated without popular participation but had so degener-

ated that the people longed for a change, any change: "Y tiene razón Baroja. Asistimos a una subversión y transformación profunda de los antiguos valores políticos. En España la modificación se está advirtiendo día a día.... ¿No hace bien esta muchedumbre que camina por las calles en no preocuparse por la política, sobre todo de los manejos e intrigas de los viejos parlamentarios?"⁴ In Azorín's judgement, the last political leader who had shown the potential for rehabilitating Spanish politics had been Antonio Maura, who, because of his exceptional qualities, had been betrayed in 1913 by his party and his king. For the next ten years, Spain had witnessed the decay of the political system until Primo de Rivera had appeared to break the pattern with his coup.

In the midst of the extraordinary social and political flux that ran throughout the Continent in the post-War years, between ideologies intent on hastening an inevitable future and doctrines calling for a return to a harmonious but mythical past, Azorín redefined his own principles. Like the great majority of Spaniards, he had mixed feelings about the Dictatorship, but at the beginning he accepted and, with reservations, even welcomed it. He saw it as the logical result of a series of criticisms of Spanish politics that had been made, primarily by intellectuals, since at least 1886. Hostility towards politicians had so intensified throughout that period that the Dictatorship was seen as a reasonable experiment that could be tolerated briefly as a means of evolving towards a more suitable set of standards and methods. After the fall of Primo de Rivera, Azorín was able to look back over the preceding six years and provide a judicious summary of the popular perception in 1923:

Treinta años de una crítica áspera, obstinada, crítica ejercida por literatos, políticos y pueblo, crítica de las realidades del Estado, hicieron que, en vísperas del hecho del 13 de septiembre de 1923, los antiguos valores políticos y el antiguo personal de la política estuvieran desacreditados, sin ambiente en la opinión, carentes de todo prestigio y de toda autoridad. Se creía que la dictadura que se iniciaba iba a crear un nuevo tipo de política y un nuevo tipo de personal político. No fue así; la dictadura, limitada a un cierto tiempo prudencial, y atendida a una estrecha norma ética, pudo ser un bien. No lo ha sido; se despilfarró el dinero de la nación; se crearon la confusión y el desorden en la administración pública. Al final de la larga jornada, España se encuentra peor que estaba antes.⁵

Azorín insisted that to understand this willingness to accept military rule it was essential to remember that Spain felt that, lacking true leaders, it had nowhere else to turn, for it was beyond dispute that those who represented the old politics could no longer be entrusted with the destiny of the nation. Even after the declaration of the Dictatorship, Azorín found that the old politicians could do nothing but complain, unconvincingly, that they could not speak, yet they were

quite content to continue building their personal fortunes.⁶ He contended that they did not speak because they still had nothing to say, just like nearly all the politicians since the great figures of the first Republic.⁷ Among the tested politicians, genuine political ideology was as lacking as mental independence, and the Dictatorship was the result.

Naturally, so too had the traditional parties proven their ineptitude, for such critical moments demand decisiveness, which they had been unable to provide. As Azorín looked out over contemporary Spain, he drew the inescapable conclusion: "No podrá caminar ahora, si no son destruidos, perseverante e implacablemente, los actuales partidos que se oponen al engrandecimiento de la patria."⁸ It appeared that, in this at least, the Dictatorship would be effective. Simple historical justice demanded the elimination of parties that had no contact with or interest in the people and, as a consequence, were constitutionally incapable of sensing the reality of Spain, which Azorín always insisted was the primary requirement for enlightened leadership. Nonetheless, the replacement of the traditional party system by yet another military regime seemed at best a temporary remedy to Azorín, who was prepared to tolerate it for only the briefest possible time. In his opinion, the entire history of nineteenth-century Spain, and particularly the second half, proved that it was the great financial interests that benefited most from repeated military rule, which offered both the military and the rich the opportunity to increase their power and their scope at the expense of the rest of the nation. The same pair of forces, he knew, would reassert their domination during another extended period of military government.

Azorín showed characteristic generosity towards the members of Primo de Rivera's governments, calling them repeatedly "personas dignísimas" and insisting that, however mistaken they and their policies might be, as individuals they were worthy of respect because of their patriotic intentions. In particular, he confessed to feeling considerable personal sympathy towards Primo de Rivera himself, although he recorded his regret at the dictator's ever-increasing tendency to talk too much in public.⁹ Yet he never called Primo's integrity and patriotic impulses into doubt, and his reluctance to personalize his criticisms reveals a belief that, beneath the bumbling and ineffectual surface, Primo had the good of Spain at heart. His inadequacy for the task was made evident in Azorín's criticisms of his policies.

More than appearances were at issue, though, in Azorín's analysis of the Dictatorship. He saw in it a particular set of antiquated attitudes that could no longer be tolerated. When, in November of 1923, Alfonso XIII visited the Vatican, with Primo de Rivera at his side, the king made a highly controversial speech before Pope Pius XI, in which he praised the unification of Spain under Ferdinand and

Isabel and spoke of the conquest of America as the enactment of a sacred mission made possible by Spain's political unity. It would shortly become clear that a commitment to the rigid unity of Spain would be one of the fundamental principles of the Dictatorship, a concept of nationhood that Azorín rejected as exclusivistic and anti-historical. He expressed his own belief that the unification achieved by the Catholic Monarchs had in reality been harmful to the variety of nations that existed within the Spanish territory, and that although these nations endured after unification, they could not hold out forever. Spain was culturally impoverished by the diminishment of this variety,¹⁰ yet Primo de Rivera would vigorously forbid any discussion of regional autonomy and adopt a patronizing attitude towards the culturally diverse communities of Spain.¹¹ Azorín would not fully develop his thoughts on regional diversity until the Republic came into sight, but while waiting for that moment, he indicated that Spain's much-praised unity was in fact a historical falsification that had contributed to her decline by refusing her internal strength. In 1926, for example, he wondered whether, in the light of the restrictions imposed by the Dictatorship, the opportunity to effect a reorientation that would set Spain on the path to fulfilment would again present itself:

¿Para qué reducir violentamente a la unidad lo que es diverso, vario y vivo? Sin esa violenta unidad, matadora de todo germen espontáneo, España no hubiera seguido el curso desastroso de su historia. Con la diversidad respetada, fomentada, España, al presente, sería grande y próspera... Sólo siendo grandes, prósperas, autónomas, las naciones contenidas en el suelo de España, será grande España.¹²

Of course, Azorín's sense of Spain was radically different from that proclaimed by the Dictatorship and he could not fail to feel that the regime's unwillingness to examine, question and evaluate the historical and spiritual realities of the nation must lead to erroneous policies. Yet the Dictatorship justified all its actions by laying claim to its own interpretation of patriotism, which was constantly invoked by both the government and the ultraconservative factions to which it catered. Azorín found that it was a rhetorical weapon too often used to denigrate those who held different ideas about Spain that could not be easily dismissed. Such tactics did not originate with the Dictatorship, of course, for it had often been official policy to enforce a cult of orthodoxy. At present it was most frequently and, Azorín felt, most unjustly wielded against writers and politicians who were critical either of certain traits that they perceived in the national character or of certain administrative policies that they deemed unsatisfactory.¹³ The air of the Dictatorship was full of such accusations which Azorín considered especially dangerous in a country where, by and large, the people who set themselves up as guardians of patriotism

were profoundly ignorant of the history and geography of Spain and thus unable to render knowledgeable judgements about the legitimacy of opinions that differed from their own. He pointed out that there were many ways of working for Spain and contributing to her progress. Rhetoric devoid of substance should not be considered superior to a sincere appreciation rooted in devoted study and scrupulous observation, even when these lead to unpalatable conclusions, expressed intemperately: "Porque la censura y el reproche, y aun el improprio, encierran un secreto deseo, vehemente, sincerísimo, de que la patria camine hacia el progreso, sea mejor de lo que es, se ponga a la altura de los mejores pueblos, no por hazañas deportivas, no por lances de guerra, sino por el trabajo, por la inteligencia, por la tolerancia, por el redentor espíritu científico."¹⁴ This was the spirit of Costa, the Institución Libre de Enseñanza, and the Generation of 1898, but independent thought was directly opposed to the official attitudes of Primo and his supporters.

What made the cult of patriotism so dangerous in Azorín's view was that it was so easily used to justify other ills. Public liberties, for example, could be restricted in the interest of narrow perceptions of the national good. Azorín was quick to see that where that happened, patriotism was in fact a hollow thing, for only with the liberty to think, to examine, to evaluate and to speak could true patriotism flourish. Just as differing points of view were branded antipatriotic, so too could other races, religions and nations swiftly become despised as people were led to believe that only that which pertained to their own circumstances and prejudices was worthy. In an age when nationalism, racism and religious persecution were being discussed openly as acceptable doctrines, Azorín demanded that Spain vigorously resist all types of exclusivism in favour of understanding and toleration:

La patria más ancha, y la definitiva, en suma, es el género humano. Desechemos, apartemos de nosotros con repugnancia, toda idea restrictiva de nación y de raza. Amemos con cálido amor a nuestra nación; pero no la empeequezcamos, ni la hagamos odiosa con nuestro nacionalismo y nuestro racialismo. Nacionalismo y racialismo son cosas sin realidad científica, pueriles.... Reparen en lo que hacen nacionalistas y racialistas: sin querer, laboran contra la patria que dicen amar.¹⁵

When the homeland is loved blindly, the mind has only the past in which to exercise itself. Better than most of his compatriots, Azorín could already sense under the Dictatorship the directions that official nationalism and its shadow, traditionalism, could take. While deeply committed to Spain and her history in all their manifestations, he shared none of the ideology of the ultraconservative groups that flourished under the military regime. Without a knowledge and understanding of their past, men and nations can only improvise, and

Azorín refused to live in the gilded past conjured up by invocations of former glories. He knew that the fallacious belief that Spain had once enjoyed a period of moral perfection to which the Dictatorship was again leading her was part of the ballast that still impeded her progress.

Clearly, Azorín's principal concerns sprang from his feeling that the Dictatorship did little to foment the intellectual curiosity necessary to give Spain a truly modern outlook and permit her to form wisely her future. He believed that education in Spain had progressed not at all since the turn of the century and that there was a lack of will in the government to undertake serious reforms. Genuine pride in the nation, he claimed, came not from official decrees, but from the spirit of toleration that children learned in school, for it was there that standards were set for the rest of their lives.¹⁶ The divisions that reduced Spain to impotence, the fear of renovation and innovation, the xenophobia, bigotry and suspicion that still permeated Spanish life were to a great extent due to the low esteem in which education was held by both the Church and the regime. Azorín did not waver in his conviction that Spain would never be at peace with herself or in the modern world unless she resolved the conflict created by an inequitable educational system that failed to prepare the majority of Spaniards for the duties of citizenship.¹⁷ The stagnant spiritual atmosphere had already led to the political immobility that had given way to the Dictatorship. In an age when the pace of life had become vertiginous, people felt incapable of keeping pace with the world and its transformations, yet the most profound change, in the minds of the young, was at once the most gradual, the most fruitful and in reality the easiest one for the government to bring about.

Although he despaired of the old political ways and was willing to be tolerant towards the Dictatorship, early in 1924 Azorín began to express his reservations about the tone of the new regime. He soon gave voice to his awareness that the Dictatorship could not be what the times demanded: "En efecto; lo que se creía, en un principio, un movimiento liberal, ha venido, poco a poco, (poco a poco o rápidamente) a convertirse en una tendencia conservadora, tradicionalista."¹⁸ These apparently casual words would, over the course of the Dictatorship, become the basis for one of the most serious charges that Azorín would make. Quickly he came to believe that the new order of things was neither new nor capable of creating anything new, and that it fell far short of being a revolution in Spanish political life. Yet at the same time he claimed that Spain had entered a new era.¹⁹ There is no contradiction here, for while Azorín always did hope that the Dictatorship would indeed effect a radical change, at the same time he saw that its excessively conservative posture and its reliance on outmoded rhetoric and simple solutions made this extremely unlikely. The real contradiction, which he began to sense within weeks of the *coup d'état*, was between the notions embraced by the Dicta-

torship and the emergent realities of modern Spanish, and European, life, where new classes and a new social order were demanding recognition. Primo's ideas were few and pathetically rooted in a time that the most dynamic segments of the country had left behind. This anachronism would always be the regime's greatest weakness, and Primo would never call upon those elements of the nation who were better qualified or who could offer a surer outlook. Azorín saw that after decades in which the intellectuals had prepared the way for the collapse of the old politics, both they and their talents were rejected as being unpatriotic and pessimistic:

...los militares, que noble, generosa y patrióticamente (no les regateemos los elogios) han derrumbado el régimen arcaico, no han tenido la altura espiritual bastante para llamar a su lado, o mejor dicho, para dejar paso libre a los mismos elementos que habían hecho posible y plausible el derrumbamiento.²⁰

Azorín probably overestimated the direct influence of intellectuals upon the events of 1923, but he was correct in suspecting the importance that the Dictatorship's lack of sound theoretical support would have.

In his search for historical lessons, Azorín could find no case in which a military government had accomplished any important reforms, and in general he considered their effects to have been deadly for the nation. The irony as he saw it was simply that the fall of the old system had led not to a bold adventure but to a stultifying continuation: "...para el gobernante militar, la operación de la vida social —¡cosa tan compleja y multiforme!— será una operación rígida, simétrica y cronométrica."²¹ He would have preferred to see the Dictatorship of Primo de Rivera recognize the nature of its historical moment and use its position of strength, for one thing, to reduce the size of the military establishment which had grown with every previous uprising.²² He urged the members of the government to withdraw the troops from Morocco, and to retain as much internal unity as possible so that factionalism would not reassert itself. Notwithstanding his willingness to allow the new government its chance to fulfil its promise to re-establish political and social order, even before the first year had elapsed Azorín was forced to reach the sombre conclusion that this government lacked the vision and indeed the will to change the prevailing national attitudes that had fostered the cynicism and indifference of the previous decades:

...al cabo de un año de abolición, después de reformas aplaudidas por la opinión, en realidad nos hallamos en un ambiente casi idéntico al anterior. ...Patriotas, dignos y rectos, son los miembros del Directorio gobernante. Pero la realidad social es superior a todo. El ambiente de la tradición y del país se sobrepone a las más arrestadas voluntades. Un pueblo no puede transformarse de buenas a primeras.²³

In this commentary we find a summary of many of Azorín's fundamental ideas: the need to understand the deepest nature of the country, the importance of the spiritual climate, the laudable intentions of the government, and the necessity for a thorough reform of certain public attitudes before serious political change could be achieved.

The archaic and defensively conservative attitudes displayed by the Dictatorship came to be the aspect that underlay almost all of Azorín's dissatisfaction. His commitment to spiritual values set him at odds with the Dictatorship almost from the outset, and the startling decision in February 1924 to banish Unamuno to the Canary Islands was an act that Azorín found inexplicable, both morally and politically. He instantly interpreted the government's decision as an attack on intelligence and on the Spanish intellectual community for its failure, which he praised, to rally around Primo de Rivera. Unamuno thus came to embody for him the visible conscience of the intellectuals, the living model of spiritual freedom. Regardless of the apparent might of any tyrant, the spirit, Azorín claimed, would always remain unchained. This was the one thing that tyranny always feared because it could never be suppressed, and at no time did the true strength of the mind become more evident than in times of repression. Already Azorín was sure that this would prove to be the fatal flaw in Primo's concept of rule. The normally reserved Azorín was mobilized by the broader effects that such arbitrary actions could have on the spiritual tone of Spain, and whatever margin he had been prepared to accord the Dictatorship was henceforth severely restricted, for the decision to exile Unamuno brought international shame upon the whole country: "Hoy mismo, los honorables y bien intencionados miembros del Directorio militar están viendo que, reprimido el pensamiento en España, se va formando fuera un ambiente que poco a poco, por su densidad, por su intensidad, acaba por penetrar en nuestra patria."²⁴ Such vindictive acts were another sign of anachronistic attitudes, and Spain must rise to international standards and learn to respect and value dissent. Several times between 1924 and 1930 Azorín repeated his passionate protest against Unamuno's exile.²⁵

He did more than show polite solidarity with a colleague in difficulty, for he did not fully agree with all of Unamuno's charges and tactics. Rather, he aimed to show his Argentine readers that, despite the government, there were still Spaniards who treasured all products of the spirit. He strove to keep alive the lesson that Unamuno wanted to teach by refusing to return to a Spain that tolerated a dictatorship and the suspension of constitutional liberties. The passage of the years reinforced Azorín's conviction that Unamuno had had the foresight and the courage to take a stand against the unjustified and illegal restriction of freedom of expression. He tried to see the greater historical significance of Unamuno's exile and drew an astute

parallel with the decision of Carlos IV, through Godoy, to banish Jovellanos. History had dealt harshly with that action, and Azorín believed that Unamuno's exile would become an indelible blemish on the record of the present regime of Alfonso XIII and Primo de Rivera: "¿Se podría explicar dentro de cincuenta, de cien años, el destierro y la persecución del gran escritor?"²⁶

Unamuno's fate served to make visible to all the poverty of conscience and the lack of respect for free expression in the Dictatorship, and Azorín used it to dramatize his concern with all moves to censor ideas that were not favoured by the regime. While Primo de Rivera felt no hesitation in declaring what was appropriate for the Spanish people to read or hear, Azorín was always unalterably opposed to all forms of censorship. From the early days of the Dictatorship he used the pages of *La Prensa* to show that military censorship was odious because, while solving nothing, it duped only those who governed, and with predictable results: "los gobiernos militares tienen la censura para cerrar la boca a la crítica y a la publicidad. Puesto que nadie dice nada (porque no se puede decir nada) es señal de que todo va bien. Pero la censura no puede ser eterna, llega un momento en que desaparece. Y entonces el cuadro, antes velado por las tinieblas, aparece iluminado por la luz del día."²⁷ Had such censorship been enforced during the decades preceding the Dictatorship, he observed, the discussions, analyses and polemics that had led to the collapse of the old political mechanisms could not have taken place. Furthermore, the elimination of free expression served only to isolate governments from the needs and aspirations of the populace and fostered special interests and secret policies. Spain had endured enough of this with a relatively free press, and Azorín rejected the notion that better government could be achieved without the distraction of conflicting points of view. Censorship also served the interests of those politicians who now found themselves removed from power, for they used it as an excuse for their inability to mount effective resistance.

In 1927, when Azorín felt that censorship had become intolerable and the Dictatorship had lasted beyond any justifiable limits, he published "La paradoja de la censura," in which he offered a forceful formulation of his reasons for finding censorship repugnant. He argued that thought becomes strong and clear in an atmosphere of stimulating competition, an atmosphere that allows no restrictions whatever, for to deem any idea inadmissible is to impoverish all others. While the Dictatorship made much of the economic and material progress that it brought to the country, Azorín continued to insist that progress was inseparable from "una libertad omnímoda, perfecta" in the domain of ideas, for only when ideas can be tested against others can the best prevail. Likewise, only in such unrestricted circumstances can the best people rise to the positions that they merit, for freedom of expression permits freedom of choice: "Con censura go-

bierna todo el mundo; sin censura gobierna quien la opinión quiere que gobierne."²⁸ Such views, while hardly original, are absolutely central to Azorín's social vision and he never relented in his defense of unrestricted freedom of expression.

In 1927 Primo de Rivera announced plans to create an "Asamblea Nacional" to replace the suspended Cortes and give an illusion of structural legitimacy to the Dictatorship. For other reasons which we shall see later, Azorín found the measure distasteful, but he also denied its validity on the irreproachable grounds that where military censorship allowed no outlet for public opinion, such a body would be completely in the power of the government, whose views would be the only ones that could be considered. Azorín demanded the restoration of "tolerancia, ...libertad de expresión en la prensa, ...facultad en el ciudadano para el pleno y libre desenvolvimiento espiritual," since "Sin opinión pública, la política, los asuntos de Estado, son cosa mecánica, administrativa."²⁹ Most liberal intellectuals saw through the government's scheme and Azorín knew that, given the ultraconservative character of the Dictatorship itself, the Asamblea Nacional could not fail to reflect its antiprogressive obsessions. These would of course include continual restriction of the press which, for reasons he could not easily explain, seemed to be a special fear traditionally harboured by the Right who attributed most social ills to the organs of public opinion, no matter how restricted these might be. Indeed, one of the tasks to be undertaken by the new Asamblea Nacional was a reform of the laws governing the press, effectively imposing a code that would systematize censorship. Azorín provided cogent arguments against such a move and demonstrated that in fact censorship tended to lend an exaggerated importance to ideas that in normal circumstances would scarcely be noticed, while it was impotent in the face of timely ideas that reflected immediate social impulses. He could find no historical evidence that censorship offered society any benefits whatever, and argued that a free press could scarcely have any of the deleterious power over social peace that the government and conservative factions claimed:

Considérese lo que juzgamos hoy vitando, es recibido mañana como doctrina ortodoxa. Los periódicos reflejan la opinión; la opinión necesita, con vehemencia, ansiosamente, órganos en que manifestarse. Y cuando no los encuentra, cuando los poderes se los vedan, surge, como hoy en España, como en Italia, un periodismo clandestino, más extremado, más virulento que el público y lícito.³⁰

During the life of the Dictatorship, however, and despite many protests, no liberalization of laws controlling the press received serious consideration.³¹

The last two years of the Dictatorship made Azorín increasingly restless and he wrote still more often, and with ever growing con-

viction, about the lack of "spiritual freedom." He believed that there were no serious obstacles in Spain's path towards greater material comfort and spiritual advancement other than those wilfully thrown up by the Dictatorship. He continued to oppose plans to legislate control of the press, and reminded his Argentine readers that it was a fraudulent tactic when the government spoke of and promised material progress on the one hand while maintaining censorship on the other. Nothing of value and certainly nothing lasting could be achieved without allying individual liberty with those qualities—order and concord—so prized by authoritarian regimes: "La llamada paz material, si se obtiene a costa de las libertades individuales, se obtiene contra la vida misma de la nación; si se logra con la restricción de la palabra y de la palabra escrita, es el porvenir mismo de la nación lo que se sacrifica a una prosperidad y estabilidad momentáneas."³² As the government proceeded with the creation of mechanisms intended to return the country to political normality, Azorín continued to demand that such steps as a plebiscite on a new Constitution, proposed by Primo in July 1929, not be taken without the benefit of informed public opinion, made possible by free discussion in the press. For six years the Spanish people had had their scant political skills and sensitivities further dulled by censorship, and it was unreasonable to thrust upon them the responsibility of expressing an opinion on a notion of the government without knowing what other possibilities or improvements might be considered.

It was now clear that the Dictatorship had all but run its course and that its imminent collapse would also destroy the Monarchy. Characteristically, Azorín's first public recognition of this possibility related it to the lack of respect for freedom of expression, and he warned that "las monarquías —y toda clase de gobiernos— caen por otras causas que los periódicos, con su formidable poder, ponen de manifiesto, y no por esas críticas. No por la censura de la prensa, sino por la materia censurable."³³ While stifling public discussion could succeed in making abuses easier, sooner or later history would exact its terrible price.

Though far less impetuous and bold than Unamuno, Azorín did gradually admit that his doubts and fears were confirmed as it became clear that the new regime represented only a manipulated continuation, with different individuals, of the worst attitudes of Spanish politics. His voice was but one among many, but it was representative of a large segment of ordinary thinking citizens. The future results of the dictatorial experience were easy for him to predict because history already provided the pattern. In particular, although the traditional political parties were now in disarray, the eternal conflict between Left and Right was still very much in play. As had been true for so long, the interests of the Right called the tune, and they alone reaped the benefits: "Las derechas españolas, las ultraconservadoras, las tradicionalistas, han visto, desde primera hora en el gobierno un

auxiliador y favorecedor de sus aspiraciones."³⁴ Spain needed enlightenment and a more equitable distribution of wealth; not one without the other.

However, as Azorín surveyed the record of the Dictatorship, he found that its guiding principles had been "un nacionalismo geográfico"³⁵ which was offered as genuine, unitarian patriotism, and a humiliating deference to the interests of powerful monopolies and private companies, exactly like that which had dominated before the coup. He observed that the country longed more than ever for wisdom and competency in the direction of its affairs, especially:

...después de seis años de creación de consorcios y monopolios; después de seis años de abandono de la soberanía del Estado; después de seis años en que, al mismo tiempo que se predicaba un exaltado patriotismo, se hacía con tales consorcios y monopolios una política antinacional.³⁶

The Dictatorship had fulfilled none of the fragile hopes of 1923, but had proven to be simply another regime of "financieros y de plutócratas; régimen de explotación."³⁷ From at least 1928 on, Azorín made no attempt to conceal from his Argentine readers his conviction that the Dictatorship was unjust both politically and intellectually and unworthy of international respect. In cultural and moral terms, Spain had receded, a fact that the government had been unwilling to face, preferring to draw attention to its military and economic successes and the feeling of national unity that it claimed to have generated. In Azorín's view, however, the Dictatorship had merely fulfilled the traditional mandate of such regimes by sinking into corruption, secure in the belief that anything could be permitted. In the process, it had demeaned the nation itself: "El 'todo se puede hacer' es un disolvente de la salud y el optimismo nacionales. Se puede hacer todo; se puede gobernar tiránicamente gracias a la corrupción; pero, a la larga, la seguridad que se logra con ese sistema amortigua las energías nacionales y hace degenerar la misma raza."³⁸

The people were disenfranchised and felt indifference towards politics, just as they had done for years. Like Unamuno, Azorín warned, "La nación no es el Estado. La nación, en determinados momentos de la historia, puede hallarse en divorcio con el Estado."³⁹ The duty of intellectuals and others who were able to see beyond their own self-interest was to demand the restitution of respect for the rights of all citizens. Azorín's broad historical vision led him to conclude that at the heart of Spain's continuing political plight lay the denial of the fundamental sovereignty of the people. The Asamblea Nacional could not possibly remedy this, for the government confined it to an advisory role, which meant that not only was its agenda established by the government, thus eliminating the possibility of contentious debates, but its decisions had no legal force. It could not

be denied that the former Cortes had become ineffectual, but Azorín had already begun to call for serious parliamentary reform little more than a year after the establishment of the Dictatorship, when he still seemed to feel that pressure could be brought to bear upon Primo de Rivera to restore or create a vital political structure that would derive its legitimacy from the electorate. Inspired by Hippolyte Taine's principle of indirect suffrage, which he felt would offset the political inexperience of the majority of Spaniards, Azorín endorsed a system to elect regional bodies, from which would be chosen deputies to serve in the national Parliament. Two more years of military rule simply deepened his commitment to a reformed Parliament, "vieja y noble madre de la libertad," and he praised its "virtualidad poderosa, eficaz, insustituible."⁴⁰

What had begun to concern him, somewhat belatedly, was the awareness that without a duly elected and effective Parliament, there was no force that served as a responsible control, not to mention opposition, within the administration of national affairs, a faculty that he called the "poder de obstrucción." He also foresaw that emerging social changes would require a system of syndicalist representation in which deputies would be chosen by guilds and trade unions. He dismissed Primo's "Asamblea Nacional Consultiva" as a "consejo áulico," equating it with the personal council established by Maximilian I of the Holy Roman Empire in 1499. In no way, he argued, could it properly be termed a Parliament, which receives its legitimacy from the nation, and which is empowered to ensure that the actions of the government correspond to the will of the electors. As he observed, "En el Parlamento y en el consejo áulico, el punto de partida y el de llegada son distintos." Likewise he dismissed its appropriateness even as an advisory body since any government could more easily obtain expert advice without pretending to solicit it from such an assembly where, rather than technical skills, it was more important that members possess an "inteligencia clara, perspicaz, equilibrada, reflexiva."⁴¹

Although Azorín still claimed to believe that both "gobierno y consejeros se inspiran en un noble, elevado, puro amor a España,"⁴² he knew that this was not enough. In particular, he was critical of the fact that there would be no representation in the Asamblea from the working classes since the Unión General de Trabajadores approved a motion forbidding its members to accept seats. While he was not in disagreement with this stand, he saw that it would have the effect of guaranteeing that, in the absence of the views of the immense majority of Spaniards, the vested interests of the conservative classes would continue to prevail.⁴³ When all these defects were taken into consideration, and when it was remembered that the Assembly, like the Dictatorship, was presented as a transitional mode leading to a purer political system, Azorín was left with an intriguing question: "Y ahora, una última pregunta: ¿de qué servirán las reformas de la

Constitución, por ejemplo, cuando al fin, sea cuando sea, advenga en España un gobierno constitucional? ¿No será el primer deber de ese gobierno abolir la reforma de una ley que las Cortes han hecho y que sólo las Cortes, es decir, un parlamento libre, pueden reformar?"⁴⁴

The Asamblea Nacional, then, had the effect of aggravating the ideological divisions that crippled Spain. Azorín recognized that, in fact, the most important criticisms of Parliament came from liberals who demanded a cleansing of the system so that it would operate as it should. This was converted into a weapon by the conservative factions and others who wanted Parliament abolished, for they deliberately misinterpreted the nature of the criticisms being made, in an attempt to show that since dissatisfaction with Parliament came from throughout the political spectrum, there was no point in trying to reform it. Yet Azorín reminded his readers that whereas "El Parlamento es la esencia del régimen constitucional,"⁴⁵ the Asamblea Nacional could achieve nothing, in matters of either style or substance, since it would lack all the incentives inherent in a system of open government in which debates must draw on and influence attitudes throughout the country. He predicted that while there would be many speeches, they would lack grace and shading because they would not be conceived to persuade or convert, and would be of scant interest beyond the chamber. Since voting would not be a part of the Asamblea's mandate, and the representatives would not be empowered to examine any documents other than those that the government saw fit to show them, he dismissed the entire exercise as a "violación flagrante de la Constitución."⁴⁶

Azorín insisted that more than mere spectacle was called for: it was time to undertake serious constitutional reform. He considered the suspension of the Constitution of 1876 by the Dictatorship to be an ignorant and illegal betrayal of the progressive ideals that this Constitution had formulated, albeit imperfectly. The ultraconservative persuasion of the members of the Asamblea Nacional made it inevitable, he said, that they would simply legitimize attitudes and policies already in place, without addressing the problems of a country suspended from modernity. A true Constitution, he observed, was a formulation of a pact by which the leaders are empowered to administer the people's interests. The new Constitution to be drawn up by the Asamblea Nacional, however, would be nothing more than a "Carta otorgada," a charter granted to his subjects by a monarch, without the participation of either the people or their representatives in a free debate.⁴⁷ It was not, Azorín insisted, incumbent upon a head of State to determine the nature and limitations of the pact between him and the people, since Spanish tradition held that he served at the pleasure of his subjects, in whom true authority rested.

It gradually became accepted that the military coup had been used to deflect blame from the king in the decision to suspend the Constitution, thereby protecting, it was believed, the Monarchy. Azorín, never a committed monarchist, rejected as false the concept of consubstantiality, which claimed that the Monarchy and the nation were inseparable. Likewise, he dismissed attempts to suggest that there had ever existed in Spain a tradition that claimed the divine right of kings. By examining the history of the Spanish Monarchy, he found a fundamentally popular, even democratic, basis that attributed ultimate sovereignty to the people, who then entrusted the monarch with the administration of their wishes: "Siempre... se ha proclamado en España que en el pueblo, es decir, en la nación, reside la soberanía, y que el pueblo tiene perfecto, indiscutible derecho a darse el gobierno que más le plazca, a cambiar ese gobierno por otro y a redactar la Constitución por que el gobierno y la vida de la nación toda se hayan de regir."⁴⁸

The modern kings and queens of Spain had not always chosen to rule in accordance with such an understanding, and the distance between the monarch and the nation had thus widened immeasurably. To a great extent, Azorín attributed the long decline of the Monarchy to its lack of Spanish roots, and to the character of the Bourbons: "su tesón, su energía, su destreza en urdir conspiraciones, fueron extraordinarios."⁴⁹ At least since the reign of Fernando VII, and with the revealing exception of Amadeo of Savoy, constitutionality had meant little to Spain's kings, who felt entitled to meddle in public matters and to intervene in Parliament and even in the affairs of political parties, whenever such actions served their ends. Therefore, any reform of the Constitution should include, said Azorín, limitations upon the power of the monarch to interfere, so that the political process could unfold naturally: "Grande y fecunda reforma sería el hacer que las Cortes fueran independientes del rey en su duración; o sea, que vivieran los años completos marcados por la Constitución, el hacer también que el jefe del Estado no tuviera el poder de anular una ley votada por el Parlamento, por el hecho de negarse a estampar su firma en ella; o bien negar la autorización previa a los proyectos de ley que el gobierno le presentare."⁵⁰ Of course, no such restrictions were envisioned by the Dictatorship or the Asamblea, and Azorín could see that the Monarchy in Spain was doomed. After the fall of the Monarchy, he reflected on the forces that had destroyed it:

Quando en un país se ha ido formando lentamente una hostilidad hacia el jefe del Estado, sea ese jefe Luis XVI o sea otro monarca, toda reforma, toda modificación, todo cambio, serán ineficaces; lo que se quiere es la desaparición total de un régimen y su sustitución por otro. Y esa pugna del rey y de la nación, se podrá prolongar más o menos; pero al cabo es la nación la que saldrá victoriosa....⁵¹

Clearly, neither Primo de Rivera nor Alfonso XIII shared Azorín's interpretation of the historical imperative which dictated that the sovereignty of the nation must sooner or later reassert itself.

The end of the Dictatorship was almost anticlimactic, for it had been so long in coming. First came General Dámaso Berenguer's "Dictablanda," about which Azorín had little favourable to say. He feared that it, too, would be just one more continuation of the past, since, he sighed, "sigue la represión del pensamiento."⁵² Furthermore, after six years of military rule, almost all political parties, with the significant exceptions of the Socialists and the Republicans, were flabby and disorganized, unprepared to meet new responsibilities. Very soon after the fall of Primo de Rivera, however, Azorín could see that only a republic offered any promise of satisfying contemporary needs,⁵³ and as the weeks passed it was beyond question that the Monarchy could not survive, since "la opinión no se satisface ya con simples cambios de gobiernos."⁵⁴ Azorín felt that the Dictatorship had intensified the desire for fundamentally new social structures, and sensed that "Latente y difuso, el socialismo avanza sobre todas las demás concepciones políticas."⁵⁵ This corresponded, of course, to his own hopes, but it also represented a recognition that only the Socialists were in a position to rid Spain of the twin scourges of militarism and huge vested financial interests. For Azorín, the experience of the Dictatorship had been as decisive in his own evolution as in that of his country, and if the moment was to be seized, the choice was clear: "Si triunfara la república en España, por segunda vez, república militar y financiera sería, fatalmente, ineluctablemente. A menos que se la diera una ancha base de socialismo; de socialismo con sus hombres no gastados y con su doctrina incompatible con la hipertrofia militar y con el maleficio financiero. Y con la historia de España en la mano, la historia del siglo XIX, no podemos llegar a otra conclusión."⁵⁶

NOTES

¹ See the comments of Ramón Gómez de la Serna, *Azorín*, 3rd ed. (Buenos Aires: Losada, 1957), p.165; and Ramón Pérez de Ayala, quoting from an article originally published in *Europa* in 1910, in "El presente clásico, I," *La Prensa*, 23 May 1926, sec. 2, p. 6; reprinted in *Ante Azorín* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1964), p.105.

² José María Valverde, *Azorín* (Barcelona: Planeta, 1971), p.342.

³ Pío Baroja, *Juventud, egolatría* (1917), in *Obras completas* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1948), V, 205.

⁴ "Un paseo con Pío Baroja," *La Prensa*, 7 December 1924, p.25. This part of the article is omitted from the version in Azorín's *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1948), VIII, 245. Future references to this edition will be indicated by O.C., followed by the volume and page numbers.

⁵ "La política española," *La Prensa*, 17 February 1931, p.17.

⁶ See "Los rasgos políticos," *La Prensa*, 23 November 1924, p.8.

⁷ See "La ideología política," *La Prensa*, 3 February 1924, p.8.

⁸ "La España de los Trastamaras," *La Prensa*, 31 May 1925, sec. 2, p.6.

⁹ See "Una desertación de Azorín sobre lo nuevo y lo antiguo," *La Prensa*, 3 August 1924, p.12.

¹⁰ See "La variedad española," *La Prensa*, 12 July 1925, sec. 2, p.4.

¹¹ Many examples could be cited, but an early and characteristic comment was made by Primo in the magazine *Blanco y Negro* in January 1924: "No quiero oír hablar de autonomías de ningún grado; a lo sumo, descentralización de algunos servicios y creación de mancomunidades que marquen la personalidad de las regiones; nada más. ¿Quién ha pensado en autonomías? *La unidad de la Patria es cosa que no puede siquiera rozarse con la menor alusión*" (my emphasis). Quoted by Manuel Rubio Cabeza, *Crónica de la Dictadura* (Barcelona: Ediciones Nauta, 1974), p.93. Other examples may be found on pp.137, 165, 298.

¹² "Una empresa editorial," *La Prensa*, 4 July 1926, sec. 2, p.4.

¹³ See "Del patriotismo," *La Prensa*, 13 December 1925, sec. 2, p.2.

¹⁴ "Españoles de España," *La Prensa*, 19 August 1926, p.21.

¹⁵ "La patria y la soberanía españolas," *La Prensa*, 26 August 1926, p.21.

¹⁶ See "Un misionero," 13 March 1927, sec. 2, p.4. Reprinted in *Repertorio Americano*, vol. XIV (1927), p.232.

¹⁷ See "La transición teatral," *La Prensa*, 1 August 1926, sec. 2, p.2.

¹⁸ "Vida española. Una entrevista," *La Prensa*, 27 January 1924, p.9.

¹⁹ See "La ideología en política," *La Prensa*, 3 February 1924, p.8; "En torno a la Restauración," *La Prensa*, 3 March 1924, p.26.

²⁰ "El destierro de Unamuno," *La Prensa*, 23 March 1924, p.10.

²¹ Ibid.

Azorín and the Dictatorship

²² See "La voz de Costa," *La Prensa*, 24 February 1924, p.8; reprinted in *De Valera a Miró* (Madrid: Afrosidiso Aguado, 1959), pp.188-199.

²³ "Una disertación de Azorín sobre lo nuevo y lo antiguo," *La Prensa*, 3 August 1924, p.12.

²⁴ "La actitud del profesor," *La Prensa*, 20 April 1924, p.8. *La Prensa* invited Ramiro de Maeztu to comment on Unamuno's exile, and published his article beside that of Azorín.

²⁵ See also "Prejuicios," 1928, *O.C.*, VIII, 794-95; "El desterrado," *La Prensa*, 24 June 1928, sec. 2, p.4; "Literatura aforística," *La Prensa*, 26 August 1928, sec. 2, p.2; "Miguel de Unamuno," *La Prensa*, 4 November 1928, sec. 2, p.6.

²⁶ "En la frontera," *La Prensa*, 5 February 1929, p.11.

²⁷ "Examen de historia," *La Prensa*, 17 February 1924, p.9.

²⁸ "La paradoja de la censura," *La Prensa*, 26 June 1927, sec. 2, p.5.

²⁹ "El Consejo áulico," *La Prensa*, 1 December 1927, p.15.

³⁰ "Las reformas del Consejo," *La Prensa*, 26 December 1927, p.6.

³¹ For a list of some of the decrees affecting the press, see J.M. Desvois, *La prensa en España (1900-1931)* (Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1977), p.121.

³² "La producción bibliográfica," *La Prensa*, 3 January 1929, sec. 2, p.4. See also "El porvenir de España," *La Prensa*, 22 November 1928, p.10.

³³ "El probable plebiscito," *La Prensa*, 28 August 1929, p.11.

³⁴ "Las reformas del Consejo," *La Prensa*, 26 December 1927, p.6. See also "Una página de historia," *La Prensa*, 12 April 1925, p.10.

³⁵ "Delitos de opinión," *La Prensa*, 20 April 1928, p.13.

³⁶ "Aspiración nacional," *La Prensa*, 1 May 1930, sec. 2, p.4.

³⁷ "En 1873," *La Prensa*, 28 December 1930, sec. 2, p.5.

³⁸ "España vista por Marx," *La Prensa*, 13 June 1929, sec. 2, p.9.

³⁹ "En la frontera," *La Prensa*, 5 February 1929, p.11.

⁴⁰ "Sobre el Parlamento," *La Prensa*, 18 November 1927, p.13.

- ⁴¹ Ibid.
- ⁴² "El Consejo áulico," *La Prensa*, 1 December 1927, p.15.
- ⁴³ See "Las reformas del Consejo," *La Prensa*, 26 December 1927, p.6.
- ⁴⁴ "El Consejo áulico," *La Prensa*, 1 December 1927, p.15.
- ⁴⁵ "Funcionamiento del Consejo áulico," *La Prensa*, 14 December 1927, p.11.
- ⁴⁶ "Delitos de opinión," *La Prensa*, 20 June 1928, p.13.
- ⁴⁷ See "La Carta otorgada," *La Prensa*, 8 July 1929, p.11.
- ⁴⁸ "Examen de la Carta," *La Prensa*, 3 September 1929, p.15.
- ⁴⁹ "Ruiz Zorrilla," *La Prensa*, 13 July 1930, sec. 2, p.3. Reprinted in *Varios hombres y alguna mujer* (Madrid: Editorial Aedos, 1962), pp. 106-113.
- ⁵⁰ "Las reformas del Consejo," *La Prensa*, 26 December 1927, p.6.
- ⁵¹ "En el campo," *La Prensa*, 6 September 1931, sec. 2, p.5.
- ⁵² "Las angélicas fuentes," *La Prensa*, 31 March 1930, p.10.
- ⁵³ See "Ruiz Zorrilla," *La Prensa*, 13 July 1930, sec. 2, p.3.
- ⁵⁴ "La política española," *La Prensa*, 9 February 1931, p.17.
- ⁵⁵ "Aspiración nacional," *La Prensa*, 1 May 1930, sec. 3, p.4. See also "El problema español," *La Prensa*, 20 April 1930, sec. 2, p.4.
- ⁵⁶ "España, república militar y financiera," *La Prensa*, 5 May 1930, p.25.

THE PICARESQUE TRADITION UPDATED: ALFONSO
SASTRE'S *LUMPEN, MARGINACION*
Y *JERIGONÇA**

Nancy Vogeley
University of San Francisco

The picaresque mode has been subjected to a variety of critical approaches. Readers have focussed on its structure, remarking on its first-person narrative, its discrete episodes and its open-ended closure.¹ They have explored its antecedents, noting its contrasting development to the romances of chivalry.² They have explained its invention in terms of economic conditions and theological developments in sixteenth and seventeenth-century Spain.³ They have singled out its central character, tracing his passage from innocence to worldly knowledge, his rise from bastard beginnings to a higher position, usually ignoble, in the social structure.⁴ Recently they have studied the use of language in the picaresque type of novel, showing the transformation or orality by the written medium.⁵ They have questioned the stance of the author and his narrator in point-of-view analyses.⁶ And they have attempted to explain the genre's existence in many national literatures by noting the dispersion of the trickster myth.⁷

However, criticism which emphasizes formal commonalities of the textual category and describes the *pícaro*'s story in universal psychological or existential terms often misses the importance of the work's particularizing statement. Current deconstructionist theories, combined with Marxist literary perspectives, have helped to draw attention again to the question of power implicit in every choice of literary discourse;⁸ in focussing on the writer as part of a linguistic community and the text as that juncture of the individual *parole* with the collective *langue*,⁹ they have revived the interest shown by older scholars of literature in national literary traditions and historical factors.

One of the most highly regarded of these earlier scholars is Manuel Criado de Val who sought to ground the identity of the picaresque in the tension between the seat of government and the

* An earlier version of this paper was read at the twentieth-century Spanish literature section of the Modern Language Association in Los Angeles in December, 1982. It has been considerably enriched thanks to an NEH Summer Seminar on "Self-Conscious Narrative" held at Cornell University under John Kronik in 1983.

provinces, between Madrid and cities like Toledo and Sevilla. In *Teoría de Castilla la Nueva* (1960) he uncovered the suppressed regional subversion in the original Castilian form.¹⁰ More recently Ramon Buckley in *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España* (1982), which draws heavily on Criado de Val, emphasizes the early triumph of Madrid's power and influence and thus the internalization of social criticism.¹¹ For Buckley the enduring vitality of the genre in Spain is proof of Madrid's continuing primacy. The present-day version of the picaresque affirms the tradition of "madrileñismo," an homogenizing ideology imposed by a strong central government. According to Buckley, the Civil War and the post-war policies of Franco, like the earlier Counterreformation, have produced a literature whose linguistic norm and moral underpinnings reinforce national unity and dominant values.

Buckley's statements regarding the picaresque demonstrate anew the complex way in which the genre implicitly poses questions of social and political consequence. He claims that the picaresque mode, which ostensibly deals with the lower classes, reflects the values of the country's rulers; and he sees the contemporary writer of a picaresque novel as writing from a bourgeois point of view (p. 89). Far from wishing to bring down the system, the narrator in the person of his picaresque hero wants to demonstrate accommodation to it. In choosing works by Cela, Umbral and García Hortelano—authors favored by the Academy and Madrid publishing circles—to prove his thesis, Buckley indirectly gives evidence of the current cultural crisis in Spain. Spaniards writing abroad and attacking national myths, Catalan novelists in an emerging school challenging Madrid's hegemony, marginal writers putting forth the concerns of the powerless are confounding critics and literary historians who wish to preserve established values in Spain.¹²

Buckley's schema is a useful point of departure for considering another important instance of the picaresque mode: The 1980 novel written by Alfonso Sastre, *lumpen, marginación y jerigonça* (*Tratado de lumpen, marginación y jerigonça o insólito viaje a algunos mundos adyacentes; Papeles escritos por el bachiller Alfonso Sastre, natural de Madrid*). A comparison of Sastre's work with those that illustrate Buckley's thesis shows the eccentricity of Sastre's approach, and it also proves the genre's inherent suitability for presenting an outsider's viewpoint.

In *lumpen* Sastre makes himself, the twentieth-century Spanish dramatist, political figure and marginal man, the central character in a picaresque tale.¹³ Here, José Antonio Maravall's definition of the *pícaro* is pertinent. Although Maravall is describing the character in Golden Age works, his nuanced portrayal reveals an understanding of the reasons why, in the twentieth century as well, the fiction of the *pícaro* expresses the sense of a society in crisis:

The Picaresque Tradition Updated

El pícaro es un pobre, pero en ocasiones lo deja de ser; el pícaro es un vagabundo, pero no es sólo un vagabundo, y lo es de otra manera diferente de la que se venía siéndolo: el pícaro es un desvinculado, pero no acaba de perder sus lazos; el pícaro es ladrón, pero no se queda ahí; el pícaro es un candidato a medrar, pero la frustración le derriba y nos pone de manifiesto entonces otros aspectos de su desvío; el pícaro cuenta escasamente con la pulsión erótica, pero, además, la instrumentaliza para otros fines. El pícaro es empujado por una tendencia a la pragmatización del comportamiento con personas y cosas, desprendiéndolas de sus puestos y de la consideración debida en el grupo de los integrados e, incurso en insuperable anomia, los confunde en planes de aprovechamiento que no le corresponden. Es insalvablemente una prueba de gran desbarajuste social.¹⁴

There is much irony in the autobiographical use of a form historically connected with youth and low-life scenes by a middle-aged man who has achieved an international reputation among respectable readers. The writer's preoccupation with words is similar to the concern of earlier *pícaros* and other people of the "lumpen" with material objects and the means by which one earns a living.¹⁵ This playful adaptation of the picaresque genre by someone with superior educational and linguistic skills is humorous and entertaining, yet at the same time more disturbing as Sastre reflects that literary activity, in which his readers are implicated, is a form of delinquency.¹⁶ Like the despised criminal or vagrant who constructs his private language as a stratagem for survival, so, too, the writer preserves his special place in society by cultivating an often inaccessible style.¹⁷ The idea that literary activity may be a form of delinquency does not originate with Sastre;¹⁸ his contribution is to construct an entire book enlarging this metaphor and exploring the implications of such a criminal perspective.

Criminality, delinquency, monstrousness, prodigiousness—indeed marginality of any sort—are normally society's sentences; they presuppose an exterior perspective and a judgment which the majority or the powerful applies to an outlawed group so as to control it. Criminality is a literal term but also an objective correlative which picaresque writers have historically used to describe internal struggle and strategies of manipulation and rebellion. In applying the term to himself as a writer Sastre allows his readers to experience from the inside how language always operates to exclude or include.¹⁹

I

In the original picaresque novel's first-person narrative, Lazarillo seemed innocent of the higher use to which his discourse was being put. Sastre in his role as narrator/*pícaro* is highly aware of the way

his life is feeding into the text, and he makes his readers conscious of the literary process.²⁰ An example is the following passage in which Sastre, by means of two fictionalized critical commentaries to his text, dramatizes the conflicting thoughts that affect the act of writing and the later process of editing:

¡Oh los viejos, los viejos, los ilustres oficios del camino y la reparación de las cosas humildes de la casa, el cuchillito, las tijeras, el puchero, la silla!

¡Y cómo os ama, hoy y por encima del tiempo, el que esto escribe! (Tachar esto; me salto el estilo de un ensayo serio. Nota en el manuscrito del Autor. Hemos considerado interesante conservarla. Los Editores). (p. 105)

His point of view is no longer that of the naive boy, ignorant of the adult world and literate society, but instead the perspective of a maverick author maturely commenting on, yet joining forces with, other social outcasts.²¹

Although in Umbral's work analyzed by Buckley, *La noche que llegué al café Gijón*, the central character is also a writer, the point of view of Sastre's literary double may be seen to differ vastly from that of Umbral's. Umbral's fictitious self is a novice in the Bohemian world of literary Madrid, whereas Sastre's is a mature author whose experience has already caused him to question the narrowness and corruption of that world. Buckley correctly notes that Umbral's work lacks the distancing mechanism that ordinarily characterizes the picaresque novel because Umbral/author and Umbral/fictitious creation are seemingly one and the same (p. 107). Buckley suggests that in the classic picaresque novel a dialogic play develops as the reader becomes aware of a divergence between the points of view of the boy narrator and his interlocutor and literary chronicler; but because Umbral's story has no internal person to whom it is directed, the critic hastens to find dialogue in Umbral's communication with earlier selves (pp. 108-109).

Sastre's book, described variously "un cajón de sastre" (p. 18), "un montón de papeles" (p. 100), as not a novel but "la pura verdad" (p.35), a "biografía de nuestro 'homo marginis'" (p.158), is ostensibly a report to the director of the Royal Academy of Ethnology, Folklore and Linguistics (the personification of officialdom whom Sastre addresses as "vuestra merced").²² In it he documents his broad experience with language, particularly the unofficial varieties used by low-life types such as gypsies. He describes his task as writer as being similar to that of the rag-picker or garbage collector scavenging among the detritus mainstream society in an effort to salvage what is still serviceable (pp.71-72). Much of the book is made up of lists of words used by thieves, children, prisoners — the *argot*, the *jerigonça*, the *caló*, the *germanía* of that constantly moving,

hungry, property-less sector of society which existed in Spain in the sixteenth century and continues to exist today. Sastre moves haphazardly and seemingly unsystematically to examine the separate linguistic developments of Catalonia and the Baque provinces, the *lunfardo* dialect in Argentina and language of the *santería* in Cuba. Along the way he discusses the books he has read pursuant to his study of dialects thus chronicling the word-monger's adventures in the world of books. At one point in the requisitioned report (the book), the writer is informed it is no longer wanted; and then the recording character establishes greater emotional contact with his readers as he reveals the pain of ostracism and the frustration over the nearly aborted work. As the book develops the inspiration for the work appears to be Sastre's own motivation to organize in a document scraps of paper he has collected. Once the director of the Royal Academy disappears as the narratee, a new sense of dialogue issues from an invented editorial overlay.

Point-of-view studies of the picaresque novel in the Golden Age, though they remark on the change from earlier pastoral and chivalric models and variously describe the writers' reasons for focussing on such a low-life character, generally conclude that the prevailing point of view is that of the educated writer.²³ By means of the written word the author transmutes the lived experience; his access to power through print elevates news of, yet also keeps in place, the under-classes. Often a lapse of time between the crime and the confession to authorities of the repentant sinner nullifies any potential attractiveness of deviant behavior and fortifies the moral message. Certainly the dramatic irony according to which the *pícaro* is unaware of any subversive power he may have, while the more knowing writer and reader share a judgmental view of him, reinforces the classic picaresque novel's disciplinary morality.

In *lumpen*, however, the reader has a sense of life immediately becoming text, of no intervening later self or filtering recorder apart from the relatively nonfunctional editors. Because Sastre has his narrator in his person not only show sympathy for the humble and the outcast but also draw an analogy between the writer and the delinquent, he makes the acceptance of his book in bourgeois circles problematic. Irony in *lumpen* is much more complex than that found in the classic picaresque novel. It also derives from the situational relationship between Sastre/writer, Sastre/narrator and Sastre's reader. The reader participates along with Sastre/narrator in the ironic realization that elevated levels of language are subject to the same psychosocial pressures for group survival as those practiced by deviant speech communities. In enjoying the exposure of exclusive languages the reader is made to understand that the restricted literary vocabulary he had previously regarded as "pure", as free of political taint, is instead contaminated by the desire of a privileged class to limit its membership. In the moment of reading and appreciating this

analysis the reader will probably align himself with Sastre's critical point of view, yet remembering his ties to traditional values the bourgeois reader may seek to withdraw from the irony. The initiation into the ironic literary consciousness has jeopardized the reader's security.

II

The reader of Sastre's text, though he sometimes wonders if he is not reading a sociolinguistic study or an essay on language, nevertheless has the prevailing sense of accompanying Sastre on a personal trip. Sastre describes the reading of Vaux de Foletier's book on gypsy speech as "un gran paseo" (p. 243) and his speech sources as "informantes (que es como suelo llamar a mis compinches para dar un aire más serio a este docto viaje entre los golfos y su palabrería)" (p. 228). He concludes *lumpen* by having an imagined critic say: "Usted, Alfonso Sastre, navegó —temporal y localmente— en el mar de la entropía. Con los residuos de vigiliias construía sus sueños. Con las basuras de la vida trataba de construir, en una España de mierda, sus castillos fantásticos" (p. 383). "Basuras" here seemingly refers to the throw-away commodity of language, particularly as it is produced orally by low-life types. The writer who has uniquely experienced the degraded linguistic realities of imprisonment and the related police proceedings,²⁴ as well as the refinements of literary language in a book tradition, is the point at which the base is converted into the sublime; "basuras" has become "castillos fantásticos" as a result of the literary process. Yet the critic's vision, which suggestively reveals Sastre's attitude, is of a world conceived of as a nation ("una España de mierda") where literature as dreams and fanciful castles is an indictment ironically invoking Spain's past glories.

Sastre criticizes the standard writers of the "clásicos castellanos" though they have been his teachers or masters of language on this professional and personal odyssey; these books and their writers appear as presences interacting with Sastre's literary *persona*.²⁵ Although experiencing a special tenderness for Cervantes because he also suffered imprisonment and rejection, Sastre accuses the major Golden Age writers of adhering to an imperialist ideology which either ridiculed nonstandard language or else ignored it completely. He takes Cervantes to task for the racism evident in his treatment of gypsies and *moriscos*, and complains that, though the *pícaro*'s existence was recognized and validated by the invention of a literary genre, the gypsy remained invisible to classical writers. What appears to be a rendering of their speech is, in fact, merely a description that they spoke in "jerigonça." Sastre attacks the contemporary writers Manuel Machado and Lorca for having falsified the gypsy's identity in making his a romantic symbol of Spain (Ch. 38).

Sastre is not alone in criticizing the culture which has served the purpose of imperialism and, in a later period, the centralist policies of Franco and Madrid politico-economic interests. Other contemporary Spanish writers, most notably Juan Goytisolo, have also recognized the need for breaking away from generally accepted literary discourse and for creating a radically different literature. However, Sastre's literary attitudes derive from a different kind of personal anguish because he continues to live a marginal existence in Spain. He has said that for him "la patria es la lengua" and that he could not abide expatriation.²⁶ Sastre is also unlike these other writers insofar as he comes to literature largely by way of a dramatic tradition that has made its own claims to speech fidelity. Unhappy with the innocuous us that Arniches and the Quintero brothers, for example, made of popular dialects (p. 188), Sastre appears to be seeking a way of bringing into the domain of literature the voices of large numbers of hitherto-ignored or misrepresented speakers.

As a literary form historically employed for greater truth-telling, the novel is uniquely appropriate for Sastre's purposes. Just as Cervantes went beyond the romances of chivalry in the *Quijote* and twentieth-century practitioners of critical realism consider their technique to surpass that of the nineteenth-century realists, so Sastre has recourse to the precedent of novelistic fiction to play off his own work and to proclaim its greater veracity. On a preliminary page to *lumpen* Sastre parodies the ecclesiastical permissions of Golden Age works, for example: "Imprimi potest: Miguel el Chulo de la Chatarería de la Pilar, en las Ventas del Espíritu Santo de Madrid) Praep. Prov. Cast. Occid." Early on he invokes one of the main writers of picaresque fiction and shows how he differs in treating a common subject:

Son muy varios y hasta heteróclitos los temas de este discurso y algo de vieja prendería o chamarilería ha de tener el resultado, y en comprenderlo así no habría de tener serias dificultades el "enemigo vulgo" si accediera a esta lectura —"enemigo vulgo" llamó el triste sevillano Mateo Alemán a lo que es el amigo vulgo de este modesto Autor— pues el pensamiento salvaje o silvestre se mueve muy a su gusto en la heterogeneidad o heteroclitéz (con perdón) de lo no académico. (p. 18)

In another moment of generic self-reflexion Sastre speaks of a book by Cela. Labeling him "parafascista," he says: "Oigan, por favor, no me hablen del llamado *Diccionario Secreto*, de don Camilo José Cela, porque, a nuestros efectos, es de lo más irrelevante" (p. 81). In Sastre's use of the phrase "cajón de sastre" to describe *lumpen*, he takes from Cela the term the latter had appropriated for the title of his 1957 collection of newspaper articles.²⁷

The form according to which Sastre's evolving work can be classified preoccupies the inner narrator throughout; references to earlier novelistic works abound as the process of the book's making is exposed. At the end Sastre has his literary *persona* disappear, with the suggestion that he committed suicide; however, a note inserted midway through the book foreshadows this turn while it once again shows the narrator's search for a label for his variation on the novel:

Este libro no es una novela, ni tampoco un ensayo, ni tampoco ese ni fu ni fa de la nivola que decía Unamuno. Este libro es simplemente un suicidio... El *suicidio* específicamente literario es una obra escrita con intención póstuma, es decir, con la renuncia previa, por parte del escritor, a verla impresa. (p. 185)

However, he concludes:

También, ahora que lo pienso, me da igual —*al libro le da igual*— que se lea de un modo o de otro, dado que, hablando en serio, el orden de los capítulos es arbitrario, y lo que se pretende es que cualquiera de sus pasajes cause ese furtivo y a veces profundo placer de la lectura. (p. 163)

Although Sastre never explicitly labels his work a picaresque novel, there is ample evidence that he wishes this historical precedent to guide his reader's expectations. His emphasis on and his stated preference for the world of the underclasses, his early and frequent citation of Golden Age picaresque writers, the autobiographical structure, the apparent lack of order which informs the narrative—these are only some of the ways *lumpen* reproduces in modern terms the picaresque model.

III

Buckley reasons that the picaresque novel could not appear in Spain in the twentieth century until after the Civil War (p. 90). Like others Buckley sees in Cela's *La familia de Pascual Duarte* (1942) the first contemporary instance of a criminal confession in which the text truly conveys what Buckley believes is the requisite ingredient of the picaresque mode, a repentant spirit (pp. 92-99). Buckley believes Cela invented Pascual Duarte as a fictional displacement of his own feelings of remorse for involvement in the War. The double identity of Pascual as bad actor and good writer was necessary, not just for Cela to produce an acceptable work but also for the story to qualify as authentically picaresque. Only by creating this moral distance, so Buckley argues, can the irony necessary to a picaresque work be introduced.

However, the irony of *lumpen* has been seen to be more complex and problematic as a result of the seeming oneness of Sastre/author and Sastre/narrating voice. By making himself the subject of his picaresque tale, Sastre wickedly exposes the writer's special use of language as identical to the *argot* of thieves and prisoners. Literature, Sastre says, has traditionally distanced itself from non-literary discourse by deliberately employing concealment and indirection. The metonymy and synecdoche of the poet, widely admired as creative, are no different from the scorned and distrusted protectional codes of society's outcast (Ch. 14, 34). The moral message is mixed as Sastre attacks the writer's privilege. At the same time that denunciation of this type of delinquency suggests reform and greater clarity in writing in the future, a reader gathers Sastre feels a certain perverse pleasure in playing with samples from several obscure codes. Indeed the reader intuits Sastre's fundamental belief that alternative languages are inevitable if one wishes to avoid the tyranny of officialdom.

Although it may seem that Sastre's comparison of a creative writer's language with that of the subversive or criminal is exotic posturing, there is evidence that this is not the case. Sastre appears genuinely troubled by the fact that writers with stylistic pretensions have often chosen to indulge themselves in obscurities. He asks:

¿... nos empuja a refugiarnos en ese mundo de la metáfora desusada y extraña nuestra mera repugnancia estética ante los horrores y las vulgaridades del populismo? ¿Nos apartamos así de unas formas literarias tan llanas y confanzudas que nos avergüezan? ¿O es algo aún más serio: que de esa manera nos retiramos del mundo? (Al menos, del mundo de los otros, es decir: del mundo de la mayoría de los otros). (p. 211)

In treating the writer's artistry as the product of a certain psychological weakness and/or political elitism, Sastre reveals personal concerns. His earlier dramatic works are characterized by a linguistic homogeneity in which all the characters speak in much the same way; indeed Sastre has described how he deliberately filtered from their speech any slang or other particularizing elements.²⁸ This earlier theater is clearly stated and easily accessible. In later theatrical works, however, Sastre freely mixes Latin, broken French, Basque, garbled archaic forms and sometimes obscene Spanish.²⁹ Also his later poetry is almost inaccessible because of the extensive use of nonstandard vocabulary.³⁰ In *lumpen* Sastre announces a professional discovery: A writer's choice of language necessarily makes a political statement; by consistently eliminating certain words or phrases from his literary language the writer imposes a set of moral judgements on his culture.

Sastre's novel can be seen as an effort to correct the vision of the canonical writers who have systematically robbed the *pícaro*, as well

as other popular social types, of their authenticity. Those who have stressed freedom and a spirit of adventure as a characteristic of the picaresque genre reveal to what extent economically secure readers and writers project their own fantasies and fail to see that the poor, in fact, are often different from their literary counterparts.³¹ In *lumpen* Sastre reestablishes the picaresque genre's basic tie to the nonliterary world. Particularly the great bulk of nonstandard or substandard lexical material in *lumpen* unconventionally represents the Spanish linguistic world and causes the reader to readjust his expectations for literary realism.³² Older picaresque works in comparison stand revealed as portraits of an underclass whose members were not at all permitted to speak in their own voice. One critic, in attempting to construct a poetics of the novel, finds this device of attacking inherited fictions, by judging them in the light of more truthful, often unliterary statements of present experience, to be precisely the process whereby the form has always renewed itself.³³

In Sastre's focus on the speech of marginal groups in Spain and the general failure of so-called apolitical writers to note these language varieties, there is a consciousness that the topic of marginality is important for a Spanish writer. Historically, Spain's identity depended on relegating her colonies to marginal status; yet in the nineteenth and twentieth centuries, as the country's political and economic power declined, Spain became marginalized in relation to the rest of Europe. Sastre cites as evidence the thorough knowledge most Spanish intellectuals have today of the hegemonic French and British literature and, more poignantly, the servile way in which excellent Spanish writers have often translated the works of mediocre authors from prestigious cultures, these latter never learning their translators' names (p. 47). Within the country several language groups, whose speech is at present limited to the "retrete familiar" as Sastre describes it (p. 102), struggle to have the dominant cultural tradition recognize their right to exist. Madrid has flourished as economic conditions in other parts of the country have worsened. Terrorism, which is increasingly afflicting the society, is the response of marginalized groups to Madrid's exploitative control; it is social drama³³ in which the formerly marginalized have taken over the role of the marginalizers in directing events. Sastre explicitly says he is not writing "una Apología del terrorismo" (p. 54) by dwelling at length on the way society inspires feelings of terror or pity so as to alienate an individual or a group; however, the consciousness he shows in *lumpen* of the psychological process whereby factions from both the left and right use terror and violence reflects their increased use in Spain today.

Sastre claims a semi-official Mafia controls literary production in Spain in such a way that only the works of approved authors are disseminated while others', in the post-Franco period of freedom from censure, are ignored (Ch. 7). In 1977, after many years of be-

ing denied official permission to have his work performed, he saw his newly opened play, *La sangre y la ceniza*, closed by an attack from the far-right. Although Sastre acknowledges he has to some degree marginalized himself—he and his wife now live in Fuenterrabía in the Basque country rather than in Madrid since their release from prison³⁵—, the silence surrounding his life and work has made him almost a non-person.³⁶ Despite the international acclaim he has received, particularly in Sweden, Italy and the United States, he continues to be generally disregarded in Spain. He is continually passed over by the Academy. Many of his books are published by the smaller publishing houses; and his occasional pieces, rather than appearing in literary journals, usually are printed in newspapers such as *El País* or *Egin*. In a recent (1984) article in *Insula* a critic, discussing the "nuevos autores" writing in the Spanish theater today, focussed almost totally on the influence of Buero Vallejo.³⁷ By describing Sastre as Buero's "discípulo," the author of the article seems to be well on the way to having Sastre written out of the history books. Buero's "posibilismo," a compromise arrived at in the Franco era, which Sastre challenged in an important polemic in the fifties and the sixties, is today regarded as the operating principle for theater writers. The same author of the *Insula* article describes the "marginación" of many leftist "nuevos autores" whose work ironically goes unsupported and unperformed in the proclaimed Socialist democracy.

Still neatly categorized as a dramatist and thereby forgotten, Sastre goes unnoticed as a novelist.³⁸ *lumpen* attracted little notice;³⁹ and the question it posed for contemporary Spanish writers, particularly many of the New Wave novelists, as to whether their extreme subjectivity and their vaunted linguistic sophistication and structural play do not also instance a marginalizing cultural tradition, often characteristic of repressive political regimes, seemingly went unanswered. Although it may be true that as one critic has written, "Hemos salido de la pesadilla imperial"⁴⁰ in the period of press freedom since Franco's death, the studied alienation of several important Spanish novelists, on the one hand, and the continuing preference of the Spanish public for superficial, entertaining reading,⁴¹ on the other hand, has shown these authors' prolonged marginalization to be a dangerous deceit. Not only has the culture been deprived of any socially responsible and, therefore, meaningful work but art and literature still have remained the property of the privileged.

IV

Sastre's contemporary version of the picaresque novel, which uniquely combines a focus on the country's socially obscure classes with writerly concerns, incorporates certain narrative as well as ide-

ological changes witnessed elsewhere. Although he claims that he shuns literary modes (p. 241), that his reading is determined by kiosk availability (p. 100), Sastre has made use of the self-conscious genre, so remarked on by critics as increasingly common in the twentieth century.⁴² Like some French and Italian writers employing literary self-reflexivity,⁴³ Sastre gives evidence that he considers literature which reflects literature to be more than narrowly narcissistic; he obviously believes it has a serious social function. Sastre's awareness of parallel symbolic codes also suggests the influence of French structuralism and semiotics. When he ranges the Castilian version of a popular song alongside its equivalents in Italian and Sardinian (p. 229), when he devotes an entire chapter to drawings of signs which can be found on walls but which have meaning only for their initiates (Ch. 37), he easily communicates to the educated reader the arbitrariness of language and poses to him the question of the supremacy of one type over another. Sastre applies Deleuze and Guattari's concept of deterritorialization with respect to the role minority writers play in contributing to a major literary language (pp. 110-115).⁴⁴

In choosing the picaresque form Sastre asks anew a question which is implicit in the genre: Why does an artist whose production presupposes certain aspirations to high culture (given the consumer's basic literacy, economic spending power and leisure to read) ground his material in the world of illiteracy, poverty and sometimes even delinquency? The answers must be several. There is in the classics of the genre a developed sense of textual orality whose expressive capabilities a modern writer seeking to extend the literary language may at once perceive. A writer with populist preferences⁴⁵ understands that language, in many cases, is the only defense the poor and powerless possess;⁴⁶ his use of their language is a political cry for recognition as well as a warning that their needs cannot much longer be ignored. By representing marginal groups in the pages of a work with literary pretensions, Sastre hopes to elevate popular culture in the sense that he makes his readers aware of ordinary peoples' abilities to create their own rich, complex discourse (p. 313); at the same time he denounces the many other varieties of counterculture which also claim to speak for these groups as disguised efforts by the dominant culture to control the peoples' voice (Ch. 6, 31). For example, he is concerned with those reactionary Basque writers whose rhetoric reinforces Oedipal ties to the motherland ("oh mamá, oh patria mía, o mi caserío" p. 114), and thus thwarts any real transformation of the society. And, unlike British social commentators⁴⁷ who see youth subcultures such as the punk style as subversive, Sastre believes their Spanish counterparts do not really threaten the status quo but instead help to perpetuate it. Clearly, he intends his book to function at that level between high culture and low culture where oppression and exploitation are reexamined.

The picaresque, though valued by the wealthy and the powerful, has always been the genre which concealed violence, cruelty, failure and any number of other negatives in the name of comedy, moral enlightenment and social realism. The picaresque is the literary manifestation of the transfer of guilt, the distancing mechanism whereby so-called respectable society places on its working classes its own burden of wrong-doing and shame. In revealing the inversion the genre has suffered, in demonstrating the extent to which its meaning is based on class differences, Sastre has politicized the genre. This must be the reason most critics who in the past tried to diminish Sastre's importance as an artist by claiming he based his "esthetic enterprise on political foundations"⁴⁸ ignored *lumpen* as a political tract; many in Spain's artistic elite have persisted in the notion that art and politics must needs be separate.⁴⁹ But the work symbolizes Sastre's hope that some readers may be made to understand that every artistic endeavor has ideological premises.

Sastre's use of the picaresque formula parodies seriously the texts of earlier national writers.⁵⁰ His identity with them depends on their use of a common idiom with the shared experiences that that implies, yet he imaginatively takes on the character others have distanced themselves from. Reflecting on the literary ancestors of the country in which he was born, George Santayana, who was hardly a populist, chose a similar perspective:

I feel a natural sympathy with unprejudiced minds, or if you like with rogues. The picaresque world is the real world; and if lying and thievery and trickery are contemptible, it is because the game is not worth the candle, not because the method is unworthy of the prize. If you despise the world, and cheat it only to laugh at it, as the Spanish rascals seem to do, at least in fiction, the sin is already half forgiven.⁵¹

Whether one has a cynical view of society, such as Santayana expresses, so that one justifies a *pícaro's* conduct in terms of the demands of the game—or whether one simply enjoys the play and wit of the deceit, one can appreciate the apparently more truthful vantage point the genre offers.

In questioning the politics of the genre both historically and contemporaneously, Sastre is sensitive to some of the same concerns as Buckley. Buckley, however, believes that the nineteenth-century dichotomy between the capital and the provinces—between urban values and progress on the one hand and regionalism and tradition on the other hand—still characterizes Spanish culture (pp. 11-22). His contention that the continued existence of the picaresque affirms the importance of Castile, though innocently outdated in perpetuating a myth largely promoted by the members of the Generation of 1898, dangerously ignores changing realities.

The political message of Sastre's novel is broadly cast. The ending of *lumpen* dramatizes what happens to the individual when the protective shield, which is language, is dropped. This resolution of the story demonstrates the logical consequence of the writer's decision to acknowledge his professional crime and suppress his style; by yielding to common discourse, he loses his individuality as artistic tradition esteems it, and his life ends. There is a lesson to be learned in the fact that Sastre has made the book and the character's life coterminous. Not only is character shown to be a verbal construct by means of the book's example, but suicide is put forth by this modern writer as the only act of personal freedom possible for a *pícaro* in the face of a totalizing culture.

NOTES

¹ For an excellent overview of the attempts to arrive at an acceptable typology, see Richard Bjornson, "The Picaresque Identity Crisis," in *The Novel and Its Changing Form*, ed. R. G. Collins (Winnipeg, Canada: University of Manitoba Press, 1972), pp. 13-25; see also Stuart Miller, *The Picaresque Novel* (Cleveland: The Press of Case Western Reserve University, 1967). However, for a study which especially joins a study of structure and its mythic dimensions to the broad questions of history and psychology see Claudio Guillén, "Toward a Definition of the Picaresque," *Literature as System* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971), pp. 71-106.

² For a discussion of how earlier literary forms determine later genres, see particularly Guillén, "On the Uses of Literary Genre," *Literature*, pp. 107-134.

³ Alexander A. Parker, *Literature and the Delinquent* (Edinburgh: University Press, 1967), particularly Ch. 2; Jenaro Taléns, *Novela picaresca y practica de la transgresión* (Madrid: Ediciones Júcar, 1975), pp. 29 ff.; also Javier Herrero, "Renaissance Poverty and Lazarillo's Family: The Birth of the Picaresque Genre," *PMLA*, 94 (1979), 876-86. An important new work by José Antonio Maravall (*La literatura picaresca desde la historia social. Siglos XVI y XVII*. Madrid: Taurus, 1986) finds changes in the concept of poverty as the explanation for the emergence of the genre. However, Maravall does not see the Golden Age picaresque novel as a "retrato" of this society, but instead as a "testimonio" (p. 13) to a deeper crisis in which the split between the rich and the poor is made worse by such factors as increasing secularization and the resulting failure of old norms of charity, the growth of cities at the expense of agricultural modes of interdependence, etc. Maravall understands poverty in a more profound sense as "una situación de debilidad, de dependencia, de humillación, caracterizada por la privación de medios para satisfacer necesidades normales en la existencia" (p. 34).

⁴ See especially Guillén, *Literature*, pp. 85 ff.; also Anthony N. Zahareas, "El género literario picaresco y las autobiografías de criminales," *La picaresca: Orígenes, textos y estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca

The Picaresque Tradition Updated

(Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979), pp.79-111; also Robert Alter, *Rogues's Progress: Studies in the Picaresque Novel* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1964).

⁵ See Harry Sieber, *Language and Society in La vida de Lazarillo de Tormes* (Baltimore, Md.: The Johns Hopkins University Press, 1978).

⁶ See most importantly Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, 2nd ed. (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1976).

⁷ Alexander Blackburn, *The Myth of the Picaro: Continuity and Transformation of the Picaresque Novel, 1554-1954* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1979).

⁸ See especially Michael Ryan, *Marxism and Deconstruction* (Baltimore, Md.: The Johns Hopkins Press, 1982).

⁹ The terminology particularly recalls Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, ed. Charles Bally and Albert Sechehaye (New York: McGraw-Hill Book Co., 1966), especially pp. 65-100.

¹⁰ Manuel Criado de Val, *Teoría de Castilla la Nueva: La dualidad castellana en los orígenes del español* (Madrid: Editorial Gredos, 1960), Ch. 8. See especially pp. 331-332: "Históricamente, la picaresca es una epidemia; el resultado de una grave crisis española, cuyo momento culminante coincide con la excesiva dispersión imperialista de los Austrias. Representa el hábito, el agrado con que el español vive en una sociedad injusta y desorganizada; subversión complacida, abierta y burlesca, de unas jerarquías tradicionales, más o menos petulantes y falsificadas; fórmula española de nihilismo; refugio de gentes ineficaces y orgullosas; disimulo de un gran fracaso nacional bajo capa irónica."

¹¹ *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España* (Barcelona: Ediciones Península, 1982), pp.83-92. All other citations in the text refer to this edition. For an excellent study of Madrid's economic influence see David R. Ringrose, *Madrid and the Spanish Economy, 1560-1850* (Berkeley: University of California Press, 1983).

¹² Though exceedingly valuable in discussing community and orthodoxy in terms of race, political loyalties and regional interests, Paul Ilie's study of authoritarian Spain (1939-1975), *Literature and Inner Exile* (Baltimore, Md.: The Johns Hopkins University Press, 1980), discusses "deculturation" apart from class concerns. His concept of "inner exile" describes alienation and disaffection as the preoccupation of literate writers.

¹³ His marginalization from Madrid, from the official Communist Party, from his identity as a Spaniard in general, is particularly developed in the "Cuarta jornada" (pp. 113-154) of the interview book by Francisco Caudet, *Crónica de una marginación: Conversaciones con Alfonso Sastre* (Madrid: Ediciones de la Torre, 1984).

¹⁴ Maravall, p. 11.

¹⁵ Caudet, p. 146.

¹⁶ Alfonso Sastre, *lumpen, marginación y jerigonça* (Madrid: Editorial Legasa, 1980), p. 54: "... la literatura [es] una forma de la delincuencia." All other citations in the text refer to this edition.

¹⁷ For an opposite point of view see the thoughtful discussion on the use of one ideal language, Castilian, for artistic purposes, by Alonso Zamora Vicente, "Reflexiones sobre la nivelación artística del idioma," *Lengua, literatura, intimidad* (Madrid: Editorial Taurus, 1966), pp. 41-62.

¹⁸ Sastre, p. 54, refers to an article by Juan Goytisolo in which this idea also appears.

¹⁹ Ryan, p. 3: "Deconstruction teaches one to attend to gestures of exclusion."

²⁰ Sastre openly discusses the book's formation: "Se verá así que mi libro no es una escritura posterior a una investigación —me da mucha risa que alguien diga que ya tiene el libro en la cabeza y que lo único que le falta es escribirlo; qué disparate—, sino que la escritura es la investigación; lo que ha habido antes de esta escritura no ha sido otra cosa que oído, o sea sensibilidad." (p. 118)

²¹ Sastre is clear in stating his own case as writer: "pertenece a ese Mundo de la delincuencia o de la transgresión." (p. 82)

²² See Rico, pp. 15-25, for a discussion of the invention of a "vuestra merced."

²³ See Rico, pp. 24-5 on the importance of the *caso* in *Lazarillo* and pp.59-91 on the importance of theological concerns in *Guzmán de Alfarache*. Douglas M. Carey, "Lazarillo de Tormes and the Quest for Authority," *PMLA*, 94 (1979), 36-46, discusses "confession" in this key work.

²⁴ Magda Ruggeri Marchetti in her edition of *M.S.V. (La sangre y la ceniza/ Crónicas romanas* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1979) provides the information that Sastre was jailed from October 3, 1974 to June 3, 1975; he was accused of terrorism. His wife, Eva Forest, was jailed from September 16, 1974 to the end of May, 1977. They have been detained several times since on various charges; for a period they were locked out of their Madrid home. (pp. 22-3)

²⁵ In *M.S.V.* Sastre writes of having been denied his books for political reasons, and the reader feels Sastre's disconsolation at the loss of these friends. (pp. 22-3) See also *lumpen*, p. 81.

²⁶ *lumpen*, p. 255; see also my interview with Sastre, "Alfonso Sastre on Alfonso Sastre," *Hispania*, 64 (1981), 459-65.

The Picaresque Tradition Updated

²⁷ Sastre generally avoids in *lumpen* the innocuous journalistic tone characteristic of this work by Cela; additionally, in his description of street life he avoids the prurience which another work by Cela, *Izas, rabizas y colipoterras*, seems to promote in its focus on prostitution.

²⁸ Sastre, *Las noches lúgubres* (Madrid: Editorial Horizonte, 1964), p. 81.

²⁹ See particularly the discussion in *M.S.V.*, pp. 48-58. Sastre's most recent play, *La taberna fantástica* (Edición de Mariano de Paco, Murcia: Sucesores de Nogués, 1983), incorporates much of the low-life language of *lumpen* in its dialogue. As this article goes to press, this play in a considerably revised form has been a surprising long-run hit in Madrid; Sastre is enjoying his first major commercial success in over 20 years.

³⁰ Collections of his poetry are *Balada de Carabanchel y Otros poemas celulares* (París: Ruedo Ibérico, 1976); *El español al alcance de todos* (Madrid: Sensemayá Chororó, 1978); and *T.B.O.* (Bilbao: Editorial Zero, 1978. Several of his poems also form part of the *Antología de la libertad* (Madrid: Editorial Revolución, 1983). pp. 137-152.

³¹ See Alison Weber, "Cuatro clases de narrativa picaresca, "La picaresca," p. 16.

³² The subject of literary realism occupies Sastre in his long essay, *Anatomía del realismo* (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1965).

³³ Walter L. Reed, *An Exemplary History of The Novel, The Quixotic versus the Picaresque* (Chicago, Ill.: The University of Chicago Press, 1981), pp. 1-18.

³⁴ I am indebted to Robin Erica Wagner-Pacifici for the interpretation of this social act as a text to be decoded. In *The Moro Morality Play: Terrorism as Social Drama* (Chicago, Ill.: The University of Chicago Press, 1986) she discusses the way the different sides in the Italian drama in 1978 used existing metaphors to portray the other, thus influencing public opinion.

³⁵ Sastre describes his "automarginación" in *lumpen* (Ch. 8) and then discusses what persons and what groups may have the power to marginalize.

³⁶ That Sastre is still remembered and has the ability to generate strong feelings among many Spaniards is evidenced by the reaction to a review he wrote in the July 10, 1986 issue of *El País*. Numerous readers, among them José Luis Aranguren, angrily criticized Sastre in *ad hominem* attacks for his review of Julio Rodríguez Puértolas's *Literatura fascista española*. Sastre had opened old wounds by reviving memories of collaboration with the Franco regime.

³⁷ José Monleón, "Los 'nuevos autores' en el teatro español contemporáneo," *Insula*, (Nov-Dec., 1984), 1, 18.

³⁸ For example, Rafael Conte, in discussing the novel in Spain since Franco's death in "En busca de la novela perdida" (*Insula*, Julio-Agosto, 1985, 1, 24), omits any mention of Sastre as a novelist.

³⁹ When asked in October, 1982, what the response in Spain had been to the publication of *lumpen*, Sastre replied that it had attracted very little notice.

⁴⁰ Conte, p. 1.

⁴¹ Conte, p. 24.

⁴² See particularly Robert Alter, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1975).

⁴³ See Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980), Ch. 8.

⁴⁴ See Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Kafka: pour une littérature mineure* (Paris: Les Editions de Minuit, 1975).

⁴⁵ Gonzalo Sobejano in his *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, 2a ed. (Madrid: Editorial Prensa Española, 1975), pp. 383-430, documents a category of recent Spanish writers whose sympathies are with the people.

⁴⁶ Sastre, for example, likens *argot* to a horsefly buzzing around and sucking the flesh of the cow of language. The cow's tail are the forces of the police and the Academy which cannot drive the horsefly away. (p. 215)

⁴⁷ Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style* (London and New York: Methuen, 1979).

⁴⁸ Angel Berenguer, "Veinticinco años de exilio en el teatro español contemporáneo," *Insula*, Octubre, 1977, pp. 1, 10, quoted in Ilie, p. 163.

⁴⁹ Conte (p. 24) testifies to the prevailing Spanish taste: "Recientemente hubo un coloquio entre escritores alemanes y españoles... Los alemanes defendían una literatura compromentida... mientras que los españoles tronaban desde un paraíso incontaminado y feliz, defendiendo la literatura más pura e irreductible que darse pueda."

⁵⁰ Hutcheon, "Parody Without Ridicule: Observation on Modern Literary Parody," *Canadian Review of Comparative Literature* 5, no. 2 (Spring, 1978), 201-211.

⁵¹ George Santayana, *Persons and Places* (New York: Charles Scribner's Sons, 1944), pp. 11-12.

LA ESTRUCTURACION MORAL DEL ORO EN LA CELESTINA

Tomás Alberto López-Pumarejo
Universidad de Valencia

La función dineraria del oro y las implicaciones socio-culturales del dinero como mediación en las relaciones interpersonales o en los proyectos existenciales, ha sido objeto de perenne deliberación moral y representación artística. Tal deliberación perenne se observa a través de la historia de la economía, en sociedades donde existe el trueque, formas primitivas de acumulación de capital, sistemas mercantiles en desarrollo, o bien en culturas que vivencian el complicado sistema crediticio de nuestros días. Huelga mencionar ejemplos que en los discursos literarios van desde la "venta" de Cristo por Judas hasta personajes que en la novela contemporánea emulan héroes acaudalados, ya arquetipificados dentro de la cultura de masas: la fascinación que sienten, por ejemplo, las simplonas heroínas de Manuel Puig ante las glamorosas —ricas— estrellas del cine de la *Epoca Dorada* de Hollywood.

Puesto que el dinero es una mediación inserta entre necesidades —culturalmente orientadas— y lo deseado, puesto que el salario es un elemento medular en el *modus vivendi*, y puesto que la adquisición de dinero es directamente proporcional al potencial adquisitivo de placer, lo dinerario combustiona buena parte de las relaciones sociales, así como también de las tendencias antisociales: el egoísmo, la codicia, la usura, la avaricia, el oportunismo, la inescrupulosidad. Al nombrar estas tendencias antisociales apelamos a una terminología moralista, y a propósito asumimos que la moralidad insta un sistema dinámico que ideologiza otro sistema dinámico: aquel sistema de prácticas significantes que conocemos como *cultura*. Asumimos, además, que la moralidad institucionaliza —en la oficialidad o en la marginalidad— lo político, lo religioso, lo económico, lo social, etc. Esto habrá de inscribirse, sincrónicamente, en las *producciones culturales*: código, camisa, libro, tienda, etc. Todo discurso moralista remite a las consecuencias nocivas de la antisocialidad. Constituye una advertencia implícita o explícita sobre el caos que la antisocialidad genera en un organismo social templado por una preceptiva ética la cual es acatada, al menos por el emisor del discurso, como universal y absoluta. En otras palabras, desde el ámbito del emisor del discurso moralista se postula un proyecto social o existencial cuya operacionalidad se asegura mediante la ilustración pedagógica —o la representación artística— de las consecuencias negativas que acarrearía la obstaculización del mismo.

Puesto que lo moral es producto de convenciones sociales, toda conducta calificable como anti-social puede también calificarse como inmoral: la inmoralidad se califica como irresponsable al amenazar una noción de *bien común*, cultural y socio-históricamente determinada. Proponemos, pues, que la *amoralidad* no existe más allá de un estado nirvánico o de inconsciencia. El ser humano conservador, reformista o radical es un ser *social-moralizado* cuyo comportamiento, de alguna manera funcionalizado hacia las relaciones interpersonales, proviene de una internalizada ética de comportamiento forjada en lo moral. Lo que generalmente se entiende como *amoral* remite en realidad a conductas catalogables como inmorales en relación a una moralidad dominante en alguna esfera social, o si se quiere, en relación a un principio de realidad tal como lo define Herbert Marcuse.¹ Por otra parte, lo que se presenta como un proyecto alternativo o radical en oposición a la moralidad dominante, instaura en sí mismo una preceptiva moral, una afirmación moralista, en la medida en que encarna la defensa de un proyecto de organicidad social y ética. Más aún, en la configuración discursiva de todo proyecto moral se reciclan materiales semánticos que proceden en parte (y necesariamente) de prácticas significantes institucionalizadas en oposición a una moral dominante. No se trata de cambios sino de transformaciones. No apuntamos con esto a callejones sin salida, verdades universales ni circularidades históricas, sino hacia las refuncionalizaciones semánticas inherentes a la elaboración de proyectos morales y/o políticos conforme surgen como necesidad histórica o conforme se metonimizan en los discursos literarios.

Nuestro interés se centra en los discursos literarios y, dentro de ellos, en la presencia del dinero como tradicional y evolutivo recurso codificador de aforismos moralizantes. A fin de indagar sobre esta preocupación transtemporal no realizaremos un análisis comparatista ni sociológico en el sentido ortodoxo. Lo que hasta el momento hemos dicho constituye un vehículo de planteamiento de nuestra preocupación por la función del oro como cohesor de un texto moralista y conservador: *La Celestina* (LC) de Fernando de Rojas.² Nos enfrentamos a una obra cuya intención *declarada* le autodefine como moral, y cuyo autor, estudiante de derecho, la redacta en un momento durante el cual los juristas españoles mostraban una efervescente preocupación por la moral pública, especialmente en relación a la mancebía, interviniendo por tal motivo en la vida privada de los ciudadanos.³ A propósito de estudiar la función estructural del oro como arma de la intención eclesástico-moral de LC, elaboraremos un análisis de tipo formalista, en la medida en que intentamos efectuar un sondeo intratextual de segmentos discursivos que remitan al oro o al dinero, cristalizando así una estructura significativa funcional al aforismo moral que el texto instaura. Proponemos, de esta manera, una lectura que complementa o se añade a las múltiples lec-

turas posibles de un clásico que ostenta una complicada textura semántica precisamente por ser obra maestra y universal.

En LC el oro funciona como punto de partida, agente cohesor de la trama y de buena parte de la simbología teológico-mitológica de la obra, interviniendo así en las más importantes relaciones interpersonales e interclasistas entre los personajes de esta tragicomedia (género que se ocupa de las relaciones entre clases altas y bajas). Es decir, el oro es el móvil de la trama, el eje que vincula dos clases opuestas. Celestina vende por dinero la restauración de la virginidad, la adquisición de pareja y otros servicios de ingeniería erótica. El dinero se destaca en el lamento final de Pleberio donde este expone que ha ganado fortuna para su hija ya suicidada, exteriorizando así una conciencia adquirida de su ubicación estamental como comerciante. LC se desenvuelve en una reincidente mención de elementos del mundo comercial y financiero.⁴ En suma, el dinero es objeto ineludible de análisis si se trata de esclarecer el significado de la obra, toda vez que la trama de esta se construye a partir de que un individuo negocia una relación amorosa, y por lo tanto, se enturbia el enamoramiento, supuestamente la vivencia más intensa de los seres humanos, al tratarle —en parte— como mercancía. Aunque no puede perderse de vista el aforismo eclesiástico/moral que da sentido a tal relación amorosa dentro de la obra, decimos que el enamoramiento se gestiona *en parte* como mercancía porque los protagonistas parecen amarse sinceramente como resultado de un conjuro demoníaco.

Si asumimos una intención eclesiástico-moral en LC, su desenlace fatal ocurre también en parte porque Calixto comete el pecado de idolatría al endiosar a Melibea (tal endiosamiento es, a su vez, recurso genérico que se desprende de las situaciones plautescas en la tradición literaria del amor cortés) y este sacrilegio contamina otros personajes, algunos de los cuales viabilizan comercialmente tal noviado. Interesa como este *negocio* que fusiona el dinero y el amor es precisamente el recurso moralizador de LC, y cómo dicho recurso vertebró el texto. A fin de documentar lo aquí propuesto, analizaremos citas que aludan al oro, al dinero, al salario, al provecho y al negocio, como recurso para mostrar como se adscribe la fusión letal del oro y de la codicia al personaje de la alcahueta Celestina. En otras palabras, se estudiará la confluencia-personificación en este personaje del ideograma dinero-tiempo-oro-codicia-Demonio, ilustrando la forma en que tal confluencia aporta la moralidad que da sentido al clásico. A tales fines, se entrecruzarán en el análisis, junto a este ideograma propuesto por nosotros, el ideograma que traza Alan Deyermond: hilado-cordón- cadena como equivalencia simbólica en LC.

Dentro de la equivalencia simbólica que Deyermond desentraña, la cadena es la forma de salario —oro— que infectada por un conjuro demoníaco hecho por Celestina, resulta el epicentro del aforismo moralizador propuesto en la obra: la cadena de oro es el ente icono-

gráfico donde se cuaja la convergencia del sistema ideológico de Deyermond con el nuestro, complementándose así nuestros postulados.⁵

LC ≠ oro

En *La tragicomedia de Calixto y Melibea*, la vieja Celestina aparece como si fuera una personificación (entre otras) del dinero mismo. Sabemos que el dinero funciona como una *celestina* entre las necesidades, los objetivos y los objetos. En LC la actitud venal del arquetipo *alcahueta*, así como la *buhonera* o la *Trotaconventos* de *El libro de Buen Amor*, integra tanto el ámbito de las relaciones dinero-amor como un concepto de la sociedad por el cual el dinero es el último bien.⁶ Por motivos afines, Shakespeare llama al dinero *puta universal*, el universal alcahuete de los hombres y de los pueblos.⁷

Obviamente, no podemos avistar en la España de Rojas una economía dineraria, adjudicándole así a este equivalente general las complicadas funciones que cumple en las culturas contemporáneas donde el mismo es protagonista de la vida cotidiana. No obstante, LC surge de una sociedad donde ya se observan procesos de acumulación primitiva dentro de un sistema mercantil en desarrollo que mermaba la predominancia del orden feudal. El oro funcionaba como equivalente general: como dinero, como mediador de múltiples y constantes instancias de convivencia social. Al ser el oro un elemento intercambiable por cualquier otro, ostenta el potencial de adquirir casi todo. Se convierte en una especie de bien supremo, en la medida de casi todos los objetos y servicios que rodean al hombre, hasta el punto de que, al igual que un fetiche, cobra una mágica fuerza autónoma cuyos efectos vuelven como un bumerang hacia quien le creó como producto de una necesidad histórica: el ser humano. El oro es el brujo, el mago, el hechicero que hace las veces de *celestina* entre el deseo y lo deseado.

El antagonismo de este potencial adquisitivo frente a la moral dominante, frente a valores culturales bruñidos en lo eclesiástico, motiva el conflicto que nos ocupa. Este antagonismo, como hemos venido señalando, cohesiona en la urdimbre estructural de LC. Con ello Rojas parece proponer, por un lado, que ni el oro ni la tercera pueden adquirir lo que a Dios corresponde conferir: el desarrollo del amor, la felicidad, la solidaridad entre los hombres, y por otro, que no hay fechoría sacrílega o antisocial sin consecuencias destructivas tanto para el transgresor como para sus asociados.

En un reciente artículo (1986) Javier Herrero explica meticulosamente la secuela de eufemismos (cordón, dolor de muelas, agujeta) que en LC adscriben el Demonio al deseo sexual. Herrero lega en su artículo una trascendental contribución al relativamente extenso corpus de investigaciones que se ocupan de la preponderancia de la

brujería en LC aclarando cómo la bruja/alcahueta infecta objetos de forma serpentina (varitas, nudos, agujas) al invocar al Demonio moviendo dichos objetos en las muelas o los caldos de Lucifer. El artículo de Herrero es una sociología de la lectura de LC en la medida en que investiga la manera en que la seducción de Melibea busca ser leída, tomando en cuenta las relaciones que el lector de la época de Rojas establecía entre tales eufemismos y la práctica popular de la brujería erótica. Son muchas las concordancias entre el artículo de Herrero y el ya citado trabajo de Deyermond, salvo que Herrero, muy lúcidamente, ubica en la serpiente el foco de estructuración metafórica.⁸

En este punto cabe hacer una pequeña digresión a fin de apuntar sobre una contradicción aparente que con respecto al dinero y a la alcahueta se presenta en el texto. Por un lado, Celestina es un ser codicioso capaz de acumular riqueza, y por otro, es una pobre anciana, débil, borracha y barbuda que mora en una choza medio caída en la barranca del río. ¿Qué hace la vieja, pues, con las ganancias que obtiene de sus negocios? Tal aparente contradicción no cancela nuestros postulados ni debe considerarse como defecto de la narración, sino como resultado de un texto que se organiza viñéticamente a base de yuxtaposiciones episódicas profusamente simbólicas. A tenor de esta morfología, resultaría anacrónico buscar una verosimilitud representacional que respondería a preceptivas estéticas posteriores.⁹ Por otro lado es importante notar que Douglas Gifford habla de una marginación o proscripción de la hostalera o la alcahueta para la época de Rojas, en virtud del control jurídico sobre la mancebía. Los lamentos de Celestina sobre un pasado próspero como organizadora de burdeles arrojan posible constancia del empobrecimiento de un oficio que perdía tanto popularidad como legalidad.¹⁰ De todas formas, aparte de esta supuesta contradicción entre la pobreza de la tercera y su capacidad de atesoramiento, nos interesa cómo la codicia, tanto en Celestina como en otros personajes, funciona como contaminador que induce sistemáticamente a la fatalidad ejemplar del desenlace.

En su libro *El mundo social de 'La Celestina,'* José Antonio Maravall plantea que en la España de la Edad Media tardía, el desarrollo del elemento burgués invierte los términos nobleza/virtud-riqueza, adquiriendo prioridad la riqueza y quedando la virtud condicionada por aquella. Este planteamiento ha de tomarse, creemos, como tendencia dentro de ciertos circuitos sociales, pero no en calidad de ley general, tal como parece proponer Maravall. Desde los primeros diálogos entre Pármeno y Celestina se observa una tensión ética que podría encarnar el postulado de Maravall, cuando Pármeno manifiesta conservar todavía los escrúpulos de una moral tradicional aristocratizante donde la virtud se antepone a la riqueza.¹¹

PARMENO: "Riqueza deseo; pero quien torpemente sube a lo alto, mas ayna cae que subió. No querría bienes mal ganados."

CELESTINA: Yo sí. A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo."¹²

Según Maravall este segmento textual refleja una rotunda negativa al principio que rige toda la actividad de la Edad Media, es decir, al principio de *l'economie bonne et loyale* presente en los textos flamencos contemporáneos. En el mundo de LC, añade Maravall, el fin del enriquecimiento es la ley y toda consideración moral pasa a un segundo plano.¹³ Precisamente porque existe una tendencia humana transtemporal hacia la codicia, en el microcosmos discursivo que Rojas lega con LC la consideración moral no es algo que pase a un segundo plano, sino que cristaliza el sentido del texto mismo. LC muestra, y aquí convenimos con Maravall, cómo se invierte la dirección del camino con respecto a los términos nobleza/virtud-riqueza: en lugar de ir por el honor hacia la riqueza, el individuo se enriquece y luego adquiere el honor. Pleberio —padre de Melibea—, por ejemplo, no dice que con su honra se hizo rico, sino que con sus holgados medios consiguió honras. Su lamento final en el texto implica, entre otras cosas, un autoreproche por haber desatendido el hogar al estar demasiado pendiente de sus empresas.

Tanto Pleberio como otros personajes enfrentan las consecuencias de diferentes manifestaciones de una codicia dirigida hacia el *provecho* o hacia la ganancia material. Por otro lado, Sempronio sabe que el propósito de Celestina es el de *ser rica* y comprende que habría de competir con ella impulsado por idéntica motivación (pp. 136-137). Declara que no le importa remediar a su amo, sino salir él de pobreza: "deseo provecho, querría que este negocio oviese buen fin." (p. 96). Contrario a los intereses de Calixto Sempronio confiesa: "procuremos provecho mientras pendiere su contienda" (p. 91). El cuidado de la propiedad, la búsqueda de provecho es el principio que Celestina recomienda a Areusa para sobrevivir: "de lo contrario nunca tú harás casa con sobrado" (P. 174). Observa Maravall que es necesario remitirse al significado de la palabra *provecho* durante la época de Rojas a fin de interpretar correctamente la denotación de expresiones como las que acabamos de citar. Este término es muy común durante el siglo XV y se empleaba para traducir la palabra latina *lucrum*, designando la ganancia material como producto de una actividad dedicada al lucro. De ahí que sea una de las palabras más reiteradas a lo largo del texto.

Hasta el momento hemos asociado la codicia con el provecho, aunque la codicia es una categoría moral y el provecho es una dirección socio-históricamente determinada de la codicia. En el complejo de relaciones humanas metonimizado en LC, el provecho se contabiliza en dinero o en bienes. El dinero, además, es algo ya tan familiar

que sus propiedades se utilizan como parámetro: Celestina declara que el amor carnal es tan *comunicable como dinero* (p. 170). Esta analogía también apunta hacia la moneda como medio de relación interpersonal, la cual al poderse medir, calcular, dividir y distribuir compele a una velocidad utilitarista. Por ello, en parte, los personajes de LC tienden a ser personajes acelerados, no tienen tiempo que perder. Sus vidas son fulminantes y apresuradas, y por eso también sus muertes. Calixto muere debido a la velocidad con que sale del huerto de Melibea inmediatamente después de manifestar su angustia por el tiempo que pasa irremediamente. Desde luego que el lamento por el tiempo que pasa para Calixto no obedece a ningún motivo intrínsecamente dinerario, sino que apela a múltiples preocupaciones como el gozo, la ansiedad, así como también al tradicional motivo del *carpe diem*. Nos referimos, no obstante, a causas que, en general, pueden haber contribuido a la presentación de personajes que al relacionarse en un medio urbano, llevan un ritmo de vida particularmente apresurado. Más adelante abundaremos sobre cómo se relacionan en LC lo urbano, lo dinerario y la prisa. Por el momento continuaremos analizando la función del tiempo en el texto.

Aunque no es algo obvio, Pármeno y Sempronio parecen también morir de un salto presuroso, *muertos sí cansados no*, no tenían tiempo que perder. Los personajes dan la impresión de vivir sus instantes medidos por reloj, el cual se menciona una y otra vez emulando el imparable tic tac (pp. 229, 235, 273, 269, etc.) Ahora bien, si el reloj es tan importante en LC como dice Maravall con motivo de lo antes citado, ¿Cómo se explica que Rojas sea tan ilógico en el tratamiento del tiempo? Nos parece apropiada la solución que ofrece Ciriaco Morón Arroyo en *Sentido y forma de 'La Celestina.'* La misma reza que los personajes de LC están mutuamente entregados con entusiasmo a cada instante, o en un apartamiento con plena conciencia de su ser. Pero no tienen consciencia del tiempo, sino consciencia del movimiento, algo muy distinto. Según la doctrina escolástica, preceptiva cotidiana en buena parte de la sociedad que rodea a Rojas, el tiempo no es real sino que constituye la medida y ordenación que hace el entendimiento de la realidad cambiante. El tiempo es un *ente de razón* con fundamento en la realidad, pero no es real. Según Arroyo, Rojas no se ocupó de la verosimilitud temporal, pues su interés se centraba en la acción, en el entrelazamiento de todos los personajes en el pecado (más bien en el vicio/placer diríamos nosotros) y en el castigo o resultado de tal pecado.¹⁴

Los personajes de LC viven aceleradamente en parte porque *la vida se va* y en parte porque procuran un *provecho* donde el oro resulta el primordial vehículo para conseguirlo. Esto explica hasta cierto punto el distanciamiento oportunista entre unos y otros personajes. El *tiempo de trabajo* se compra y, por ende, la prisa busca economizar un tiempo posteriormente rentable. Celestina llama su negocio con Calixto "ganar el sueldo" (p. 183). Se siente compro-

metida, pues, a resolver el pedido del comprador de su tiempo, el cual le ha entregado cien monedas "no digan que se gana holgando el salario" (p. 102).

Puesto que estructuralmente LC no es sino un retablo de múltiples escenas o viñetas cohesionadas tanto mediante la acción como por el personaje Celestina, la verosimilitud temporal no aplica a este tipo de narración como premisa estética. En cambio, la preocupación por el tiempo como concepto es observable a través de la obra, tal como se desprende de un comentario de Celestina en un pasaje irónico y humorístico que remite a la hiperactividad sexual de la vieja:

Muertas sí cansadas no (sus piernas). Si de noche caminan nunca que-
rrían que amaneciese; maldicen los gallos porque anuncian el día e al
reloj porque va apriessa... camino es, hijo, que nunca me harté de an-
dar.¹⁵

Invertido en trabajo de servicios, el tiempo es un móvil de la prisa y, sobre todo, del salario.

La palabra *salario* aparece precisamente durante el siglo XV en castellano vulgar y se incluye en el *Vocabulario* de Alonso de Palencia.¹⁶ No es casual que en LC se revela como ya habitual en el habla de los habitantes de la ciudad, en concordancia con la paulatina transformación de las relaciones entre amos y criados que ocurre en la época y como consecuencia de las nuevas formas económicas que asumen esas relaciones dentro de una sociedad que siendo de amos y criados ofrece características de sociedad de servicios, sobre todo en el medio urbano.

El ámbito característico donde se desarrolla la economía dineraria es la ciudad. Según María Rosa Lida, la ciudad celestinesca se inventa probablemente siguiendo el modelo de ciudad ficticia que proponía la pintura flamenco-castellana de la época.¹⁷ Sin embargo, la ciudad resulta un fondo borroso para los personajes de LC, y en todo caso, podría reflejar el desarrollo de las ciudades del siglo XV europeo como Burgos, Nüremberg o Venecia.¹⁸ En la España de entonces sólo Burgos es comparable a estas otras grandes ciudades y *cum grano salis*. En el texto que nos ocupa no existen signos que puedan decir mucho sobre el consumo en la ciudad celestinesca más allá de la especulación salarial entre personajes. No por ello ha de perderse de vista que las ciudades constituyen el marco para el desenvolvimiento generalizado del lujo y de la ostentación debido, tal vez, a la necesidad de destaque que resulta del anonimato en la multitud, o del acceso a una gran variedad de productos y servicios.

Aunque todo intento de identificación de la ciudad de LC es baldío, estamos ante una obra urbana, y las actividades de sus personajes son tan urbanas como medir el tiempo por reloj. Celestina es una alcahueta urbana con rasgos de bruja, y en este tipo se unen alcahuetería y brujería de una manera muy especial. La brujería es

buen aliado de la profesión de hostelera-tercera-madre-puta¹⁹ dentro de una ciudad llena de clientes ávidos de placeres, sobre todo amorosos. De hecho, Melibea es apenas un objetivo más, apenas otra muchacha inducida a la pasión mediante la *mordida* del Demonio. Tal ha sido el *negocio* de Celestina por muchísimos años. Según la alcahuete sus nudos de amor han tejido en la ciudad una tela de araña en la cual han caído innumerables víctimas.²⁰

Pocas vírgenes, a Dios gracias, a ese tu visto en esta ciudad que ayan abierto tienda a vender, de quien yo no aya sido corredera de su primer hilado. En naciendo la mochacha, la hago escribir en mi registro, y esto para que yo sepa cuantas me salen de la red. (Criado de Val, 97)²¹

Donde el dinero circula constantemente se hace posible la adquisición de una vastísima gama de objetos y servicios que producen diferentes tipos de necesidad, así como diferentes tipos de placer. Placer y dinero van de la mano toda vez que los elementos que proporcionan placer tienden a promoverse y a adquirirse como mercancías. Celestina es una alcahueta de brujería erótica que facilita el goce sexual al borrar sus huellas con la reposición de los virgos, resuelve a los hombres y mujeres ya incitados sexualmente como Calixto, o bien los incita, aunque tenga que apelar al Demonio. Al igual que el dinero, Celestina tiene la propiedad de ser un recurso del cual se dispone para adquirir los más inaccesibles placeres: cumple la misma función seductora-mediadora que el oro, adscribiendo las categorías dinero-amor como nervio de un tipo de sociedad donde el dinero se manifiesta especialmente en el trato del enamorado con la tercera.²²

En su artículo "Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic equivalence in *La Celestina*"²³ Alan Deyermond desentraña un sistema simbólico dentro de LC, basado en alusiones a la atadura, a propósito de las vinculaciones Celestina-dinero-amor-brujería. Deyermond llama la atención sobre la reiteración de palabras como lazo, cadena, redes, hilado... elementos que denotan tanto la atadura como la forma serpentina que tradicionalmente representa en el cristianismo al Demonio y a la tentación. Más adelante ilustraremos gráficamente cómo la igual repetición de palabras como tiempo, reloj, provecho y salario, elementos que igualmente atan la actividad vital de los personajes, sirven como complemento transversal a las imágenes que Deyermond destaca. Observa este autor que, una vez contratada Celestina por Calixto, la vieja efectúa un conjuro demoníaco con el propósito de hechizar un hilado remojado en aceite de serpientes. Invoca al Demonio ordenándole "que vengas sin tardanza a obedecer mi voluntad y en ello (en el hilado) te envuelvas y estés sin un momento te partir hasta que Melibea con aparejada oportunidad que haya lo compre y de tal manera quede *enredada*."²⁴

Peter Russell ha demostrado cómo los primeros editores de LC veían ya una correspondencia entre el conjuro de Celestina, el hilado, y el Demonio en forma de serpiente. Una de las primeras ediciones del clásico incluye una viñeta de la visita de Celestina a Melibea. La misma ilustra el hilado como varias marañas circulares que forman una serpiente enrollada.²⁵ Celestina indica al Demonio que en cuanto Melibea compre el hilado puede irse, y eso es lo que aparentemente hace, una vez se apodera de la voluntad de la muchacha inflamándola de amor hacia Calixto. En su siguiente entrevista con Celestina, Melibea se queja de que "comen de este corazón serpientes dentro de mi cuerpo," como confirmación —para Celestina— del embrujo que ha producido en la joven el hilado remojado en aceite de serpientes.

El embrujo se manifiesta en un comportamiento que, según Deyermund, se opone a la naturaleza de los hechizados, es decir, a la naturaleza tanto de Melibea como de los otros personajes que encadenadamente parecen quedar infectados por el conjuro. Por ejemplo, Alisa —madre de Melibea—, quien fue la primera en tocar el hilado, decide abruptamente visitar a su hermana enferma. Ella no desconocía la mala reputación de Celestina y se preciaba de ser excelente dueña de casa. Sin embargo deja a su hija sola con la alcahueta y ni siquiera considera la idea de llevarse a Melibea por compañía. Aparentemente embrujada también por el hilado, Melibea entrega simbólica y abruptamente su cuerpo a Calixto al entregarle su cordón a Celestina. Melibea admite: "en mi cordón te llevaste envuelta la posesión de mi libertad" (p. 160). Al integrarse el cuerpo de Melibea, metafóricamente, al cordón,²⁶ el hechizo se transfiere a su vez a otra forma de *atadura* y descontrola a Calixto cuando este lo toca. Calixto habla al cordón, enloquecido de deseo, como si el cordón fuera la propia Melibea: "¡O bienaventurado cordón que tanto poder y merecimiento tuviste de ceñir aquel cuerpo que yo no soy digno de servir! ²⁷ ¡O *ñudos* de mi pasión, vosotros *enlazásteis* mis deseos!." Su locura fetichista llega a tal extremo que Sempronio y Celestina se alarman, y la vieja interviene: "Cesa ya, Señor, ese devaneo, que me tienes cansada de escucharte y al cordón roto de tratarlo."²⁸ El dolor de muelas resulta —según Herrero— la imagen de la presencia del deseo, de la lascivia de un veneno que infecta e impregna, que busca dolorosamente ser liberado... El uso maléfico del veneno de Satanás está presente en LC y sirve, de hecho, como trasfondo para la seducción de Melibea."²⁹

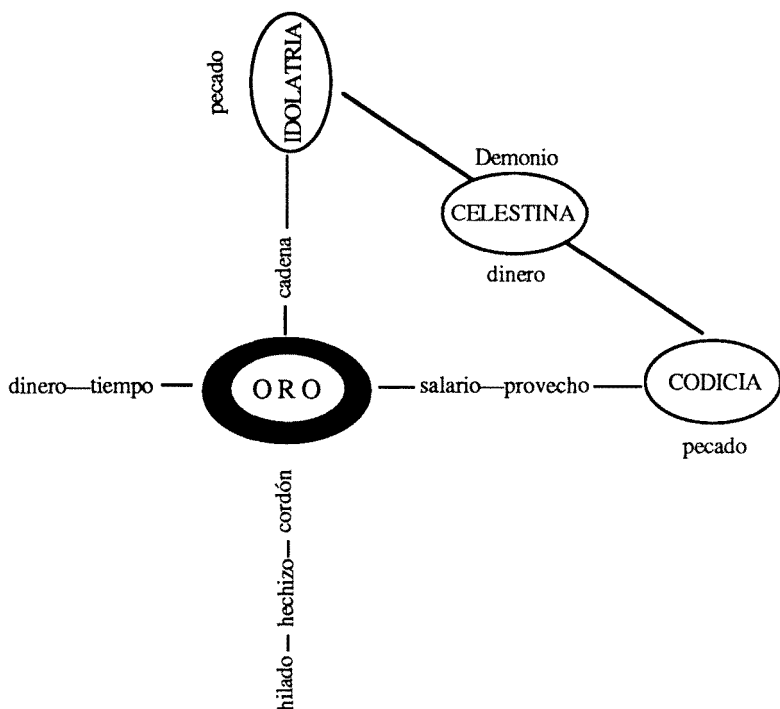
El hilado se había cambiado por un cordón y, aunque no inmediatamente, el cordón se cambia por una *cadena de oro*, es decir, se cambia por parte del *salario*, y a partir de ello, según Deyermund, se altera la conducta de Celestina de forma tan adversa que termina la misma provocando su propia muerte: hasta el momento, la tercera había hecho gala de su maestría en materia de psicología humana, de su pericia en el arte de la persuasión. Pero al enfrentarse a los reclamos de Pármeno y Sempronio pierde el tacto y no puede mane-

jar la situación a su favor. Siguiendo las incidencias de causa y efecto que Deyermond postula, el hechizo revertido sobre Celestina se le manifiesta en un incremento desmesurado de su avaricia que le ciega. De ser así, Celestina muere, se cancela físicamente, víctima de lo mismo que personifica: el dinero, así como una serpiente que se come su propia cola. Aún más, la cadena de muertes sin confesión que se inicia a partir del asesinato de Celestina, no se efectúa hasta cuando la cadena de oro es entregada como pago adicional de servicios, cadena que equivaldría al hilado, al cordón, a la tentación, al Demonio y al salario.

Cabe advertir que aunque los postulados de Deyermond se documentan coherente y sistemáticamente, el autor parece suponer que dentro de la realidad ficticia del texto, el conjuro demoníaco de Celestina, instancia que desencadena todo lo antepuesto, tiene efectos absolutamente comprobables, sin tomar en cuenta la deliberada ambivalencia que Rojas ingenia al circunscribir el conjuro a un ritual que Celestina *asume* como efectivo. Por otro lado, Deyermond no vincula todo esto con las vacilaciones tácticas que Celestina manifiesta en otras partes de la obra. Esto último puede considerarse como antecedente para que, más tarde, la tercera *calcule mal* y acabe siendo asesinada, sin que necesariamente haya Demonio de por medio. Sin embargo, puesto que la ambivalencia es una estrategia que yuxtapone o adscribe definiciones posibles, cuestionándolas en su oposición, pero nunca cancelándolas, la trayectoria simbólica de Deyermond resulta aún una propuesta válida para entender la arquitectura semiótica de LC. En la idea de que Celestina sucumbe ante un hechizo transferido a su salario como resultado de una invocación demoníaca hecha por ella misma, como en un desdoblamiento metafórico, se localiza la confluencia de nuestro ideograma con el de Deyermond. (Ver el diagrama en la siguiente página.)

Vemos como se establece una conexión entre el pecado de idolatría a un ser humano como si fuera Dios, es decir, la divinización de Melibea por parte de Calixto (faltando así al primer mandamiento de la cristiandad) y una aparente mediación demoníaca que se bifurca en la intervención del oro y de Celestina como dos caras de la misma moneda adscritas en el vínculo dinero-amor. A su vez, ello remite a la tensión *carpe diem/memento mori*, es decir, gozar el cuerpo/salvar el alma, donde el tipo de erotismo que Celestina viabiliza fuerza la balanza hacia el *carpe diem*.

Mientras que Calixto es el único que manifiesta *pecar* de idolatría, el otro gran pecado paralelo, la codicia se manifiesta en virus simbólico que genera la fatalidad totalizante del final: aunque Celestina había muerto acuchillada, su conjuro sobrevive en esa especie de virus que aniquila o desgracia a los cómplices y víctimas de la tercera. La muerte sin confesión se transforma en el salario del pecado, desplazándose así el salario prospecto de la cadena de oro.



El oro es, pues, el vértice de una pedagogía teológico-moral que, si bien no ha de tomarse como lectura panacea de LC, ya que sería ello fetichizar una trayectoria morfológica dentro de un texto extremadamente rico, es ciertamente un elemento base en el andamiaje estructural que da sentido a la obra. Tal elemento base se desprende de las circunstancias socio-históricas donde LC fue incubada, de la preponderancia textual de la brujería en relación a la seducción, así como también de la intención *declarada* del propio autor. Esa invocación demoníaca que parece sobrevivir los estragos del acto XII, sencillamente porque *La Celestina* es un texto inagotable para la crítica, el deleite y la reflexión, permanece como una grácil advertencia sobre la fascinación que el dinero ejerce sobre la humanidad y que, precisamente porque el ser humano se inclina tanto hacia el goce, determina en muchos casos la fatalidad.

NOTAS

¹ Ver: H. Marcuse, *Eros y Civilización* (Barcelona: Editorial Ariel, 1981), Partes I y II.

² La edición citada en este ensayo es: Fernando de Rojas *La Celestina*. Buenos Aires: Kaperlutz, 1976.

³ En su libro *Sentido y forma de La Celestina* (Madrid: Cátedra, 1974), Ciriaco Morón Arroyo explica, en el Capítulo I, como la intención *declarada* de LC en su equivalente a introducción o prefacio, se propone como moral. Por otra parte, Douglas Gifford, en su artículo "El mundo de Trotaconventos" *El Arcipreste de Hita: el libro, el autor, la tierra, la época. Actas del Primer Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*. Ed. Manuel Criado de Val (Barcelona: SERESA, 1973, pp. 129-138) propone que Rojas —estudiante de derecho— puede estar influido por una excesiva preocupación, existente entre los juristas de su tiempo, con respecto a la moral pública y los lupanares. La intervención exagerada de estos como controladores públicos de la vida privada es denunciada por los clérigos de la época. Ver: Gifford, p. 137.

⁴ José Antonio Maravall. *El mundo social de La Celestina* (Madrid: Gredos, 1964), pp. 54-62.

⁵ Ver diagrama en la antepenúltima página de este artículo.

⁶ Gifford, p. 143.

⁷ Carlos Marx. *Manuscritos de economía y filosofía* (Madrid: Alianza Editorial, 1981), p. 177.

⁸ Ver: Javier Herrero. "The Stubborn Text: Calisto's Toothache and Melibea's Girdle," en: *Literature Among Discourses, The Spanish Golden Age*, Ed. W. Godzich y N. Spadaccini (Minneapolis; University of Minnesota Press, 1986). Para una lista de trabajos sobre la brujería en LC, consultar nota núm. 15 del artículo de Herrero.

⁹ La calidad de una obra artística, desde luego, no depende de su fidelidad representacional, tal como proponen el Realismo y el Naturalismo, sino de la universalidad, de la atemporalidad que emane de sus propias leyes internas, las cuales a su vez son producto de necesidades socio-históricamente determinadas que desembocan en determinadas premisas estéticas.

¹⁰ Gifford, pp. 136-137.

¹¹ En comentarios hechos por escrito al borrador de este trabajo, Ciriaco Morón Arroyo señala, a propósito de la moral aristocratizante, el hecho de que se le conceda tanto espacio en la obra a la conversión de Pármeneo al igual que a la de Melibea, mostrando así que en Pármeneo el amor produce el mismo tipo de efecto que en sus señores. Por eso, continúa Arroyo, no tiene mucho sentido hablar de una "moral tradicional aristocratizante" con respecto a Pármeneo, al contrario, su

moral significa que el criado puede tener alma aristócrata en el sentido "humano" de honesta.

¹² Cfr. Maravall, p. 54.

¹³ Ibid.

¹⁴ La ilusión de verosimilitud cronológica es un producto del preceptivismo francés del siglo XVII. Ver: Arroyo, pp. 107-108.

¹⁵ cfr. Maravall, p. 62.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid. Cfr. María Rosa Lida. *La originalidad artística de La Celestina* (Buenos Aires: EUDEBA, 1963). También M. R. Lida, *Dos obra maestras españolas: El libro de Buen Amor y La Celestina* (Bs. Aires: EUDEBA, 1970).

¹⁸ Ibid, pp. 62-63.

¹⁹ Gifford, pp. 129-132.

²⁰ J.Herrero, "The Sttubon Text," p. 145.

²¹ Cfr. Ibid. Herrero cita de la página 11 de la edición de *La Celestina* de Manuel Criado de Val (Madrid, 1977).

²²Jacques Joset, "El dinero en el libro de Buen Amor: sociedad feudal y burguesa," *El Arcipreste de Hita: el libro, el autor, la tierra, la época*. Actas del Primer Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita. Ed. Manuel Criado de Val. (Barcelona: SERESA, 1973), p. 157. Ver también de Stephen Gilman: *The Arts of La Celestina* (Madison: University of Wisconsin Press, 1956); y sobre todo *The Spain of Fernando de Rojas* (Princeton: Princeton University Press, 1972).

²³ Alan Deyermond. "Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*," *Celestinesca*, no. 7 (1979), pp. 6-12. Para información teórica y bibliográfica sobre el asunto ver: P.E. Russell. "La magia como tema integral de *La tragicomedia de Calisto y Melibea*" (*Studia Philologica, Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso* 3 [1963]: 337-54). También de Russell consultar nueva versión del mismo artículo en su libro: *Temas de La Celestina* (Madrid, 1978), pp. 241-76.

²⁴ Deyermond, p. 6.

²⁵ J. Herrero. "The Stubborn Text," p. 144. Ver: P.E. Russell. *Temas de La Celestina* (Madrid, 1978) pp. 241-76.

²⁶ Tanto el cordón como la serpiente son también imágenes erótico-eufemísticas que se ubican dentro de las situaciones plautescas en la tradición literaria del amor cortés.

²⁷ "Servir" es también otro eufemismo a propósito de lo sexual en la tradición literaria del amor cortés.

²⁸ Deyermund, p.8. La reacción de Celestina es también interpretada como una burla secular a la extravagancia retórica de las clases altas.

²⁹ J. Herrero. "The Stubborn Text," p. 142

VISION MARGINAL DE LA HISTORIA EN
LA NARRATIVA DE JUANA
MANUELA GORRITI

Lucía Guerra Cunningham
University of California, Irvine

En el recuento masculino de los hechos históricos, la mujer latinoamericana, tradicionalmente desprovista de un rol activo y público en la evolución del pensamiento o la política, aparece como compañera en la vida íntima y anecdótica de aquellos hombres que modificaron la Historia, según los criterios de una perspectiva oficial. Desde este punto de vista que reafirma los valores dominantes de la burguesía falocéntrica, sólo se destacan las mujeres que reforzaron el mito de la feminidad en su papel de esposas, madres y dueñas de casa o aquéllas que en su actuación, ya sea como amantes o combatientes disfrazadas de hombres, modificaron de manera radical la conducta asignada a la mujer convirtiéndose en casos excepcionales. Sin embargo, en la incipiente revisión feminista de la Historia oficial, se ha comenzado a investigar la participación de la mujer en un devenir histórico no ya concebido bajo parámetros dominantes como una sucesión de hechos públicos en una sociedad de carácter homogéneo sino como un conglomerado complejo de sub-culturas mantenidas por los grupos marginales.¹ Así, en Latinoamérica se comienza a reconstruir la importancia histórica de actividades femeninas que, bajo una perspectiva hegemónica de la Historia, fueron totalmente ignoradas; tal es el caso de la labor cultural y económica de las monjas en los conventos coloniales.²

Este cuestionamiento de los criterios tradicionales que adjudican un determinado valor histórico ha puesto también en evidencia la complejidad de una subordinación femenina que desde una perspectiva dominante se ha deformado definiéndola como pasiva frente a la Historia, simplificación que ha hecho de la mujer un individuo sólo ocasionalmente presente en el devenir histórico. En primer lugar, no se ha estudiado de manera suficiente el rol activo de la mujer en los conflictos políticos latinoamericanos ni tampoco se han analizado los factores sociales que favorecieron y aún favorecen su actividad política en la marginalidad de la resistencia. Para una comprensión de la poco estudiada narrativa de Juana Manuela Gorriti (1818-1892) resulta esencial examinar la participación de la mujer argentina tanto en la Guerra de la Independencia (1810-1818) como en los conflictos políticos que culminaron con la sangrienta dictadura de Juan Manuel de Rosas (1835-1852). Si bien en las luchas por la liberación de la monarquía española, la Historia oficial recuerda las

donaciones de las "Patricias argentinas" y el apoyo convencionalmente doméstico a los patriotas, no se ha analizado su acción en la resistencia facilitada por las preconcepciones de la sociedad de la época que le adjudicaban los rasgos de débil e inofensiva. Así, las "bomberas" en la guerra gaucha de Salta realizaron una importante labor de espionaje y varias de ellas, al ser descubiertas por las autoridades españolas, fueron condenadas al castigo de azotes, atadas a un cañón o, en el caso de Juana Robles, se vieron forzadas a pasear por la ciudad emplumadas arriba de un burro y con medio cuerpo desnudo. Tampoco se ha estudiado el rol complementario en los enfrentamientos bélicos de las "mamitas" del Alto Perú y las "vivanteras", mujeres que viajaban con el ejército para preparar la comida y que, en varias ocasiones, engañaron a los realistas anunciando con su llanto en los pueblos la derrota de los patriotas.

El error más serio ha sido indudablemente suponer que debido al hecho de que la mujer no tenía derecho a voto tampoco poseía una conciencia política. Por lo tanto, al referirse a mujeres como Magdalena Güemes de Tejada, hermana del héroe de la guerra gaucha Martín Güemes, el historiador Bernardo Frías afirma:

Era el verdadero ministro de su hermano, para quien no tendría Güemes secretos de gobierno; no realizando, por consiguiente, acto alguno difícil sin su mediación y parecer; que así lo acompañaba en sus consejos, nacidos de la perspicacia y delicadeza de sentimientos de su sexo, tan desarrollados en ella, aun los mismos de guerra, montando a caballo, recorriendo las filas y arengando las tropas. Por eso fue doña Machaca para el General Güemes la más querida de las mujeres; la primera entre sus hermanos; el ser de toda su confianza; el corazón donde derramaba sus dudas, donde hallaba luz su espíritu en los momentos de la turbación; donde encontraba consuelo, donde se desahucaban sus enojos...³

En este discurso histórico, las preconcepciones acerca de la feminidad motivan al historiador a interpretar y recodificar la participación política de Magdalena Güemes de Tejada en términos del rol subordinado y auxiliar que se le ha asignado a la mujer latinoamericana. Más que un individuo en acción, ella es la fuerza etérea de inspiración para el héroe, en su calidad privativa de "corazón" y no de "inteligencia", ella es una fuente de consuelo por la delicadeza de sus sentimientos y sus consejos que, lejos de surgir del intelecto, se nutren, más bien, de una actividad irracional que reside en el ámbito de la intuición femenina. Ignorando que Magdalena Güemes de Tejada continuó participando en política aún después de la muerte de su hermano, Bernardo Frías reduce su actuación al nivel convencional de las relaciones familiares que hacían de la mujer simplemente la compañera íntima del héroe público. Proceso muy semejante a aquél de los dirigentes de las nuevas repúblicas quienes al reconocer su activa participación en la lucha liberacionista lo

hicieron a partir de una perspectiva mitificante que hacía de la feminidad un sinónimo de la belleza y la candidez. Así, Simón Bolívar en su proclamación al ejército que liberó la provincia de Trujillo en Venezuela afirmaba: "... hasta el bello sexo, las delicias del género humano, nuestras Amazonas han combatido contra los tiranos de San Carlos, con un valor divino, aunque sin suceso. Los monstruos y tiranos de España han colmado la medida de la cobardía de su nación, han dirigido las infames armas contra los cándidos y femeninos pechos de nuestras beldades; han hecho expirar a muchas de ellas, y las han cargado de cadenas porque concibieron el sublime designio de libertar a su adorada patria".⁴ Como han demostrado recientes estudios, no obstante la labor significativa de la mujer en las guerras de la Independencia, una vez instaurada la república, ella fue marginada de toda actividad pública⁵ y se la hizo retornar a su rol primario de esposa reforzando la maternidad de manera mitificante⁶ puesto que en un momento histórico en el cual se aspiraba a imponer un equilibrio la estructura tradicional de la familia resultaba ser un núcleo fundamental.

Finalmente, es importante señalar que tampoco se ha examinado en toda su complejidad el tipo de compromiso político que ha asumido la mujer en la problemática histórica del continente latinoamericano. El hecho de que el sector femenino no haya tenido acceso a cargos políticos o militares no implica que no haya habido en las mujeres un compromiso político que las motivó, en ocasiones, a arriesgar su vida.⁷ En el caso específico de Argentina que nos ocupa, este compromiso político continuó durante la dictadura de Rosas que las dividió en federalistas a veces exaltadas como las mazorqueras y unitarias quienes dentro del país y en el exilio conspiraron activamente contra el régimen dictatorial. Es esencial, por supuesto, establecer una distinción con respecto a la conciencia política del grupo dirigente y aquella del sector femenino de la población el cual asume una posición más inmediata y menos doctrinaria. En su calidad de élite intelectual, los líderes de la Independencia y la nueva nación poseían un modelo del sistema republicano basado en un ideario político y filosófico fuertemente influido por los principios enciclopedistas franceses mientras que las mujeres y las clases populares tomaron una posición desde los márgenes de esta conceptualización teórica del ser humano y sus derechos inalienables debido a que, en su mayoría, no tuvieron acceso a la educación. No obstante haber combatido en las facciones militares, los hombres de los estratos sociales más bajos no adquirieron el derecho a voto una vez establecida la república por ser analfabetos y no poseer títulos de propiedades. Esta marginalización, en el caso de las mujeres, fue aún mayor y se dio en los momentos mismos de crisis pues al considerárselas "seres no aptos para la guerra" se las redujo a ser testigos auxiliares en enfrentamientos bélicos que afectaban de manera radical sus vidas no sólo por la muerte o encarcelamiento de un familiar sino

también por los trastornos en el espacio vivencial de la casa que, en la sub-cultura femenina, funcionaba como núcleo generador de un sentido para la existencia.

Todas estas problematizaciones de la participación de la mujer en la Historia nos parecen fundamentales para comprender la narrativa de Juana Manuela Gorriti centrada, en gran parte, en sucesos de carácter histórico que son presentados desde la perspectiva de un grupo que a nivel político fue marginalizado no obstante poseer, como su generación anterior de la Independencia, un compromiso y filiación con una de las facciones en lucha. Los escasos comentarios críticos sobre su obra se han limitado hasta ahora a destacar la elaboración de lo fantástico y de elementos autóctonos americanos sin inquirir en la representación de la Historia.⁸ En nuestra opinión, lo autóctono y lo fantástico son, más bien, elementos complementarios de una estructura mayor que plasma una visión del mundo en la cual se hace evidente, en toda su complejidad, una conciencia política femenina que funciona en los márgenes de las ideologías en conflicto durante el período comprendido entre 1835 y 1860. Partiendo del plano vivencial de la autora, es importante establecer que desde niña debió confrontar la violencia en una posición tangencial típica de la mayoría de su sexo. Como descendiente de una familia de labor destacada en las luchas de la Independencia y la forjación de la nueva república, sus evocaciones de la niñez giran precisamente alrededor de circunstancias bélicas que modifican el espacio lárco tradicional. En 1832 y a la edad de catorce años, Juana Manuela Gorriti debió huir con su familia de Salta cuando la ciudad era atacada por Facundo Quiroga. Su largo exilio en Bolivia y posteriormente en Perú añade, por lo tanto, una nueva dimensión a su sentido de la nacionalidad forzándola a vivir, desde el territorio de la proscripción, las numerosas guerras de la Argentina, haciéndola superponer al lugar de asilo el recuerdo nostálgico de la patria y ampliando su visión de lo propio a la zona más vasta de Sudamérica. Por otra parte, la huída al destierro y la muerte violenta de sus hermanos Tadeo y Rafael, de su esposo Manuel Isidoro Belzú, presidente boliviano asesinado en 1866, y de su yerno Jorge Córdoba marcan, en nuestra opinión, experiencias de la violencia que reiteran el contexto homológico compartido por la Generación Argentina de 1837 pero que, al mismo tiempo, por estar limitada a un rol de mujer, la autora experimentó sin poseer, a diferencia de sus coetáneos, un completo ideario político o un derecho a participar activamente en la modificación del devenir histórico.

Por consiguiente, la violencia funciona como un sustrato básico en varios de sus relatos folletinescos donde el argumento explícito se nutre de la típica intriga amorosa con sus triángulos y dolorosas separaciones en el escenario bélico aunque simultáneamente dicho escenario presenta una confrontación de valor estructurante entre el vencedor y el vencido, la víctima y el victimario. Conflicto que

configura una intriga del Poder en la cual el leit-motif del verdugo, el dictador o el colonizador español genera una ruptura que trasciende la esfera de las relaciones amorosas. Surge así una antinomia básica entre la libertad y la subyugación, entre el Orden impuesto y el Orden vencido, presentada desde la perspectiva de la derrota de los unitarios, circunstancia que hace de la Historia no una evolución dialéctica sino un desplazamiento hacia la degradación. Sin duda, esta visión de la Historia difiere bastante de aquélla postulada por la Generación de 1837 la cual concebía la tiranía de Rosas como un fenómeno inserto en el proceso dialéctico de la evolución del país. Así, por ejemplo, en el pensamiento de Juan Bautista Alberdi, la situación de la dictadura constituía una tesis cuya antítesis estaba en los fundamentos políticos y filosóficos que establecerían las bases para lograr, en la síntesis, una nación unificada, libre, próspera y civilizada.⁹ Omitiendo esta visión hegeliana y más comprehensiva del fenómeno histórico que enfrenta, Juana Manuela Gorriti reacciona a la situación inmediata con una actitud de decepción que ignora el principio positivista del progreso tan importante para los intelectuales argentinos que, desde el exilio, no sólo contribuyeron a la caída de Rosas sino que también produjeron un proyecto político coherente para la nación, una vez liberada de la dictadura. La proscripción de Juana Manuela Gorriti traspasa, en nuestra opinión, el sentido explícito de la palabra: en su marginalidad histórica y sin poseer un aparato ideológico totalizante, la autora contempla la violencia como un fenómeno propio del Hacer masculino en el cual la mujer sólo actúa tangencialmente como víctima, como bienhechora o como agente de fuerzas sobrenaturales que imponen un equilibrio de carácter cristiano.

La incógnita de la violencia masculina y su remodelización moral

Un aspecto que llama la atención en *La quena* (1845) y "El tesoro de los incas" es la problematización de la leyenda a partir de un elemento estructurante que surge de la subyugación del pueblo inca por el poder español. Dicho conflicto se presenta desde la perspectiva de los vencidos quienes en un acto de resistencia mantienen los valores culturales de sus ancestros. Ambos relatos, significativamente, otorgan al leit-motif del oro una carga semántica que pone en evidencia los conflictos producidos por la dominación. Mientras el oro para el conquistador español es sinónimo de una riqueza que producirá la anhelada acumulación de objetos de cambio, para los indígenas este metal posee un valor sagrado que ellos resguardan arriesgando la vida. En consecuencia, el motivo folletinesco del amor tronchado se elabora a partir de la ambición y el deseo de posesión por parte del colonizador español quien, a través del crimen y la tortura, aniquila a la raza vencida.

Esta visión de la Historia americana como un devenir marcado desde sus inicios por la imposición violenta del Poder posee un contexto homológico en la situación histórica inmediata donde la represión de Juan Manuel de Rosas quiso imponer por medio de la violencia el orden de los federales y reitera, simultáneamente, la posición disidente de Martín Güemes quien, con una conciencia indigenista excepcional para su época, abogaba por la restauración de los derechos usurpados a los indios americanos.

Compartiendo la ideología liberacionista de la nueva república, Juana Manuela Gorriti concibe las luchas de la Independencia como actividades heroicas en las cuales el pueblo argentino y todos los otros pueblos de Latinoamérica lucharon por los ideales de la libertad y la fraternidad. Sin embargo, al contemplar estos eventos desde un presente en el cual el país ha caído bajo la dictadura de Rosas y han surgido numerosos conflictos políticos que han escindido la hermandad iberoamericana, la heroicidad del pasado se presenta como un ámbito perdido y únicamente recuperable a través de la memoria. Así, en "Güemes: Recuerdos de la infancia" (1858), el Sujeto Femenino Evocador peregrina por la ciudad natal comparando el pasado glorioso con un presente desolador e interpelando en una actitud lírica de apóstrofe al espacio natal que asume la función de un Tú. El relato comienza de la siguiente manera: "¡Orcones! hogar paterno, montón informe de ruinas, habitado sólo por los chacales y las culebras, ¿qué ha quedado de tu antiguo esplendor? Tus muros yacen desmoronados, los pilares de tus galerías se han hundido, cual si hubieran sido edificados sobre un abismo. Apenas si las raíces sinuosas de una higuera y el bronceado tronco de un naranjo, señalan el sitio de tus vergeles. A la ruidosa turbulencia de tus fiestas ha sucedido el silencio y la soledad. Tus avenidas están desiertas, y la hierba del olvido crece sobre tus umbrales abandonados".¹⁰

En la oposición entre presente y pasado, el espacio lírico funciona como correlato objetivo de un devenir histórico que ha hecho del paraíso de la niñez y, por extensión, del edén de la patria libre, un ámbito de la desolación. La organización bipartita de elementos que simbolizan la solidez versus la destrucción se construye a partir del motivo del hogar paterno opuesto a la disgregación de las ruinas que se reitera en las imágenes de los muros desmoronados y los pilares hundidos. Por otra parte, el vergel que connota una armonía natural de inocencia y de alegría ha sido reemplazado por la aridez y el silencio mientras el chacal y la culebra en su acepción cristiana de pecado y voracidad funcionan como signos del poder de la dictadura que, según la visión de Juana Manuela Gorriti, equivale a la invasión del Mal. La incursión en el pasado a través de la actividad del recuerdo trasciende, sin embargo, la antítesis explícita y la nostalgia subrayada por el motivo del *Ubi sunt* para constituir un soporte de la existencia presente la cual busca un equilibrio de carácter divino. Razón por la cual el Sujeto Femenino Evocador se identifica con las

figuras sobrenaturales de los fantasmas quienes renuevan los escombros de la ciudad para infundirle la vitalidad y armonía del pasado. Proceso de reafirmación que se observa en el siguiente pasaje:

¡Ah! yo también, sombra viviente entre esas vanas sombras; yo también voy allí con el recuerdo a reconstruir mi vida despedazada por tantos dolores y extraer del delicioso oasis de la infancia, algunos rayos de luz, algunas flores para alumbrar y perfumar mi camino. ¡Ah! cuántas veces, huyendo del desolado presente, he tenido la necesidad de refugiarme como en mi único asilo, en las sombras del pasado, y evocar las nobles acciones de los muertos para olvidar las infamias de los vivos; asirme a la memoria de las virtudes de aquéllos, para perdonar a la providencia los crímenes de éstos; colocar en la misma balanza la deslealtad, la perfidia, la cobardía y la impiedad con que los unos han escandalizado y entristecido mi juventud, y la lealtad, la fé, el heroísmo y la piedad con que los otros ungiéron mi infancia, para poder decir: ¡Dios es justo!... (pp. 140-141)

Por lo tanto, el recuerdo aparte de ser una imagen especular que devela al Yo en instancias del pasado,¹¹ es también una actividad que pone en evidencia un orden divino que escinde, desde sus orígenes, la vida de los seres humanos entre el Bien y el Mal, fuerzas antagónicas que configuran eventualmente un equilibrio. La visión cristiana que trasciende una problemática histórica contingente para ubicarla en un contexto moral, sin duda, difumina la Historia pero simultáneamente infunde en el relato de carácter épico una función edificante al postular cómo debe ser el verdadero caudillo latinoamericano. Martín Güemes, como figura ejemplar, simboliza los valores perdidos de la lealtad, el heroísmo, la fraternidad y el admirable ideal de la libertad que han sido reemplazados por la infamia de los caudillos del presente definidos como "miserables falsificadores de la gloria" (p. 171).

Esta visión de la Historia en la cual confluye lo político y lo religioso se reitera en *El pozo de Yocci*, novela corta posiblemente escrita en 1863 y publicada en Buenos Aires en 1876. Estructurado a partir del contrapunto entre las batallas de la Independencia y las luchas sangrientas del ejército de Rosas contra la confederación perú-boliviana, este texto explica la situación presente a partir tanto de un nivel histórico concreto como de un nivel universalizante que propone que la violencia es un impulso inherente a la naturaleza de los hombres. En el capítulo titulado "El barro de Adán", la narradora afirma:

Los héroes de la independencia, una vez coronada con el triunfo de su generosa idea; conquistada la libertad, antes que pensar en cimentarla, uniendo sus esfuerzos, extraviáronse en celos y querellas; y arrastrando a la joven generación en pos de sus errores, devastaron con guerras fratricidas la patria que redimieran con su sangre. Olvidados de su antigua

enseña: Unión y fraternidad, divididos por ruines intereses, volviéronse odio por odio, exterminio por exterminio. Un nombre, un título, el color de una bandera pusieron muchas veces en sus manos el arma de Caín, que ellos ensangrentaron sin remordimiento, obscureciendo con días luctuosos la hermosa alborada de la libertad.¹²

Si bien la degradación de los ideales de la Independencia se explican a partir de la ambición y el egoísmo, es interesante observar que estos hechos inmediatos son también analizados desde una perspectiva cristiana que interpreta la génesis bíblica en términos de la fragilidad del Hombre y "el barro de Adán" (p. 185) viene a simbolizar, dentro del texto, la violencia sin sentido. Es precisamente esta confluencia de lo histórico y lo religioso el elemento que distingue a Juana Manuela Gorriti de sus coetáneos pues su perspectiva ética cristiana abstrae lo histórico y concreto para desplazarlo a un nivel que concibe la naturaleza humana como de carácter universal. Por el contrario, la Generación de 1837, bajo la influencia del Romanticismo europeo, parte del presupuesto que el Hombre es un ser eminentemente histórico y sus acciones, lejos de ser uniformes, están determinadas por circunstancias singulares del medio ambiente y la sociedad en particular. Esta marginalidad con respecto a la ideología liberal dominante en la élite intelectual de la época sólo es comprensible si se analiza en términos de la homología mayor configurada por categorías ideológicas pertenecientes al sector femenino de los estratos medios en la Argentina y el resto de Latinoamérica.¹³ Las mujeres como autodidactas que no tenían acceso a establecimientos de educación superior fueron, más bien, consumidoras de la literatura romántica en su expresión popular y folletinesca que enfatizaba lo sentimental omitiendo la transmisión de conceptos filosóficos o teóricos. Así, dada la gran religiosidad de las mujeres de la época, predominó en ellas una conceptualización cristiana del ser humano que ya había sido rechazada como rezago colonial por la intelectualidad dirigente de las nuevas repúblicas.

Si bien en la narrativa de la autora se da una crítica a la dictadura de Juan Manuel de Rosas, la visión de este hecho histórico difiere notablemente de aquélla postulada por José Mármol en *Amalia* (1851) donde el plano romántico y metafísico de la lucha entre el Bien y el Mal se concretiza en el conflicto nacional entre lo europeo y lo gaucho, dilema que José Faustino Sarmiento conceptualiza como las fuerzas de la barbarie contra la civilización. Es más, en la producción de los escritores argentinos de este período, la dictadura se analiza desde una perspectiva racional y científica que intenta establecer sus causas objetivas. Así, en el caso de *Facundo* (1845), el fenómeno de la tiranía de Juan Manuel de Rosas se plantea como producto de una serie de factores geográficos, económicos y psicológicos capaces de ser analizados y modificados. Por otra parte, la representación documental y ficcionalizada de la circunstancia histó-

rica inmediata constituía, para estos autores, no sólo un instrumento de valor panfletario en el momento contingente sino también un texto auxiliar en la consolidación del proyecto liberal. En consecuencia, se incursiona en el pasado para encontrar una orientación en la lucha desde el exilio¹⁴ y el presente es examinado a la luz de un futuro concebido históricamente como susceptible al progreso y la educación bajo un sistema democrático que algunos de estos escritores, en su función de ideólogos, se ocuparon de remodelar una vez derrocada la dictadura de Rosas.

Dentro de la visión del mundo postulada por Juana Manuela Gorriti quien no participó en las numerosas actividades y asociaciones de la Generación de 1837, el ímpetu racional del conocimiento en la sociedad de Occidente es catalogado como "un anhelo fustoso"¹⁵, concepción que no sólo difiere radicalmente de la postulación de sus coetáneos varones sino que también expresa, en nuestra opinión, categorías ideológicas que caracterizan una perspectiva femenina propia de la época. Partiendo precisamente de esta posición marginal, la autora contemplará la violencia de su circunstancia histórica como un fenómeno que carece de toda explicación racional y opondrá a ella las fuerzas de una feminidad concebida como fuente de la vida, la pureza y el Bien. De manera significativa, el motivo romántico del presagio siempre se produce en su narrativa a través de un agente femenino o indígena, personajes vencidos y tangenciales a una estructura de Poder que paradójicamente se sustenta tanto en los pilares de la Razón como en el instinto irracional de la violencia. De este modo, en los relatos de Juana Manuela Gorriti se observan dos planos distintivos, el ámbito dominante y masculino que tiene como referente la circunstancia histórica de la dictadura de Rosas regida por causas incomprensibles para el Sujeto Femenino y el ámbito de lo intuitivo, lo premonitorio y lo sobrenatural que plasma las cualidades atribuidas tradicionalmente a la mujer.

En este sentido, la yuxtaposición de lo histórico y lo legendario en *El pozo del Yocci* no sólo crea una tensión entre dos tipos de realidad sino que también lo maravilloso produce una ruptura socavando el plano dominante de lo bélico. Simultáneo al espacio concreto donde luchan los ejércitos de Felipe Braum y Alejandro Heredia disputándose un territorio se presenta el espacio maravilloso de la caverna habitado por un indio misterioso que lee el futuro en la hoguera alimentada por las hojas de los árboles. Hasta allí ha llegado Aura con su madre a quien aqueja un extraño dolor y, preocupada por la breve premonición que éste ha hecho acerca de su futuro, la joven posteriormente regresa. Bajo el humo de las hojas que contienen la savia de la tierra americana, la caverna se ilumina para mostrar la montaña y un pozo profundo donde ella ve su propia imagen vestida de novia y con el pecho rasgado por una ancha herida. Esta escena en su dimensión simbólica proyecta significados que indudablemente subrayan la oposición entre los ámbitos de lo masculino y lo feme-

nino. En primer lugar, en su connotación de lo oculto y cerrado, la caverna equivale a un centro de dimensiones místicas que traspasan la realidad sensible simultáneamente refiriendo a zonas semánticas asociadas con el útero, razón por la cual, en la teoría sicoanalítica, por ejemplo, se considera un signo de lo femenino. En contraposición al espacio masculino donde los hombres se matan por la posesión de un pedazo de tierra, el hechicero indígena parece tallado en la peña rojiza en la cual está sentado y su sabiduría proviene de una unión íntima con la Naturaleza en una relación ancestral que duplica la ligazón de lo femenino con la tierra, las aguas y la luna. Es más, el motivo recurrente del águila que anuncia a Aura un lago de sangre en su pasado y su futuro refuerza el carácter masculino de la violencia al ser un símbolo tradicional del sol, el poder y la guerra¹⁶, "barro de Adán" al cual se contrapone la figura de Aura asociada con el aroma mágico del olvido que el hechicero denomina "el éter de Dios".

Desde la perspectiva ideológica de Juana Manuela Gorriti, las luchas por la Independencia constituyeron una guerra sagrada que la guerra presente ha degradado a un nivel de pillaje, crueldad y libertinaje. Concepto que se plasma en la figura de Teodoro, joven patriota que muere vengando el honor de su hermana, y Aguilar, oficial de Rosas que mata por celos a Aura creyendo que ella ha libertado a Fernando de Castro por ser su amante cuando éste es hijo vástago de la hermana de Teodoro y, en consecuencia, su hermano. Al trasponer los planos históricos en contrapunto a un nivel individual donde la muerte por honor es reemplazada por el crimen sin sentido, la autora difumina una explicación histórica de la situación presente para adjudicarle una sanción de tipo moral y es precisamente el Sujeto Femenino quien funciona como agente de un castigo realizado, de manera significativa, en el ámbito de lo sobrenatural. Luego de matar a Aura quien acaba de casarse con él, Aguilar ahoga su remordimiento en el vicio y la crueldad convirtiéndose en uno de los jefes de la Mazorca que perseguía a los unitarios. Después de varios años, se le aparece una mujer vestida de blanco y oculta bajo un largo velo lo hace cruzar la ciudad enlazado a su brazo. Al llegar al pozo de Yocci, la figura transparente y vaga de la mujer asume la forma de una desposada cuya blancura semeja los rayos de la luna sobre el agua y le dice: "¡Héme aquí, esposo mío! Héme aquí, no rozagante y bella como al pie del altar, sino pálida y fría cual me puso tu primer beso... ¡Ven! ¡cuánto tiempo me has dejado sola en el lecho nupcial!" (p. 236). El fantasma de Aura lo besa y estrechado por su estrecho abrazo, Aguilar cae en el pozo. De este modo, la concreción histórica de los acontecimientos reales incorporados en la novela es finalmente aniquilada por el horror de lo sobrenatural donde la pureza ságnica del leit-motif de la desposada virgen se conjuga con la seducción erótica y la muerte. El hecho de que el conflicto histórico de la violencia se resuelva en "lo maravilloso-

puro", según la distinción de Tzvetan Todorov,¹⁷ donde lo insólito es parte integrante de una realidad regida por leyes desconocidas, revela una concepción del mundo en la cual se censura la beligerancia de los conflictos de Poder sin ofrecer una solución política; por el contrario, para la perspectiva femenina de Juana Manuela Gorriti como de otras autoras en la evolución de la narrativa latinoamericana, las causas y resoluciones de estos conflictos son, más bien, una incógnita que, en el caso de Gorriti, se resuelve en una remodelización de carácter moral elaborada en el plano de lo maravilloso supliendo, de este modo, un tipo de realidad que se opone a los parámetros del conocimiento abogados por la cultura falologocéntrica.

Si bien la elaboración de la imagen de la mujer no difiere radicalmente de las representaciones románticas y masculinas de la época nutriéndose de los significados inmanentes a la visión totalizadora presente en la estética romántica, es importante señalar que, bajo la influencia de una perspectiva interior de lo femenino, se produce una transcodificación externa que le infunde a la imagen de la mujer un significado sutilmente diferente.¹⁸ En su esquematización simbólica que hace de ella una desposada virgen cubierta de etéreos velos blancos, el personaje funciona como un leit-motif también presente en "La novia del muerto" y "El guante negro" que extiende su carga significativa a la zona semántica de la maternidad tronchada. Significado que se relaciona estrechamente con el tipo de crítica que Juana Manuela Gorriti hace a la violencia política como fuerza que irrumpe y destruye el orden familiar. Desde su perspectiva de mujer circunscrita por la estructura económica al ámbito limitado del hogar, la dictadura de Rosas es observada en sus resultados inmediatos más que en sus implicaciones a nivel nacional razón por la cual ésta genera en su narrativa intrigas folletinescas que poseen como desenlace el asesinato de un hijo o de una hija ("El lucero del manantial" y "La hija del mashorquero"), el asesinato de la esposa (*El pozo del Yocci*) o la muerte del amado o el esposo ("La novia del muerto"). En el desenlace de todos estos relatos, es significativo el hecho de que, aparte de los personajes divididos en una oposición binaria de victimario y víctima, se presente a modo de epílogo, la figura de una mujer que, como alma en pena, loca o peregrina deambula entre los muertos. Este epílogo indudablemente funciona, a nivel ideológico de la autora, como una coda simbólica que representa el tronchamiento absoluto del rol primario de la mujer en su calidad de madre y esposa. Puesto que la esencia de la mujer, para una visión tradicional de lo femenino que Gorriti comparte, está precisamente en la maternidad, la cualidad patética de estas figuras codifica una representación de la violencia masculina como fuerza que troncha no sólo el orden familiar en su materialización institucional sino también el orden natural y de carácter divino que la mujer sustenta en su fertilidad.

Por otra parte, es también interesante observar que en su ideología básica que plantea la violencia de la dictadura como sinónimo del Mal, estos relatos omiten la problemática nacional que en el caso de *Amalia*, por ejemplo, se elabora en una ecuación que adjudica al Mal el significado de las fuerzas bárbaras y autóctonas opuestas a lo europeo como símbolo de la civilización. El Mal, para Juana Manuela Gorriti es, más bien, un sinónimo de la bestialidad satánica que priva al Hombre de una humanidad concebida según los principios cristianos de amor al prójimo, de piedad y de bondad. Por lo tanto, la antítesis romántica elaborada a partir de lo masculino, símbolo del poder, y lo femenino, víctima del poder, se plasma en las oposiciones "arcángel maldito"/"ángel divino" ("El lucero del manantial"), "corazón sanguinario y feroz"/"corazón piadoso" ("La hija del mashorquero"), "fiera"/"paloma" ("El guante negro"), "luz" en su connotación de espíritu y de vida versus "oscuridad" como símbolo de la crueldad y de la muerte.

La mujer concebida como un ser ajeno a toda praxis de la violencia se presenta, por consiguiente, como un personaje cuya acción únicamente surge del espíritu, el amor o el instinto maternal, todas esferas que corresponden, según la concepción tradicional de Juana Manuela Gorriti, a la esencia de la femineidad. Y esta visión de la mujer que plasma literariamente las mitificaciones falocéntricas de lo femenino significativamente se aglutinan en el leit-motif de la Virgen María—signo que sacraliza el rol ahistórico asignado a la mujer. En este sentido, "La hija del mashorquero" resulta ser un texto clave porque todos aquellos elementos que en otros relatos funcionaban como esquematizaciones simbólicas del signo (vestido blanco, virginidad y velo de la Virgen) se incorporan y completan en la caracterización de Clemencia quien representa a Nuestra Señora del Socorro. Como hija de Roque Alma-negra, verdugo que bajo las órdenes de Rosas persigue y mata a los unitarios, Clemencia (personaje ficticio que representa a Manuela Rosas) se mueve en un ámbito dominado por la crueldad y el terror. Limitada por su posición de mujer, ella es incapaz de aniquilar la represión y sólo puede actuar de manera tangencial. Se viste entonces con una larga túnica blanca y da socorro a las víctimas ("como una tierna madre acariciaba é instruía á los niños, velaba á los enfermos con la ardiente solicitud de una hermana de caridad y auxiliaba á los moribundos con una elocuencia llena de unción y piedad"¹⁹).

El conflicto estructurante del relato viene a ser así la fuerza del Bien actuando marginalmente contra las fuerzas del Mal y esta antítesis básica se elabora en las siguientes dicotomías: "blasfemia"/"lenguaje piadoso", "fisonomía patibularia"/"rostro divino", "bestialidad de fiera"/"alma de ángel", "crimen"/"salvación de la muerte", "tinieblas"/"luz", "pecador"/"santa". Clemencia, como la Virgen, no sólo está limpia de pecado sino que también en su dimensión de Mater Dolorosa acompaña a aquéllos que sufren ali-

viándolos con su bondad y amor, acciones tangenciales a la Historia que refuerzan, desde una perspectiva conservadora, la simbolización masculina de una feminidad consagrada.²⁰ De manera significativa, Clemencia también aspira a ser una víctima expiatoria que salvará a su padre del pecado y en su calidad de redentora —rol activo que el código cultural cristiano no adjudica a la Virgen— duplica la misión de Jesucristo redimiendo con su sangre al padre que, luego de asesinarla por haberla confundido con una unitaria, se regenera. El asesinato de la hija se convierte entonces en "un bautismo de redención" (p. 278) que resuelve sólo parcialmente y a nivel individual un conflicto político de carácter nacional.

Por otra parte, es interesante observar la inversión que se produce, en algunos relatos, en los rasgos que codifican al personaje femenino como representación virginal de la pureza y el principio de la vida. En "El lucero del manantial", María es descrita al principio del relato de la siguiente manera:

Alta y esbelta como el junco azul de los arroyos, semejábale también en su elegante flexibilidad. Sombreaaba su hermosa frente una espléndida cabellera que se extendía en negros espirales hasta la orla de su vestido. Sus ojos, en frecuente contemplación del cielo, habían robado á las estrellas su mágico fulgor, y su voz dulce y melancólica como el postrer sonido del arpa, tenía inflexiones de entrañable ternura que conmovían el corazón como una caricia. Y cuando en el silencio de la noche se elevaba cantando las alabanzas del Señor, los pastores de los vecinos campos se prosternaban creyendo escuchar la voz de algún ángel extraviado en el espacio. (pp. 291-292)

En esta descripción, el personaje femenino es el reflejo de una armonía cósmica en la cual la luz de las estrellas, la belleza natural de los juncos y la música celestial son parte de un Orden de carácter divino. Sin embargo, después que María pierde a su hijo que ha sido fusilado por las huestes de Rosas bajo las órdenes patricidas del mismo dictador quien ignora ser el padre del joven, ella retorna a su pueblo donde la armonía ha sido sustituida por los escombros y ahora vistiendo negros cendales, gime en medio del silencio y la desolación. La seda negra de su vestidura invierte, entonces, la imagen virginal del mismo modo como en "El guante negro" el ropaje blanco de Isabel quien deambula entre los cadáveres se transforma en un largo sudario.

Si en la simbolización masculina de las sociedades patriarcales el arquetipo femenino de la Magna Mater encarna la vida y la muerte en su bifurcación simbólica de Madre-Tierra y Madre-Terrible, es interesante observar que, en este proceso de inversión de la imagen virginal que deviene en símbolo de la muerte, Juana Manuela Gorriti no ha modificado sus rasgos esenciales que harían de ella agente de la muerte y la destrucción, por el contrario, se refuerza el arquetipo

de la Madre-Tierra haciendo de ella un signo al cual revierten las fuerzas destructoras de una armonía que ella, como principio de la vida, sustenta.

Si bien, la narrativa de Juana Manuela Gorriti puede ser considerada fémino-céntrica puesto que el énfasis protagónico está en sus personajes femeninos, es la marginalidad de los mismos su aspecto más significativo. Y, en la estructuración de dicha marginalidad, no resulta fortuito, por lo tanto, que la modificación del devenir histórico quede en manos del Poder masculino representado por Dios, a un nivel metafísico, y por el héroe libertador en el espacio más inmediato de la situación contingente. Así, luego de perder a su amado federalista quien se unió a los unitarios por amor a ella, Isabel en "El guante negro" peregrina entre los muertos con su velo de virgen salpicado de sangre y enloquecida predice el fin de la dictadura diciendo:

¿Ves esos arroyos de sangre que corren por este campo? Así correrá por largo tiempo en toda la extensión de nuestro hermoso suelo. ¡Pero la tierra no puede absorberla! ¿Ves como se eleva al cielo, para hacer descender, cual rocío benéfico, la clemencia de Dios? Mira allá, á lo lejos, en los límites del horizonte... ¿No ves un bizarro guerrero que se destaca de las filas del ejército federal? El mundo asombrado, le contempla, porque es el héroe que levantará sobre sus hermanos encadenados el estandarte de la libertad; arrojará á la tiranía de su trono ensangrentado, y restituirá á la patria a su antiguo esplendor y gloria. (p. 124)

La mujer limitada por la infraestructura económica a un rol de testigo y de víctima de la violencia parece no tener otra esfera de acción, según la visión de Gorriti, que la de las predicciones, la enajenación y las apariciones fantasmales. Marginalidad a nivel histórico que se compensa con la utopía cristiana de la armonía inminente bajo un poder divino que establece cuotas medidas del Bien y del Mal cuyos agentes masculinos están representados por el Tirano y el Héroe. Para la autora argentina, las mujeres no poseen en este Orden eminentemente masculino otra función que la de samaritanas, oráculos y madres dolorosas que alivian el dolor de las víctimas.²¹

Si, a diferencia de Gertrudis Gómez de Avellaneda en sus primeras novelas, Juana Manuela Gorriti reafirma el rol convencional de la mujer institucionalizado en la estructura familiar, es necesario destacar su dura crítica a la violencia que pone de manifiesto una conciencia del conflicto político del Poder y la Subyugación en la Historia del continente latinoamericano. Su denuncia y testimonio constituyen en sí una acción histórica coaccionada por factores sociales y culturales que la remiten a una marginalidad desde la cual el devenir histórico se transforma en una incógnita sólo remodelizable en la esfera sobrenatural de lo divino y lo maravilloso.

NOTAS

¹ Para una síntesis de los planteamientos teóricos feministas y sus implicaciones metodológicas en las investigaciones históricas ver los siguientes ensayos: "The Social Relation of the Sexes: Methodological Implications of Women's History" de Joan Kelly-Gadol (*The Signs Reader: Women, Gender & Scholarship* editado por Elizabeth and Emily K. Abel, Chicago: The University of Chicago Press, 1983, pp. 11-25) y "The Feminist Reconstruction of History" de Carroll Smith-Rosenberg (*Academe*, [septiembre-octubre 1983], pp. 26-37).

² En este sentido resulta altamente valiosa la antología de Asunción Lavrín titulada *Latin American Women: Historical Perspectives* (Westport: Connecticut, 1978).

³ Citado por Lily Sosa de Newton en *Las argentinas de ayer a hoy* (Buenos Aires: Librería y Editorial L.V. Zanetti S.A., 1967, p. 15).

⁴ *Las fuerzas armadas de Venezuela en el siglo XIX: Textos para su estudio*. Caracas, 1963, vol. I, p. 242.

⁵ Evelyn Cherpak demuestra esta marginalización en el contexto de la activa participación de la mujer latinoamericana en las luchas de la Independencia. Ver su ensayo "The Participation of Women in the Independence Movement in Gran Colombia, 1780-1830" incluido en la antología ya citada de Asunción Lavrín. Por otra parte y como fuente complementaria se puede consultar el estudio acerca de la imagen de la mujer realizado por Louisa S. Hoberman en "Hispanic American Women as Portrayed in the Historical Literature: Type or Archetype?" (*Revista/Review Interamericana*, No 4 [verano 1974], pp. 136-147).

⁶ Evelyn Cherpak, a partir de documentos de la época, demuestra cómo las actividades de la mujer en las guerras de la Independencia fueron posteriormente atribuidas a su virtud de madre. Por otra parte, la carta de Simón Bolívar fechada el 10 de agosto de 1826 y dirigida a su hermana María Antonieta expresa el prejuicio generalizado de que la mujer debe dedicarse al hogar y no a la política. Bolívar le dice: "Te aconsejo que no te mezcles en los negocios políticos, ni te adhieras ni opongas a ningún partido. Deja marchar la opinión y las cosas aunque las creas contrarias a tu modo de pensar. Una mujer debe ser neutral en los negocios públicos. Su familia y sus deberes domésticos son sus primeras obligaciones". (Citada por Evelyn Cherpak, pp. 229-230).

⁷ En Argentina basta recordar, por ejemplo, el caso de "La Regalada", campesina que salió totalmente desnuda de su rancho para atajar al ejército realista fingiéndose loca mientras los patriotas se preparaban para el asalto.

⁸ En general, los escasos estudios sobre la autora se centran en datos biográficos y un resumen argumental de sus cuentos y novelas. Entre éstos se destacan: *Juana Manuela Gorriti* de Alfredo O. Conde (Buenos Aires: Gilibert

Hnos., 1939), *Historia de Juana Manuela Gorriti* de Dionisio Chaca (Buenos Aires: Edición particular del autor, 1940), "Biografía de la romancista argentina Juana Manuela Gorriti" de Pastor S. Obligado. Noticia preliminar de *Misceláneas* por Juana Manuela Gorriti (Buenos Aires: Imprenta de M. Biedma, 1878), "Un alto valor literario y cívico". Prólogo a *Páginas literarias* de Juana Manuela Gorriti (Buenos Aires: Ediciones Jackson, 1932) escrito por Antonio Sagarna, "Juana Manuela Gorriti" de J. M. Torres Caicedo. Prólogo a *Sueños y realidades* de Juana Manuela Gorriti (Buenos Aires: Biblioteca de La Nación, 1909) y "Juana Manuela Gorriti" de Walter G. Weyland. Prólogo a *Narraciones* de Juana Manuela Gorriti (Buenos Aires: Ediciones Estrada, 1946). Además, Martha Mercader ha escrito una biografía novelada, en nuestra opinión de escaso valor literario y documental, titulada *Juanamanuela, mucha mujer* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1980). Los únicos intentos realmente críticos de caracterizar y analizar su obra son los de Myron I. Lichtblau en *The Argentine Novel in the Nineteenth Century* (New York: The Hispanic Institute in the United States, 1959, pp. 29-30 y 86-91) y de Thomas C. Meehan en su valioso ensayo titulado "Una olvidada precursora de la literatura fantástica: Juana Manuela Gorriti" (*Chasqui*, vol. X, Nos 2 y 3 [febrero-mayo 1981], pp. 3-19).

⁹ Para un análisis del pensamiento de Alberdi consultar, por ejemplo, el libro de Bernardo Canal-Feijóo titulado *Alberdi y la proyección sistemática del espíritu de Mayo* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1961).

¹⁰ Juana Manuela Gorriti. *Páginas literarias*. Buenos Aires: W. M. Jackson Editores, 1930, p. 140.

¹¹ Esta visión del pasado como espejo en el cual el Sujeto descubre lo que fue se hace evidente en la carta a Dionisio Puch donde la autora le dedica su "Güemes: Recuerdos de la infancia". En ella comenta: "Allí también se encontrará usted a sí mismo, no el hombre hastiado y escéptico, sino el mancebo hermoso y poético como un arcángel. No tema usted esa comparación que, lejos de darle pesar alguno, lo hará sólo sonreír de desprecio por este mundo, que cambia nuestra fe en escepticismo, y nuestra hermosa ilusión en hastío. ¿Recuerda usted que un día, viéndolo mirarse al espejo, le ofrecí uno en que se encontraría usted mejor? Pues, he aquí realizada la promesa de su amiga". *Ibid.*, p. 139.

¹² Juana Manuela Gorriti. *El pozo de Yocci*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1929, p. 185.

¹³ Las postulaciones de Lucien Goldmann con respecto a la producción literaria inserta en homologías mayores que evidencian una conciencia colectiva en un grupo determinado nos parecen altamente valiosas para comprender, en toda su complejidad, la visión del mundo manifiesta en la literatura de la mujer puesto que generalmente manifiesta márgenes disidentes en relación a las categorías ideológicas de la conciencia colectiva masculina perteneciente a la misma clase social. Consultar *Para una sociología de la novela* publicada por Editorial Ciencia Nueva en Madrid en 1967 y sus ensayos recogidos en *Cultural Creation* (Saint Louis: Telos Press, 1976).

¹⁴ Así, Vicente Fidel López en su "Carta-prólogo" a su novela histórica titulada *La novia del hereje* originalmente publicada como folletín en Chile en 1844 y luego impresa en Montevideo en 1854, el autor explica los objetivos que lo motivan a incursionar en el pasado afirmando: "Parecíame entonces que una serie de novelas destinadas a resucitar el recuerdo de los viejos tiempos, con buen sentido, con erudición, con paciencia y consagración seria al trabajo, era una empresa digna de tentar al más puro patriotismo" para luego agregar "hacer revivir el espíritu de la familia, echar una mirada al pasado desde las fragosidades de la revolución para concebir la línea de generación que han llevado los sucesos y orientarnos en cuanto al fin de nuestra marcha". (*La novia del hereje*. Buenos Aires: Cultura Argentina, 1917, p. 13).

¹⁵ *El pozo de Yocci*. Op. cit., p. 199.

¹⁶ Juan-Eduardo Cirlot explica el simbolismo tradicional del águila de la siguiente manera: "Símbolo de la altura, del espíritu identificado con el sol, y del principio espiritual. La letra A del sistema jeroglífico egipcio se representa por la figura del águila, significando el calor vital, el origen, el día. El águila es ave cuya vida transcurre a pleno sol, por lo que se considera como esencialmente luminosa y participa de los elementos aire y fuego. Como se identifica con el sol y la idea de la actividad masculina, fecundante de la naturaleza materna, el águila simboliza también el padre. El águila se caracteriza además por su vuelo intrépido, su rapidez y familiaridad con el trueno y el fuego. Posee, pues, el ritmo de la nobleza heroica. Desde el Extremo Oriente hasta el norte de Europa, el águila es el animal asociado a los dioses del poder y de la guerra". (*Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor S. A., 1969, p. 65).

¹⁷ Tzvetan Todorov. *Introduction a la Littérature Fantastique*. París: Editions de Seuil, 1970.

¹⁸ A diferencia de la transcodificación interna que se nutre de los significados inmanentes a la visión del mundo totalizadora en un movimiento literario particular, la transcodificación externa añade significados por medio de la conmutación de otro sistema que, en el caso de la narrativa de Juana Manuela Gorriti, adopta significados de los signos arquetípicos y estereotípicos que definen la esencia de la mujer en la maternidad. Esta valiosa distinción en los procesos de codificación y transcodificación es elaborada por Yuri M. Lotman en su libro *Estructura del texto artístico* (Madrid: Ediciones Istmo, 1970).

¹⁹ Juana Manuela Gorriti. *Sueños y realidades*. Buenos Aires: Biblioteca de La Nación, 1909.

²⁰ Al respecto ver, por ejemplo, el estudio de Marina Warner titulado *Alone of All Her Sex, The Myth and Cult of the Virgin Mary* (Londres: Weidenfeld & Nicholson, 1976) y la interesante problematización de Julia Kristeva en su ensayo "La herética del amor" (*Escandalar*, vol. 6 [enero-junio 1983], pp. 68-79).

²¹ En su relato autobiográfico titulado "Una ojeada a la patria" (1850), la autora afirma: "Hijas del Plata, ángeles guardianes de ese Edén sembrado de tumbas, y entregado por tanto tiempo a matanzas espantosas, nada hay comparable a vuestra angélica caridad, a vuestra sublime abnegación. Vosotras olvidáis vuestros infortunios para consolar a los que sufren; madres y esposas desoladas, sofocáis los sollozos de vuestro propio duelo para dirigir suaves palabras de esperanza al prisionero, y aun proscritas y sin hogar, váis sobre los campos de batalla a arrebatar de entre las garras de los buitres al moribundo, cuyas heridas vendáis con los velos de vuestro casto seno". Ibid., p. 135.

LA GUERRA GUARANI DE 1754: SENSIBILIDADES Y
GENEROS LITERARIOS DE LA VICTORIA
IMPERIAL-CRIOLLA Y LA
DERROTA INDIGENA



Bernardita Llanos y Francisco J. Sánchez
University of Minnesota

El presente trabajo tuvo como raíz una reflexión sobre la película *The Mission* (1986, del director Roland Joffé), en la que se representaban algunos de los elementos e incidentes de lo que ha sido denominado la Guerra guaraní o de los Siete Pueblos, acaecida en la década de los cincuenta del siglo XVIII en territorio colonial luso-hispano.

La fidelidad histórica que manifestara la película fue nuestra primera preocupación, habida cuenta de nuestro total desconocimiento sobre tal evento. Sin embargo, lo que mayormente nos intrigaba era la posibilidad de encauzar algún tipo de relación entre la rebelión guaraní y la directa o indirecta "guía espiritual" de los misioneros jesuitas, la cual en el film quedaba constatada para la mayoría de los tipos presentados. Esto es, nos intrigaba la posibilidad de encontrar algo así como una justificación ideológica bajo la cual descansara la fuerza de la rebelión de unos pueblos que pelearon contra las tropas de dos poderes imperiales durante más o menos cinco años.¹

Estudiando la situación histórica de la época, pudimos comprobar que tal guerra se hallaba profundamente relacionada con un muy vasto escenario de conflictividad que tocaba todos los niveles de la estructura social, no sólo de las Colonias y de sus Metrópolis sino de la Europa Occidental en su conjunto. La guerra fue el inmediato resultado del mandato de expulsión de la Compañía de Jesús de territorio colonial portugués: más concretamente, del mandato de liquidación de las Misiones, esto es de los establecimientos agrícolas y ganaderos que la Compañía mantenía en el Brasil para su posterior comercialización.

La expulsión, sin embargo, era a su vez no sólo el resultado de conflictos económicos que afectaban a los propietarios laicos locales, sino incluso la consecuencia de más amplios problemas que afectaban a la misma existencia de los Estados Absolutos portugués y español en su dependencia y enfrentamiento con el poderío comercial británico.

Una vez comprendida tal situación en sus aspectos más sobresalientes, pudimos ubicar la liquidación de las Misiones y la sub-

siguiente rebelión guaraní dentro de un contexto que, en su conjunto, sería el detonante que pondría en movimiento la crisis definitiva de los imperios ibéricos, tanto como empresas colonialistas y como Estados. Los años inmediatos a la liquidación de los Siete Pueblos presenciaron la primera guerra de alcance total, la Guerra de los Siete Años, que se libró en territorio europeo y colonial, la independencia de las colonias británicas de Norteamérica, el intento independentista brasileño y, claro, la revolución francesa que a su vez significó, con la experiencia napoleónica, el desmantelamiento del *Antiguo Régimen* en Portugal y España.²

Todo este período de enorme transcendencia para Europa y los territorios americanos permite, por lo que respecta a España y Portugal, ser acotado entre dos Tratados: el tratado que dio origen a la expulsión de los jesuitas, llamado Tratado de Límites de Madrid de 1750, firmado bajo no muy claras circunstancias por los Estados de Lisboa y Madrid, y el Tratado de Fontainebleau, firmado en 1807 por el ministro español Godoy y Napoleón, por el cual España se comprometía a colaborar en la invasión de Portugal a cambio de que el territorio portugués de la Península quedase repartido entre el emperador francés y el mismo Godoy. Tal, a primera vista, extravagante basculación en las relaciones hispano-portuguesas, sólo es comprensible dentro del propio movimiento de crisis general de los Estados ibéricos y de sus relaciones con las Colonias. Entendemos, por tanto, que este proceso se halla en *gestación* alrededor de 1750 y que, por consiguiente, la guerra guaraní es un índice, entre otros, de primera importancia en el núcleo de tal génesis.

Nuestro interés reside, por otra parte, en reconocer las sensibilidades estético-ideológicas que tal evento supuso para sus más directos implicados, esto es para el Estado colonial portugués, para los misioneros jesuitas y, naturalmente, para los guaraníes. Es decir, cuál fue el tipo de reflexión simbólica que estos grupos realizaron de la realidad que vivían con distintos y antagónicos intereses, y qué categorización, al nivel de los géneros literarios, pudiera consignarse a partir de ella.

Evidentemente, esto no puede hacerse sino mediante un proceso interpretativo que, sobre textos dispares y no necesariamente considerados como "literarios", ilumine las zonas oscurecidas y contradictorias que tales textos, por su propia tendenciosidad, manifiestan. Como primer requisito para una elaboración de este tipo, es imprescindible un "posicionamiento ético".

Con un "posicionamiento ético" queremos decir una postura previa que encara todo texto con la convicción de que toda producción discursiva es, dicho de forma esquemática, la expresión de una contradicción entre la dinámica histórica que los pueblos desarrollan por su liberación de las condiciones de explotación e injusticia de toda sociedad clasista, y lo que podemos llamar los momentos estáticos por los que tal dinámica es asumida al nivel de la *reflexión*, esto es al

nivel de los ámbitos interpretativos e ideológicos en sentido amplio, por las que tal dinámica adquiere consciencia e identidad de su lugar en el acontecer liberatorio a través de la creación de símbolos que tematizan y tipifican momentos peculiares de él con los que determinar y modificar, a través de la praxis de sus agentes, el rumbo de tal acontecer.

Tal "posicionamiento ético" tiene, pues, la obligación de sopesar los textos como productos emergentes de tal conflicto y de recrearlos en su proyección *narrativa*, esto es en lo que ellos manifiestan, en forma oculta o explícita, de esa dinámica liberatoria que recorre la Historia. Nos es posible acotar tal dinámica mediante la estructuración de aquellas metaforizaciones que ofrecen, por su génesis en contradicción, los diferentes significados mediante los que diversos agentes reflexionan y adquieren consciencia de su lugar y de su historia.

El develamiento y estructuración de tales metaforizaciones nos ayudará a la categorización de las sensibilidades estético-ideológicas de los grupos aludidos y a la posible determinación de la genericidad literaria que puede ser aplicada en los textos sobre los que trabajaremos. Trataremos de demostrar que, por lo que respecta a los guaraníes, la adquisición de la ideología cristiana fue un elemento decisivo en el traumático proceso de ubicación dentro de la dominación imperial. Que fue decisivo tanto para la fuerza de su resistencia como para la expresión de una sensibilidad *trágica* con su derrota. Tal sensibilidad servirá como contrapeso negativo a la sensibilidad *épico-pastoril* desarrollada por el Estado imperial y las oligarquías criollas beneficiadas con la liquidación de las Misiones y la esclavización o proletarización de los guaraníes.

Por lo que respecta a la Compañía de Jesús, al menos en relación a sus jerarquías que en la Colonia tuvieron la obligación de ejecutar la expulsión, queremos ver una sensibilidad *irónica*, atrapada entre su íntimo rechazo a la decisión estatal y la necesidad de su obediencia para salvar la existencia de la Compañía en el resto del territorio imperial de ambos Estados. No cabe duda que las razones primeras para ese íntimo rechazo residían en los proyectos comerciales expansionistas, puestos en jaque por la alianza burocrático-oligárquica; ello no obstante, no impide, gracias a la inherente contradicción que significa una postura irónica, que podamos develar en el texto que estudiaremos una interesante reconsideración del papel particular que la exportación de la ideología cristiana jugó en el marco de la empresa imperial, de consecuencias radicalmente diferenciadas de lo que el Cristianismo suponía para la Europa desarrollada de entonces.

Comenzaremos, en el primer acápite, con una visión histórica que nos explique la situación de crisis en Europa y en Brasil hacia 1750 y sus consecuencias. En el segundo acápite, mediante una lectura inversa de la película *The Mission* y el poema *O Uruguai*³ del brasileño José Basílio da Gama, mostraremos la existencia de una *sensibilidad*

trágica en la rebelión guaraní como contradicción de la *sensibilidad épica* del bloque imperial-criollo que en el momento de su victoria alcanza los síntomas de una *sensibilidad pastoril* como medio de absorción de los vencidos en su proyecto. Tal lectura implica que la interpretación de tal acontecimiento histórico se halla marcada por la mirada fílmica desde el presente de 1986 hacia un pasado que se intenta reconstruir y condensar mediante el hacer histórico de los pueblos indígenas frente al dominio imperial ibérico. De ahí, que nuestra utilización de los elementos de este film se hará como medio para aproximarnos al análisis del poema *O Uruguai*. Queremos decir, que mediante la reflexión sobre la producción cinematográfica extraeremos y realzaremos aquellas metaforizaciones que, seguidamente, introduciremos en el poema con el fin de develar el componente *trágico* guaraní que encierra el proyecto *épico* nacional criollo legitimado en el poema. Este hallazgo de una *sensibilidad trágica*, previamente realizada en el film, dentro de la propuesta épica se nos aparece como la negación del proyecto nacional-oligárquico de los terratenientes criollos en alianza con el Estado Imperial del que nos da cuenta el poema *O Uruguai* publicado en 1769, significativamente compuesto pocos años después del final de la Guerra de los Siete Años que abrió la crisis definitiva del Estado neo-mercantilista imperial y que, por consiguiente, resultó en los primeros intentos independentistas criollos.

En esta lectura inversa desde una producción artística presente hacia un texto contemporáneo de los hechos narrados, nos centraremos precisamente en la forma que toma la reflexión guaraní dentro de las nuevas condiciones a las que son sometidos, en qué manera ellos apropian la ideología recibida, resignifican y en algunos momentos actualizan los temas y contenidos de la tradición bíblica.

En el tercer acápite, detectaremos una *sensibilidad irónica* en ciertas jerarquías de la Compañía de Jesús con la que constatar una autonomía del orden ideológico cristiano en la empresa imperial colonialista. Para ello interpretaremos en clave literaria la carta que el padre Provincial de la Compañía, José Barreda, dirigió a sus misioneros pidiéndoles la obediencia a la decisión de expulsión.⁴

1. *El tratado de Madrid: crisis de los estados ibéricos y génesis de los proyectos nacionales criollos en el Brasil.*

La situación política europea al comenzar la segunda mitad del siglo XVIII presenta, a grandes rasgos, tres elementos diferenciados pero que por su propia dinámica de interrelación comportan una problemática que unifica el desarrollo de los acontecimientos que, en las Colonias, servirán de soporte a los movimientos de carácter nacional independentista.

Estos tres elementos son: 1) La crisis del régimen absolutista en las metrópolis ibéricas. 2) Las transformaciones de la Francia pre-revolucionaria. 3) El dominio definitivo del poder mercante y comercial inglés.

La Historia previa de estos tres focos definitorios en la construcción de lo que en algún momento serán los Estados-nación de Europa, ha sido una historia de lucha y estrategia para la adquisición de la tierra y por el control del mar. En ello subyacen dos movimientos que, aunque sólidamente fusionados desde que los propietarios de la tierra tuvieron que hacer frente a la debacle que a todo nivel sufrió el territorio europeo hacia la segunda mitad del siglo XI, corrieron con distintos fines y con resultados dispares: el movimiento por la institucionalización de la apropiación de las condiciones objetivas de producción que daría lugar al Estado absoluto; y el movimiento fundamentalmente urbano por el libre comercio.

Situaciones geográficas, condiciones históricas peculiares, sucesos incontrolables como la extensión de la multitud de pestes y epidemias, variables imprevistas como la Conquista de tierras al otro lado del Atlántico, desarrollo desigual de la manufacturas, transformaciones aún más desiguales en el paso de éstas a su condición de mercancía... todo ello modificó, particularizó, dinamizó o paralizó la lógica seguida por la nobleza propietaria para su supervivencia y el disfrute de la tierra.⁵

En sus inevitables y múltiples conflictos de jurisdicción y propiedad, los propietarios, y los mecanismos que paulatinamente fueron construyendo como instrumentos de coacción, planificación y poder, tuvieron que dirimir sus intereses mediante pactos de estrategia (Tratados, Ligas, Matrimonios...) o, en la mayoría de los casos, mediante el conflicto armado. La guerra fue así el mecanismo necesario para la implantación de influencias hegemónicas, para el disfrute de privilegios económicos en lugares alejados, para la expansión.

Muchos son los acontecimientos y desviaciones que jalonan la historia que transcurre desde la reacción señorial del XIV a la crisis definitiva del sistema que surgió de ella en el XVIII. Basta tener presente, para nuestro estudio, que hacia 1750 lo que está en juego es el dominio del Atlántico y del comercio con las Colonias americanas, los cuales tanto Inglaterra como Francia pretenden disfrutar. Hay, contra ello, un solo inconveniente: los Imperios ibéricos. Estos, a pesar de la enorme amplitud territorial, no han desarrollado una máquina autónoma de transformación y distribución interna de los productos coloniales y dependen, casi enteramente, de la viabilidad de su comercio con Inglaterra y Francia. Los conflictos de Estado no han podido impedir, no podía ser de otra forma, la instalación de importantes casas mercantes y comerciales en los principales puertos y ciudades ibéricas; ciudades que, por contrapartida, serán focos constantes de conflicto interno debido a la estrechez del mercado

propio y a las imposiciones y gravámenes de todo tipo impuestos desde un Estado cada vez más alejado de los intereses económicos locales más dinámicos. Pero estos conflictos estallarán después.⁶

Inglaterra es prácticamente dueña de las rutas marítimas, tanto hacia el Oeste como hacia el Este. Hacia el Oriente no tiene competidor y desarrolla de forma acelerada un libre comercio con apoyo del Estado que exige la eliminación de obstáculos y barreras proteccionistas que puedan limitar la rapidez con la que su política está creando mercado a nivel global. Su principal fuente de extracción de materias primas reside en sus colonias del Norte de América y en las colonias asiáticas. Las primeras pronto entrarán en crisis debido a la revolución nacional que allí sucederá. Con respecto a las colonias ibéricas, su principal objetivo es la extracción de plata y la exportación de manufacturas dirigidas a la oligarquía local propietaria de plantaciones y de minas. Tal extracción se hace posible mediante contratos unilaterales con los intereses económicos locales (laicos y eclesiásticos) o... mediante el contrabando y la piratería que, aunque no se halla oficialmente en esta época al servicio del imperio inglés, sí lo está en la práctica.

Portugal (en tanto que imperio) es, pues, un inmenso mercado potencial de las casas británicas, y la metrópoli no es sino un apéndice de la expansión inglesa en Europa. En el momento de nuestra historia, un nuevo ministerio asume el proyecto de analizar tal realidad y de promover medidas que tiendan a reorientar lo que es a todas luces un constante y creciente deterioro de la independencia y de la misma existencia portuguesa. En 1750, quien más tarde sería Marqués de Pombal, inicia su programa de reformas como Secretario de Estado del nuevo rey José I.

Lo que se ha llamado su política neo-mercantil puede ser desglosada en tres grandes bloques: 1) racionalización del comercio de la Colonia con la metrópoli. 2) Consiguientemente, estatización del mercado interno imperial mediante la creación de casas mercantes con carácter monopólico. 3) Búsqueda de un equilibrio entre la metrópoli e Inglaterra, salvaguardando la exclusividad que las casas británicas disponen.⁷

Para hacer tragar tal programa a las bocas conspicuas de los comerciantes ingleses establecidos en la metrópoli, Pombal airea que su intención no es otra que la de apoyar el libre comercio marítimo, altamente deteriorado por culpa de la piratería y el contrabando, y que sus medidas a lo que tienden es a legalizar y fomentar el derecho indiscutible de las casas comerciales. No es totalmente falso lo que alega Pombal, pues, aparte de otras consideraciones, y en directa medida con lo que será la investigación de nuestro trabajo, el problema del contrabando y la piratería en las costas brasileñas fronterizas a los dominios españoles será uno de los puntos salientes del contencioso hispano-lusitano que, remóntandose en los tiempos a la propia génesis no sólo de las colonias ibéricas, sino incluso a la

misma formación de España y Portugal como Estados, dinamizará las especiales y casi siempre enfrentadas relaciones de los poderes ibéricos cuyo penoso resultado final presenciará la entrada de las tropas napoleónicas en territorio portugués con el apoyo español.

Las medidas concretas no se hacen esperar. Resumamos las que aquí nos interesan. Primero, y con vistas a conseguir casas mercantes estatales con capacidad suficiente para competir con las británicas establecidas en Lisboa y Oporto, Pombal promueve un rápido incremento de los impuestos a la exportación de los productos coloniales, fundamentalmente, algodón, azúcar, plata y oro. Tales impuestos serán fiscalizados por las propias autoridades locales, mientras otros serán recolectados directamente por el Estado imperial. Segundo, promover la exportación de cereales y vinos de la metrópoli a Inglaterra con lo cual conseguir un equilibrio en la inevitable compra de productos manufacturados. Tercero, la expulsión de los jesuitas, primero de las colonias, después de todo el territorio imperial.

La Compañía de Jesús era uno de los principales objetivos inmediatos no sólo de la política neo-mercantil de Pombal sino de la oligarquía local brasileña.⁸ Instalados, tanto en territorio español como portugués, como incluso en lugares en litigio (como es el caso de las Misiones del Paraguay, a las que ahora pasaremos), los jesuitas habían conseguido establecer una envidiable empresa mercantil. Libre de coacción estatal, dirigida por misioneros concededores de las lenguas indias y portadores de un planificado método educativo, la Compañía de Jesús había alcanzado un extraordinario rendimiento productivo con el que no sólo ponía en entredicho la competitividad de los demás propietarios sino que, incluso, se atrevía a comerciar por su cuenta con los británicos, ya bien fuesen contrabandistas o casas mercantes. Tenían en su favor dos circunstancias decisivas: la primera, su escaso costo de mano de obra, pues la formación de las Misiones se realizaba con indios a los que se sometía a un régimen de protección que en algunos casos lindaba con el cooperativismo; y segunda, la inculcación en estas masas indias de la ideología cristiana.

La primera de las circunstancias está en la base de la reacción oligárquica. Es necesario dinamizar la producción y es necesario mano de obra barata. Hasta entonces, la Colonia se había nutrido de esclavitud negra procedente de Africa. El incremento de los costos en las manufacturas, así como en las empresas marítimas, hacía intolerable seguir manteniendo tal política; era, por lo tanto, de suma importancia conseguir el trabajo de esas masas indias, bien en régimen de esclavos o como fuerza de trabajo libre. La segunda de las circunstancias, la entrada del cristianismo en los pueblos indios, supondrá, como intentaremos demostrar, un elemento decisivo en la rebelión armada guaraní.

Y he aquí ahora el problema central de nuestro trabajo: los indios que habitaban los márgenes del río Uruguay. Este territorio enfrentaba a las metrópolis de Lisboa y Madrid desde los primeros

tiempos de la Conquista. Ya a finales del XV, las Coronas portuguesa y castellano-aragonesa habían firmado acuerdos que pretendían estipular las zonas de influencia de las respectivas empresas marítimas en el momento en que comenzaba la expansión colonial. La Historia, evidentemente, se encargó de que tales acuerdos fueran papel mojado, por lo que ahora, ante lo que suponía toda una reorientación de las economías ibéricas en el contexto de su dependencia de la potencia inglesa, se hacía imprescindible un nuevo acuerdo. Este fue firmado en Madrid con el nombre de Tratado de Límites en 1750 y fue el primero de varios que se sucedieron a lo largo de la segunda mitad del siglo, cuya efectividad tuvo diversa suerte, pues a lo largo de tales años los conflictos armados entre España y Portugal superaron con hechos consumados la letra del papel. De todas formas, lo que se acordó en tal Tratado fue la entrega de Portugal a España de la colonia del Sacramento, al otro lado de la desembocadura de la Plata, a cambio de lo cual Portugal recibió lo que se denominaba el Territorio de los Siete Pueblos, habitado por los guaraníes. Las razones imperiales de tal intercambio querían hacer legal lo que era una realidad: tanto contrabandistas españoles como cazadores de indios portugueses (los famosos bandeirantes) efectivamente deambulaban por tales territorios, lo que hacía difícil un control eficaz de la zona por las autoridades locales e imperiales. Esto es, se trataba, una vez más a lo largo del proceso de formación y muerte de los Estados absolutos, de razones estratégicas. Con el Tratado, el imperio español se aseguraba el control del contrabando del río de la Plata y el imperio portugués hacía lo propio en el territorio que distaba de la costa brasileña.

Las consecuencias inmediatas de la resolución son el comienzo de nuestra historia: el desmantelamiento de las Misiones que los jesuitas mantenían en los Siete Pueblos. Las objeciones por razones humanitarias que se hicieron a las autoridades españolas para que desistieran de llevar a cabo tal acuerdo alegando que, debido a la existencia oficial de esclavitud en las colonias portuguesas, la entrega de las Misiones iba a suponer la pérdida de la libertad para miles de indios, no tuvieron por supuesto ningún eco. El problema iba a surgir, sin embargo, de algo que nadie hubiera podido sospechar antes de la firma del Tratado: la ejecución de la salida de los indios guaraníes de las Misiones iba a significar una larga guerra. Larga porque, a pesar de la crasa superioridad de la potencia militar ibérica, las masas guaraníes consiguieron mantener por algunos años la rebelión. Y larga también porque entre tanto, las tropas portuguesas y españolas que conjuntamente debían llevar a la práctica la expulsión, tuvieron que prepararse para enfrentarse entre ellas debido a los acontecimientos que en Europa y en el resto de las Colonias dirimían el destino de las potencias (Guerra de los Siete Años, 1756-1762, tras la cual Inglaterra se instala en el Caribe y amenaza con expandirse al Sur) con sus consecuencias sociales y políticas en las mismas colonias. Este es el

caso del intento revolucionario brasileño a finales de la década de los ochenta que abrirá el camino para la crisis final del Estado portugués, cuya Corona, amenazada tanto por las tropas napoleónicas como por la marina británica, tomará la peculiar decisión de trasladarse al Brasil en 1807.

El ya citado Maxwell nos da una clara panorámica de la situación de Minas Gerais, el centro urbano que en la época controla la vida social y económica de la Colonia. Las diferentes reformas llevadas a cabo bajo Pombal provocaron que a la larga los sentimientos independentistas surgiesen. Los altos gravámenes impuestos por el Estado de la metrópoli, junto con el ya obvio deterioro de la misma capacidad de decisión de Portugal con respecto a Inglaterra, consiguieron aglutinar a los altos intereses económicos de la Colonia con los propios representantes que el Estado mantenía allí. La consecuencia de esto no vendrá hasta más tarde, cuando ambos grupos apoyados por las casas británicas establecidas en la metrópoli, decidan abandonar una Europa en la que, con el desarrollo revolucionario francés y la invasión napoleónica, ya han desaparecido los regímenes absolutistas en la península y se piensa *continuar* el Imperio en la Colonia.

En resumen, la decisión de acabar militarmente con los indios guaraníes se halla en el inmediato inicio de una red de acontecimientos que son expresión de las crecientes contradicciones que los Estados colonialistas encaran tanto a nivel externo como interno. A nivel externo, tales contradicciones remiten al enfrentamiento entre una economía definitivamente anclada en el mercado y con necesidad de expansión, como es la británica, con unos sistemas, como el caso portugués y también el español, que en dependencia de aquella formulan los últimos intentos para salvaguardar el *Antiguo Régimen*. A nivel interno, lo que se presencia es el alejamiento cada vez mayor de la concepción absoluta del Estado en relación a los grupos económicos más directamente beneficiados con la dependencia del mercado inglés. En un período de sesenta años, estas contradicciones supondrán, por un lado, el quiebre de los Estados absolutos, bien por un proceso interno revolucionario como el caso francés, o bien porque un fenómeno externo simplemente elimine el Estado como en España y Portugal tras la invasión napoleónica; el predominio comercial británico, por otro; y, finalmente, la gestación de los proyectos nacionales en las colonias, siendo el caso de la independencia norteamericana el evento que las oligarquías criollas del Brasil llegarán a tomar como paradigma ejemplar.⁹

2. De la película de hoy al ayer de la historia: la tragedia de los vencidos, la épica de los imperios y la arcadia de los criollos.

2.1 Orígenes de la batalla: una nueva sensibilidad

Nuestro planteamiento de la existencia de una *sensibilidad trágica* en la producción fílmica británico-brasileña *The Mission* se perfila a través de la dramática entrada de los pueblos guaraníes a la historia europea. Con el primer encuentro entre guaraníes y misioneros jesuitas presenciamos una faceta de dicha entrada y sus consiguientes transformaciones culturales y económicas. Mediante este encuentro los indios abandonan las selvas para construir y habitar sus primeros pueblos; de las eventualidades de vivir a la intemperie en la naturaleza y tener la caza como único medio de subsistencia, pasan a racionalizar la alimentación, el trabajo y la reproducción social bajo tutelaje y orientación jesuita. La aportación de nueva tecnología y su implementación de acuerdo a las necesidades dictadas por la comunidad, va generando una mayor organicidad y consecuente productividad en el trabajo diario. El establecimiento de horarios de trabajo, de horas de comida y de descanso crean una red de acción orientada hacia el mayor rendimiento y continuidad de la actividad diaria, en la cual se aprovecha el tiempo para realizar todo tipo de labores constructivas. En tanto que se dedica un tiempo para el trabajo, existe otro para el desarrollo musical y artístico organizado en talleres artesanales y musicales, acompañado de sesiones de alfabetización y catequismo. El desarrollo de este tipo de potencialidades permite el paso a un modo de existencia más humano e integrador de la persona. Son pues los propios indios quienes se benefician directamente de adelantos como la limpieza, el orden y la higiene que ahora forman parte estructural de su cotidianidad, haciéndola más segura y organizada. La habitualización de conductas y acciones produce un orden diario que conlleva una economía de energía y tiempo en el desempeño de tareas cotidianas. Dicho mundo se configura simbólicamente sobre una concepción del indio como persona dignificada por el trabajo, por las relaciones con los otros y por la creación constante de nuevas significaciones. Es decir, se da una superación del reino de la naturaleza mediante la creación de un espacio material hecho para la vida con la respectiva toma de consciencia de dicha transformación por parte de los indígenas.

La Compañía de Jesús tiene, sin embargo, una doble faceta, en tanto que por un lado, actúa como empresa económica autónoma dentro del sistema mercantilista siguiendo sus propios intereses y, por otra parte, se dedica a implementar en tierras paraguayas su proyecto empresarial mediante una práctica de inspiración cristiana. De tal manera, intenta ajustar dicha política económica a sus presupuestos ideológicos, haciendo de sí una agencia de socialización

india que estimula el trabajo comunal, el reparto de los beneficios y la distribución equitativa de la división del trabajo. Por estas razones, la Compañía será años después expulsada de territorio portugués y español; en lo económico, la Compañía representa una competencia para los intereses oligárquicos laicos de la región y las empresas monopólicas de la metrópolis; además, la autonomía de la que gozaban las misiones por ser obra jesuítas y, por ende, exenta de gravámenes e impuestos imperiales, es vista por estas oligarquías como acumulación y beneficio exclusivo de la orden religiosa a expensas de la "explotación" de los indígenas; mientras que en lo ideológico, su práctica cristiana con los guaraníes es vista como una amenaza de rebelión de dichas masas frente al proyecto neo-mercantilista que se implementa con la política de Pompal.

En este nuevo modo de vida asistimos a una forma de producción económica que bien pudiera asemejarse a lo que se ha llamado comunismo primitivo, en tanto que la explotación de la tierra y la producción están en estrecha relación con las necesidades de la comunidad. El beneficio de la productividad del trabajo agrícola y ganadero es colectivamente distribuido, para así satisfacer las necesidades materiales y espirituales de la misión.

En dicho contexto, el bienestar común, la racionalización y colectivización del trabajo, van infundiendo un espíritu comunitario en las diversas misiones del área del río Uruguay. El fundamento, pues, de este modo de vida es la transformación material que se lleva a cabo bajo guía jesuita y la incorporación de dicha experiencia de acuerdo al sistema ideológico cristiano. Los jesuitas dedican su esfuerzo a enseñar esta nueva ideología al tiempo que van desarrollando las nuevas condiciones materiales. A través de estas enseñanzas los indios van reflexionando sobre su nueva condición utilizando los códigos en clave cristiana que les han otorgado los misioneros. De tal manera, será la ideología cristiana la que sentará las bases para el entendimiento de este nuevo mundo y actuar cotidiano. El acceso de los indios a un sistema de organización social que les garantiza una manutención autónoma y estable que, a su vez, les permite llevar una vida cualitativamente mejor, va simbolizándose mediante los instrumentos ideológicos que aporta la Orden religiosa.

En resumen, la transformación de los guaraníes tiene dos facetas: en primer lugar, se presenta como cambio drástico de su antiguo modo de producción y, en segundo lugar, esta nueva materialidad es significada de acuerdo a la incorporación e interpretación que los indios hacen de las enseñanzas cristianas recibidas.

Utilizaremos dos metáforas con las que interpretar el proceso de reflexión hecho por los guaraníes de su nuevo contexto a través de las claves cristianas. Estas serán *el paraíso* y *la caída* en base a las tematizaciones hechas en la película. De la interpretación de esta textualidad, vincularemos la rebelión india final como concreción de la reflexión de la ideología cristiana y toma de consciencia guaraní de

un proyecto cultural destruido, que al nivel de las sensibilidades estético-ideológicas denominaremos como *sensibilidad trágica*.

2.2 Metáforas antes y después de la batalla

El análisis interpretativo de las metaforizaciones será nuestra forma de aprehender el proceso de toma de consciencia que llevan a cabo los indios guaraníes para dar significado al nuevo orden en que viven y el cual defenderán como espacio propio, siguiendo las legitimaciones que la misma ideología cristiana pone a su disposición.

Al ser los indios adoctrinados bajo claves religiosas y mediante una explicación transcendente de la realidad, aceptan dicho universo simbólico y lo sincretizan con sus creencias originales. Así, los cambios materiales que han vivido son explicados dentro de este sistema interpretativo, existiendo una total correspondencia entre realidad material y simbólica, en tanto que el orden temporal es entendido como reflejo del divino. Como resultado, los indios experimentan vivencialmente su mundo como espacio para el bien común, donde se comparten igualitariamente los frutos del trabajo y de la producción con la comunidad en su totalidad. Es decir, no existe una separación entre colectividad, bien y trabajo, en tanto que todo es expresión de ese mismo universo en que las necesidades, espiritual y material, son satisfechas día a día mediante el esfuerzo común. Este mundo ideal de trabajo y responsabilidades colectivizadas para el bien de todos aparece cohesionado con la idea de Dios y la creación de una realidad hecha racionalmente para el bienestar de todos sus habitantes, igualándose así a la concepción bíblica del paraíso terrenal, actualizado por los delegados religiosos y los indios guaraníes. La homologación entre espacio divino y humano queda mediada por el trabajo en tanto instrumento de superación de la necesidad y de transformación en la praxis cotidiana.

Este esfuerzo jesuita intenta no sólo proteger y velar el desarrollo integral de las potencialidades de los indígenas, sino además preservar esta nueva realidad de manera aislada y autónoma del desarrollo económico y político del resto de los territorios imperiales. En este alejamiento del mundo europeo, se pretende dar nacimiento a un orden en donde la pobreza y la desigualdad sean mitigadas, puesto que se fundamenta en la distribución equitativa tanto del trabajo como de sus beneficios. El cultivo de la tierra es la base económica de dicho régimen, haciendo de ella propiedad colectiva, a la cual todos acceden a través del trabajo que los hace dignos de ella.

La creación de una realidad completamente nueva a través del trabajo colectivo, es homologada con la actualización de lo paradisiaco, donde se da origen a un hombre nuevo, hecho para el bien y el amor de Dios, puesto que habita una realidad que refleja en todas sus manifestaciones la presencia divina. La transformación que se lleva a

cabo de una cultura altamente arcaica y primitiva, se revela como la primera fase de expresión humana de la *civilización*. Con ella, entrarán todos los demás elementos de las culturas avanzadas (poder, jerarquizaciones, Estado, violencia, represión...) aunque, para la mente guaraní se dará una fusión entre *civilización* (establecimiento agrícola) y *paraíso* (inculcación de la dignidad humana por medio del trabajo a través de enseñanzas cristianas), marcándose así una diferencia fundamental con la ideología liberal que ve una antinomia entre *civilización* y *estado natural*.

Desde el punto de vista de los evangelizadores, las misiones son entendidas como el encuentro con el hombre adánico que ha escapado a la contaminación de la civilización europea. La entrega de conciencia y las enseñanzas que otorgan a los guaraníes son, pues, la implementación del modelo primigenio en el que supuestamente se basaban las primeras comunidades cristianas dentro de un "comunismo primitivo". Dicho sistema social se caracterizaba por la armonización entre la concepción religiosa y la realidad material, originando así un mundo sin contradicciones entre la esfera de lo sagrado y la de la naturaleza para el desarrollo de lo humano.

Bajo esta concepción, la única autoridad que existe es la de Dios y la del rey de España, este último entendido como representación de la cristiandad en la tierra, a quien los indios se deben por haberlos integrado al mundo cristiano y a un modo de vida más digno que les ha permitido superar el reino de la necesidad en el que antes vivían. A través del contacto y educación de los jesuitas, ambas autoridades son utilizadas como referentes simbólicos, el primero de lo divino y el segundo de lo temporal, haciendo así de ambos la misma fusión ideológica que justifica la nueva materialidad creada. De este modo, el *paraíso* es experiencia vivida por los guaraníes del modo de vida adquirido por medio de la enseñanza jesuita. Sienten que se han humanizado y que han alcanzado la dignificación que da el trabajo de su tierra y el amor a Dios; nuevamente observamos, con esto último, la fusión ideológica entre *civilización* y *paraíso*.

La reflexión interpretativa que los indios hacen de su realidad mediante los códigos religiosos, les permite verse a sí mismos como seres humanos racionales que se auto-producen y que poseen legítimo derecho de vivir como tales en un mundo cualitativamente mejor que Dios les ha permitido desarrollar. De tal modo, será esta misma convicción la que, una vez amenazada la supervivencia de dicho mundo con la destrucción, hará que los indios interpreten la orden imperial de transmigración y abandono de sus pueblos como una expulsión del *paraíso* y, por tanto, una *caída* en un mundo sin Dios ni ley. Por primera vez, los guaraníes descubrirán la separación entre el orden temporal y el religioso, en tanto que el mandato real se impone sobre sus derechos como seres humanos.

Mientras que para los parámetros cristianos la caída del paraíso sólo tiene explicación mediante el pecado, los indios reconocerán que

su situación y su expulsión carece de dicho requisito puesto que han realizado todas las acciones que corresponden a buenos cristianos y que los mismos jesuitas han legitimado. Mediante este raciocinio, se producirá ante sus conciencias la primera dicotomía entre órdenes reales y divinos, puesto que los primeros aparecerán en contradicción directa con los segundos. Al no haber cometido pecado alguno, no existe una justificación que explique la necesidad del desalojo de sus pueblos, es decir, de la tierra que han trabajado durante largas generaciones y que la Corona española había prometido proteger y respetar.

Así, el decreto real los sume en un nuevo ciclo histórico que los despoja de su materialidad y los castiga sin causa alguna. La consciencia de la *caída* y expulsión como manifestación de gran injusticia temporal —imperial— será lo que los preparará para las futuras rebeliones y la Guerra de los Siete Pueblos durante un largo período. A través de este incidente, los guaraníes distinguirán claramente la existencia de dos poderes, uno temporal y político que determina su desalojamiento, y otro divino que está subordinado al imperial. Por lo tanto, la realidad aparece ahora en contradicción en tanto que la instancia que ejerce el poder es humana y no sigue las normas religiosas que gobiernan el mundo con justicia e igualdad para todos los hombres en el que ellos han vivido y que es parte de su hacer colectivo. A partir de este reconocimiento se generará el elemento que dinamizará la movilización y rebelión armada en defensa de sus derechos y de su tierra. Es decir, la consciencia de que la *caída* es resultado de un poder humano y por tanto temporal, será lo que preparará a los guaraníes para la defensa de sus territorios, entendiéndola como causa justa. Así, la *caída* será la entrada definitiva en la Historia de manera violenta y desigual puesto que se enfrentarán a los ejércitos de los dos imperios ibéricos.

La derrota y el genocidio resultante de un enfrentamiento con tropas imperiales claramente superiores es, pues, la destrucción de un proyecto cultural indio que intentó defender sus derechos y la posibilidad de gobernar autónomamente sobre su propia tierra. La destrucción de dicho proyecto, puede ser interpretada, al nivel de la sensibilidad estética, como *tragedia* si yuxtaponemos su realidad al proyecto oligárquico criollo en germinación que aparece representado en el canto épico de *O Uruguai*, en tanto que el primero no sólo fracasa como proyecto de hegemonización para las masas indias, sino que la propia identidad nacional del Brasil se forjará sobre la extinción o sometimiento de dichas masas.

Como nos da cuenta el narrador de la película, delegado eclesiástico representante de Roma, con la destrucción de las misiones y su entrega al dominio portugués, los indios que sobreviven la masacre quedan libres para ser esclavizados y utilizados como mano de obra en las plantaciones de los oligarcas brasileños. Con el distanciamiento del burócrata, dicho narrador hace hincapié en la división que media entre la esfera de lo político llevada a cabo por los Imperios y la

de la ideología cristiana impulsada por los misioneros. En la situación política y correspondiente repartición territorial entre España y Portugal y los intereses de la oligarquía criolla, la Iglesia debe subordinarse a los designios de Estado y, por ende, sacrificar la labor jesuita tanto por salvaguardar el poder de la institución como la supervivencia de la propia Orden. De este modo, la autoridad eclesiástica interpreta los hechos acaecidos en contraposición al papel que jugarán los misioneros jesuitas, de los cuales muchos juzgarán su presencia al lado del pueblo guaraní como fidelidad al compromiso religioso y educativo asumido, por lo que continuarán su labor a pesar de la orden de abandono de las misiones. La posición cristiana de la fe sustentada en la acción, será lo que impulsará a muchos jesuitas a sumarse a la lucha guaraní, haciendo de la práctica cristiana una lucha política contra la injusticia social. Tal decisión los hará plegarse al proyecto cultural guaraní, defendiéndolo hasta con sus propias vidas, en coherencia con la labor misionera de proteger y salvaguardar la existencia y cultura del pueblo guaraní.

La *caída*, pues, significará la entrada en una historia de guerra y destrucción que tocará tanto a los guaraníes como a aquellos jesuitas que optaron por apoyarlos en la rebelión por la conquista de sus derechos. La aniquilación de dicho proyecto generará una *sensibilidad trágica*, en tanto que la inferioridad militar será lo que definirá la suerte de tal lucha y no el deseo de liberación de toda una colectividad que durante más de un siglo ha habitado tales pueblos y cuya lucha consiste en defender su trabajo y su tierra. La *tragedia* nace de este anhelo colectivo que se ve derrotado, junto al destino de todo un pueblo a perecer en la lucha por su libertad. Será dicho genocidio lo que marcará la entrada guaraní en el curso de la historia trazada por dos Imperios en proceso de decadencia, y por los nuevos ideales criollistas que subsumirán las masas indígenas dentro de su propio proyecto como fuerza asalariada a explotar. De ahí la *tragedia* de la cultura guaraní, puesto que en cuanto tal será absorbida y asimilada a otros proyectos culturales que no se gestarán a partir de sus necesidades ni intereses, sino que éstos serán subordinados a los de hegemónías criollistas-liberales.

La fusión de los intereses del Estado Imperial con la génesis de un proyecto nacional articulado por las facciones criollas brasileñas será capturada en su proceso germinal en el poema épico *O Uruguai*. Dicho texto aparece dedicado a Francisco Xavier de Mendonça Furtado, Capitán General de la Provincia de Maranhão, hermano del Marqués de Pombal, con lo cual queda desde un principio explicitada la posición ideológica y política bajo la cual se narran los acontecimientos históricos que glorificarán el triunfo de las milicias y élites luso-españolas sobre los guaraníes y los misioneros jesuitas.

El poema elabora una visión del encuentro entre las dos culturas —portuguesa-criolla y guaraní— desde la perspectiva de la empresa imperial, puesto que se intenta dar cuenta de la Guerra de los Siete

Pueblos a través de una crónica que narra la necesidad de los Imperios de controlar y "pacificar" la rebelión guaraní. El recuento de tal suceso se limita a un fragmento de la campaña de 1756, iniciada con la revisión militar de "Campos das Mercês" (Canto I) y finalizada con la pacificación de las Siete Reducciones durante ese mismo año (Canto V). De la guerra que va desde 1754 a 1759, se resaltan arbitrariamente seis meses que reducen cinco años de ardua y desigual batalla a un período de pacificación aparentemente inmediato. El poema se divide en cinco cantos que relatan el conflicto bélico, la derrota guaraní, la final victoria imperial y la consiguiente absorción de los pueblos y la cultura indígena al nuevo proyecto criollista que se vislumbra en su fase germinal.

Se trata de un canto épico sobre las huestes imperiales en su lucha contra la "desobediencia" y la rebelión armada guaraní, haciendo de la contienda un enfrentamiento entre contrincantes de enaltecidas cualidades militares. Para lograr tal propósito, se mitifica al indio por medio de la figura del noble salvaje quien a pesar de todas sus naturales virtudes, debe acatar la autoridad ibérica o perecer frente al avance y desarrollo que conlleva la *civilización*. Se legitima la imposición del dominio europeo al "salvaje", puesto que éste no tiene cabida, como tal, dentro del orden imperial, para el cual a pesar de su "nobleza" es, ante todo, bárbaro y ajeno, por lo que necesita ser dominado. Se le reconocen virtudes y atributos de fuerza, valentía, orgullo, elegancia, etc., todos ellos valores que ennoblecen su *raza* por ser también compartidos por los hombres europeos a los que se enfrenta. Sin embargo, el imperativo imperial hace necesaria la destrucción de los instrumentos materiales que los guaraníes han ido acumulando a lo largo de su asentamiento, lo cual es exigido para la perpetuación de la civilización y su triunfo sobre la "barbarie" que subyace en el indígena que ha sido alevosamente mal aconsejado por la Orden jesuita. La barbarie es aquí atribuida a las malas enseñanzas que los guaraníes han supuestamente recibido de los misioneros, en tanto que se culpa a estos últimos de la sublevación.

Las tropas portuguesas aparecen guiadas por el general Andrade, figura ilustre y uno de los más nobles y heroicos representantes de la aristocracia portuguesa. El narrador compara la nobleza de dichas milicias con las enemigas, en tanto que ambos bandos están constituidos por valientes y temibles soldados. De tal manera, se pretende que tanto portugueses como guaraníes en la esfera de lo espiritual son igualmente dotados, aunque en lo material disten tanto que ni siquiera se narren sus diferencias más allá del dato anecdótico. En medio de discursos grandilocuentes se presentan en el Canto II los dos héroes guaraníes, Cacambo y Sepé, quienes se enfrentan a Andrade argumentándole que su pueblo no está dispuesto a acatar el "sacrificio" que les exige el rey, puesto que esas tierras han sido sustentadas y desarrolladas por el trabajo de generaciones guaraníes. Tal respuesta pone fin a los deseos del general portugués de ejercer la

obediencia mediante el sólo uso de abstracciones y razones políticas, en tanto que el enfrentamiento se hace ya inminente.

Nos centraremos en el Canto V, es decir, el de la derrota final guaraní y el triunfo de la *épica* imperial que se realiza sobre el exterminio de dicho pueblo, como también sobre un premeditado ataque a la Orden misionera. En este canto aparece Andrade frente a la recién incendiada misión —por premeditación jesuita—, en cuya iglesia descubre una serie de frescos que narran los "vicios" de los religiosos. El narrador nos da cuenta detallada de cada una de estas representaciones pictóricas que los mismos misioneros han ordenado pintar a los indígenas. Al hacerlo, lo que en principio es una descripción se transforma en una interpretación valorativa que resalta la corrupción, el asesinato, y todo tipo de inmoralidades con las que el Imperio acusa a la Orden de intentar convertirse, a nivel mundial, en un Estado superior y universalista que en cada lugar del planeta significaría la existencia de un Estado dentro del Estado legal y soberano, en un poderío no sólo político sino económico que usufructúa las riquezas de cuanto pueblo domina:

Ten diante riquíssimo tributo,
Brilhante pedraria, e prata, e ouro,
Funesto preço, por que compra os ferros.
Ao longe o mar azul, e as brancas velas,
Com efranhas divífas nas bandeiras,
Denotáo que aspirava ao fenhório,
E da navegação, e do commercio.
Outro tempo, outro clima, outros costumes.
Mais além tão diversa de si mesma
Vestida em larga roupa fluctuante,
Que distinguem barbaricos labores,
Respira no ar Chinez o mole fado
de asiatica pompa; e grave, e lenta
Permite aos Bonzos, a pezar de Roma,
Do feu Legislador o indigno culto.
Aqui entrando no Japão fomenta
Domesticas discordias. Lá paffea
No meio dos estragos, ostentando
Orvalhadas de fangue as negras roupas. (p.93-94)

Es, pues, el victorioso Andrade quien se enfrenta a las alegadas perfidias y bajezas morales de la Orden, las cuales han sido expuestas en la propia casa de Dios, sin culpa ni remordimiento alguno, haciendo a los inocentes guaraníes celebrar las vilezas cometidas, y por consiguiente, participar ingenuamente de los proyectos expansionistas. Este episodio viene a cerrar en el último canto la imputada corrupción misionera, en tanto que en el Canto III es Balda, uno de los religiosos, quien envenena a Cacambo después de haberle impedido el encuentro con su esposa Lindoia. De ahí que la barbarie se

entienda como inherente a la doctrina y práctica jesuitas, ya que el supuesto afán de lucro y de poder de la Orden ha servido para sumirla por siglos en la depravación e inmoralidad. Por esto, se pretende en este canto final equiparar la idea de corrupción con la de barbarie, es decir, estado que niega la civilización europea y el orden imperial. Así, la necesidad de extinguir la misión cobra su sentido total, puesto que sólo sin la mediación jesuita podrán los guaraníes civilizarse y acceder a la verdadera *arcadia futura* que les promete el acatamiento al poder estatal y al orden económico criollo.

Lo que aparece en juego son las nociones de *civilización y barbarie*, siendo la primera la portada al continente americano por los poderes imperiales y la segunda atribuida por éstos a los habitantes indígenas. Siguiendo los preceptos de la Ilustración, *O Uruguai* funciona con la ambivalencia de reconocer a estos pueblos no europeos, mitificándolos por su falta de contacto con una sociedad más avanzada y desarrollada, aunque, por otra parte, se identifican los valores de Europa como aquellos que el continente americano tendrá que asumir por ser "superiores". El triunfo de la *épica* imperial genera la *tragedia* guaraní en tanto que su destrucción material y cultural es inevitable:

Cahe a infame Republica por terra.
Aos pés do General as tofcas armas
Já tem depofto o rude Americano,
Que reconhece as ordens, e fe humilha,
E a imagen do feu Rei profrado agora. (p.101)

La masacre es, así, subsumida dentro de la victoria portuguesa que, para no mostrar la negación del proyecto de liberación guaraní que tal victoria necesariamente implica, crea un discurso final *pastoril* dentro del cual se recrea la *arcadia* de los primeros tiempos inocentes en los cuales no existía conflicto:

Serás lido Uruguay. Cubra os meus olhos
Embora hum dia a efcura noite eterna.
Tu vive, e goza a luz ferena, e pura.
Vai aos bofques de Arcadia: e não receis
Chegar defconhecido áquella arêa.
Alli de frefco entre as fombrias murtas
Uma trifte a Mirêo não todo enferra.
Leva de efranho Ceo, fobre ella efpalha
Co'a peregrina mão barbaras flores.
E bufca o fucceffor, que te encaminhe
Ao teu lugar, que ha muito que te efpera. (pp. 101-102)

Mediante la utilización de la generidad *pastoril* se apropia la masa indígena, es decir, lo que la militarización épica ha reprimido, y se procede a la legitimación de un orden que intenta congregar ahora no

ya sólo a los vencederos de su proyecto, sino a aquel sector que ha sido subordinado. De ahí, podría decirse, que el *género pastoril* aparece como un sub-producto de una épica que ahora necesita reproducir una discursividad que incluya los sectores dominados de dicha sociedad. El paso de una *sensibilidad épica* a una de *carácter pastoril*, dentro del discurso del poder vencedor, implica el paso de una concepción de los grupos a dominar como *enemigos*, inherente a lo *épico*, a una concepción de tales sectores como *súbditos*, con lo cual mitiga el eje militar del poder imperial que ahora se enmascara como un Estado benefactor y paternalista.

De tal modo, la estabilización del nuevo orden se da vía un discurso *pastoril* que proyecta una visión arcádica en la que se interpela a través de la vuelta a un estado natural, dentro del cual todos los hombres pueden gozar de la abundancia de la naturaleza en su estado primigenio. Dentro de dicho mundo, el hombre se integra al ciclo de la naturaleza y comparte con ella la nobleza de una "barbarie" que ha sido sabiamente integrada a las directrices del bloque imperial-criollo. Así el deseado estado "natural" se caracteriza por aludir al mismo apelativo que dieron los primeros conquistadores al indígena, definiéndolo como *natural* por una atribuida *inocencia*. Esta *pureza o inocencia* impedía a dichos pueblos la capacidad de ejercer libremente el poder, ya que requerían de la intervención del Estado Imperial para su realización como súbditos. Según dicha ideología, los indígenas no habían alcanzado el grado suficiente de madurez como para ser considerados seres libres y, consecuentemente, su existencia tenía que ser administrada y controlada por la autoridad imperial.¹⁰

Tal discurso se caracteriza por realizar una fragmentación entre *civilización y paraíso*, en tanto que este último se da separado y aislado de la primera. A diferencia de lo que había percibido la mente guaraní como fusión (*civilización y paraíso* unidos en la praxis cotidiana con la dirección jesuita), ya antes discutida, en el discurso liberal tales realidades serán disociadas y existirán como antinomias irreconciliables. La *arcadia*, como representación clásica de un estado de pureza e inocencia, encerrará todos los supuestos valores naturales del hombre y la naturaleza que el avance de la Historia ha modificado. De ahí, que se hable de dicho mundo en términos de una recuperación de un orden perdido por el hombre que sólo mediante la integración que supone la homogeneización imperial, es posible actualizar.

La transformación del canto épico en llamada *pastoril* hacia la tierra prometida, señala esta intención de aglutinar y ordenar la colectividad indígena que ha sufrido la descarga del poder militar en toda su magnitud. Así, se enmascara la *tragedia* de dicho pueblo, proponiendo una apelación ideal en la cual todos viven en armonía pristina y cuya recreación consolida una hegemonía que pretende proyectarse a otros segmentos sociales. De tal modo, dentro de la lógica del poema, la masacre es vista casi como un requisito previo a

la venida y logro de la *arcadia*. Esta representa un estado mítico, donde la ausencia de enfrentamientos y jerarquizaciones permite el desarrollo armónico entre los hombres, como también entre éstos y la naturaleza. Después de la represión emprendida por un Estado militarizado, éste aparece ahora difuminado, delegando aparentemente su autoridad a la población, a la cual permite disfrutar la paz y tranquilidad obtenidas después de la victoria.

El enmascaramiento que ofrece lo *pastoril*, se convierte en medio para opacar la *tragedia* implícita en la materialización de la *épica* imperial y poder desplazar la destrucción del proyecto indígena hacia la idealidad de un mundo arcádico que niega las contradicciones y, sobre todo, la utilización de la represión para, por el contrario, afirmar una visión mítica que pueda extenderse a una tradición cultural subordinada.

Mediante nuestro análisis anterior de *The Mission*, pudimos apreciar tal *tragedia* y el modo en que ésta se halla inscrita dentro de la lógica de la realización *épica*. Con la reflexión previa de la producción cinematográfica, observamos la contradicción que esconde el poema *O Uruguai* y logramos explicitar todos aquellos aspectos que son silenciados o mitificados con el propósito de articular el proyecto liberal criollo, el cual será el encargado de dar un nuevo curso al destino nacional y al de los pueblos indígenas. De tal manera, el finalizar el canto épico con la apelación de lo *pastoril*, supone dar entrada a este nuevo proyecto ya en gestación durante la rebelión guaraní, para el cual, toda aquella masa representa la posibilidad de obtener mano de obra abaratada y abundante. Paralelamente, la creación de una identidad nacional se fundamentará en la apropiación cultural y material de dichos pueblos mediante la idea del mestizaje americano como particularidad específica del Continente, sumiendo el elemento indígena dentro de la ideología y de la práctica de los movimientos independentistas criollos y de su dependencia del mercado británico en apogeo.

3. *La Compañía de Jesús y la conquista: sensibilidad irónica y autonomía de lo ideológico en la empresa imperial.*

La historia de la expulsión de los jesuitas y sus indios protegidos de las Misiones de los Siete Pueblos está llena de marchas adelante y atrás. De malentendidos, de órdenes, de movimiento epistolar de todo tipo, de indecisiones. Los más directamente involucrados en la ejecución del Tratado eran, obviamente, las autoridades de la Compañía de Jesús tanto en Europa como en las Colonias. La jerarquía de la Compañía se enfrentaba con un dilema en el que estaba en juego su supervivencia: perder las Misiones significaba un fuerte revés a una empresa comercial de altos rendimientos y que prometía una insospechada influencia de todo tipo en el territorio colonial; sin em-

bargo, oponerse a la decisión de los Estados ibéricos resultaría, con seguridad, dadas las tensas circunstancias por las que atravesaba Europa en ese momento, en una expulsión de la Orden de las mismas metrópolis (cosa que, por otra parte, terminó sucediendo).

Tomar la postura más prudente era, sin duda, lo perentorio. Y esta fue que la Compañía, obedeciendo lo estipulado en el acuerdo estatal, exigía de los padres misioneros el abandono de las Misiones de territorio ahora portugués y su traslado a territorio español, en donde aparentemente podrían seguir desempeñando su trabajo. El que se consiguiese convencer a los padres de los beneficios de tal medida es algo que, según la documentación¹¹, deja lugar a la ambigüedad. Lo que, sin embargo, no deja lugar a ella, fue el hecho de que los guaraníes no estaban para nada convencidos. Cuando los padres directores de las Misiones trataron, en diálogo sibilino, hacer que los indios de dos pueblos acatasen la orden de abandono, estos:

se obstinaron con resistencia tenaz, y olvidados del respecto y obediencia que hasta entonzes les havian profesado, les dixeron con alentado despecho, que no querian dexar sus Pueblos, ni se podian persuadir â que su Rey, que les havia prometido ampararlos en ellos, se los quisiese ahora quitar para darselos â sus enemigos, y que primero havian de perder la vida que dexar lo que havian fabricado en muchos años â costa de su sudor y trabajo.¹²

Las razones que los guaraníes alegan son, fundamentalmente, de dos órdenes: uno a todas luces de ámbito legal, pues el asentamiento y construcción de las Misiones fueron llevados a cabo en nombre de la Corona española y era el Rey español la autoridad suprema de ellas y de sus súbditos, los cuales, sin abandono de sus propias modalidades de organización política, aceptaban el señorío real como medio de asegurarse protección contra el creciente ataque esclavizador de los mercenarios portugueses. Con lo cual, ante la ruptura de tal síntoma de vasallaje por parte del protector, los guaraníes quedaban en libertad para no aceptar la decisión de la Corona.

El otro orden es de ámbito económico y con transcendencia cultural, pues las consecuencias de largos años de trabajo y asentamiento en un mismo lugar, en el que se sucedieron varias generaciones, remitían a un sentimiento de propiedad indiscutible sobre tal territorio que los guaraníes ya consideraban como producto suyo. Difícil iba a ser que alguien pudiera convencer con palabras, a quienes durante más de cien años habían ido construyendo una relación productiva muy distinta de su originaria condición cazadora, que volvieran a las eventualidades de la vida en la jungla.

Así pues vemos que, como apuntamos más arriba, una de las causas de la posición rebelde guaraní reside en su adquisición de unos valores que, transmitidos a través de la ideología cristiana, suponían una total transformación de su relación con la producción y

la organización. Valores fundamentados en la independencia y dignidad de la persona humana; valores que legitimaban la función social del trabajo; valores, en suma, que servían de mecanismo potenciador del surgimiento de un tipo de consciencia colectiva firmemente asentada en un espacio geográfico específico. No se trata de sentimiento "nacional" sino quizás de ver en esta negativa guaraní al abandono de lo que ya era sin duda *su* lugar de reproducción y producción, la semilla que puede ser encontrada en otros contextos más propicios, más desarrollados, y que es la base de los proyectos de construcción nacional, ya bien sean estos de carácter proto-burgués, burgués o, incluso, socialista.

Lo importante de todo esto es que los guaraníes, tras ciertos titubeos y mediante una organizada campaña de intercomunicación de los Siete Pueblos y de asambleas, deciden defender las Misiones con las armas (estas habían sido suministradas por los padres jesuitas desde los comienzos del asentamiento para defenderse de los ataques de los bandeirantes; hecho este del suministro que servirá de elemento acusador de las oligarquías criollas contra la Compañía de Jesús a la que se la querrá presentar como instigadora de la rebelión). Recordemos, para tener una visión global del momento, que tras las medidas impuestas por la política pombalina en la Colonia, las cuales estaban fundamentalmente dirigidas a desarrollar el poder competitivo de las casas mercantes estatales dirigidas desde la metrópoli, los grandes intereses económicos locales comenzaron a plantearse la posibilidad de una política unilateral de libre cambio con los mercantes británicos, que a la larga no tendría otro fin que el de la ruptura de obediencia a Lisboa.

El Tratado de Madrid y todas las circunstancias que lo rodean directa o indirectamente supone, por lo tanto, el surgimiento acelerado de claros síntomas de independencia de los grupos humanos que habitan la Colonia, ya bien dentro de los intereses económicos más fuertes anclados en Minas Gerais y su periferia de plantaciones azucareras y algodonerías, que tiende a la realización de un proyecto libre del monopolio imperial; ya bien, como es el caso que nos ocupa, dentro de los indios guaraníes, quienes desde otra base económica pretenden independizarse del poder de unos y de otros, del alejado poder del Estado Absoluto, y del más cercano e inmediato poder de los propietarios criollos exportadores. Estos conseguirán a la larga un *pacto* con el Estado cuando éste decida instalarse en Brasil y servir de legitimación a sus intereses. Los guaraníes, evidentemente, verán sus sentimientos independentistas masacrados.

La postura que ahora nos interesa estudiar a nivel textual, es la tomada por los jesuitas, y más concretamente por las autoridades de la Compañía que en la Colonia tuvieron el encargo de ejecutar el Tratado. Vamos a ver en ello las profundas contradicciones en las que se debatía la Orden y sus miembros ante el panorama de tener que ceder a los Estados por razones de supervivencia, y de ser testi-

gos impotentes de las pérdidas humanas que tal cesión suponía. Tomaremos como material empírico la misiva que el Padre Provincial del Paraguay, José Barreda, dirigió a los padres misioneros de los Siete Pueblos, en la cual, con fecha de 19 de Enero de 1753 (tres años desde la firma del Tratado), les pide la obediencia a lo estipulado (ver nota 4). Además de, indirectamente, constatar la existencia de hechos de desobediencia por parte de padres misioneros en los años precedentes, la carta es un testimonio de incalculable valor para el entendimiento de las peculiares relaciones establecidas entre los jesuitas y sus indios protegidos, así como para nuestro intento de categorizar a nivel estético lo que para unos fue la Conquista, y lo que más acertadamente debe ser llamado el exterminio de los Siete Pueblos del Paraguay. Trataremos de extraer de este texto las metáforas que nos ayuden a articular una sensibilidad que dé cuenta de la postura que necesariamente debió tomar la Compañía. Queremos demostrar que para los miembros de la Orden, la solución a sus contradicciones se expresó en una sensibilidad de carácter *irónico*. Evidentemente, estamos ante un texto que oculta y distorsiona para su propio beneficio el acaecer de su momento, pero dada la gravedad de la situación en la que la carta fue escrita, el lector podrá comprobar cómo el padre Barreda no está en condiciones para una petición dogmática de obediencia, sino para una persuasión muy sutil en la que es posible detectar síntomas inequívocos de que la Compañía, al menos miembros individualizados de ella, habían tomado postura a favor de las masas indias pero tuvieron que ceder ante el poder. La cesión, sin embargo, no se realiza sin un profundo análisis del proceso de Conquista colonial por parte de los Estados Absolutos, cuyos valores, por oposición que veremos *irónica*, servirán de dinamizador a una fusión inédita entre ideología cristiana y dignificación e independencia del ser humano, en este caso indio.

Si, arbitrariamente, desglosamos lo que pudieran ser las partes en que, por el mismo carácter retórico del texto de la *Carta*, éste se haya organizado, encontramos cuatro:

1.- Lo que podríamos llamar la introducción de *Condolencia*, en la que con todos los ardidés retóricos al caso, José de Barreda presenta su humilde condición de Provincial, su solidaridad con sus padres misioneros y su compasión tanto por ellos como por los indios guaraníes.

2.- Directa inmersión en la problemática de la expulsión, realizando una interpretación de los acontecimientos actuales a la luz de lo que bien pudiera denominarse una exégesis bíblica: el caso de Abraham y el sacrificio de su hijo por mandato de Dios.

3.- Diálogo legalista sobre ciertas consideraciones de las Constituciones de la Compañía, las cuales pudieran "abrir la puerta" a la desobediencia de los padres misioneros.

4.- Consideraciones ético-políticas sobre las relaciones de la Compañía con los Estados colonialistas, en donde encontramos las expresiones iluminadoras de *Conquista y Corona*.

Dejando al margen el hecho obvio de que José Barreda, como autoridad de la Compañía en la Colonia, se halle en la obligación de exigir la obediencia de los misioneros mediante un lenguaje cristiano, no podemos por menos que constatar el inevitable carácter ambiguo de la exigencia en la que penetra la gravedad y la barbarie de la realidad:

dolorosa compassion con que acompaña mi corazón las opusiones que padezen los de V.V.R.R., al inevitable golpe, con que ha querido N.S. probar su constancia con los trabajos y peligros, de que estan poseidas essas santas Misiones [...] para llorar el triste destino de esos pobres Yndios, con la entereza de la obediencia, para no solo verter lágrimas, sino aun para derramar la sangre, para que en tan dura contienda, triunfe del doloroso sacrificio de la caridad, el de la obediencia ... (p.119)

Es claro que la introducción a lo que seguidamente será una seria reflexión política, es una apuesta solidaria en lo moral por la labor de los misioneros y, consiguiente, por el destino de los guaraníes, hecho que diferencia radicalmente la postura de la Orden de la tomada por el Estado y, por supuesto, de la postura de las oligarquías locales, las cuales todavía se atrevían a poner en duda, como justificación de su actuación, el carácter humano de esas poblaciones. Lo importante, en todo caso, es la identificación que Barreda realiza entre el amor cristiano (caridad) con la obediencia a la autoridad. Evidentemente, hasta este momento, no hay indicios para no pensar que tal autoridad se refiera explícitamente a la autoridad del Estado. Sin embargo, vamos a ver que lo que el Provincial tiene en mente no es exactamente la autoridad estatal, sino la *autoridad bíblica* :

No dudo, sino antes supongo, por lo que se ha executado por V.V.R.R. quan gloriosamente estan practicando en obsequio de la obediencia el mas semejante holocausto al de Abrahàn, pues à la S.^a voz de N.M. R.do. P. Gen. han instado y aun compelido à esos sus pobres y amados hijos en Xpto. para llevar en su Compañía cargados de sus bienes por lo aspero de esos montes, exponiendolos al Cuchillo de la necesidad, y no sin peligro de que mueran muchos en demanda de tan dificil transmigración. (p.120)

La ejecución de la obediencia que Barreda pide a los padres misioneros es comparada a la obediencia que Abraham llevó a cabo en nombre de su Dios y ambos términos de la comparación son identificados en cuanto a su carácter de holocausto. Este tiene como expresiones el sacrificio del amor y del deseo ("execucion hizo Abrahàn de su amor y de su deseo") en nombre de unos planes divinos cuyas

consecuencias son imposibles de aprehender sino en el posterior recorrido de la Historia.

En resumen, lo que una interpretación de los acontecimientos actuales mediante una exégesis bíblica le va a posibilitar a José Barreda, es la gestación de una macrohistoria de la Conquista colonial en base a las relevancias de carácter simbólico que van a establecerse entre los sucesos históricos y el orden ideológico cristiano.

De esta forma, la comparación con el holocausto de Abraham aparece como un *ejemplo* que a modo codificador va a sustentar la posterior estructura de términos opuestos. (Sin querer salirnos de nuestra trayectoria, convendría reseñar que el género del *exempla*, cuyos orígenes remiten a la influencia islámica en la literatura señorial y eclesiástica del Medievo, estuvo siempre al servicio de una llamada literatura didáctica cuyos fines no eran otros que la inculcación en los miembros de las élites propietarias (laicas o eclesiásticas) de un modo práctico de comportamiento de cara a solventar los innumerables problemas de jurisdicción territorial y de los conflictos surgidos a consecuencia de las crecientes rebeliones o fugas del campesinado. Era pues un género con explícitas intenciones políticas en el que era de suma importancia el establecimiento patente y claro de los términos de la *autoridad* y del poder.)

Habiendo establecido tal código para la apropiada interpretación de la posterior argumentación sobre la conveniencia de la cesión al poder imperial, Barreda realiza una especie de excursus legalista con el fin de eliminar, desde la autoridad ya acotada al ámbito del orden cristiano, las posibles objeciones que pudieran surgir a partir de una subjetiva lectura de las Constituciones de la Compañía. Tales objeciones son finalmente reducidas a las consecuencias inmediatas que ellas provocarían en el conflicto general que enfrenta la Orden a las medidas de reorganización que llevan a cabo dos Estados en profunda crisis, el español y el portugués: la acusación a los jesuitas de ser instigadores de la rebelión armada guaraní.

Esta acusación causaría innumerables perjuicios a la Compañía. El primero de ellos consistiría en la pérdida de todo apoyo material por parte de las autoridades estatales a la Compañía de Jesús en lo que ésta tenía de organismo privado de intervención económica. Segundo, el más peligroso de cara a los intereses de la Compañía en las Colonias, radicaría en la eventual expulsión de las mismas, lo que cortarían de raíz los planes futuros de intervención jesuita sobre los pueblos americanos.

Es a partir de tales consideraciones de orden estrictamente político y estratégico, cuando el texto se introduce en una valoración de las distintas funciones y, por ende, de los distintos ámbitos ideológicos que separan a la expansión colonialista de los Estados ibéricos, de la llevada a cabo por la Compañía. Fijémonos que la aparición de la expresión *Conquista* se encuentra ubicada, con significado exclusivamente cristiano, en medio de un momento del razonamiento de

Barreda en el que se están tratando cuestiones de relaciones legales de dependencia de la Orden con respecto al Estado:

pero volviendo con la reflexión a considerar, que con perder su vida [la del Padre General] y aun la de otros sus subditos [defendiendo la causa guaraní], no remediaba la mayor perdida, que amenaza, assi â toda Nuestra Compañía, assi en el credito de su lealtad, como en el de la fidelidad de su obediencia, y lo que es mas el peligro de que se cerrasse la puerta a la Conquista de innumerables almas, por la dependencia que tienen nuestros Ministerios de la proteccion y ayuda de los Soberanos, desde luego creo que aunque lloraria con V.V.R.R. el malogro de sus fatigas en la prolixa fundazion de los Siete Pueblos, y âdorno de sus Yglesias; con todo se esforzaria para conformarse con las divinas permissiones, sin dexar de mantenerse constante en la obediencia debida â los Reyes, si aun despues de informados, juzgaban convenir a la paz de sus Coronas la execucion de sus tratados. (p.123)

En concreto, Barreda cuidadosamente deslinda los ámbitos político e ideológico inmersos en la historia de la Conquista, mediante lo cual puede trabajar con expresiones de valor contradictorio en su intento de justificar su petición de alienación de la problemática que se ventila. En otras palabras, su petición de obediencia —de cesión a la autoridad política, la cual es presentada falazmente como una marcha al margen de la autoridad que debe regir el correcto entendimiento, en el ámbito ideológico cristiano, de los sucesos— quiere identificarse con un entendimiento particular del plano ideológico que la expresión de *Conquista* sostiene en compañía de sus significados eminentemente económicos e imperialistas.

Se corre paralelamente a la *soberanía* del poder político en el hecho de que solamente *dentro de él* es posible la participación en otras esferas que pretenden ser autonomizadas gracias a una autoridad superior, la bíblica, bajo la que descansa, en última instancia, el significado final de la función de la Compañía.

No debe ser entendida tal distinción en base a una nueva mediación acerca del proceso de secularización de las relaciones sociales e institucionales que se pusiera en marcha con el surgimiento de los Estados Absolutos, aunque participe en alguna medida de él. La separación entre el orden de la gracia y el orden de la naturaleza ya es un hecho sin cuestión en toda la extensión territorial y burocrática de la Europa Occidental, aunque las íntimas relaciones de los grupos oligárquicos laicos y eclesiásticos pudieran aparentar una fusión más allá de la exclusivamente sustentanda por idénticos intereses de clase. El meollo de la distinción de Barreda yace en un intento un tanto más complejo, si nos atenemos a las circunstancias del momento: el de distanciarse de la empresa política de los imperios ibéricos, no en cuanto a un impensable carácter estatario de la Compañía, sino en cuanto precisamente a su *diferencia* ideológica; el distanciamiento no en cuanto a la afirmación de una empresa distinta, sino el distancia-

miento en cuanto *lo que no es la empresa imperial*. Para hacer verbalizable tal pirueta, Barreda hecha mano de la terminología dentro de la cual es posible alienarse de forma negativa, esto es de la terminología que expresa la empresa política imperial. Relacionemos el término Conquista con el otro puntal de su argumentación, el término *Corona* :

calidades [de los padres misioneros] supongo desde luego estan ya en practica de todo aquello â que alcanza el fervoroso deseo de V.V.R.R., el que pido â Nuestro Señor fomite y esfuerze con los auxilios de su divina gracia, para que â los golpes de tan repetidas fatigas è inexcusables peligros, se labre la Corona correspondiente â tan glorioso, como continuado martyrio. (124)

Si leemos toda la argumentación previa a la cita, observamos que Corona tiene el significado que le corresponde en el ámbito político y que no es otro que el de la máxima institución del Estado Absoluto, sobre el cual áquella descansa como unificadora y centralizadora de las distintas fuerzas que actúan dentro de éste. Ahora bien, en el párrafo citado, la expresión vuelve a referirnos al ámbito de la autoridad que Barreda asume como la propia a la Compañía de Jesús, esto es el ámbito del orden ideológico cristiano. Dentro de ese ámbito y bajo tal propia autoridad, la institucionalización de las acciones que los padres misioneros llevan a cabo se diferencia, en negativo, de la llevada a cabo por las acciones de los agentes imperiales: no la institucionalización del poder de facto, sino la institucionalización de su pérdida, por cuanto las acciones de las Coronas ibéricas en su proceso de expansión política, redundan en el deterioro de la expansión ideológica, función ésta que para Barreda reside en el orden gobernado por la autoridad bíblica.

De este modo, el íntimo paralelismo que el texto ofrece entre *Conquista* y *Corona*, nos permite iluminar una narración que subrepticamente transcurre bajo su retórica irónica. La narración que da cuenta de un fenómeno completamente peculiar a la Conquista de América y que parcialmente explica la fortaleza con que los pueblos guaraníes se enfrentaron con las armas a la expulsión de su territorio: el hecho de que el ámbito ideológico sí mantuvo una autonomía con respecto a los intereses económicos y políticos a los que supuestamente —y en la mayoría de los casos, efectivamente— servía. O de forma más condensada, que la propuesta cultural que la empresa imperial desarrolló en la Colonia llegó a estar en contradicción con los mecanismos económicos y sociales que la producción exigía a los intereses colonialistas, al menos en aquellos momentos críticos en que el Estado zozobraba por una contradicción de mayor alcance: la que le enfrentaba con el desarrollo comercial y manufacturero a nivel interno y a nivel de la potencia británica.

Los Estados Absolutos ibéricos no entraron en contradicción con la Iglesia por razones ideológicas, sino todo lo contrario: la ideología cristiana fue el soporte medular de los aparatos de persuasión y dominio que la burocracia fue gestando desde la crisis del XIV para aplastar cualquier tentativa de desviación al proyecto oligárquico; el ejemplo de Trento y sus secuelas terroríficas lo dicen todo (otro tanto se podría decir de la Iglesia anglicana o de las iglesias protestantes, todas ellas unidas al proyecto estatal, tuviera éste las variantes al caso que fueran). Los enfrentamientos radicaron, en exclusividad, por cuestiones económicas y políticas lisa y llanamente; esto es, por problemas inherentes a la formación del Estado Absoluto en cuanto tal, debidos, principalmente, a la misma dinámica centrífuga y anti-centralizadora de los propietarios de la tierra que transcendía cualquier organización que limitara tal dinámica a ámbitos de jurisdicción regulables o de carácter nacional —lo que les enfrentaba a las burguesías mercantiles necesitadas tanto de ellos como de esto último—; la diferencia entre propietarios laicos o eclesiásticos no hacía al caso para dirimir tal problemática —recuérdense, por ejemplo, las Ordenes Militares, propietarias de grandes zonas agrarias a lo largo de la península. La misma expulsión de los jesuitas primero del territorio imperial portugués, y más tarde del español, revela el carácter del conflicto.

Por el contrario, la introducción de la ideología cristiana en las Colonias, aun llevada a cabo en nombre de la Corona, debió por fuerza poseer un distintivo resultado al establecerse sobre espacios culturales ajenos en todo a aquellos en donde el cristianismo se había desarrollado a lo largo de siglos en Europa. El caso de los guaraníes es un índice preclaro: la cristianización llegó de la mano del salto de un modo de producción sumamente primitivo al de otro sumamente desarrollado, del que formaron parte como masa explotada. Las enseñanzas cristianas, expandidas con la convicción propia de los jesuitas, no tuvieron, por lo tanto, tiempo suficiente para sufrir el caudal de mistificaciones, apropiaciones y distorsiones de todo tipo que aquellas padecieron dentro de la lógica seguida por la evolución, en la geografía europea, que dió lugar a las transformaciones desde la esclavitud romana en donde surgió, al Estado Absoluto del que era un portavoz de primera importancia. En resumen, el cristianismo en la Colonia tuvo por fuerza que mantener casi en estado puro el componente utópico inherente no sólo a toda religión sino a toda ideología. El régimen de protectorado, de fuerte sentido feudal "ideal", a que fueron sometidos los guaraníes en las Misiones, y que no puede por menos que traer a colación la defensa que de los pueblos americanos hiciera Bartolomé de las Casas en los comienzos del establecimiento colonial, sin duda fue también un elemento a considerar en esta revitalización del elemento utópico del cristianismo, perdido ya al otro lado del Atlántico.

El desmantelamiento de las Misiones de los Siete Pueblos, tendía a eliminar la competitividad de los *propietarios* jesuitas y a fomentar los rendimientos productivos de los propietarios criollos —y en teoría del Estado imperial— y por lo tanto no era ningún obstáculo la función ideológica que la Compañía pudiera estar efectuando. Sin embargo, como José Barreda trata de argumentar para su causa, tal función supuso una dinamización efectiva de energías suficientes entre los guaraníes para rebelarse.

Es esto a lo que apunta el texto que estudiamos, a la distinción que dentro de la empresa imperial, en su totalidad, conviene hacer entre la lógica económica y política de los Estados y de sus empresas, y las consecuencias prácticas de un orden ideológico que si bien estaba destinado a servir de legitimador a aquella, podía desviarse de su destino dadas las peculiares características en las que este orden se expandía.

No olvidamos, naturalmente, que las intenciones de Barreda, aun admitiendo, en principio, su incuestionable buena voluntad, apuntan, como vimos, a una estrategia política —como buen representante de un típico grupo de poder de la época— y que lo que tiene en mente es la ejecución de los mandatos que puedan asegurar la supervivencia de la Compañía en otras zonas de los imperios ibéricos. Se trata, por ello, de un discurso realizado como diplomático más que como autoridad, la cual él se encarga de dejar claro que corresponde a la que es supuestamente compartida por todos los creyentes; o incluso, mejor diríamos a un discurso *burocrático*, a un discurso de oficina, a un discurso para prestar servicio a intereses que ya han sido establecidos desde las jerarquías que, como él mismo dice, son las que tienen la responsabilidad de lidiar en los conflictos legales.

Esto, sin embargo, no aparta, sino que refuerza, nuestro entendimiento de que la distinción realizada mediante la ambivalente utilización de las expresiones que designan la empresa y la soberanía coloniales, la *Conquista* y la *Corona*, ilumina una problemática cultural de primer orden: la imposición y la consiguiente apropiación por nuevos grupos humanos de ideologías foráneas dentro de empresas básicamente explotadoras, lo que puede llegar a suponer una contradicción imprevista, sobre todo, como es el caso que nos ocupa, si tal ideología, por su propia naturaleza, mantiene el elemento utópico liberatorio como la noción fuerte que la distingue.

Nos encontramos, pues, ante un texto *irónico* en el que a causa de lo delicado de la situación tratada, su sujeto se distancia de su propia narración para no manifestar una postura afirmativa y, por ello, para alejarse de una realidad que ha sido descubierta en sus expresiones contradictorias. Entre ellas, el sujeto aparece de forma negativa, entre ambos términos de la contradicción —entre ambos significados de las expresiones *conquista* y *corona*— para dejar que ellos mismos desarrollen sus cercanas y profundas distancias en un movimiento

que sólo los padres misioneros podrían entender en toda su dimensión. Labor de la diplomacia de los tiempos que corren.

De todas formas, sabemos desde el principio que la autoridad a la que apela es la autoridad bíblica y que su misión es defender la influencia de la Compañía. Irónicamente, ambos hechos también entran en contradicción como lo demuestra la rebelión guaraní.

NOTAS

¹ D. Alden, *Royal Government in Colonial Brazil*, Berkeley, University of California Press, 1968, capítulo IV.

² Ver: Raimond Carr, *Spain 1808-1975*, Oxford, Clarendon Press, 1982; y Gabriel H. Lovett, *Napoleon and the Birth of Modern Spain*, New York, New York University Press, 1965.

³ José Basílio da Gama, edic. bilingüe con la traducción al inglés de Sir Richard F. Burton y texto portugués facsímil, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1982. La numeración de las páginas citadas corresponde a la de la versión facsímil.

⁴ *Carta do Provincial do Paraguai exortando os padres das reduções do Parana e Uruguai a estrita e rigurosa obediencia as ordens reais*, en Cortesão, J. *Manuscritos da Coleção de Angelis*, Departamento de Imprensa Nacional, 1969, pp. 119-124. Las citas irán acompañadas de la numeración de las páginas.

⁵ Abstraemos a partir de los planteamientos teóricos de José Antonio Maravall, en *Estado Moderno y Mentalidad social*, (Madrid, Alianza, 1986, 2 v.); y Perry Anderson, *Lianeages of the Absolutist State*, (London, Verso, 1986.)

⁶ Ver: Antonio Domínguez Ortiz, *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, Barcelona, Ariel, 1976; y Emiliano Fernández de Pinedo, et. al., *Centralismo, Ilustración y Agonía del Antiguo Régimen*, Tomo VII de *Historia de España*, dirigida por Manuel Tuñón de Lara, Barcelona, Labor, 1981.

⁷ Para una comprensión detallada de las relaciones entre la metrópoli y Brasil desde la subida de Pombal al viaje de la Corona a la Colonia, ver: K. R. Maxwell, *Conflicts and Conspiracies: Brazil and Portugal 1750-1808*, Nueva York, Cambridge University Press, 1973.

⁸ D. Alden, , "Economic Aspects of the Expulsion of the Jesuits from Brazil" en *Conflict and Continuity in Brazilian Society*, Eds. Henry H. Keith y S. F. Edwards, Columbia, U.S. Caroline Press, 1969, pp. 25-55.

⁹ Maxwell, op.cit. Cap. 3 y 4.

La guerra guaraní de 1754

¹⁰ Ver: Beatriz Pastor, *Discurso narrativo de la Conquista de América*, Casa de las Américas, La Habana, 1983, especialmente pp. 457-458.

¹¹ En los documentos recogidos por Cortesão hay abundante prueba de ello.

¹² *Carta do Provincial da Provincia do Paraguai para o rei de Espanha, afirmando a sua lealdade e a dos seus subordinados aos mandados do monarca, e anunciando a cessão das reduções ao Governador e Bispo de Buenos Aires*, en Cortesão, op.cit., pp. 132-133.

CHANGING CONFIGURATIONS OF POWER FROM THE PERSPECTIVE OF MEXICAN DRAMA

Sandra Messinger Cypess
SUNY-Binghamton

The collection of essays, *The Discourse of Power*, published in 1983 by *Ideologies and Literature*, provides an important contribution toward the understanding of authoritarian social formations in the Southern Cone. In the introductory essay the editor Neil Larsen stated that he and the other contributors "consider any criticism which prompts or is prompted by a scientific and practical investigation of power in its regional, historical, and discursive specificity to be the only desirable response to this publication" (22). This present essay continues their exploration of the discourse of power within authoritarian states by referring to specific examples in Mexico found in the texts of Emilio Carballido, and when relevant, to other Mexican writers whose texts show similar themes and concerns.

Mexico has been described as an authoritarian, patriarchal society in which the class in power supports the stance that power is its unique, privileged possession.¹ As Michel Foucault has reminded us, however, power is not a possession, a unique privilege of one class, but rather, "a network of relations, constantly in tension, in activity, rather than a privilege that one might possess" (History 94). Thus, the patriarchal structure is not the immutable and unassailable institution it pretends to be, but a construct that is alterable, divisible, controvertible. The relationships of power of a society are expressed in discourse, since "it is in discourse that power and knowledge are joined together" (History 100). That idea is reflected in a number of the essays of the Larsen anthology, which are textual critiques of authoritarian discourse produced by the figure of authority; similarly, my study follows the same ideological perspective, but focuses not on the rhetoric produced by the authority figures, but on the discourse of a critic of the authoritarian state, as expressed in his dramatic texts.

While it is considered a general truism that of all the genres, the drama best reflects reality in that it is the most social in orientation of all literary texts, the Latin American theatre movement has been especially noted for "the intimate relationships [created] between dramatic expressions and the social context from which they are derived," according to the Chilean dramatist Sergio Vodanovic (495). Vodanovic stresses the following point:

"Latin American playwrights are not so much interested in interpreting man in his abstract universality as they are in interpreting him within the community of which he is a part and within the particular social processes in which he is engaged and which, in turn, condition his individual conduct. (496)

Emilio Carballido seemed to echo this phrase in practical terms when he said in an interview: "Yo tengo interés en poner cierta gente que está en conflicto dentro de un ambiente verosímil..." (I 18). His remark emphasizes that in his drama, he is not usually interested in describing a region, as was his motivation in the series of one-act plays in the collection *DF*, but primarily, his focus centers on a person in conflict within a given environment: "No tengo énfasis en mostrar cierto tipo de costumbres, sino ciertos acontecimientos entre seres humanos que tienen cierto tipo de carácter" (Velez 18). Since Carballido is not only a dramatist but also a competent critic, one could well agree with those comments about his own work. His central concern is the human being in conflict with society, one that most often can be easily identified as Mexican, but also as Latin American in a general cultural sense. The "ciertos acontecimientos entre seres humanos que tienen cierto tipo de carácter" can be translated as a study of the intricate and complex network of power relations that involve human beings. One could summarize the overall trajectory of most of Carballido's work as an exploration of individuals in society entrapped in the relations of power that prevent them from exercising their authentic freedom and liberty. In this essay, I shall focus on some of the key aspects of the presentation of power relationships by referring to the particularities of one of Carballido's latest plays, "Ceremonia en el templo del tigre" (1983). Furthermore, since a text, in the words of Roland Barthes, "is a tissue of quotations drawn from the innumerable centers of culture" (146), I shall also refer to other plays by Carballido and to other Mexican writers and texts which also relate to the themes discussed.

Although it is possible to refer to the more than thirty-three one-act plays and the more than a dozen full-length plays that Carballido has published to date, two bear direct relations with "Ceremonia" in that they are earlier variations of its central problem. In "Un pequeño día de ira" (1962) the focus is on the injustices to the poor based on the social inequalities among the classes in Mexico. In this play, the hierarchy of power in a small town is suddenly seen as an alterable structure instead of the unassailable institution the patriarchy would like to maintain. In *Acapulco, los lunes* (1969), Carballido refocuses his perspective to depict the external forces which also influence the Mexican hierarchy of power. Since the action is located in Acapulco, one of the most famous tourist attractions in the Americas, the play of the multiplicity of power relations incorporates not only Mexicans, but their neighbors from the North, so that the power complex

is seen as a wide network of relations extending beyond the borders of any one town, any one country. In "Ceremonia en el templo del tigre" the two thematic concerns, Mexico's internal power configuration and the external forces represented by the United States, are joined together in one play. In "Ceremonia," the concerns about authoritarian political systems are not restricted to Mexico, but are further broadened to refer to Latin America, or at least to Central America according to the stage directions. The result is a timely play in which the interrelations between the United States and Central America, not only Mexico, are explored.

It is informative to compare Carballido's dramatic statements with Octavio Paz's critique found in *Posdata*: "La pregunta sobre México es inseparable de la pregunta sobre el porvenir de América Latina y ésta, a su vez, se inserta en otra: la del futuro de las relaciones entre ella y los Estados Unidos. La pregunta sobre nosotros se revela siempre como una pregunta sobre los otros" (14).

Paz is not the only Mexican writer with whom one could connect to Carballido's texts, but an intertextual analysis, which would provide many fruitful associations, is not the focus of this present study. It will be useful, however, to refer to another key text in Latin American literature, Juan Rulfo's *Pedro Páramo*. Like "Ceremonia," *Pedro Páramo* is much more than a work of social criticism, yet key aspects of its presentation of power relations and its use of father-son relationships as a symbol of the patriarchy can be compared with the new forms that are found in Carballido's plays.

In my estimation, the young protagonist of "Ceremonia," Eugenio Zarco, can be considered an ironic variation on the figure of Juan Preciado. Though he is not dead, as is Juan Preciado when we first meet him, Eugenio begins the play's action by awakening from sleep. He is called out of the death-like world of sleep not by noises, not the *murmillos* of Juan Preciado, but by silence. The brief, still silence with which the play begins is then shattered by a scene which could well appear in the text of *Pedro Páramo*, for two men are heard fighting to the death, and their screams, groans, and one man's final death cry recall other scenes in countless Mexican works. As Octavio Paz has expressed it in his analysis of the theme of death in Mexico, "morir y matar son ideas que pocas veces nos abandonan" (*Laberinto* 78); there is an indifference in the face of death that is the other side of the coin to Mexican indifference to life. One could suggest that Juan Preciado's inability to distinguish between the living and the dead in Comala is another indication of the correspondence between life and death in Mexico. Eugenio, however, at the inception of dramatic action, is not yet indifferent to death, and he is extremely perturbed by the sounds of destruction he overhears. It is important to note that in this initial scene Eugenio is only a witness to death, whereas in subsequent scenes in the development of dramatic action he successively becomes an active participant in violent acts and ul-

timately, he is transformed into a possible agent of death himself in the final scene.

Juan Preciado does not attribute his death to a specific act of combat or machista encounter of the kind Eugenio witnesses. "Me mataron los murmullos," confesses Juan Preciado to his tomb-mate Dorotea (62), and we can accept that judgment, not as an absurdity, but with the knowledge that *murmullos* are a sign, a short-hand reference to the rules and regulations of the Mexican socio-political system, to its discourse of power, in which the privilege of discourse is held by the patriarchy. In both *Pedro Páramo* and "Ceremonia", the patriarchy is represented by the figure of the father. Similarly, their respective sons suffer the consequences of the father's exercise of power. For both Pedro Páramo and Eugenio Zarco's father, don Julián, power is exercised as their possession, and they both function as signs of the authoritarian nature of the Mexican political system. It is a tradition in which it is possible for one man, the cacique, to do what he wishes with the land and the people on it and interpret in his own way the very concepts of truth, justice, and fair-play. The cacique, like the sovereigns of the Middle Ages, "operated essentially by deduction: the right to appropriate a proportion of the victim's wealth, produce, goods, services, labour, blood. In the final analysis, power could deprive of life" (Foucault, *History* 135). It is a system in which the configuration of power is so organized that the cacique has merely to fold his hands and he can cause a whole town to die. As students of Latin American literature know, that is what Pedro Páramo did; he vowed vengeance on the town of Comala: "Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre.' Y así lo hizo" (121). Pedro Páramo was able to provoke the death of a village because the victims allowed themselves to be manipulated; their acceptance of his power is just as important as his willingness to exercise it. Similarly, the victim's passive acceptance of authority is noted by Carballido through the words of Sofía Ortiz, described as just a poor widow with many children in "Un pequeño día de ira"; she succinctly states the principle that operates in relation to the people and the patriarchy: "Pero si la gente se deja, y se deja, y se deja, ¡pues hacen lo que se les da la gana!" (160). Octavio Paz also comments on the inaction of the people regarding the operation of power: "Los campesinos nunca han querido ni quieren tomar el poder; y cuando lo toman, no saben qué hacer con el poder" (*Posdata* 88). Paz's remark emphasizes the detrimental nonparticipation with which he characterizes the people, "esta repugnancia ante el poder" which leads to their static state as the oppressed in the power relationship. While Paz warns that "a aquel que rehusa el poder, por un proceso fatal de reversión, el poder lo destruye" (89), Carballido's dramatic statement shows that it is possible for the people to shake off their lethargy, even if it is for "one small day of anger."

Perhaps that small day of anger, signifying a change in patterns of behavior, can be considered an ironic variation of the silence which awakened young Eugenio in "Ceremonia." The silence, like the "small day" is also brief, transitory, and can be read as a sign of the brief moment of possible change in the Mexican power hierarchy. Once again, it is possible to read Carballido's text as signifying that the moment for change always exists, but it depends on the people whether they will respond to the sign for change and accept the challenge for transformation of their society.

Despite the almost thirty years that have transpired from the publication of *Pedro Páramo* to the creation of "Ceremonia," the social scientists who study the Mexican political structure continue to find high levels of political authoritarianism among Mexicans. In the social scientists' view,

"Both the preponderant weight of Mexican political tradition (a history of centralist and authoritarian rule predating the colonial era and continuing unbroken to the present) and the revolution appear to have given Mexico its contemporary authoritarian institutions. External dependency, inequality, and poverty may reinforce continuously the product of this tradition, namely the contemporary Mexican state and party system." (Booth and Seligson 119)

Since 1984, however, recent studies have shown that the authoritarian nature of the political system is being questioned by more and more Mexicans and possibly an aperture is forming between the past history, with its authoritarian rule, and a new, more liberalized state in which there is support for democratic values. It is interesting to read such sociological studies, for they confirm what students of literature already knew by reading the works of Paz, Rulfo, Carballido, and Rosario Castellanos. For example, "Un pequeño día de ira" can be considered another form of discourse, a dramatization, of the Mexicans' acceptance of authoritarian institutions, and their sudden questioning of such authority, while *Balún-Canán* by Rosario Castellanos offers another form of discourse on that same theme of the nature of the patriarchal power structure.²

Since "Ceremonia en el templo del tigre" is available only in manuscript form, it will be helpful to summarize it briefly before continuing the discussion of its dramatic elements.³ The young Mexican Eugenio Zarco had been living with his maternal grandparents, but when the action begins, he is once again at home in a small town in the coastal region of Mexico on land inhabited by the Olmecs in pre-Columbian times. His father, don Julián Zarco, is the local cacique, being the chief landowner and major political and economic force in town. The other two figures of power are don Isauro, municipal president, and don Ifigenio, the judge. In one sense, the play can be considered a depiction of a *rite du passage*, for Eugenio sees his fa-

ther killed before his eyes and is suddenly thrust into his father's role. After the death of his father, Eugenio is forced by his mother to follow certain tradition-bound patterns of action. That would have been considered normal for Eugenio, as any good son of a cacique father, yet Eugenio has had a different upbringing, which changed his world view and his reactions to the typical situations of a given day in the life of a Mexican cacique. Eugenio experiences the conflict between the old ways and the new patterns of learning he had been exposed to in the home of his grandparents. The subsequent scenes of the fast-moving one-act play show Eugenio confronted with a series of important decisions, each of which may be resolved in one of a number of ways. The fact that a flexibility of actions is posited marks a change in the traditional presentation of the power structure in which the idea of permanence has been the norm. For even in "Un pequeño día de ira," which had shown the possibility for change, the townspeople go back to their tranquil, non-violent ways after their paroxysm of anger over injustice. In "Ceremonia" Eugenio is faced with the possibility of change, yet to the dismay of himself, perhaps, and to the audience, in each instance he resorts to the traditional patterns of behavior.

One scene which appears early in the action merits careful analysis for the way in which it explores the possibility for change. Eugenio has joined his father and two cronies, don Isauro and don Ifigenio, as the three men who rule the town enjoy a favorite and traditional pastime, drinking in the town's cantina. Before the group had entered the bar, the audience had heard the poet singing a song which is clearly a protest of the current power structure:

Dijeron que fue elección.
Como si aquí alguien votara...
Pusieron de presidente
Al que más dinero daba,

Another of the stanzas clearly names the situation in the town:

Tenemos ya un nuevo juez
y la ley la escribe Isauro:
no castigan al que roba,
ahora encierran al robado.

The three men—the cacique don Julián, and his appointed subordinates, don Isauro and don Ifigenio—decide that they wish to scare the poet, as punishment for his daring critique of the socio-political system. Rather than outrightly prohibiting him from speaking, they decide that he must be retaught the lesson that he is not allowed to contravene the rules of discourse of the patriarchy; that is, one must not express openly the complex relations between the oppressors and

the oppressed. The men invite the poet for a drink with them, but behave as if this will be his last drink, as they brandish their revolvers and treat him with excessive feigned cordiality. The effect of their actions towards the poet is understood by other people in the bar, as one man says "Van a matar al cantor," while a companion remarks that it appears to be only a joke. "Esos no hacen chistes" is the response, and in effect, the poet also believes that their treatment of him is no joke and that, faithful to the configuration of power, they will soon kill him. His reaction to the situation created in the bar is not to accept passively his fate as an object of their pleasure or disdain, but to react first. Rather than wait for them to kill him, he suddenly seizes one of the guns on the table and quickly shoots all three men. When the stunned group in the bar realizes what has happened, one of them says that the *cantor* acted in self-defense, but the barkeeper, who had been informed of the practical joke, can only exclaim, "Era una broma" (19).

The joke of course back-fired, but before we give vent to our own sardonic laughter, let us consider the very serious network of tensions and conflicts involved, and what the outcome portends for Mexico.

It will be useful to refer once again to the theories of Foucault regarding power and its relationships with discourse, for discourse follows the same distribution as power. Discourse, either as text or language system, transmits, produces, and reinforces power, but it can also act as a hindrance or point of resistance for an opposing strategy. The notion of discourse as an instrument and effect of power was introduced explicitly by Foucault in his landmark studies, in particular in "The Discourse on Language" in the *The Archaeology of Knowledge*. The use of discourse has its rules and restrictions, its privileges and exclusions. As Foucault reminds us, "we know perfectly well that we are not free to say just anything, that we cannot simply speak of anything when we like or where we like, nor just anyone, finally, may speak of just anything" (216). Certain qualifications within sexual, racial, and social categories are required of the speaker before s/he is able to address others, or join, in Foucault's terms, the "fellowship of discourse." The producer of discourse asserts his membership in the community of speakers, and within the category of the powerful. The poet, then, asserted his right to enter into the fellowship of discourse, but in so doing he also attempted to redistribute power relations. His use of the word, sign of his new position in the power relationship, soon was transformed into actions, and the notion of discourse as instrument of power is dramatized when he shoots the three representatives of the patriarchy. The marginalized figure, the speaker against whom operated the systems of exclusions and prohibitions designed by the patriarchy, became the dominant figure. The poet's appropriation of discourse was equal to a seizure of power, but the redistribution of power was short-

lived; when the poet escaped, the old power relations immediately struggled to be asserted once more.

It is not the revolutionary action of the poet, however, which is the important new plot element, since his attempt to change the power structure fits his membership in the oppressed class. However, his disruption of the traditional power relationship is not the only indication of possible changes in the social structure. The suggestion of change has also been related to the figure of Eugenio from the initial scenes of the play, when he is confronted by "el hombre," a mysterious figure dressed in white who appears beside the boy during a visit to the Temple of the Tiger. The dialogue with "el hombre" reveals that Eugenio already feels in conflict with the ideology of the ruling institutions and the class into which he was born. Because Eugenio had been brought up in his grandparents' home in a new pattern of behavior, the suggestion is created that he will be more receptive to democratic ways. The audience learns of Eugenio's differences from his father's pattern in a number of dramatic methods, visually and verbally. First, his name Eugenio is a verbal sign of optimism since it means "well-born," and the impression is conveyed that perhaps this son of the patriarchy, reared among democratic thinkers, would continue to be well-born both economically and morally. Eugenio then verbalizes these possibilities in response to the questions of "el hombre." When Eugenio is asked if he thinks like his father that the land is his to possess, and the people his to rule, he answers "Claro que no!" As a way to explain his quick denial of that idea, he adds that he does not agree with his father, but with his grandfather who "piensa distinto de cómo piensan aquí" (12). Eugenio, as his name suggests, had the advantages of an education to enable him to learn and understand new configurations of power. For that reason, when his father had been alive, Eugenio had been shocked by the way don Julián mistreated the peasants on his land, harming them physically and denying them the right to respond to their mistreatment. The interpretation of "truth" or "reality" was only don Julián's version, his right to decide. Eugenio understands the injustice of this situation and appears to want to withdraw from those traditional power relations.

Since Eugenio is identified socially with the patriarchy, his reactions to the circumstances of his father's violent death merit special attention in that it marks the moment of transfer of power from the old cacique to the new figure. Because of his new position, Eugenio is presented with the possibility of being able to act according to the progressive ideas he had learned with his grandfather. At the same time, however, working against those factors are the traditional forces in his environment, personified by his mother, who attempts to obligate him to continue the pattern of behavior of his father.

Despite the force of tradition, Eugenio's first act after the death of his father is a refusal to pick up the gun left behind by the poet or to

follow in vindictive pursuit of his father's killer; he does not seek immediate revenge. Is not this quest for vengeance the overriding desire which instigated Pedro Páramo to eradicate all the people present at his own father's attack? That Eugenio does not pick up the gun is a visual image that perhaps he will be different and follow a new path. As was noted, this sense of optimism is not unjustified in the spectator because of the verbal and visual signs described above. As time passes, however, and Eugenio is further removed from his grandparents' influence, he becomes further embedded in the pattern of his father's life.

The people in his environment expect him to act identically to his father. On the very first night of the *velorio*, the servant Marina—a most significant name—comes to his bed just as she had visited his father before him. It should be noted that the name of the servant is as significant as is that of Eugenio, for Marina was the name given to "la Malinche," Cortés's translator and concubine, when she was baptized a Christian. Marina the servant thus functions as the archetype of the woman forced to accede to the will of the oppressor, the role she plays with Eugenio. The sexual privileges, the right to appropriate the oppressed's services, goods, blood or life force, had always been allowed the cacique. We remember how often Pedro Páramo or Artemio Cruz exercised that right. Eugenio accepts almost mutely the visit of Marina, scarcely without realizing that in so doing, he has begun to form the entangled network of power relations in which he is the oppressor.

His mother acts most strongly in forcing him to accept the patriarchal role; for example, she obligates him to beat one of the market vendors who she claims insulted her. Again it is the white, upper class individual who usurps the right to interpret truth or reality according to his or her perspective. Eugenio's unjust treatment of the vendor is no more justified than the past actions of his father, nor more forgivable because he acts unwillingly.

The human being in conflict with himself and with society: that is Eugenio Zarco. He began as a witnessing conscience, but despite being ready to redress the power relationships, he has been forced into fulfilling the role of cacique, of being one more signified placed into the signifier of power. In the dramatization of Eugenio's struggle to change his pattern of action, Carballido raises to self-reflexivity the enabling conditions of a range of routinized practices. In that way Eugenio's acts function both as an individual reality within the dramatic world and as a Latin American reality beyond the individual moment. Therefore it is important that he questions the consequences of his actions: "¿Cómo puedo lavarme de mis gestos? ¿Cómo puedo borrar un día?" (32). That he provides an answer indicates that there may be still the opportunity to resist the traditional pattern, the age-old forces of the patriarchal power configuration. Eugenio admits to himself that the only way to eliminate the old pattern is to form a new

one, "Con más gestos, con más días. Solamente un trueno cubre el ruido de un trueno" (32). His use of an auditory image reminds us once again of the relationship between discourse and power, that an appropriation of discourse is also a seizure of power (Foucault, *History* 100). Only if Eugenio speaks and acts according to different patterns, will he cover over the old ways.

In referring to the theories of Foucault on power and discourse, and in the comparison of "Ceremonia" to narrative texts like *Pedro Páramo*, the impression may arise that the play, too, is only a verbal exercise. On the contrary, the ideas it conveys are first registered by the audience as visual and physical images, as dramatic spectacle and not as a dialogue of ideas. The best way to concretize that comment is to refer to the final scene, which is a bold display of action, sound, and violent physical images.

The young people of the village have gathered to perform the "danza del tigre," which is described as a ritual whose roots are found in the pre-Columbian past but which has been transformed by contact with Hispanic practices (35). Eugenio would form part of that dance, but unlike the dance at the finale of "Yo también hablo de la rosa," which signifies union and harmony, or the similar joining of hands at the conclusion of *Rosalba y los Llaveros*, in "Ceremonia" the final dance becomes a proxemic and kinesic sign of what I would call the "power play."

The dance, as a *gesto*, can be viewed as an enactment of power relations in society. Although power is held by one group, as the dance is performed the exercise of power is shown to be a mobile and shifting force dependent only on the moment's context for its existence within a given group. While that idea is related to Foucault's formulation of power relations, Carballido's use of dance, like his choice of the name Marina, recalls its importance for pre-Columbian Mexicans (Kurath and Martí 24-25). Dance, a manifestation of ritual, formed part of all their public and private functions and was secular as well as religious in nature. Octavio Paz offers the equation "rito > danza > guerra ritual > sacrificio," ending with the idea that dance for the Ancient Mexicans was related to political acts of domination:

... La ecuación danza = sacrificio se repite en el simbolismo de la pirámide: la plataforma de la cúspide representa el espacio sagrado donde se despliega la danza de los dioses... la guerra ritual (o 'guerra florida') es el doble de la danza guerrera de los prisioneros de los dioses y culmina en el sacrificio de los prisioneros de guerra. Destrucción creadora y política de dominación de los otros son la doble cara, la divina y humana, de una misma concepción. (*Posdata* 120).

In "Ceremonia," the dance takes place at the ancient ceremonial ground of the "templo del tigre," and the description of the dance's

history in the village and then its subsequent re-enactment echoes Paz's explication of the Aztec idea of the equivalence between "destrucción creadora" and "política de dominación de los otros" (20).

It is Marina who explains the dance that is about to take place in the final scenes of the play. She tells Eugenio that in the past, the indigenous dancers were divided into two groups, the warriors, led by the tiger, who enacted the conquest of the other band of dancers. When the Spaniards came, "ya la hicieron con un diablo que los engaña y los va a sacrificar; entonces aparecen los ángeles que salvan a todos" (35). When the dance is about to begin, Eugenio serves once more as a witness, paralleling his stance at the play's inception. As the representation of the ritual takes place on stage, as the ancient words and gestures are repeated, using texts in both the indigenous language and in Spanish, the spectator realizes that to the participants, this rite is a "play," a game from the past, with no application to their own lives. The young women and men are from the "good families", while the role of the devil is always reserved as an honor for the cacique. In previous years it was played by don Julián, and now it is taken by don Amado, who is, not incidentally, the lover of Eugenio's mother, and thus a sign of the moral corruption of the upper class. Although the devil is a Christian religious figure, as a signifier he can stand for corruption not only on the ethical level, but within the political and economic spheres as well. The cacique-devil is the figure who traditionally has dominated the village in the power relationship, and on the level of "reality" was indeed a figure of oppression who sacrificed the lives of the people he dominated. In the version of the ritual enacted by the villagers in "Ceremonia," a new *gesto* is introduced at a crucial moment. Like the people of "Un pequeño día de ira," who rebel against the figures of authority for a brief moment, the villagers here also interrupt the pattern of the dance to add a new note, a new *gesto* and *trueno* into the enactment of the rite. They attack the dancers with their machetes, causing a "real" massacre to take place instead of the theatrical one.

According to the stage directions, Carballido adds a note of macabre irony here, for the tourists who are witnessing the "danza del tigre" are at first unaware that the massacre is not an enactment but an actuality. Carballido's stage directions emphasize the bloodiness of the scene. It soon becomes obvious to all spectators—both on stage and in the audience—that a bloody sacrificial rite is being carried out, in which the villagers have attacked the representatives of the upper classes.

When Eugenio steps into the dramatic action, he is faced with the crucial conflict of his life—on which side of the struggle should he participate? Has his youthful innocence, his recognition of his difference from his family, been decisively worn away so that he has become in effect both signifier and signified of the patriarchy? Or,

can Eugenio, because of his contact with democratic forces, because of his natural humane inclinations, overcome the authoritarianism and injustices of his environment?

The final actions of the play emphasize that Eugenio's decision, like the decision of Mexico today, is not based on a bipolar conflict between good and evil, oppressor-oppressed, within the confines of a circumscribed region. Added to the internal network of power relations is an external force, which in "Ceremonia" is represented by the United States Marines who appear on stage in the final moments of the play. Eugenio, as the hope for change in Mexico, sees the bloody bodies of the dancers but does not comprehend at first what has happened. Although "el hombre de blanco" reappears in support of the villagers with their machetes, Eugenio still does not take sides. When the new group of actors enters the scene, US Marines (whose presence at a near-by base had been mentioned at the play's inception), Eugenio runs to hide among their number. The Marines offer him a machine gun, which he takes. It should be remembered that earlier he had rejected the pistol of his father, but now he takes the weapon proffered by the foreigners, whose presence has changed the power play in the village. Previously, the Mexicans, either as oppressors or oppressed, had faced each other, as in "Un pequeño día de ira;" whether in the mask of tiger or devil, the oppressor had been working within the patterns of the internal patriarchal system. The new actors on the scene are foreigners who interfere within the configurations of the power struggle to determine which side should prevail.

In "Ceremonia," Carballido has dramatized the political reality of a people exploited by international forces that interfere within the country, a topic he had previously presented through the character Lucio in *Acapulco, los lunes*. Lucio, however, unlike Eugenio, is a representative of the oppressed poor, as is Angel in "Un pequeño día de ira." Eugenio, in contrast, is a scion of the patriarchy who questions the traditional hierarchy of power and had wanted to change the power relations of the ruling class to which he belongs. At the moment when the opportunity arises for him to implement a new pattern of behavior, the old pattern of power is reimposed when the Marines are sent in to reinforce the patriarchal structure.⁴ Eugenio stands frozen as the play ends so that the spectator is not completely sure that he will act in consonance with the Marines, or perhaps develop the independent action for which he was prepared by his early education and personal feelings. He sees, as does the spectator, that "el hombre de blanco" stands behind the altar, hand raised in defiance while the dead figure of the devil-cacique lies spread across the altar. As the curtain falls, the two groups—the Marines and the villagers—are about to lunge in attack. The final outcome is left an unfinished stage action.

Changing Configurations of Power

The effect of this ending should be analyzed carefully. It apparently poses the immediate defeat of the devil-cacique at the hands of "el hombre de blanco" and the villagers. The oppressed have apparently gained a battle, just as they did in "Un pequeño día de ira," in which the violence that erupted as a consequence of patriarchal abuse of power also resulted in the immediate punishment of the individual oppressors: Doña Cristina Cifuentes de Vargas was imprisoned and the mayor run out of town. In "Ira," however, despite the punishment of individual members of the patriarchy, the system remained the same at the end; the punishment of doña Cristina could not overturn Angel's senseless death, nor did the loss of one mayor prevent another from being chosen in a sham election; the power structure remained the same. Only the narrator suggests at the end that while there was "Sólo un pequeño día de ira,... Podría haber uno grande!" (160). The possibility of future violence is thus posited, and appears to have erupted again in "Ceremonia."

The fury of the dramatic actions in the final scene contrasts with the more tranquil ending of "Un pequeño día de ira," in which the appearance of the town bespeaks calmness and apparent restitution of the old order. "Ceremonia" resembles more the ideology of *Acapulco* in that it is representative of Carballido's "darker side," (Peden 82) and does not conclude with either a definitive displacement of the oppressors or a clear victory for the oppressed. Rather, in true Foucaultian fashion, the play suggests the multiple and mobile configurations of power and the possibility to redistribute power in a given context. While a transitory change in power has occurred through the acts of violence, the text implies that long-lasting change could be brought about only by a change in the patriarchal system.

By identifying the constituents of the power struggle as being both native and international players, Carballido brings to light the complex socio-political relations facing Mexicans and their Latin American neighbors. By showing that the rule-governed exclusivity of the traditional authoritarian speaker is assailable, that authority is not truth, nor is power the exclusive possession of one class, the discourse of "Ceremonia" is a paradigm of the struggle against rigidly hierarchichal and authoritarian societies. The text suggests that if the old power players from within are unaided by international forces, Mexico, Central America, Latin America, like Eugenio, may have the opportunity to move in the direction of justice and social equality.

NOTES

¹ See the article by John A. Booth, and Mitchell A. Seligson, "The Political Culture of Authoritarianism in Mexico: A Reexamination," *Latin American Re-*

Sandra M. Cypess

search Review 19,1 (1984), especially note 1, p. 120, which lists the main sources that treat Mexico as an authoritarian state.

² It is interesting to note that in *Balún-Canán* (a novel not as well known as *Pedro Páramo* or *La muerte de Artemio Cruz*, but for which Carballido has expressed admiration), Castellanos also uses the figure of a member of the patriarchy to question the values and structure of power of Mexican society. See Sandra Messinger Cypess, "Balún-Canán: A Model Demonstration of Discourse as Power," *Revista de Estudios Hispánicos* 19, 3 (1985), 1-15.

³ The page numbers from "Ceremonia en el templo del tigre" are taken from a playscript which Carballido graciously gave to me during a visit to his home in Mexico, December 1983.

⁴ At the end of the playscript, Carballido adds a line which indicates the particular circumstances that inspired the creation of "Ceremonia:" "Esta obra tomó forma el 25 de octubre de 1983, día de la invasión de Grenada."

WORKS CITED

- Barthes, Roland. *Image, Music, Text*, Ed. and Trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1979
- Booth, John A. and Mitchell A. Seligson, "The Political Culture of Authoritarianism in Mexico: A Reexamination," *Latin American Research Review* 19,1 (1984):106-24.
- Carballido, Emilio. "Ceremonia en el templo del tigre." Manuscript, 1983.
- _____. "Un pequeño día de ira," *Tres obras México: Extemporáneos*, 1978, pp. 99-160.
- _____. "Acapulco, los lunes," *Tres obras México: Extemporáneos*, 1978, pp. 163-254.
- Cypess, Sandra Messinger. "Balún-Canán: A Model Demonstration of Discourse as Power," *Revista de Estudios Hispánicos* 19, 3 (1985): 1-15.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge* Trans. A.M. Sheridan. New York: Pantheon Books, 1976.
- _____. *History of Sexuality I*. Trans. Robert Hurley. New York: Pantheon Books, 1978.
- Kurath, Gertrude Prokosch and Samuel Martí, *Dances of Anahuac* New York: Wenner Goren Foundation for Anthropological Research, Inc., 1964.

Changing Configurations of Power

- Larsen, Neil, ed. *The Discourse of Power, Ideologies and Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983
- Paz, Octavio. *Posdata*. México: Siglo XXI, 1970
- _____. *El laberinto de la soledad* 2nd ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Peden, Margaret Sayers. *Emilio Carballido*. Boston: Twayne, 1980.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo* 6th ed. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Velez, Joseph F. "Una entrevista con Emilio Carballido," *LATR* 7/1 (1973): 17-24.
- Vodanovic, Sergio. "Review Essay: Theater in Society in Latin America" *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, 18 (1976): 495-504.

LA PARODIA COMO PRE-DICCIÓN HISTÓRICA:
*LOS FUNERALES DE LA MAMA GRANDE*¹

Edgar Paiewonsky-Conde
Hobart and William Smith Colleges

I

En el que probablemente sea su cuento más logrado (y ambicioso)², Gabriel García Márquez establece una dicotomía que exige nuestra atención. Se trata de la división del testamento de la Mamá Grande en dos patrimonios: "físico" e "invisible". El "físico" designa "la lista de sus propiedades"; el "invisible", "la enumeración de los bienes morales"³. La matrona dicta estas listas a un notario ante la presencia de dos testigos, el médico de la familia y el padre Antonio Isabel—homólogos que parecen apuntalar la dicotomía físico-moral del testamento. Es ésta una narración que enfoca de manera central el poder de una familia; el testamento adquiere pues una función capital como nexo inter-generacional: vehículo de la transferencia del poder. Como tal, detalla y concreta los elementos que componen ese poder. Y resulta significativo que estos componentes se configuren en dos definidas categorías.

A lo largo del cuento se hace hincapié sobre los antiguos orígenes del poder familiar y sobre la continuidad lineal de la estirpe que culmina con la Mamá Grande: "Durante el presente siglo, la Mamá Grande había sido el centro de gravedad de Macondo, como sus hermanos, sus padres y los padres de sus padres lo fueron en el pasado, en una hegemonía que colmaba dos siglos. La aldea se fundó alrededor de su apellido" (136). El único acto de dominio que ejercía la matrona—cada año y de manera personal—era el cobro de los arrendamientos, "como durante más de un siglo lo recibieron sus antepasados de los antepasados de los arrendatarios" (143). La redacción del testamento requiere "un esfuerzo supremo—el mismo que hicieron sus antepasados antes de morir para asegurar el predominio de su especie" (144-145). La estructura jurídica del país había sido "construida por remotos ascendientes de la Mamá Grande" (149). Aun los viejos veteranos del coronel Aureliano Buendía "se sobrepusieron a su rencor centenario por la Mamá Grande y los de su especie" y asistieron a los funerales para reclamar sus pensiones (154). El testamento es, pues, el mecanismo clave de la transmisión del poder, en esta larga sucesión sanguínea; mecanismo que asegura la continuidad de su hegemonía.

El cuento se abre con una introducción de dos párrafos. El primero consiste en una corta oración que presenta el material, "la

verídica historia de la Mamá Grande", a los "incrédulos del mundo entero" (133). El segundo también consiste de una oración —larga y magistral— en la que el narrador se autopresenta y se sitúa en el tiempo y el espacio: reclinando un taburete a una puerta de Macondo inmediatamente después de los funerales. La estructura de esta oración recalca la inmediatez entre el suceso y su narración, a través de la repetición del adverbio "ahora," que presta apoyatura sintáctica al largo párrafo. He aquí el esquema: "Ahora que... ; ahora que..., y que...; ahora que..., y que..."; las frases así concatenadas aluden a la conclusión del evento; para finalmente cerrar: "ahora es la hora de ...empezar a contar desde el principio los pormenores de esta conmoción nacional, antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores" (134). El momento exacto ("ahora") en que concluye el evento es el momento de comenzar a narrarlo y de comenzar, precisamente, desde su "principio". Es decir, el comienzo de la duplicación verbal prosigue inmediatamente al fin del evento duplicado. Inversamente, cuando concluye esta duplicación, el narrador nos ha traído hasta el momento en que empezó a narrar, y, por ende, el cuento concluye con una vuelta al comienzo: "Sólo faltaba entonces que alguien recostara un taburete en la puerta para contar esta historia... que mañana miércoles vendrán los barrenderos y barrerán la basura de los funerales, por todos los siglos de los siglos" (157).

La pretensión del narrador de que la suya es "la verídica historia" radica en esta inmediatez testimonial: en el ponerse a contar desde los residuos mismos del evento. Y al hacerlo, está consciente de un contraste con los historiadores, que tendrán que mediar con un acto de investigación el trecho barrido por las escobas, para rescatar así las claves de lo ocurrido (en palabras de otro narrador) de las entrañas del eterno olvido⁴. La narración, entonces, queda enmarcada entre dos oraciones/párrafos iniciales y una oración final; introducción y conclusión que la vinculan al suceso exterior. Es sólo en el tercer párrafo donde comienza propiamente la narración. Hay que recalcar que ese "principio" gira precisamente en torno a la redacción del testamento:

Hace catorce semanas... la Mamá Grande ordenó que la sentaran en su viejo mecedor de bejuco para expresar su última voluntad. Era el único requisito que le hacía falta para morir. Aquella mañana, por intermedio del padre Antonio Isabel, había arreglado los negocios de su alma, y sólo le faltaba arreglar los de sus arcas (134).

El testamento, que se habrá de dicotomizar en dos patrimonios, se identifica en un comienzo con uno de los términos (los negocios del arca) de una dicotomía mayor. Tiene interés el hecho de que los "negocios del alma" aparezcan desde un principio como algo "arreglado", que no requiere la atención del narrador o del lector. "... el *único* requisito que le hacía falta," lo que "*sólo* le faltaba arreglar,"

era "los de sus arcas". Con este propósito, en el comienzo del próximo (cuarto) párrafo, Nicanor sale en busca del notario. Pero ahí se deshace la ilación del contar, y la prosa se va a deslizar por los frondosos vericuetos de una descripción espléndida, que traza el retrato de la familia y del sistema que encarna la Mamá Grande. Las próximas ocho páginas plasman uno de los más definitivos retratos de la oligarquía rural latinoamericana.

Sólo al final de esas páginas se reanuda el hilo del contar, en el párrafo que empieza: "Al amanecer, la Mamá Grande pidió que la dejaran a solas con Nicanor" (141). Ese "amanecer" es justamente el comienzo de "aquella mañana", "hace catorce semanas", con que había principiado la narración. Para asegurar el enlace, el narrador aquí pormenoriza "los negocios del alma" a que había antes aludido: "Un momento después, a solas con el párroco, hizo una confesión dispendiosa, sincera y detallada, y comulgó más tarde en presencia de los sobrinos". Para finalmente devolvernos al punto donde nos había dejado ocho páginas atrás: "Entonces fue cuando pidió que la sentaran en el mecedor de bejuco para expresar su última voluntad" (142). Las locuciones adverbiales de tiempo jalonan el orden secuencial del pasaje: "Al amanecer", "Un momento después", "más tarde", "Entonces fue cuando". Esta última explicitando el enlace.

Este desvío, sin embargo, no puede tildarse de digresión, pues estamos ante un cuento donde la descripción es central y la acción mínima. La muerte de la Mamá Grande marca un hiato que escinde el discurso narrativo en dos nítidas mitades. La primera narra su muerte; la segunda, sus funerales⁵. Y esto es todo lo que "pasa" en la obra. Si en la novela *Cien años de soledad* nos asalta un lujurioso acontecer, cada párrafo saturado de trama, en este cuento lo que pasa se reduce a lo que su título aduce. La fábula es un mero esqueleto para sostener el aparato paródico de la descripción. La atención del lector no se centra en el suspenso intrínseco a un enredo vital; se centra, más bien, en el placer estético-crítico que deriva de una desmedida pero certera imaginaria que va trazando los rasgos fundamentales de la realidad rural colombiana. El escaso suspenso parece más bien deliberado: en la primera mitad del cuento, ese postergar por ocho páginas "el único requisito que le hacía falta para morir". En la segunda, el impedimento legal que frustra la asistencia del presidente a los funerales y que sólo se resuelve después de "semanas interminables y meses alargados por la expectativa y el calor" (153). Tanto la muerte como los funerales se suspenden; aquélla, a nivel del enunciado, por un desvío de carácter descriptivo; éstos, a nivel de la fábula, por un recurso que simultáneamente acucia la expectativa y parodia la estructura jurídica de la nación.

La primera mitad del cuento queda, pues, enmarcada entre la primera alusión al testamento, que inicia propiamente la narración ("Hace catorce semanas"), y el abrupto fin del mismo truncado por la muerte: "la Mamá Grande emitió un sonoro eructo, y expiró" (146).

Inmediatamente, el foco narrativo se desplaza de Macondo a la capital: "Los habitantes de la capital remota y sombría vieron esa tarde el retrato de una mujer". El radio de la parodia se dilata para abarcar el ámbito nacional, y, más adelante, el internacional, centrándose, respectivamente, en las figuras del presidente y del Sumo Pontífice. El impacto creado por la muerte a estos niveles revela la función axial de la célula feudal de la Mamá Grande en el orden socioeconómico de la república y aun del "imperio sin límites de la cristiandad". Con el Papa regresamos a Macondo a esperar que se resuelva el atasco legal del presidente y, finalmente, a presenciar los grandes funerales.

La exigüidad de esta trama y la intención paródica que de continuo se desborda en descripciones caricaturescas, y hasta la coloración feudal de la realidad descrita, le imparten a la narración un carácter esquemático que raya en la alegoría⁶. Por sobre todo, el desmesurado personaje central, encarnación patente de un sistema; los dos vejesterios que la flanquean; la pululante prole dividida entre los legítimos y los ilegítimos. De los muchos sobrinos sólo dos se destacan, con singularidad simétrica: Nicanor, "el sobrino mayor", y Magdalena, "la sobrina menor". Hasta la repetición numérica sugiere un velado sentido emblemático: el presidente recibe la noticia de la muerte durante la graduación de los nueve cadetes; decreta nueve días de duelo nacional; la catedral se prepara para nueve días de honras fúnebres, y son nueve los sobrinos varones ("herederos universales") de la Mamá Grande⁷. Este esquematismo casa con el acento descriptivo de la narración, facilitando la intención paródica.

Hemos querido destacar la importancia del testamento, tanto por su función como mecanismo de la transmisión del poder, como por su función estructural en el cuento. Habría ahora que volver sobre la dicotomía señalada al comienzo de este ensayo. De los dos patrimonios que integran el testamento, el "físico", sin dudas, es primario. Es el primero en recibir la atención de la moribunda, sus dos testigos y el notario. Durante tres horas "la Mamá Grande dictó al notario la lista de sus propiedades, fuente suprema y única de su grandeza y autoridad" (142). El sentido es categórico: el poder radica unívocamente en la propiedad. Más adelante, al describir el latifundio familiar, el narrador matiza: "En ese territorio ocioso... no se sembró nunca un solo grano por cuenta de los propietarios". Es, pues, el acto mismo de poseer que constituye la "fuente suprema y única" del poder. En una narración propensa a la imagería desbordada y a todo tipo de exageración, resulta insólito el carácter sobrio y factual de la descripción del "patrimonio físico". El narrador mismo, al comenzar su descripción, parece reconocer que ésta exige una "reducción": "*Reducido* a sus proporciones *reales*, el patrimonio físico *se reducía* a tres encomiendas adjudicadas por Cédula Real, etc". (Nuestra bastardilla) La presentación de las "proporciones reales" impone un recorte en el estilo. El territorio regido por la Mamá Grande se encuentra habitado por 352 familias arrendatarias,

abarca unas 100,000 hectáreas e incluye 5 municipios y "las seis poblaciones del distrito de Macondo" (143). Esta contraposición estilística al resto de la historia sugiere que es aquí donde yace el germen de todo el aparato mítico que la obra intenta parodiar.

El impacto que causa la conclusión de la redacción del patrimonio físico, corrobora su papel primario en la transferencia del poder: "Cuando la Mamá Grande estampó su firma balbuciente, y debajo estamparon la suya los testigos, un temblor secreto sacudió el corazón de las muchedumbres que empezaban a concentrarse frente a la casa" (144). Contrastando con este efecto, la enumeración de los bienes morales, vimos, queda truncada y sin firma, sin que esto afecte la transmisión del poder. Y es que toda la idea de un "patrimonio invisible" como pertenencia privada de una familia y parte de su testamento, es un invento magistral que obedece enteramente al orden de la parodia. El incorporar la transmisión ideológica al documento legal formaliza la relación entre ideología y propiedad. Es decir, la formalización dramatiza, exagerándola, una relación verdadera. Si la ideología es siempre una extensión de las relaciones de propiedad, en la ficción se formaliza como lo que, en sentido último, es: también propiedad. Lo que no sucede en forma explícita en la realidad sucede en la ficción para revelar lo que sucede en la realidad en forma velada. La exageración es un lente de aumento que hace patente lo que está ya ahí en forma encubierta, ofuscada; en breve, mitificada. La parodia pone el dedo sobre la llaga; su comicidad repercute con profunda seriedad.

Aun la preparación que antecede el dictado de los patrimonios sugiere un contraste entre ellos. Para la redacción del primero, Nicanor había escrito veinticuatro folios en "letra muy clara", con "una escrupulosa relación de sus bienes" (142). Esta exactitud se contrapone al carácter improvisado de la segunda redacción, que la Mamá Grande dicta "abandonada a su memoria" (145). La enumeración ocupa todo un párrafo; sin duda uno de los momentos paródicos cumbres del cuento⁸. Diseminados en este inventario de coloración decididamente liberal, aparecen ciertos elementos que esbozan un contraste entre democracia y comunismo: "los derechos del hombre, las libertades ciudadanas", "las elecciones libres", "las damas liberales", "la prensa libre pero responsable", "las lecciones democráticas", "el peligro comunista". La mera enumeración de frases hechas subvierte su contenido; pero la subversión se da ya en la contradicción misma entre ese contenido (de acento democrático) y su forma (el pertenecer a un legado privado familiar).

La Mamá Grande se ahoga en este "maremágnun de fórmulas abstractas que durante dos siglos constituyeron la justificación moral del poderío de la familia" (145). Con esta frase caracterizadora se completa la simetría que dicotomiza el testamento. Recapitulamos: antes de morir, la Mamá Grande tiene que atender a dos tipos de negocios—"los de su alma" y "los de sus arcas". Los primeros se

mencionan y se ignoran; los segundos se enfocan de manera central: son el testamento de la matrona. Este, a su vez, se subdivide en dos nítidas categorías, simétricamente contrapuestas por el texto:

patrimonio físico—propiedades—fuente suprema y única del poder
patrimonio invisible—bienes morales—justificación moral del poder

II

La naturaleza complementaria de estas categorías, su diferenciación e interdependencia, y la subordinación de la segunda a la primera, son postulados básicos del concepto materialista de la historia. En un pasaje que hoy se considera el *locus classicus* del materialismo histórico, Marx distingue entre las relaciones de producción (o, en términos legales, las relaciones de propiedad) que corresponden a una etapa dada de las fuerzas de producción, y que él identifica con la estructura económica, y la superestructura "legal, política, religiosa, estética o filosófica—en breve, ideológica", que corresponde a formas definitivas de la conciencia social⁹. No interesa aquí etiquetar a García Márquez de marxista. Interesa sí llamar la atención sobre esta cabal concordancia entre la escisión anatómica del poder que el autor realiza en el testamento del cuento y estos principios básicos del marxismo.

Conocidas son las simpatías y filiaciones de García Márquez en la esfera de la política internacional y, en particular, latinoamericana. En una entrevista a Manuel Arvizú publicada en *Excelsior* de México, se pronunciaba de esta manera:

Yo ambiciono que toda América Latina sea socialista, pero ahora la gente está muy ilusionada con un socialismo pacífico, dentro de la Constitución. Todo eso me parece muy bonito electoralmente, pero creo que es totalmente utópico¹⁰.

Dos años después del derrocamiento de Allende, la vía electoral no le resulta factible a nuestro autor. Pero dentro de lo que parece considerar como un socialismo militante (es decir, no "pacífico"), en la misma entrevista hace un distingo significativo entre el fusil y la escritura. Afortunadamente para América Latina, Fidel Castro empuñó el fusil, "porque como novelista hubiera sido un desastre". Por el contrario, el "deber" (la "obligación", el "compromiso") del escritor revolucionario es "escribir bien". Conviene aclarar que este último enunciado ha sido una constante de su postura estético-política por más de diez años; sorprendentemente invariable para un escritor tan dado a la ambigüedad y a las declaraciones contradictorias¹¹.

Tres meses después, en una entrevista a Guillermo Hoyos publicada en el mismo órgano, García Márquez —ahora discutiéndose a sí mismo—, vuelve sobre la dicotomía entre el libro y el fusil:

Yo creo ser útil aunque sólo escriba libros —dice—. No sé manejar un fusil. Tenemos mártires inútiles, presionados a tomar las armas, sin que fuera ése su camino adecuado. Pero, no debe haber nada más frustrante que la conciencia de no ser socialmente útil¹².

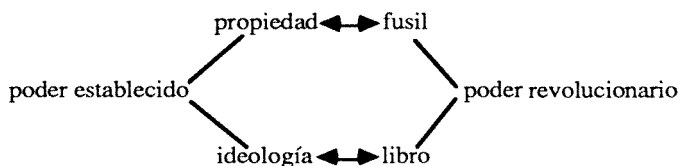
El tono de auto-justificación ("aunque sólo escriba libros") delata un reconocimiento de la función primaria del fusil en el proceso revolucionario. Pero en la misma admisión de ineptitud militar —y paralela conciencia de capacidad creadora— radica una inusitada potencia. Lo importante, en todo caso, es participar en la empresa de transformar la realidad; i.e., ser "socialmente útil". El pasaje exuda con la seguridad del que conoce "su camino adecuado". Esta integrada postura —que admite la primacía del fusil y simultáneamente afirma la potencia transformadora del libro— contrasta marcadamente con la perspectiva escindida que ha caracterizado demasiado frecuentemente al intelectual latinoamericano. Este se ha mostrado propenso a absorber la dicotomía entre el hombre de letras y el de acción, "yo" y "el otro" —dicotomía agudizada en Latino América por el prototipo del macho—, como una escisión síquica que redundaba en una fascinación por "el otro". La misma polarización implica un desconocimiento que facilita la tendencia a revestir al "otro" de cualidades míticas: peligrosas y atractivas.

El personaje literario que mejor ilustra este fenómeno es el protagonista del cuento de Borges, "El sur"¹³. Juan Dalhmann sucumbe ante el objeto de su fascinación. Examinemos este cuento para perfilar por contraposición la postura de García Márquez. La oposición entre el hombre contemplativo y el hombre activo culmina aquí en una confrontación, en una llanura del sur, entre este bibliotecario porteño y un compadrito gaucho que lo invita a una pelea a cuchillo. Esta oposición se ve reforzada por otras: norte-sur, ciudad-campo, presente-pasado. La dualidad se da ya a un nivel genético "en la discordia de los dos linajes" del personaje mismo, entre su sangre germánica y la criolla (187). A su ávida curiosidad libresca —responsable por la herida que le lleva a convalecer al sur— se contraponen una indiferencia ante los hechos de la realidad: "el mecanismo de los hechos no le importaba" (192). Reaccionando a la primera provocación del gaucho, Dalhmann abre "el volumen de las *Mil y una noches*, como para tapar la realidad" (194). Esta reacción, como su inverso —el enfrentarse bravuconamente a la situación, recogiendo la daga que "no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataran" (195)— ilustran su ineptitud, su patética pasividad ante el curso del suceso. La trágica ironía de la "acción" de este cuento radica en que la pasividad del personaje culmina precisamente cuando

éste opta por una muerte activa. Y es que no es Dalhmann quien decide pelear: "Era como si el sur hubiera resuelto que Dalhmann aceptara el duelo" (195).

La analogía entre Borges y su personaje se basa no sólo en la ascendencia criollo-extranjera del autor, su profesión y vocación bibliófilas y su afición por la figura del cuchillero, sino, más sutilmente, en la tendencia de su arte a a-historizar la literatura, a plasmar "ficciones" desrealizadas. Obsérvese que la polarización que hemos discutido implica un concepto del hombre armado como un ser por lo menos potencialmente destructivo. Esta polarización viene a ser, en última instancia, una elaboración más de la vieja antinomia entre civilización y barbarie. La formulación que hace García Márquez de la dicotomía es radicalmente distinta. Cierto: la debilidad de Dalhmann es análoga a la de esos "mártires inútiles, presionados a tomar las armas" a que alude el autor. Pero para éste la dicotomía entre el que maneja el libro y el que maneja el arma no es antagónica, sino complementaria: ambos son extensiones de un mismo esfuerzo revolucionario, ambos representan modos de ser "socialmente útil" y ambos se contraponen a una misma violencia; ya sea la violencia institucionalizada socio-económica o la represiva político-militar. Pero la postura de nuestro autor entronca también con una tradición ideológica latinoamericana. Roberto Fernández Retamar ha argüido convincentemente que gran parte de la obra de José Martí ha de entenderse como un diálogo tácito con Sarmiento¹⁴. El replanteamiento martiano se cifra en la declaración: "No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza"¹⁵. La posición ideológica de García Márquez es consonante con este replanteamiento. Y no es una mera coincidencia que en la descripción que apareció en la revista *Time* del lugar de trabajo del autor (en su casa de Ciudad de México), las únicas dos obras ensayísticas que se singularizan sean los escritos de José Martí y un volumen de la obra de Gibbon, *The Decline and Fall of the Roman Empire*¹⁶.

Hemos señalado la correspondencia entre las dos categorías del testamento y la dicotomía que hace Marx entre "estructura económica" y "superestructura ideológica". Habría ahora que añadir que, a su vez, la dicotomía señalada por el autor en el movimiento revolucionario se contrapone con perfecta congruencia a este esquema. He aquí el diagrama de esa contraposición:



A la primacía de la propiedad como "fuente suprema y única" del poder sólo puede contraponerse como amenaza concreta y directa, como esencia de la práctica revolucionaria, el fusil. El acto creador del autor se define, dentro de este esquema, en contraposición a una ideología que opera como "justificación moral" del poder establecido¹⁷. El cuento, entonces, en su totalidad, se configura como una estructura en función antagónica a una de las dos categorías establecidas dentro del cuento mismo—en esa concreción del poder que es el testamento.

III

De inmediato habría que preguntarse cómo logra el cuento este asalto a la ideología. Consideramos que de dos maneras capitales. Primero: contraponiendo la parodia literaria al mito del poder. El más despistado lector se percata desde un comienzo que aquí la realidad se presenta de una manera inflada o exagerada: (primer párrafo) "la Mamá Grande, soberana absoluta del reino de Macondo"; (segundo párrafo) "la más espléndida ocasión funeraria que registren los anales históricos", "el Sumo Pontífice ha subido a los cielos en cuerpo y alma" (133). Esto es lo obvio. El problema a plantearse es el por qué de esta exageración. Analicemos un pasaje que retrata a la protagonista y que la crítica a menudo emplea como ilustración del recurso. (Numeramos las oraciones):

(1) Nadie conocía el origen, ni los límites ni el valor real del patrimonio, (2) pero todo el mundo se había acostumbrado a creer que la Mamá Grande era dueña de las aguas corrientes y estancadas, llovidas y por llover, de los caminos vecinales, los postes del telégrafo, los años bisiestos y el calor, y que tenía además un derecho heredado sobre vida y haciendas. (3) Cuando se sentaba a tomar el fresco de la tarde en el balcón de su casa... parecía en verdad infinitamente rica y poderosa, la matrona más rica y poderosa del mundo.

(4) A nadie se le había ocurrido pensar que la Mamá Grande fuera mortal, salvo a los miembros de su tribu, y a ella misma... (136).

Aquí surge por primera vez en el cuento el vocablo "patrimonio", que adquiere luego, vimos, un sentido clave. El narrador es explícito en fundamentar la exageración de la percepción colectiva (segunda oración: "todo el mundo se había acostumbrado a creer") en el desconocimiento (primera oración: "Nadie conocía"). Pero es este mismo narrador (que desde un comienzo se autodefine como miembro de la colectividad) quien luego hará la descripción del patrimonio físico, "reducido a sus proporciones reales". Y lo hará precisamente partiendo del "origen" de la propiedad: "tres encomiendas adjudicadas por Cédula Real a principios de la Colonia" (142). El final de

la segunda oración puntualiza la relación entre poder y herencia ("derecho heredado") que ya discutimos. La tercera oración se dilata elaborando la imagen de la matrona, antes de llegar al verbo crucial, "parecía", reforzado por el adverbio, "en verdad". Se trata, inequívocamente, de una imagen cuya "veracidad" estriba en un "parecer", es decir, en el modo peculiar de ser percibida. Lo que "parecía" consiste de dos cualidades ("rica y poderosa") calificadas dos veces por superlativos ("infinitamente", "la más... del mundo"). La discrepancia entre lo que es y lo que se percibe se resuelve en la cuarta oración como un problema de distancia—entre la perspectiva colectiva lejana y la familiar cercana. El análisis cuidadoso de este pasaje, a menudo citado como mera ilustración de la exageración, demuestra que esa mitificación del personaje y su poder requiere cada vez, como montaje imprescindible, de la distancia y el desconocimiento.

El narrador insiste en vincular el carácter desmesurado de la imagen a la percepción que de ella tiene la colectividad: "Nadie conocía", "todo el mundo se había acostumbrado a creer", "parecía en verdad", "A nadie se le había ocurrido pensar". El hecho de ubicar la desmesura en la perspectiva colectiva indica precisamente que él no se pierde en ella, que es crítico con respecto a ella. Por eso más adelante puede esbozar las "proporciones reales" del patrimonio, por eso arraiga la imagen superlativa en un "parecer" y por eso distingue entre la apariencia de inmortalidad y el conocimiento de mortalidad. Habría, entonces, que rechazar la siguiente formulación de Vargas Llosa:

La perspectiva en la cual se ha instalado el narrador es la de la leyenda y el mito, ese nivel de lo real que tiende a hinchar, a exagerar los datos de lo real objetivo... Es esa voz callejera, la voz de la hipérbole y de la invención, la que nos cuenta esta historia... El narrador ha hecho suya la perspectiva de la gente que, en la calle, chismea, murmura, se apodera de los hechos reales objetivos y los manipula con la fantasía, aumentándolos, coloreándolos, mudándolos en mito y leyenda. Ese es el sentido de la frase: "*antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores*"¹⁸.

El narrador, hombre de pueblo, se hace eco de la visión mítica popular, pero no se encuentra inmerso en ella, no la sufre como distorsión.

Arrigoitia ha señalado que el tema de la obra es el poder¹⁹. Pero habría que añadir, precisando, que el tema es más bien el mito del poder; es decir, la percepción mitificada colectiva del poder. El narrador no se acoge simplemente a la exageración popular; los ejemplos anteriores demuestran que va más allá de esta exageración, con obvia intención paródica. En vez de coincidir con el mito, su postura es contraria al mito: se acoge a él, lo exagera y, al hacerlo, lo desmi-

tífica. En conclusión, la intención paródica se resuelve estilísticamente en un exagerar la exageración del mito para desmitificarlo.

Pero el esfuerzo desmitificador no sólo parodia el mito, sino que, a veces, lo contradice explícitamente—como vimos ya en el caso del patrimonio físico. Algo análogo sucede con el patrimonio moral. Hay una alusión momentánea y casual a un tercer patrimonio, que pasa desapercibida por estar desvinculada del testamento, en la segunda parte del cuento: "Durante muchos años la Mamá Grande había garantizado la paz social y la concordia política de su imperio, en virtud de los tres baúles de cédulas electorales falsas que formaban parte de su patrimonio secreto" (147-148). La paz y la concordia dependen, irónicamente, del fraude. Por supuesto, la inclusión del "patrimonio secreto" en el testamento equivaldría a documentar legalmente lo ilegal. Aún más, tal inclusión haría añicos la solemne enumeración de bienes morales que integran el segundo patrimonio. Al revelar lo "secreto", el narrador despeja toda duda de que los principios democrático-liberales del inventario ideológico existen sólo en función de justificación. La moral se reduce a un cascarón que protege el poder familiar. La hipocresía culmina al final del pasaje: "En tiempos tormentosos, la Mamá Grande contribuyó en secreto para armar a sus partidarios, y socorrió en público a sus víctimas. Aquel celo patriótico la acreditaba para los más altos honores" (148). Como en ningún otro pasaje aflora aquí la ironía mordaz del narrador.

Habría finalmente que rebatir el planteamiento de Vargas Llosa con respecto a la relación de este cuento y el discurso histórico. Para este escritor, "lo que se nos va a contar no es la verdad histórica, sino... el mito en que el suceso histórico quedó transformado"²⁰. La narración es "mito", es decir, "suceso histórico" transformado y carente de "verdad histórica". Esta formulación claramente presupone la veracidad del discurso histórico. Por eso Vargas Llosa interpreta la frase, "antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores", como una admisión de que el cuento distorsiona la verdad del suceso²¹. Pero el narrador se muestra más bien sospechoso de esos historiadores, como luego se mostrará del "blablablá histórico" que llena el Congreso: "palabras, palabras, palabras que repercutían en el ámbito de la república" (150). Y su premura en contarnos lo que pasó parece más bien acuciada por un deseo de salvar el evento de la distorsión. ¿Por qué ha de escapar la historia de esa grandilocuencia hueca, de esa servidumbre al poder, que plaga todo lo demás? Baste recordar la versión histórica oficial de la masacre de los 3,000 trabajadores de la compañía bananera, en *Cien años de soledad*²². O la confabulación misticadora de los historiadores en torno a la génesis del dictador en *El otoño del patriarca*²³. Hay que concluir con Sergio Benvenuto cuando declara: "Carecer de historia es nuestro modo continental subhumano, deshumanizado, de existir en ella"²⁴. Y el acto creador—el narrar—no obedece a un intento de

fuga de la historia, o de sustitución o usurpación de la historia por el mito, sino, al contrario, a una conciencia de ella, o de la falta de ella, o de la necesidad de ella²⁵.

Abordemos ahora la segunda manera en que la narración intenta afectar una transformación ideológica. El autor —y hablamos ahora de autor, puesto que aludimos a consideraciones que están más allá del alcance del narrador— lleva a cabo la liquidación de un sistema en un plano simbólico-lingüístico. No se trata de la muerte y funerales de un cacique particular, sino de la Mamá Grande, intencionada encarnación del régimen oligárquico feudal. "Ella era —dice una frase que parece resumirla— la prioridad del poder tradicional sobre la autoridad transitoria" (148)²⁶. El cuento, entonces, se configura como una imagen global donde se consuma la liquidación simbólica del poder tradicional. El último párrafo es decisivo al respecto. Los testigos más lúcidos del entierro lo perciben como un punto de cambio radical en el proceso de evolución social: "Algunos de los allí presentes dispusieron de la suficiente clarividencia para comprender que estaban asistiendo al nacimiento de una nueva época" (156-157). Entre ellos hay que incluir, necesariamente, al narrador que hace el comentario; lo cual confirma nuestra tesis de que su perspectiva es cualitativamente distinta de la de la muchedumbre.

Después de la oración citada sigue otra, larga, con la que concluye la narración. Examinémosla. El primer vocablo ("Ahora") la emparenta con la larga oración que ocupa el segundo párrafo del cuento. La estructura sintáctica de ambas es análoga. Aquí la apoyatura sintáctica consiste en la repetición del verbo "podía". He aquí el esquema: "Ahora podía el Sumo Pontífice... , y podía el presidente... , y podían las reinas de belleza... , y podían las muchedumbres... , porque la única que podía oponerse a ello y tenía suficiente poder para hacerlo había empezado a pudrirse bajo una plataforma de plomo" (157). La repetición del verbo recalca el sentido de la oración, que trata de una pugna de poder entre las inclinaciones de las diversas entidades y la Mamá Grande. La transición, al final de la repetición, a la forma sustantiva del vocablo ("poder") acaba de plasmar este sentido, sugiriendo el tema de toda la obra.

De las inclinaciones enumeradas, la única que entraña un verdadero conflicto con la Mamá Grande es la última: "y podían las muchedumbres colgar sus toldos según su leal modo de saber y entender en los desmesurados dominios de la Mamá Grande". Por eso la oposición del personaje ("la única que podía oponerse a ello") parece aludir en particular a esta tendencia. Había dicho el narrador poco antes que las muchedumbres exhalaban un "estruendoso suspiro de descanso cuando la tumba fue sellada con una plataforma de plomo" (156). La libertad y el alivio son conmesurables no sólo al peso del poder, sino al peso del mito del poder que la tumba deshace. El proceso había comenzado "aquella mañana", "hace catorce

semanas": "Sólo esa madrugada, despertados por los cencerros del Viático, los habitantes de Macondo se convencieron de que la Mamá Grande no sólo era mortal, sino que se estaba muriendo" (140). El "estruendoso suspiro de descanso" ante la tumba sellada sugiere un contraste con aquel "temblor secreto [que] sacudió el corazón de las muchedumbres" cuando la Mamá Grande estampó su firma en el testamento. Este se produce ante el prospecto de la continuidad del poder; aquél, ante la intuición de su discontinuidad. El desenlace del cuento, entonces, es una negación de aquel "esfuerzo supremo... para asegurar el predominio de su especie" (144-145), que había realizado la matrona al redactar el testamento.

Aunque la desmitificación que trae consigo la muerte se inicia catorce semanas antes, aún después de muerto, el cuerpo de la Mamá Grande sigue infundiendo una temida autoridad. Sólo cuando desaparece de la superficie de la tierra y queda sellado para siempre se deja sentir ese alivio y expansión de las muchedumbres, ese sentido de renacer social que experimentan los más lúcidos. La presencia del cuerpo también mantiene a raya al círculo familiar: "los sobrinos, ahijados, sirvientes y protegidos de la Mamá Grande cerraron las puertas tan pronto como sacaron al cadáver, y desmontaron las puertas, desenclavaron las tablas y desenterraron los cimientos para repartirse la casa" (156). Este remolino centrífugo es el correlativo gráfico de la desintegración del sistema, que, a la vez, se cifra en la descomposición del cadáver de la matrona ("había empezado a pudrirse"). Resulta ineludible el contraste entre este desenlace y la transferencia previa del poder, a la muerte de su propio padre, cuando María del Rosario Castañeda y Montero volvió de los funerales investida de una "nueva e irradiante dignidad... convertida en la Mamá Grande" (140).

La desintegración del poder no se debe meramente a un desgaste intrínseco al eje familiar. Hay una serie de alusiones a la situación política que, aunque aparentemente casuales, tienen una certera relevancia. El "patrimonio secreto" de la matrona, vimos, incluye el fraude electoral y el reparto de armas para combatir a sus adversarios. Unos meses antes de su agonía, ella misma lamentaba "que Dios no le concediera el privilegio de liquidar personalmente, en franca refriega, a una horda de masones federalistas" (137). Este tipo de confrontación político-militar con la oposición se remonta, por lo menos, a dos generaciones anteriores: "su abuela materna... en la guerra de 1875 se enfrentó a una patrulla del coronel Aureliano Buendía, atrincherada en la cocina de la hacienda" (137). Pero hay una alusión que resulta particularmente significativa, pues sigue a la larga descripción de la época de esplendor de la matrona: "Aquella tradición se había interrumpido, en parte por los duelos sucesivos de la familia, y en parte por la incertidumbre política de los últimos tiempos" (139). La primera causa radica en el mecanismo familiar mismo²⁷; la segunda, en la reciente tenacidad de la oposición política.

Una colación de los años revela con exactitud la duración de estos "últimos tiempos": la Mamá Grande asume el poder a los 22 años (140), a los 70 comienza a declinar su esplendor (138), y muere a los 92 (133). El desmembramiento del sistema está vinculado a ese proceso político que el texto señala como un hecho histórico, y al cual, en última instancia, responde también la ironía y la lucidez de ese habitante de Macondo que nos narra el suceso.

La narración se perfila, entonces, como un mecanismo ideológico en dos diferentes planos. En el del narrador, como complemento de esa oposición político-militar que él describe; en el plano del autor, como complemento de ese fusil revolucionario a que alude. Es impreciso postular un suceso histórico del que parte el suceso narrado, como hace Vargas Llosa. Primero, porque el carácter alegórico de la protagonista (como encarnación de un sistema) trasciende una intención mimética. Segundo, porque su muerte y funerales como último gran ritual del sistema que marca su desintegración, no sigue sino que se adelanta al suceso histórico. Al plasmar imaginísticamente lo que apenas empieza a vislumbrarse en la historia, la ficción se adelanta al hecho, lo invoca metafóricamente, haciéndolo más viable. En varias ocasiones, García Márquez se ha complacido en el hecho de que el Papa que visita a Macondo en el cuento se anticipa al que visita a Colombia (y América) once años después, por primera vez en la historia del papado²⁸. La imagen fraguada por este *magus* de las letras latinoamericanas infiere, intima, induce, el hecho histórico: la ficción imita a la realidad, pero sólo para que la realidad imite a la ficción²⁹.

La tendencia formal a la imaginería tiene su contraparte teórica en una clara conciencia de la función de la imagen. Esta conciencia de su función dentro del cuento deviene autoconciencia de la función del cuento como imagen global y singular. En la narración, la imagen funciona como el medio primario de la facultad de la memoria y también como un vehículo de la transmisión inter-generacional. En el segundo sentido la imagen es análoga al testamento: éste mediatiza la transmisión del poder; aquélla, la transmisión de la percepción mítica del poder. Veamos algunos ejemplos. Dice el texto sobre la época de plenitud de la matrona: "las nuevas generaciones no asistieron sino de oídas a aquellas manifestaciones de esplendor. No alcanzaron a ver a la Mamá Grande en la misa mayor, etc." (139). La transmisión de generación a generación es oral ("de oídas"); pero lo que se transmite es visual ("alcanzaron a ver"). Obsérvese que el narrador consigna a la escritura una imagen que recibe de la tradición oral. Lo mismo sucede con la imagen de la transformación de la joven de 22 años en Mamá Grande. El pasaje comienza: "Los ancianos recordaban como una alucinación de la juventud, etc." (140); para concluir: "Aquella visión medieval pertenecía entonces no sólo al pasado de la familia, sino al pasado de la nación" (140). Se subraya el carácter visual de la imagen ("alucinación", "visión"). Esta perdura como

recuerdo de los ancianos y como recuerdo transmitido a la generación del narrador, que, a su vez, la transmite por la letra escrita al lector.

El cambio en el modo de transmisión distingue (otra vez) al narrador de la colectividad, asociándolo a ese proceso general de maduración histórica que hemos señalado. Este, a su vez, se verá afectado por aquél: la letra escrita le permite al narrador dirigir su relato a los "incrédulos del mundo entero", dramatizando el nuevo potencial. Dentro del texto mismo, el narrador (aquí coincidiendo con su autor) se muestra consciente del impacto de la letra impresa. El nombre de la matrona era desconocido en todo el país, "antes de ser consagrado por la palabra impresa" (146). Más adelante alude a la repercusión nacional de las palabras "aprestigiadas por los altavoces de la letra impresa" (150). Lo que es cierto para la ideología imperante lo es necesariamente también para esta "crónica" que se configura en función ideológica contraria. Si la transmisión oral aseguraba la continuidad inter-generacional de la percepción mítica del poder, la transmisión escrita viene a plasmar y difundir una percepción desmitificadora de ese poder. Tanto el significante (enunciado escrito) como el significado (muerte y funerales) se vuelven emblemáticos de la desmitificación.

Concluimos con un comentario sobre la imagen fotográfica en el texto. La escritura como toda concreción de una imagen se asemeja a la fotografía. Inmediatamente después del eructo y defunción, "la Mamá Grande vivía otra vez la momentánea juventud de su fotografía". Y en seguida: "Aquella imagen, captada por un fotógrafo ambulante que pasó por Macondo a principios del siglo... estaba destinada a perdurar en las memorias de las generaciones futuras" (146). La imagen se preserva por más de 70 años en la foto, se multiplica en "la primera página" de los periódicos de la capital, se hace subjetiva en la conciencia de los lectores y finalmente se perpetúa "en las memorias de las generaciones futuras". Si éste es el "destino" de un retrato del personaje que aparece dentro del cuento, ¿cómo no proyectar un futuro análogo al retrato del personaje que presenta el cuento entero? Por la foto vive la Mamá Grande después de muerta en la memoria; por el cuento vive ella y vive su muerte y viven sus funerales con cada lectura y en el recuerdo de cada lectura. La imagen se ubica y radica en la memoria, se ramifica en conexiones, se reviste de asociaciones, en fin, se incorpora dinámicamente a la constelación síquica del lector. No se trata de propaganda, sino de una imagen que por verdadera y lograda (de ahí el énfasis en escribir *bien* como deber revolucionario) se adhiere, perdura, y finalmente entra en la realidad.

NOTAS

¹ Este ensayo es la versión corregida de un trabajo presentado en el Primer Simposio Internacional Sobre Gabriel García Márquez, en Mississippi State University durante el mes de abril de 1984. Se agradece a la Profesora Ana María Hernández de López, la organizadora del simposio, por el apoyo brindado en la realización de este ensayo.

² Reflejamos un consenso crítico; pero hay divergencias: e.g., Luis Harss, al aludir a la colección, habla "del cuento un tanto superficial que da el título al libro", *Los nuestros* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968), p. 404.

³ Los términos "patrimonio físico" y "patrimonio invisible" aparecen en las pp. 142 y 145; sus respectivas caracterizaciones en las pp. 142 y 144, *Los funerales de la Mamá Grande* (Barcelona: Editorial Bruguera, 1983). La paginación se hace sobre esta edición y aparece en el texto después de cada cita.

⁴ El narrador parece conceder veracidad histórica a su relato: dos veces (pp. 154 y 155) emplea el vocablo "crónica" para referirse a él.

⁵ Judith Goetzinger ha señalado esta división, sin delinear sus contornos, en "The Emergence of a Folk Myth in *Los funerales de la Mamá Grande*", *REH*, VI (mayo, 1972), p. 239. Más adelante señalamos el punto exacto de la escisión. No convence el argumento de Goetzinger de que la primera mitad es "verosímil" y "realista" y la segunda "fantástica", pp. 241 y 242.

⁶ Sobre el carácter feudal de la sociedad descrita, véase Mario Vargas Llosa, *García Márquez: Historia de un deicidio* (Barcelona: Barral Editores, 1971), pp. 417-419.

⁷ Asimismo no parece coincidencia que la narración empiece remontándose hasta "Hace catorce semanas", y concluya después de "los catorce días de plegarias, exaltaciones y ditirambós" que duran los funerales.

⁸ Luis de Arrigoitia ha escrito: "Esta lista inverosímil de abstracciones recoge, como en un cajón de sastre, las frases estereotipadas del periodismo contemporáneo", "Tres cuentos de Gabriel García Márquez", *REH-PR*, VI (1979), p. 149. El autor mismo ha declarado que el cuento entero es "una gran burla de toda la retórica oficial de la literatura periodística colombiana", Harss, p. 404.

⁹ El pasaje aparece en el Prefacio a su *Contribución a la crítica de la economía política* (1859). Traducimos de *The Marx-Engels Reader*, ed. Robert C. Tucker (New York: W. W. Norton, 1972), p. 4. El mismo Marx, en el Prefacio a la segunda edición alemana del *Capital* (1873), dice que el pasaje contiene la base materialista de su método, *Ibid.*, p. 196.

¹⁰ Manuel Arvizú, "Entrevista a Gabriel García Márquez", *Excelsior* (México), 20 de Abril de 1975.

¹¹ Sobre esta tesis invariable, véase la entrevista por María Esther Gilio, "García Márquez: Escribir bien es deber revolucionario nuestro", *Triunfo* (España), XXXII, No. 752 (junio 25, 1977), pp. 44-45. También el comentario de Vera Kuteishchikova, en su "Gabriel García Márquez Visits Moscow", *Soviet Literature* (Moscow), IV (1980), p. 147. Sobre la mutabilidad de sus opiniones, dice el autor: "Yo he dicho que quien no se contradice es un dogmático y todo dogmático es un reaccionario. Yo me contradigo a cada minuto y particularmente en materia literaria", Rita Guibert, *Siete Voces* (México: Editorial Novaro, 1974), p. 336.

¹² Entrevista con Guillermo Hoyos Trujillo, *Excelsior* (México), 2 de julio de 1975.

¹³ Jorge Luis Borges, *Ficciones* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1956). Se cita sobre esta edición; la paginación aparece en el texto.

¹⁴ *Calibán: Apuntes sobre la cultura en nuestra América* (México, D. F.: Editorial Diógenes, 1972), pp. 46-55.

¹⁵ José Martí, *Prosa escogida*, ed. José Olivio Jiménez (Madrid: Magisterio Español, 1975), p. 148.

¹⁶ R. Z. Sheppard, "Where the Fiction is *Fantastica*: García Márquez Spearheads Latin American Writings", *Time*, marzo 7 de 1983, p. 82.

¹⁷ Por supuesto que la relación entre propiedad e ideología imperante es dialéctica. Igualmente, la escritura revolucionaria se convierte en práctica, puesto que es un brazo movido ideológicamente el que maneja el fusil.

¹⁸ Vargas Llosa, p. 400.

¹⁹ Arrigoitia, p. 146.

²⁰ Vargas Llosa, pp. 400-401.

²¹ Dice luego: "Hay que mostrarse desconfiados con este material que ha sido fraguado, según confesión propia, 'antes de que lleguen los historiadores'", *Ibid.*, p. 414.

²² "Muchos años después, cuando Aureliano se incorporara al mundo, había de pensarse que contaba una versión alucinada, porque era radicalmente contraria a la falsa que los historiadores habían admitido, y consagrado en los textos escolares", *Cien años de soledad* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975), p. 303.

²³ "Era él tres veces distinto, tres veces concebido en tres ocasiones distintas, tres veces parido mal por la gracia de los artífices de la historia patria que habían embrollado los hilos de la realidad para que nadie pudiera descifrar el secreto de su origen", *El otoño del patriarca* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975), pp. 152-153.

²⁴ Sergio Benvenuto, "Estética como historia", en *Sobre García Márquez*, ed. Pedro Simón Martínez (Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1971), p. 160.

²⁵ En este contexto, vale la pena citar una crítica por Jackson Lears a la herencia positivista de la historiografía norteamericana, parte de un debate en el *New York Review of Books* sobre la naturaleza del relato histórico: "The blurring of lines between history and fiction ought to humble historians, reminding them how fragmentary and oblique their view of the past must always be; it ought to alert them to new possibilities... They might even acknowledge the truth-telling power of literary fictions. Gabriel Garcia Marquez's *One Hundred Years of Solitude* devastates positivist assumptions about linear causality and historical truth, but it also tells some profound historical truths about the 'modernization' of a colonial society. That subject has inspired numerous valuable monographs but few syntheses as compelling as Garcia Marquez's extraordinary novel", XXIX, No. 20 (diciembre 16 de 1982), p. 58.

²⁶ En una versión anterior del cuento, la frase reza: "Ella ejerció la prioridad del poder tradicional, etc.", en *Cinco maestros: Cuentos modernos de Hispanoamérica*, ed. Alexander Coleman (New York: Harcourt, Brace and World, 1969), p. 238. El cambio refuerza el carácter definitorio de la oración y corrobora nuestra interpretación.

²⁷ Estos "duelos sucesivos" son inseparables de la situación matrimonial de la tribu. Muerte y procreación se ubican en un estrecho y sofocante ámbito familiar: "Las mujeres lívidas... guardaban un luto cerrado que era una suma de incontables lutos superpuestos. La rigidez matriarcal de la Mamá Grande había cercado su fortuna y su apellido con una alambrada sacramental... hasta formar una intrincada maraña de consanguinidad que convirtió la procreación en un círculo vicioso" (135). Si bien es cierto que esta cerrazón ha contribuido a la centralización del poder (dice la p. 142 que las propiedades "en virtud de intrincados matrimonios de conveniencia, se habían acumulado bajo el dominio de la Mamá Grande"), también ha fomentado el incesto y una sucesión de muertes que han estragado a la familia.

²⁸ "Más divertido aún es cuando el cuento 'El presidente era alto y óseo', y lo describí como rechoncho y calvo para que no pareciera una alusión personal; pero el caso es que el presidente que ahora recibirá al Papa es, fatalmente, rechoncho y calvo", "Conversaciones con Gabriel García Márquez", por Armando Durán, en *Sobre García Márquez*, p. 38.

²⁹ En un interesante artículo, Adalbert Dessau señala dos rasgos de la literatura latinoamericana que coinciden con la interpretación que hacemos del cuento: "la síntesis histórica característica de las obras representativas de la literatura latinoamericana se extiende hacia el terreno de las imágenes y de la expresión poética propiamente dicha"; "la literatura latinoamericana... enfrentada con una misión histórica inconclusa en América Latina... contribuye a la formación de la conciencia nacional e histórica de los pueblos latinoamericanos tan activamente

La parodia como pre-dicción histórica

como lo hacían antaño las literaturas europeas", "Síntesis histórica y expresión literaria en la literatura del nuevo mundo", *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Tomo III (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1978), pp. 1437 y 1438.

"ESTILO TROPICAL": A NATUREZA COMO PATRIA *

Roberto Ventura
Universidade de Siegen



"O novo campo da América, cheio de seiva, convida a mais abundante colheita do que o explorado terreno da velha Europa, tão revolvido e esgotado para as novidades."

(Araripe Jr.)¹

1. *Trópico ou nação?*

Em "Estilo tropical: a fórmula do naturalismo brasileiro", artigo de 1888, define Araripe Jr. a adaptação do romance naturalista ao Brasil através de uma *teoria da natureza* aplicada à produção literária nacional. Recorrendo à idéia de "tropicalidade", explica a originalidade da literatura brasileira e de autores naturalistas como Aluísio de Azevedo como resultado do impacto do meio local sobre as formas e modelos importados:

Emigrando para o Brasil, o naturalismo não podia deixar de passar por uma migração profunda. Zola, neste clima, diante desta natureza, teria de quebrar muitos dos seus aparelhos para adaptar-se ao sentimento do real aqui. (...) O naturalismo, ou se subordina a esse estado de coisas, ou se torna uma planta exótica, —de mera curiosidade. A nova escola, portanto, tem de entrar pelo trópico de Capricórnio, participando de todas as alucinações que existem no fermento do sangue doméstico, de todo o sensualismo que queima os nervos do crioulo.²

Referindo-se às condições climáticas com as quais se confronta o escritor em países tropicais, observa: "há estilo que resista, há correção que se mantenha? O tropical não pode ser correto. A correção é fruto da paciência e dos países frios; nos países quentes, a atenção é intermitente." (p.70) Desse modo, a natureza tropical e o clima quente obrigariam o escritor a transformar o "estilo" europeu, abandonando a "correção" e adotando uma escrita repleta de emoção, nervosidade e sensualismo.

Através da noção de "trópico", procura Araripe resolver uma das principais questões da historiografia literária brasileira e latino-americana do século XIX, relativa à existência ou à ausência de um *estilo nacional*, inserindo-se no debate entre os partidários da tese da diferenciação cultural e os adeptos da hipótese da imitação ou reprodução de modelos externos.

Na análise das funções históricas do conceito de estilo, deve-se considerar as questões que surgem quando indivíduos, textos e sociedades são tidos como desprovidos de estilo. Ao conceito de estilo —concebido como os modos distintos de pensamento, escrita e vida no interior da sociedade e da civilização— corresponde, como construção negativa, a noção de "não-estilo", projetada sobre indivíduos, textos e grupos "marginais" a um modelo normativo de sociedades civilizadas. Para esse propósito, abordarei, antes de retomar a noção de "estilo tropical", a reflexão de Montesquieu e Buffon sobre a validade de termos como "estilo" e "civilização" com relação a formas de ação e comunicação realizadas sob condições naturais e climáticas consideradas impróprias ou desfavoráveis à formação ou progresso social.

2. A filosofia da Ilustração frente ao Novo Mundo

Em *De l'esprit des lois*, constrói Montesquieu uma teoria geral do clima como chave de explicação para a variedade de costumes e leis, observando que, nos climas quentes, produziria o calor relaxamento das fibras nervosas, levando à apatia, abatimento do espírito e enfraquecimento da coragem. Com isto, seriam a escravidão, a poligamia e o despotismo formas características dos países do *midi*, em que não haveria equilíbrio no caráter dos homens e em suas instituições políticas: "Não é surpreendente que a fraqueza dos povos dos climas quentes os tenha tornado quase sempre escravos, e que a coragem dos povos dos climas frios os tenha mantido livres".³ A explicação materialista das diferenças entre os povos leva à afirmação de superioridade da Europa, dotada de "clima temperado", sobre as demais regiões, justificando a manutenção da escravidão e do domínio colonial nas sociedades extra-europeias e transformando as implicações de seu modelo climático em uma das contradições básicas da reflexão antropológica da ilustração.⁴

Buffon, em *Discours sur le style*, identifica "estilo" a "homem" na definição "le style est l'homme même", frequentemente citada como expressão de individualidade. Na verdade, o conceito buffoniano de estilo é formulado a um nível antropológico *geral* como atributo da humanidade e em relação a uma teoria da civilização em que "estilo" é tomado como caráter específico das "nações policiadas", obtido através das faculdades de "pensamento", "linguagem" e "razão". Estilo, enquanto arte de boa escrita e pensamento, haveria chegado à perfeição nos séculos ilustrados: "Apenas nos séculos ilustrados é que se escreveu e se falou bem".⁵

Na *Histoire naturelle de l'homme*, adota Buffon a teoria climática de Montesquieu, inserindo o homem em uma estrutura hierárquica, segundo um modelo normativo e eurocêntrico de "climas temperados":

O clima mais temperado se localiza do 40 ao 50 graus de latitude: e também nessa zona que se encontram os homens mais belos e melhor feitos, (...) é daí que se deve tomar o *modelo* e a *unidade* a que se devem referir todas as outras nuances de cor e de beleza.⁶

Essa área ideal corresponderia à Europa e a partes da Ásia, sendo habitada por "povos policiados", com "vida regrada, doce e tranqüila", e diferindo dos outros dois tipos climáticos — climas frios e tórridos — tidos como *desvios negativos de um protótipo de natureza* (v.3, p.221). No Novo Mundo, estariam as terras habitadas, situadas em sua maioria na "zona tórrida", sendo a natureza menos ativa do que a do Antigo Mundo. Devido à umidade e ao calor, seriam os animais na América menos numerosos e de menor porte, enquanto o homem se encontraria em estado selvagem, impedido, pela vida dispersa e errante, de vencer os obstáculos naturais e de se aperfeiçoar.

Em relação ao conceito buffoniano de estilo, poder-se-ia perguntar em que medida as populações americanas — vivendo fora dos "climas temperados" e em estado selvagem, ou apenas recentemente policiadas — apresentariam *estilo*. O homem americano, juntamente com o problema histórico representado pelo Peru e México antigos, constitui um "problema epistemológico", que resiste à redução ao modelo climático adotado tanto por Buffon quanto por Montesquieu. O problema representado pelo *homem selvagem* e pela *natureza americana* manifesta-se na forma ambivalente em que são percebidos pelo discurso europeu, que oscila entre a imagem positiva da felicidade natural e inocente dos habitantes de clima próspero e fértil (a "visão do paraíso", segundo S. Buarque de Holanda), e a condenação dos costumes bárbaros de grupos situados no limiar da noção de humanidade.

Com a *Histoire naturelle* de Buffon, além das *Recherches philosophiques sur les Américains* (1768) de De Pauw e de *L'Histoire des Deux Indes* (1783) de Raynal, difunde-se, no pensamento europeu, a tese da "inferioridade" do meio americano e da "fraqueza" das suas espécies animais e humanas, constituindo o que A. Gerbi denominou de "la disputa del nuovo mondo".⁷ De modo a explicar a expansão econômica da sociedade européia, reverte a filosofia da Ilustração a visão paradisíaca da América, surgindo um novo discurso sobre o homem e a natureza americanos, marcado pela *negatividade* e pela ruptura da projeção da imagem do Éden sobre o Novo Mundo.⁸

Com a expansão das viagens de exploração na segunda metade do século XVIII e o conseqüente acúmulo de materiais empíricos sobre as formas de vida nos diversos continentes, gera-se uma "crise de crescimento" no interior da história natural, devido às dificuldades de expandir as dimensões dos procedimentos de classificação, de que a polémica do Novo Mundo — com o problema de integrar a natureza e

o homem americanos aos quadros do saber europeu— constitui expressão: concentravam-se os naturalistas em expandir seus conhecimentos, antes de notarem que seu modo de conhecimento não mais bastava para a sistematização do real⁹

A passagem para a época moderna implica uma nova relação com a história, a partir da desnaturalização da concepção de tempo e da introdução de conceito evolutivo de progresso, levando à *temporalização* das estruturas de conhecimento no século XIX. Rompe-se, com isso, o fixismo do pensamento clássico, em que o tempo não era concebido como princípio de desenvolvimento para os seres vivos em sua organização interna: a indagação buffoniana acerca da "variedade" humana, animal e vegetal entre o Antigo e o Novo Mundo cede lugar à investigação das diferenças *evolutivas* entre os espécimes, resultantes da ação positiva do meio (Lamarck) ou da variação espontânea do caráter (Darwin).¹⁰ A partir da independência política das ex-colônias na América, perdem-se, na Europa, os temas específicos suscitados por Buffon, que deixa de exercer, com o "fim da história natural", influência como cientista, para ser lido como estilista e escritor, o que explica a fama que passa a ter seu *Discours sur le style*.

Com o fim da história natural e a introdução do conceito evolutivo de progresso, realiza-se uma "mutação" na cultura ocidental, em que surge a "era da história" a que se refere M. Foucault em *Les mots et les choses*.¹¹ Através dessa mutação, produz-se uma "partição dos saberes", nascendo, dos limites do discurso histórico, uma ciência chamada etnologia, voltada para o estudo das sociedades tidas como desprovidas de história e escrita. Dissolve-se a unidade da história—em que coexistiam, até então, história natural, moral e política—por meio da separação entre discurso *histórico* de tipo moderno (tendo como objetivo sociedades históricas) e discurso *etnológico* (voltado para o estudo das sociedades ditas selvagens). Nessa separação entre história e etnologia, são os povos "selvagens" excluídos do território do historiador, condição de formação de uma "ciência geral do homem" e de disciplinas, como a etnologia e antropologia, que examinam as sociedades não-ocidentais. Com o fim da época clássica, realiza-se, portanto, uma repartição entre sociedades "historifiáveis" e "etnografiáveis", entre a história do mundo civilizado estendida às suas possessões ultramarinas e a descrição antropológica de sociedades reduzidas, discursivamente, ao estado selvagem e à *ausência* de história e escrita.¹²

3. O viajante europeu nos trópicos

O modelo do "estilo tropical" parte da recuperação da natureza americana enquanto fonte de inspiração de novos conteúdos ou de formas distintas de escrita, o que é facilitado pela ambivalência in-

terna do discurso europeu frente às realidades exóticas. Essa ambivalência manifesta-se no conceito de imaginação formulado por Montesquieu, que confronta, em "Contradictions dans les caractères de certains peuples du Midi", a "fraqueza", "timidez" e "apatia" dos habitantes dos climas quentes à exaltação de suas faculdades imaginativas: "A natureza, que deu a esses povos uma franqueza que os torna tímidos, deu-lhes também uma imaginação tão viva que tudo os impressiona ao excesso".¹³

A idéia de uma exaltação da imaginação e da sensualidade constitui um *topos* da reflexão européia a respeito dos países tropicais. Em *De la littérature*, refere-se Mme. de Staël ao "soleil du Midi" que "anime l' imagination", o que explicaria o fato dos contos árabes serem mais variados e fecundos do que os romances de cavalaria.¹⁴

Ferdinand Denis lança as bases da crítica literária brasileira, com o *Résumé de l'histoire littéraire du Brésil* (1826) e *Scènes de la nature sous les tropiques* (1824), escritos a partir de observações recolhidas em sua estadia no Brasil de 1816 a 1820. Para Denis, permitiria a natureza tropical ao homem retirar-se, através de "solidão absoluta", de uma "sociedade injusta", em que a escravidão se apresentaria com todos os seus males.¹⁵ Desse modo, funciona a natureza como espaço de auto-reflexão, permitindo ao viajante afastar-se da sociedade local, que lhe causa desagrado, recordando seu país de origem: "em meio a esses bosques, sob um céu cuja influência favorável nada parece dever alterar, vê-se com freqüência o Europeu mostrar-se *pe-saroso de sua pátria*."¹⁶

Estabelecendo a necessidade de um país livre apresentar literatura independente, propõe Denis a utilização do meio tropical e dos costumes indígenas, como fonte de inspiração poética. Influenciado por Humboldt na visão da América, por Bernardin de Saint-Pierre no fervor pela natureza e por Mme. de Staël na idéia de influência do clima sobre a literatura, incorpora a teoria do excesso de imaginação e da "apatia natural" nos trópicos, no que repete o modelo de Montesquieu: "o clima dos Trópicos convidando à indolência, estimula a meditação".¹⁷ A influência da natureza tropical e dos costumes indígenas sobre a poesia é formulada a nível meramente temático, comportando seu modelo literário exigências de caráter documental, sem considerar as possíveis influências de ambos os fatores sobre as formas de expressão.¹⁸

J.B. von Spix e C.F.P. von Martius, naturalistas da Real Academia de Ciências de Munique, realizam viagem de exploração ao Brasil de 1817 a 1820, narrada em *Reise in Brasilien* (Viagem pelo Brasil). Junto com F. Denis e F. Wolf —cujo *Le Brésil littéraire* (1863) publica-se em Berlim, com financiamento do Imperador do Brasil, D. Pedro II—, é Martius responsável pela introdução, na historiografia literária e social brasileira, de critérios naturalistas de análise dos fatores mesológico e racial, com dissertação apresentada em 1845 ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.¹⁹ Esses

critérios serão posteriormente retomados e sistematizados por S. Romero, na *História da literatura brasileira* (1888). Em seu relato de viagem, descrevem Spix e Martius a transposição da linha do equador e a estrada no hemisfério sul, exprimindo o deleite antecipado da observação da natureza:

Sim, esse momento foi um dos mais solenes e mais sagrados de nossas vidas. Nele se satisfazia a expectativa de nossa mocidade, e nos abandonamos, em júbilo extático, ao gozo antecipado de uma natureza estranha, tão rica e maravilhosa.²⁰

A contemplação desse meio estranho e maravilhoso leva à recordação da "pátria" européia, enquanto a própria natureza tropical não se converter em "segunda pátria" dos viajantes, que observam a respeito da vegetação do Rio de Janeiro: "No gozo de tais noites encantadoras e pacíficas, lembra-se o europeu recém-chegado, com saudade, da sua pátria até que a rica natureza tropical se vai tornando para ele uma segunda pátria".²¹

Para o viajante europeu, torna-se o meio tropical, a partir de A. von Humboldt, objeto de enlevo e admiração e, ao mesmo tempo, signo da nostalgia dos europeus de sociedade e cultura, permitindo a este recolher-se espiritualmente, de modo a recordar a pátria, do outro lado do oceano. Essa dupla função da natureza dos trópicos (e do mundo selvagem) leva à *estetização das realidades exóticas*, compensando a desilusão provocada pelo contato direto com a sociedade local. Esse mecanismo de desilusão foi investigado por K. H. Kohl como resultado da tensão entre imagens do mundo selvagem construídas a partir de necessidades utópicas e as tentativas de estabelecer uma visão taxinômica do homem e da natureza, levando à "quebra de encantamento" e à posterior estetização da paisagem, da vegetação e dos habitantes como forma de recuperar a magia inicial.²² Resta saber em que medida o discurso brasileiro a respeito do meio e das raças locais, de que a reflexão de Araripe Jr. constitui exemplo, se emancipará dessa ambivalência intrínseca ao discurso europeu, dividido entre a *idealização* e a *desilusão* na percepção e julgamento dos "tristes trópicos".

4. Exotismo como auto-representação

No processo de constituição da consciência nacional nas ex-colônias latino-americanas no século XIX adquire grande interesse a discussão das teses de Montesquieu, Buffon e De Pauw. W. Krauss e A. Gerbi mencionam a este respeito as *Observaciones sobre el clima de Lima* (1806) de Unánue de Pauro, ou o *Semanario del Nuevo Reino de Granada*, publicado em Quito pelo naturalista J. Francisco de Caldas a partir de 1808.²³ No Brasil, prolonga-se igualmente o

debate, repetindo-se as referências à teoria climática de Montesquieu e às concepções de Buffon sobre a natureza americana nos principais textos da historiografia literária do século XIX, como o "Discurso sobre a História da Literatura do Brasil" (1836) de G. de Magalhães, "Da nacionalidade da literatura brasileira" (1843) de S. N. Ribeiro, ou na vasta obra de S. Romero e Araripe Jr.²⁴

Para Magalhães, por exemplo, a possibilidade de existência de uma literatura autônoma relaciona-se diretamente à influência do meio sobre os habitantes de um país, demonstrada, segundo ele, por Buffon e Montesquieu. Pregando a "imitação" da natureza pátria, ao invés da "clássica", pelos poetas brasileiros, invoca o testemunho tido como insuspeito de viajantes estrangeiros, de modo a comprovar as "belezas" da pátria:

O coração do Brasileiro, não tendo por ora muito de que se ensorbeça quanto às produções das humanas fadigas, que só com o tempo se acumulam, enche-se de prazer, e palpita de satisfação, lendo as brilhantes páginas de Langsdorff, Neuwied, Spix e Martius, Saint-Hilaire, Debret, e de tantos outros viajores, que revelaram à Europa as belezas da nossa pátria.²⁵

Enquanto, para o viajante europeu, representa a natureza americana espaço de auto-reflexão pela possibilidade de subtrair o histórico e o social; o escritor brasileiro formula, a partir dessa mesma natureza, o projeto histórico de construção de cultura ("produções das humanas fadigas") de tipo civilizado. Esse projeto legitima-se, no caso de Magalhães, através da referência ao discurso europeu (teoria climática da Ilustração e relatos de viagem) e da fundação de um espaço de diferença, em que se estabelece o programa de uma literatura nacional marcado por exigências documentais.

Araripe Jr. realiza um deslocamento da ênfase contudística para o destaque das formas de escrita —ou do *estilo*. Essa atenção com aspectos formais deve-se à importância que atribui ao conceito de estilo, por ele definido como "resultante, em parte imprevista, do conflito entre o temperamento de cada indivíduo e o mecanismo das formas literárias já criadas por um povo, por um grupo ou por uma escola".²⁶ De modo a caracterizar a literatura brasileira enquanto desenvolvimento de formas peculiares de estilo, e não através da mera tematização dos costumes indígenas ou das paisagens tropicais, formula Araripe a teoria da "obnubilação tropical" em seu estudo sobre o poeta satírico do século XVII, Gregório de Matos. Define Araripe a "obnubilação" como processo de diferenciação psicológica, estilística e literária, determinado pelo impacto do meio tropical sobre a mentalidade européia:

Consiste este fenômeno [a obnubilação] na transformação por que passavam os colonos atravessando o oceano Atlântico, e na sua posterior adaptação ao meio físico e ao ambiente primitivo. (...) Dominados pela

rudez do meio, entontecidos pela natureza tropical, abraçados com a terra, todos eles se transformavam quase em selvagens.²⁷

Embora constituísse uma queda ou regressão psíquica, em que o colono assumiria características semi-selvagens, representa, para o crítico, a obnubilação uma vantagem do ponto-de-vista evolutivo, tornando possível, através da sua aclimação, a transplantação da civilização européia aos trópicos: "A proporção, pois, que esses tipos obnubilados se foram condensando, por outro lado também se foi tomando possível a transplantação dos elementos de civilização".²⁸

Para Araripe, origina-se, portanto, o estilo nacional a partir do compromisso entre características universais e a relativa diferenciação no interior de um modelo de literatura e cultura de origem européia, através da incorporação de elementos específicos, tais como a tropicalidade ou a miscigenação. Apesar da inversão semântica dos modelos climáticos da Ilustração, persistem, na sua reflexão, elementos negativos a respeito da natureza local, enquanto *traço* da origem européia de seus modelos de pensamento, escrevendo a respeito da periculosidade do meio-ambiente tropical para o trabalho intelectual:

Aqui tudo é efêmero. A própria natureza o está indicando. (...) Não se trabalha impunemente com o cérebro nesta terra. Em uma região que é uma conflagração eterna, provocar uma combustão no cérebro é suicidar-se. (...) E só assim explica-se a deficiência, o truncamento de que se ressentem a maior parte de nossos trabalhos literários.²⁹

Se a relação do discurso europeu com o mundo selvagem e as naturezas exóticas estabelece-se enquanto "dupla experiência" (Kohl), resultante da oscilação entre positividade e negatividade; internalizam os intelectuais brasileiros e latino-americanos essa ambivalência, revelando a sua própria idealização dos padrões europeus de cultura: "Mais felizes do que nós, os habitantes do velho mundo podem aspirar à glória literária sem ao mesmo tempo marcharem para o abismo".³⁰

A respeito da influência de F. Denis sobre a literatura brasileira, observa Antonio Candido que esta foi responsável pelo "persistente exotismo, que eivou a nossa visão de nós mesmos até hoje, levando-nos a nos encarar como faziam os estrangeiros, propiciando, nas letras, a exploração do pitoresco no sentido europeu, como se estivéssemos condenados a exportar produtos tropicais também no terreno da cultura espiritual".³¹ Produz-se, dessa forma, uma espécie de *auto-exotismo*, em que o intelectual "periférico" percebe a realidade que o circunda como realidade exótica: por um lado, permite esse auto-exotismo um distanciamento em relação aos costumes da própria sociedade, propiciando, em certa medida, a emergência de um "olhar antropológico" auto-reflexivo; por outro, introduz nega-

tividade em sua auto-representação e leva a relação etnocêntrica com as culturas populares de origem africana, indígena ou mista.

5. *Ensaísmo cultural: a historiografia sincrética*

A teoria da "obnubilação tropical" se mantém na crítica e na história literárias brasileiras, mesmo após o desaparecimento do naturalismo e dos modelos climáticos a ele associados. Afrânio Coutinho, que formula um dos modelos dominantes da história literária do Brasil, adota a periodização estilística de René Welleck, combinando-a, porém, à teoria tropicalista de Araripe, escrevendo na introdução a *A literatura no Brasil*:

O impacto do novo meio fez dele [do colonizador] um homem novo, e foi muito forte para que essa transformação durasse três séculos. E de um homem novo —um mestiço de sangue ou de cultura— forçosamente surgiria uma nova literatura, como surgiu também um novo *estilo* de falar a mesma língua da Metrópole, uma 'fala' diferente.³²

Desse modo, surgiria uma literatura brasileira, com sentimento e consciência nacionais, a partir da "obnubilação", responsável pelo ajuste dos "estilos estéticos" ao meio local.³³

"Estilo tropical" constitui conceito *sincrético*, que realiza a integração de uma designação geográfica para a natureza ou o meio-ambiente, como "trópicos", característica de uma relação entre "centro" e "periferia", a uma teoria de estilo literário nacional, revelando a possibilidade de construção de sociedade e cultura em espaços "marginais" a um modelo eurocêntrico de natureza e história.

A estrutura de argumentação dos iniciadores da historiografia literária e das ciências sociais no Brasil pode ser aproximada do processo de *sincetismo religioso* dos cultos afro-brasileiros, investigados por N. Rodrigues e R. Bastide enquanto mecanismo de assimilação dos santos católicos às divindades de origem africana, estabelecendo um sistema de equivalência de uma religião para a outra.³⁴ Assim como os participantes do candomblé, cuja seleção e ordenação dos elementos tomados de empréstimo ao catolicismo estariam subordinadas à memória coletiva africana, escolhem os intelectuais brasileiros, dentre as diversas teorias européias, aquelas que possam ser sincetizadas a partir da problemática do *nacional*, relacionada à construção do Estado e à afirmação da identidade de sua camada dirigente.³⁵ A aparente homologia entre as religiões afro-americanas e os primórdios da historiografia e da sociologia brasileiras não elimina, porém, uma diferença fundamental entre ambas: enquanto nessas religiões, o catolicismo é assimilado, de forma fragmentária, enquanto exótico, às matrizes culturais transplantadas da África; na reflexão histórico-social, parte-se de modelos europeus,

marcados por ideologia civilizatória, a que se integram, de modo problemático, as culturas populares deles divergentes.

Modelos, como o de "estilo tropical" ou de "poesia mestiça" (S. Romero), são representativos dos padrões específicos de *estilo historiográfico*,³⁶ formados na América Latina a partir do sincretismo de teorias e conceitos europeus deslocados de suas funções de origem e através de uma *escrita* de tipo sincrético, cuja principal expressão é o ensaísmo cultural. Essas formas de historiografia sincrética reduzem os processos sociais e culturais à influência de fatores, tais como "clima", "meio", "natureza", "mestiçagem", e "caráter", impedindo a constituição de um ponto-de-vista *histórico-social* e a formação de uma teoria do *conflito cultural*.

Produz-se, no Brasil e na América Latina, na segunda metade do século XIX, um discurso histórico, marcado pela interpenetração de modelos etnológicos e naturalistas e de formas reatualizadas de "história natural", levando à aspiração a uma "unidade do saber", que exclui formas de especialização científica e disciplinar. Orienta-se a historiografia social e literária, pelo menos até 1930, pelos conceitos de *raça* e *natureza*, o que explica a recepção privilegiada de paradigmas de pensamento, como o positivismo, o evolucionismo, e o racismo, que adquirem, até primórdios do século XX, importância central no pensamento e na política latino-americanos. A consciência crescente de defasagem político-econômica entre a América do Norte (ora percebida como aliado, ora enquanto ameaça hegemônica) e a sua contraparte *latina* leva ao recurso a causas geográficas e raciais, para dar conta do "atraso" da América do Sul em relação à Europa e aos Estados Unidos.

Prolonga-se o debate do Novo Mundo na cultura brasileira e latino-americana ao longo do século XIX, na medida em que o "etnografiável" e a "alteridade" não-ocidental constituem não elemento externo, mas parte integrante dessas sociedades. Com isto, apresenta a etnologia um estatuto particular, permeando, juntamente com a reflexão sobre o caráter pitoresco da natureza local, a historiografia literária e social. A separação entre história e etnologia realiza-se somente a partir da década de 1930, com o início da especialização disciplinar no campo das ciências sociais, mesmo assim de forma parcial, já que as discontinuidades culturais mantêm-se como elemento intrínseco à sociedade nacional.

A fascinação exercida sobre os intelectuais brasileiros de aspectos da cultura metropolitana, tais como a teoria climática ou os relatos de viajantes, revela, em um imaginário "diálogo" com interlocutores europeus, a identificação, ainda que relativa, com o ponto-de-vista estrangeiro a respeito da sociedade local. O estabelecimento do programa de uma literatura e estilo nacionais corresponde à afirmação da possibilidade de tornar *histórica* a natureza americana, convertendo-a em "pátria" e "nação", em que se constrói uma sociedade dotada dos padrões europeus de cultura escrita. Nesse sentido, compreende-se o

empenho do Imperador D. Pedro II de dotar o Brasil de uma cultura de tipo "moderno", apoiando enquanto mecenas a geração romântica brasileira e as atividades do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, para o qual Martius apresenta a dissertação "Como se deve escrever a História do Brasil", ou financiando a impressão de obras como *Le Brésil Littéraire* (1863) de F. Wolf, da Biblioteca Imperial de Viena.

Na referida dissertação, destaca Martius o processo de "mescla", "reunião" e "contato" de raças, a partir do qual se teria formado a população brasileira. Partindo dos "princípios da historiografia pragmática", opina sobre o Brasil que "a sua história se deverá desenvolver segundo uma lei particular das forças diagonais", em que o "português" representaria "o mais poderoso e essencial motor", "raça preponderante", sobre a qual reagiriam os "indígenas" e "negros importados".³⁷ Deve, portanto, o historiador do Brasil abordar a ação conjunta dessas raças, juntamente com as "particularidades locais da natureza", cujas "pinturas encantadoras (...) imprimirão à sua obra um atrativo particular", que ganharia assim "em interesse para o *leitor europeu*" (p.106, grifo meu). Quanto ao "leitor brasileiro", cabe ao historiador despertar a sua consciência cívica e nacional:

Uma obra histórica sobre o Brasil deve (...) ter igualmente a tendência de despertar e reanimar em seus leitores brasileiros amor da pátria, coragem, constância, indústria, fidelidade, prudência, em uma palavra, todas as virtudes cívicas. (...) Nunca esqueça, pois, o historiador do Brasil, que para prestar um verdadeiro serviço à pátria deverá escrever como autor Monárquico-Constitucional, como unitário no mais puro sentido da palavra.³⁸

Revela-se, no programa historiográfico de Martius ou na intervenção cultural de D. Pedro II, a importância política e o papel estratégico da formação da literatura e da história brasileiras, pensadas como emblemas demonstrativos da originalidade e criatividade da civilização tropical e da soberania e autonomia do Estado nacional.

NOTAS

* Para Observações e sugestões, agradeço a T. Bremer, U.Fleischmann, H.U. Gumbrecht, U. Link-Heer e H.-J. Lusebrink. Realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq/Brasil).

¹ Tristão de Alencar Araripe Jr., "Carta sobre a literatura brasílica" (1869), em *Obra crítica*, ed. de Afrânio Coutinho, (Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1958), v. 1, p.24.

² T.A. Araripe Jr., "Estilo tropical: a fórmula do naturalismo brasileiro", em *Obra crítica, op. cit.*, v. 2, pp. 71-72.

³ Charles-Louis de Montesquieu, *De l'esprit des lois* (1748), em *Oeuvres complètes*, ed. de Roger Callois (Paris: Gallimard, 1958), v.2, p.523: "Il ne faut pas être étonné que la lâcheté des peuples des climats chauds les ait presque toujours rendus esclaves, et que le courage des peuples des climats froids les ait maintenus libres."

⁴ Karl-Heinz Kohl, *Ertzauberter Blick. Das Bild Guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation* (Visão desencantada. A imagem do bom selvagem e a experiência da civilização) (Berlim: Medusa, 1981), p.117.

⁵ Georges-Louis Leclerc de Buffon, *Discours sur le style* (1753), ed. de C.E. Picford (Univ. of Hull, 1978), p. iv: "Ce n'est dans les siècles éclairés que l'on a bien écrit et parlé".

⁶ Id., *Histoire naturelle* (1749-1789), em *Oeuvres choisies* (Paris: Daguin Frères, 1842), v.3, p. 298, grifos meus: "Le climat le plus tempéré est depuis de 40e degré jusqu'au 50e: c'est aussi sous cette zone que se trouvent les hommes les plus beaux et les mieux faits, (...) c'est là qu'on doit prendre le *modèle* ou l'*unité* à laquelle il faut rapporter toutes les autres nuances de couleur et de beauté."

⁷ Antonello Gerbi, *La disputa del Nuovo Mondo. Storia di una polemica 1750-1900* (Milano, Napoli: Ricciardi, 1955).

⁸ Michèle Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières. Buffon, Voltaire, Rousseau, Helvétius, Diderot* (Paris: Maspéro, 1971), p.207; Sérgio Buarque de Holanda, *Visão do paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil* (1959) (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977), p.xxv.

⁹ Wolf Lepenies, *Das der Naturgeschichte. Wandel Kultureller Selbstverstaendlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts* (O fim da história natural. Mudança da autocompreensão cultural nas ciências dos séculos XVIII e XIX) (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978), pp.55-62.

¹⁰ Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* (Futuro pretérito. Sobre a semântica dos tempos históricos) (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979); Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (Paris: Gallimard, 1966).

¹¹ M. Foucault, *Les mots et les choses, op. cit.*, pp.378-382.

¹² Michèle Duchet, *Le partage des savoirs. Discours historique, discours ethnologique* (Paris: La Découverte, 1985), pp. 18-19.

¹³ Charles-Louis de Montesquieu, *De l'esprit des lois, op. cit.* p.478: "La nature, qui a donné à ces peuples une faiblesse qui les rend timides, leur a donné aussi une imagination si vive que tout les frappe à l'excès."

"Estilo tropical": a natureza como pátria

¹⁴ Mme. de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), em *Oeuvres complètes* (Paris: Treuttel et Würtz, 1820), v.4, pp.223-224.

¹⁵ Ferdinand Denis, *Scènes de la nature sous les tropiques, et de leur influence sur la poésie* (Paris: Lous Janet, 1824), p. 106; Id., *Résumé de l'Histoire Littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil* (Paris: Laconte & Durey, 1826).

¹⁶ F.Denis, *Scènes de la nature sous les tropiques, op. cit.*, p. 55, grifo meu: "au milieu de ces bocages, sous un ciel dont rien ne semble devoir altérer la favorable influence, on ne voit que trop souvent l'Européen regretter sa patrie".

¹⁷ Id., *ibid.*, p. 3: "Le climat des Tropiques en invitant à l'indolence, engage à la meditation."

¹⁸ Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos* (São Paulo/Belo Horizonte: Univ. de São Paulo/Ed. Itatiaia, 1975), v. 2, p. 323.

¹⁹ Carl Friedrich Philipp von Martius, "Como se deve escrever a História do Brasil" (1845), em *O estado do direito entre os autóctones do Brasil* (São Paulo/Belo Horizonte: Univ. de São Paulo/Ed. Itatiaia, 1982).

²⁰ Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius, *Viagem pelo Brasil, 1817-1820* (3. ed., São Paulo/Brasília: Melhoramentos/I.N.L., 1976), v. 1, p.36. Id., *Reise in Brasilien, in den Jahren 1817-1820* (1823-1831) (Stuttgart: Brockhaus, 1966), v.1, p.81.

²¹ Id., *Viagem pelo Brasil*, p.52; Id., *Reise in Brasilien*, p. 109.

²² Karl-Heinz Kohl, *Entzauberter Blick, op. cit.*, pp. 12, 206-222.

²³ Werner Krauss, *Die aufklaerung in Spanien, Portugal und Latein-amerika* (A Ilustração em Espanha, Portugal e América Latina) (München, W. Fink, 1973), p. 232; Antonello Gerbi, *La disputa del Nuovo Mondo, op. cit.*, p. 345.

²⁴ Luiz Costa Lima, "Natureza e História nos trópicos", em *O controle do imaginário* (São Paulo: Brasiliense, 1984).

²⁵ Gonçalves de Magalhães, "Discurso sobre a História da Literatura do Brasil" (1836), em *Caminhos do pensamento crítico*, Afrânio Coutinho, ed. (Rio de Janeiro: Americana, 1974), v. 1, pp. 23-24.

²⁶ T. A. Araripe Jr., "Raul Pompéia: O Ateneu e o romance psicológico" (1888), em *Obra crítica, op. cit.*, v.2, p. 127.

²⁷ T.A. Araripe Jr., *Gregório de Matos* (1894), em *Obra crítica, op. cit.*, v. 2 p. 407.

²⁸ Id., *ibid.*, pp. 478-479.

²⁹ T. A. Araripe Jr., "Sem oriente", em *Obra crítica, op. cit.*, v. 1 pp. 261-262.

³⁰ Id., *ibid.*

³¹ Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira, op. cit.*, v. 2, p. 324.

³² Afrânio Coutinho, "Introdução geral", em *A literatura no Brasil*, A. Coutinho, ed. (Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968), v. 1, p. 28, grifo meu.

³³ A. Coutinho, *A tradição afortunada. O espírito de nacionalidade na crítica brasileira* (Rio de Janeiro/São Paulo: José Olympio/Univ. de São Paulo, 1968), p.163.

³⁴ Nina Rodrigues, *O animismo fetichista dos negros bahianos* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935); Roger Bastide, *Les religions africaines au Brésil. Vers une sociologie des interpénétrations des civilisations* (Paris: P.U.F., 1960).

³⁵ Renato Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional* (São Paulo: Brasiliense, 1985), pp. 32-34.

³⁶ Utilizo o termo com base em Hayden White, *Metahistory. The historical imagination in nineteenth-century Europe* (Baltimore/London: John Hopkins Univ. Press, 1973).

³⁷ C. F. P. v. Martius, "Como se deve escrever a História do Brasil", art. cit., p. 87.

³⁸ Id., *ibid.*, pp. 106-107, grifo meu.

DAVID VIÑAS: LECTURAS DESCONSTRUCTIVAS Y CORRECTIVAS DE LA HISTORIA SOCIO- CULTURAL ARGENTINA

David William Foster
Arizona State University

"Nuestros deberes" ondean permanentemente sobre los negocios. Un "somos cristianos" genérico encubre la concreción del oficio de comerciantes. "Cielo" escamotea a "banca". Se produce así otra forma de escindido y de compartimentización: la *balcanización semántica*. Donde el significado no se refiere a su significado, sino que lo oculta, lo altera o, peor aún, lo degrada [...], (p.77)

Es que la conquista del Desierto argentino resulta ejemplar en tanto modelo de complejo histórico: quizá por la repetición de algunos rasgos o temas, o por el espesor dramático y temporal. O porque su densidad, tan concreta, disuelve lo que puede tener una versión abstracta o puramente enunciativa: con sus programas, mediaciones y resultados, sus ideas y vueltas, miserias, convocatorias y frustraciones, que legitiman las posibilidades de la dialéctica. Allí no hay nada lineal, aislado ni gratuito. Es un conjunto tan compacto que se presiente efímero, con un equilibrio muy inestable. Como la totalidad y sus componentes configuran un tejido despiadado, dinámico y sin ilusiones, si algún factor aparece desconectado, la intensidad de lo global lo atrae, lo inserta y lo explica. (p.142)¹

Una de las características de una activa tradición literaria como la argentina es la existencia de un grupo de escritores que, aunque gozan de una reputación importante, no han recibido sin embargo el tipo de sostenida atención crítica que sus obras parecen merecer. David Viñas es uno de esos escritores. Bien que él ha mantenido un nivel constante de producción por más de treinta años y a pesar de ser uno de los intelectuales argentinos más ampliamente respetados, la verdad es que sus obras aún están aguardando una crítica más extensa.² Tal crítica tendrá que enfocarse sobre una impresionante bibliografía de títulos que incluyen no solamente el núcleo central de su obra —una serie de novelas que constituyen una interpretación revisionista de la sociedad argentina del siglo XX— sino también una importante producción dramática que complementa el enfoque de sus novelas y además una coherente serie de crítica sociohistórica que analiza las recurrentes características de la literatura argentina al mismo tiempo que las coloca dentro del contexto de estructuras culturales y políticas más amplias.³

En años recientes, Viñas ha virado hacia una consideración explícita de lo que puede identificarse como el "pretexto" de sus obras tanto literarias como críticas: los eventos históricos que pueden ser percibidos como los núdulos principales de las estructuras culturales y políticas de la Argentina.

Indios, ejército y frontera (1982) es un homenaje revisionista al centenario de uno de esos importantes núdulos, la culminación en 1979 de la así llamada Expedición al Desierto dirigida por el General Julio A. Roca, quien posteriormente sería Presidente de la Argentina por dos períodos (1880-1886 y 1898-1904). Este fue el período en el que la Argentina se alió definitivamente con el capitalismo internacional y de la confirmación de la ideología socioeconómica del Liberalismo europeo-occidental en esta nación. Roca comandaba un escuadrón de reserva del ejército que en 1870 había quedado tras la derrota del Paraguay durante la Guerra de la Triple Alianza. El objetivo de la expedición de Roca era finiquitar la obra iniciada con el arribo de los primeros colonizadores españoles y continuada con diversos grados de intensidad y bajo varios pretextos durante tres siglos, de extinguir la amenaza que constituían las tribus indígenas nómadas a la supremacía de los blancos en la Pampa. Si los primeros gobiernos se vieron satisfechos con diversas formas de contención, con reacciones armadas punitivas ante los esporádicos actos de pillaje y violencia de los indios (los consabidos *malones*), el gobierno de Nicolás Avellaneda encargó a Roca la misión de solucionar el problema de una vez por todas: la necesaria expansión hacia la Pampa de la ganadería, la cual se estaba convirtiendo en la base principal de la economía argentina, fue parte de su objetivo de participación en el orden financiero occidental.

Viñas pasa revista a los fundamentos ideológicos de este diseño social, citando ampliamente fuentes primarias pertinentes (la segunda mitad de su ensayo es una colección comentada de una serie de documentos históricos) y analizando los eventos principales y los personajes de esta operación, elaborada por una élite que gobernó la nación durante el último cuarto del siglo XIX, que fue tan decisiva en la articulación de la identidad de la Argentina. En el proceso de escrutar estas fuentes, Viñas analiza todo el panorama de las actitudes latinoamericanas hacia los indios: el rechazo inicial de los españoles hacia los infieles, la mitificación del noble salvaje en el momento de la independencia y durante el relativismo cultural romántico, así como las premisas de una supremacía blanca que era de tan vital importancia para el proyecto liberal. Viñas también recalca las raíces intelectuales de tal proyecto en los pensadores sociales de Francia e Inglaterra (cuyas sociedades, estaban persiguiendo las "obligaciones" de la supremacía de los blancos en su propio imperialismo colonial), la continuidad entre lo que estaba sucediendo en la Argentina y los programas y la política contra la población indígena en otras partes de América latina y, desde luego, los paralelos entre

la inexorable expansión de la Argentina hacia el desierto y el principio norteamericano del Destino Manifiesto. (Viñas percibe a la Argentina como el líder continental en proporcionar modelos de la forma en que debe tratarse el "problema de los indios").

A pesar de lo interesante que pueda ser leer *Indios, ejército y frontera* como una síntesis de este importante evento en la historia social de la Argentina y examinar cuidadosamente los documentos históricos que suelen estar sólo disponibles en polvorientos archivos, la importancia del ensayo de Viñas radica no tanto en su interpretación sociohistórica como en las estrategias retóricas escogidas por el autor en su intento de estructurar coherentemente esa interpretación. Como se trata tan solamente del hecho de que, con la excepción de los lectores más ingenuos, con la excepción del paradigma de un lector que hasta ahora ha aceptado sin cuestionar y sin criticar la interesada interpretación de la clase gobernante liberal (la cual, hay que reconocerlo, ha tendido a prevalecer en los informes oficiales autorizados para el consumo escolar), Viñas no puede realmente preocuparse de convencer a su lector del cinismo y del ciego celo de la ideología en cuestión: uno se ve obligado a juzgar de excéntrico ignorante a quien hoy en día se atreva a defender, ya sea en el terreno moral o intelectual, los principios que sustentaron a la Expedición al Desierto o los detalles de su ejecución. Más adelante se hablará de la ironía en el presunto repudio global de los lectores de Viñas hacia la operación Roca. Baste por ahora decir que una hipótesis razonable es que ninguno de los lectores de *Indios, ejército y frontera*, firmado por un escritor de reconocida persuasión como David Viñas, necesita ser convencido del error moral de la Expedición (así como el programa social que este epitomizaba), aunque puedan beneficiarse con el lúcido ensamblaje de hechos y documentos históricos. Es así que, de cierto modo, Viñas tiene una ventaja retórica inmediata: los eventos descritos, tanto por su inmediato estímulo (intereses económicos y sociales específicos que ya no imponen respeto ni aquiescencia) y a causa de su ampliamente repudiada ideología (los conceptos de supremacía blanca y la prioridad de los ideales de "civilización y progreso"), se le antojan a uno *naturalmente* irrisorios, asombrosamente deshonestos o moralmente repugnantes.

Como consecuencia de la premisa de que el lector implícito o ideal de Viñas no requiere ser convencido de la interpretación rectora de su ensayo —que la Expedición al Desierto y el exterminio de los indios sirvieron a los intereses de una élite gobernante política que articuló una ideología y reescribió la historia para justificar tal operativo— el principal interés de *Indios, ejército y frontera* como ejemplo de escrito cultural se encuentra en las estrategias empleadas por Viñas para elaborar dicha interpretación. Estas estrategias, como se puede imaginar, son parte de la conformación global de las características dominantes de su escritura.

Empezemos a caracterizar estas estrategias identificando la premisa dominante de que el ensayo en realidad está dirigido al análisis de un "texto" en el más amplio sentido de la palabra. Es decir, el escritor comprometido con producir un texto verbal —el ensayo que aquí nos concierne— lee e interpreta una amplia gama de otros textos. *Indios, ejército y frontera* ejemplifica la historiografía moderna en cuanto a sus referencias explícitas a y citas directas de otros textos escritos que pertenecen a una categoría general conocida como "fuentes primarias". Pero para Viñas la validez de un texto no puede satisfacerse con las simples referencias escritas. Por el contrario, la ideología de una sociedad y las repetidas manifestaciones de esa ideología en los eventos que denominamos "históricos" y en las acciones y gestos de los individuos que vemos como los protagonistas de esos eventos históricos, también constituyen un texto en un sentido que no es tan sólo metafórico: estos son textos sin fisuras o serán un solo texto dominante en la medida que es posible identificar un sistema de signos (es decir, los detalles significantes), una coherencia estructural de ese sistema (cuyos detalles se unen en una tesitura de relaciones recíprocas) y un status ontológico y fenomenológico de ese texto (como un objeto que puede ser contemplado, interpretado, "leído").⁴ Uno de los motivos recurrentes en el ensayo de Viñas es el hecho de que él está investigando este tipo de texto (una variante de este término que se emplea es "discurso"), un segmento del cual consiste en las partes escritas y las fuentes de archivo que se citan profusamente:

Problemas de interpretaciones y de lectura. Sea. Porque si la Argentina de 1979 y de 1880 puede ser *entendida como un texto*, América Latina aparece ineludiblemente como su primer contexto en paulatina homogenización, y el vaivén entre ambas dimensiones brota como una suerte de intertextualidad. Recíprocamente una instancia remite a la otra y entre ambas se iluminan con mayor nitidez. (p.23; nuestro énfasis)

El *discurso del roquismo* en los alrededores de 1879 no sólo aparece como un epílogo correlativo al *Facundo* de 1845, sino que ambos textos pueden ser leídos como capítulos de ese gigantesco *corpus* que, si se abre con el *Diario* de Colón a fines del siglo XV, recorre trágica y contradictoriamente los siglos XVI, XVII, XVIII y primera mitad del XIX; sin notas al pie, pura andadura. (p.46; nuestro énfasis)

Vista en esta perspectiva, la literatura de frontera no es otra cosa que el párrafo final en el largo *discurso de la conquista*. O, si se prefiere, una inflexión más compleja y exaltada —en función del 1879 argentino— de la dialéctica del amo y el esclavo: como una polarización entre ambos términos había llegado a la guerra, nunca fue más triunfalista esa élite en su historia; jamás pudo exigir tanta sumisión en su contorno y pocas veces creyó que su palabra era tan indiscutible. La epopeya se le había transformado en dogma. (p.53; nuestro énfasis)

La continuidad entre el uso de la palabra *texto* para significar documento escrito y para referirse a un conjunto de principios y actividades que pueden interpretarse como internamente coherentes, como en el caso del "discurso del roquismo", el empleo de las "interpretaciones" y de la "lectura" para referirse a las operaciones llevadas a cabo tanto en los documentos escritos como en el fluir de los eventos históricos, el "corpus" como la palabra para referirse al universo de fuentes primarias que pueden hallarse en bibliotecas, archivos y colecciones particulares, así como a un segmento de historia enmarcado por el comentador con fines de escrutinio e interpretación, y el uso de términos como "intertextualidad" que disfrutan de un status privilegiado dentro de la crítica de las obras literarias: todo esto apunta hacia una homologización retórica bajo el concepto de texto de un cuerpo de elementos heterogéneos susceptibles al acto interpretativo ejercido por el comentarista cultural.

Si el ensayista se percibe a sí mismo básicamente como el lector e intérprete de un conjunto de textos —textos que él percibe como elementos constituyentes de un macrotexto social e histórico general— no resulta sorprendente pues el descubrir que Viñas presenta su propio acto de lectura como un escrutinio desconstruictivo y al mismo tiempo como una exposición correctiva de dicho texto. La desconstrucción, como hipótesis filosófica, sostiene que todo texto está irremediamente defectuoso: dado que los textos, ante la necesidad de imponer un significado y una realidad que carece de un significado inherente, existen gracias al ejercicio de una retórica de significación, una auscultación de aquellos textos puede revelar la ideología impuesta por tal retórica y de los procesos de ajuste mediante los cuales el texto crea e instaura una significación bajo el pretexto de transmitir dicha significación pasivamente. Si el signo resulta problemático más que transparente, tal como nuestra tradición cultural nos ha dado a entender, una lectura desconstruictiva de los textos revela cómo estos son ideológicamente manipulados sin ser los vehículo neutrales de un significado natural o preexistente.⁵

Como consecuencia de lo hasta aquí expuesto, una lectura correctiva no puede lograr instalar una significación más verdadera, más acertada o más auténtica: tal postura sería en sí simplemente la reconfirmación de cómo una interpretación, como nuevo texto, podría ser inclusive otro ejemplo de la imposición retórica de significados complementarios o suplementarios en respuesta a las necesidades ideológicas cónicas o irreflexivas. Pero en cambio, el tipo de lectura correctiva que Viñas intenta viene a ser, como aspecto concomitante de una lectura desconstruictiva, la exposición de la manera de que el texto bajo examen no puede ser el resultado de la fabricación de significados al servicio de una ideología dominante (en este caso, las metas básicas sociales y económicas del proyecto liberal). Es más, se trata de una consideración de cuáles son las implicaciones

de esa significación fabricada cuando se le observa desde las diversas perspectivas que no están comúnmente asociadas con el texto o discurso de base. Uno de los propósitos del gesto deconstructivo es precisamente "abrir" el texto, para demostrar que no es una unidad autónoma y herméticamente cerrada que no mantiene relaciones extensas y traslapadas con otros textos. Por el contrario, los textos son parte de una textura continua e inconsútil, y cuando logramos identificarlos como unidades autónomas estamos entonces separándolos de esta textura. Tal proceso de aislamiento de ciertos fragmentos textuales resulta en una interrupción de las resonancias que estos fragmentos gozan con otros del corpus textual. Y tal interrupción puede ser necesaria acorde con ciertos intereses ideológicos específicos.

Uno de los aspectos fundamentales de la lectura correctiva que realiza Viñas de la historia social argentina en *Indios, ejército y frontera* es demostrar, más allá de la coherencia ideológica de la Expedición al Desierto dentro del dominante proyecto liberal en la Argentina durante el período de la así denominada Generación de 1880, que este momento en la historia argentina no puede clausurarse, no puede atribuírsele un status autónomo desvinculado del texto global de la autoidentidad de esa nación. Viñas, al mismo tiempo que por un lado rastrea en el pasado las diversas creencias acerca de la población indígena, creencias que se consolidan para justificar el exitoso programa de represión y exterminio, también subraya las continuidades entre ese programa y la posterior historia social de la Argentina. Los dos aspectos de estas continuidades, no es de sorprender, involucran la armada y las subsiguientes fuerzas organizadas de la ley y el orden. El primero de estos aspectos atañe a los anarquistas y a otros desafíos al orden social establecido durante las primeras décadas de este siglo. Los anarquistas, uno de los capítulos de mayor colorido en la historia argentina, ponen de manifiesto los defectos del programa de inmigración que fue una parte necesaria del proyecto liberal y el cual había confiado en que los inmigrantes proveerían mano de obra barata, al mismo tiempo que poblarían el desierto cuyo "vacío" había sido confirmado con el exterminio de la población indígena:

El peligro de 1879 había dejado de ser el representado por los indios. En el 1900, el "enemigo social" ya era el inmigrante: para la mirada señorial la *barbarie* ya no residía en los campos, sino que se había apoderado de la ciudad liberal. Y a la inversa, la verdadera *civilización* se iba radicando en las zonas rústicas: allí residía la calma, el no peligro y no había "bajos intereses materialista". Era el interior del país, su refugio, el espíritu y el "anticuerpo" de la urbe contaminada por el virus portado en la *sangre* por el inmigrante. [...] Al fin y al cabo, los enemigos prioritarios en el nuevo siglo eran el obrero anarquista, el agitador social y el sindicato. Todos éstos eran los que organizaban los *malones rojos* que ya no salían de Carhué o de las Salina Grandes; las

tolderías de "la Sodoma del Plata" quedaban ahí nomás, en la Boca. Los *conventillos* eran los toldos de 1910. (pp.114-115)

Si el ataque de los indios a los primeros colonos y a los posteriores pobladores y terratenientes se simbolizó con la palabra *malón*, Viñas recalca cómo los programas antiindigenistas de la élite gobernante argentina, que culminaron en la Expedición al Desierto, fueron nada más que un *malón blanco*. De igual modo, la nueva amenaza al orden establecido de la sociedad "blanca", tal como la define la ideología de los liberales europeos, quienes asignaron a los habitantes de los conventillos aproximadamente el mismo status social que previamente habían conferido al indio, es el *malón rojo* del anarquismo y de los movimientos comunistas y socialistas confundidos con él por ese orden establecido. Este nuevo malón bárbaro necesita ser atacado de la misma manera y la lectura correctiva de Viñas funciona para mostrar por qué el texto de la Expedición no puede ser clausurado, "contenido", por el punto acápite del año 1879, sino que por el contrario ha tenido múltiples versiones y transformaciones posteriores.

El segundo aspecto que revela la continuidad de este texto bajo escrutinio, tiene que ser con el "malón rojo" confrontado durante recientes décadas en la vida nacional argentina. Si los gobiernos militares desde 1930 o desde Perón —nuevamente, el texto parece ser mucho más inconsútil de lo que la periodización histórica nos induce a creer— se ha dedicado a restaurar *La Grande Argentina* de la hegemonía liberal, los llamados elementos subversivos perseguidos por la *guerra sucia* y sus múltiples antecedentes son tan sólo un cierto número de indios bárbaros que urge exterminar:

O, quizá, los indios ¿fueron los *desaparecidos* de 1879? (p.12)

Pero los "gauchos vagos y mal entretendidos" y los "indios ladrones" no sólo eran *seres desnudos* para la mirada del núcleo de la élite, sino que, básicamente, resultaban arcaicos respecto de las nuevas formas de producción: los rezagados históricos se iban convirtiendo en ociosos primero, luego en marginales, en inquietantes figuras a poco de andar, amenazantes y delincuentes más adelante, después en rebeldes, infieles y matreros. Y, finalmente, en "subversivos" y en eliminados. (p.98)

De este modo, resulta obvio que Viñas identifica una continuidad de eventos y de una ideología dominante que conjuga esos eventos como signos de un texto social coherente. Negar esta continuidad o dejar de percibirla contribuye sin embargo a clausurar el texto ilusoriamente autónomo de la Expedición de 1879, lo cual permite contemplarlo como históricamente remoto, obviamente ridículo y cínico, al mismo tiempo que fácilmente repudiable como consecuencia de su disonancia con nuestras percepciones y valores contemporáneos. Al

demostrar que el texto en cuestión no es autónomo y que es tan sólo un componente más de un discurso social continuo y multifacético —a pesar del esfuerzo de los historiadores oficiales por efectuar una clausura así como por ignorar las estrategias retóricas constitutivas (compárese pp.74-75, pp.80-81, amén de la insistencia de Viñas en asumir una voz antifónica a la de los historiadores oficiales)— y al elaborar un contratexto basado en la retórica de una lectura correctiva, Viñas ha proporcionado más que una mera nueva interpretación de los eventos de 1879, más que un nuevo asiento en la ya extensa bibliografía de la historiografía argentina. Más bien ha contribuido con un metatexto que caracteriza elocuentemente la naturaleza del comentario sociopolítico de estos momentos en la Argentina:

Conjunto social que si en 1930 logra de por sí una equívoca reaparición de diez años, hoy, después de un siglo, se obstina en prolongar —con una creciente dureza que se lee en el revés de su trama triunfalista— un circuito que ya evidenció sus aportes más fecundos, su eficacia si se quiere, pero cada vez más sus límites, su agotamiento y sus categóricas contradicciones. Entre las que se destaca, precisamente su crispada acción represiva. (p.11)

NOTAS

¹ David Viñas, *Indios, ejército y frontera* (México, D.F.: siglo Veintiuno Editores, 1982).

² Los dos ensayos más valiosos acerca de Viñas son: Rodolfo A. Borello, "Texto literario y contexto histórico-generacional: Viñas y los escritores liberales argentinos," in Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, *Texto/contexto en la literatura iberoamericana* (Madrid, 1981), pp.33-40; and Emir Rodríguez Monegal, "David Viñas en su contorno," *Mundo nuevo*, No. 18 (1976), 75-86. El trabajo de Rodríguez Monegal también apareció en su *Narradores de esta América*; 2. ed. (Montevideo/Buenos Aires: Alfa, 1969-74), II, 310-330.

³ Véase mi análisis de la crítica literaria de Viñas: "Literatura argentina y realidad política: David Viñas and sociological literary criticism in Argentina," *Ibero-Amerikanisches Archiv*, n.f., 1, iii (1975), 253-277.

⁴ El marco teórico que sirve de referencias para estos conceptos es el que expone Fredric Jameson, *The Political Unconscious; Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981), así como la revista *Social Text*.

⁵ Se piensa, desde luego, en el tipo de posición desarrollada en esta materia por Jacques Derrida, sobre cuyos trabajos existe una extensa bibliografía. Para un

estudio de los temas asociados con esta postura analítica tal como se aplica a la literatura y a los textos culturales, consúltese: Josué V. Harari, "Critical Factions/Critical Fictions," in *Textual Strategies; Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, compilación hecha por Josué V. Harari (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1979), pp.17-72. También he examinado aparte otro importante ejemplo argentino de aproximación deconstructivista al texto social nacional: "Radiografía de la pampa, de Martínez Estrada, como una lectura deconstructivista de la Argentina," en mi *Para una lectura semiótica del ensayo latinoamericano: textos representativos* (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983), pp.99-116.

JOSÉ MARIA EGUREN BAJANDO
LA OLA MODERNISTA

Edgar O'Hara
University of Texas-Austin

A comienzos de este siglo, la poesía en el Perú mostraba algunos resabios del romanticismo tardío del XIX —piénsese en Salaverry, en Palma— y parecía reducirse a la figura pública de un hombre de carácter egocéntrico: José Santos Chocano. Hasta su coronación poética en 1922 —que irónicamente lo precipitará con el tiempo al olvido— Chocano sigue representando la poesía con mayúsculas en el ambiente literario nacional. Su ambición consistía en destronar a Darío y erigirse en el cantor de América del Sur, así como Whitman era admirado como el poeta de Norteamérica.

En este escenario aparecen los dos libros de José María Eguren: *Simbólicas* (1911) y *La canción de las figuras* (1916, año de la muerte de Darío, por si acaso). La crítica oficial no dio pie con bola ante los versos de un poeta que tímidamente había publicado por instigación de sus amigos. Eguren contaba 42 años en ese momento.

Las siguientes líneas se proponen situar a Eguren en un espacio propio, libre de las oposiciones que cierta crítica manejó para apartarlo de Chocano y del Modernismo, así como de las que otra crítica ha utilizado para contrastarlo con Vallejo en la fundación de la tradición poética del siglo XX en el Perú. Si bien las metodologías o el frecuente empleo de paralelismos personales y poéticos no modifican la importancia y situación de Eguren, parece necesaria una revisión de los conceptos y del modo en que han sido empleados con el fin de otorgarle a Eguren el lugar que le corresponde en la poesía hispanoamericana de comienzos de siglo.

Eguren en su momento

La primera consigna (debo emplear un término de connotaciones políticas que se comprenderá más adelante) frente a la crítica oficial (léase Clemente Palma, por ejemplo, que también metería la pata en su apreciación de Vallejo), por parte de los amigos y admiradores de Eguren, consistió en defender un origen literario que marcara claras diferencias con el verso largo y descriptivo de Chocano. Ya en el prólogo a *La canción de las figuras* se pretende un corte tajante entre Modernismo y Simbolismo. Dice Enrique A. Carrillo:

José María Eguren es, para decirlo todo en una palabra y de una vez, nuestro primer simbolista. El modernismo, en América, puede definirse como la escuela que rompiendo con la rigidez preceptiva de los clásicos y la artificiosa, monótona y vacua abundancia lírica de los románticos, sólo se inspira en la emoción sincera, en la contemplación de la realidad objetiva y en su exacta y completa reflexión subjetiva, y no acepta, ni busca como modelo y parangón el ritmo poético, sino el de la vida misma. Pero el simbolismo es algo más: el simbolismo es la *interpretación figurada* de la realidad.¹

Pero lo cierto es que Modernismo y Simbolismo no son escuelas antagónicas. Gran parte de la poesía modernista hispanoamericana no sólo bebió del verso simbolista francés —cosa que no es novedad— sino que el Modernismo en su conjunto incluye propuestas que van y vienen del romanticismo y del simbolismo europeos. El problema estriba en considerar a un poeta cuyas peculiaridades parecen alejarlo de lo que común o peyorativamente se entiende por Modernismo. En la actualidad la revalorización del movimiento ha sido emprendida para demostrar la amplitud de su radio de acción y la calidad impuesta por esa mirada estética y sensual de la realidad y del lenguaje. En dos casos, por lo menos, hallamos que las fronteras rozan aquello que está más allá del estilo modernista. Octavio Paz traza las coordenadas de un fenómeno mayor: *la modernidad* como resultado de la crítica filosófica e histórica en Europa. Explica Paz:

El positivismo es el equivalente hispanoamericano de la Ilustración europea y el "modernismo" fue nuestra reacción romántica. No fue, claro, el romanticismo original de 1800, sino su metáfora. Los términos de esta metáfora son los mismos que los de románticos y simbolistas: analogía e ironía.²

Desde esta perspectiva el Modernismo aparece como un movimiento de raigambre romántica que impone por la fuerza de su lenguaje la independencia frente al verso español y una más que simpatía por la poesía francesa. Pero la pregunta sigue en el aire: ¿cuándo acaba el Modernismo como tal, es decir, como estilo? Nuevamente Paz nos recuerda esas fronteras dentro y fuera del movimiento:

La nota irónica, voluntariamente antipoética y por eso más intensamente poética, aparece precisamente en el momento de mediodía del modernismo (*Cantos de vida y esperanza*, 1905) y aparece casi siempre asociada a la imagen de la muerte. Pero no es Darío, sino Leopoldo Lugones, el que realmente inicia la segunda revolución modernista. Con Lugones penetra Laforgue en la poesía hispánica: el simbolismo en su momento antisimbolista. Nuestra crítica llama a la nueva tendencia: el "postmodernismo". El nombre no es muy exacto. El supuesto postmodernismo no es lo que está después del modernismo —lo

que está después es la vanguardia—, sino que es una crítica del modernismo dentro del modernismo.³

Siguiendo el recorrido de un lenguaje poético cuyas reglas (recordemos aquello de "movimiento acrático" en boca de Darío) suponen la aceptación de numerosas excepciones, Saúl Yurkievich emparenta la "disconformidad con lo real" de los modernistas con su capacidad de expresarse por medio de la sugestión (aquí entramos en las excepciones) y el placer que los sentidos otorgan a la conciencia verbal. Yurkievich insinúa además que la pretendida evasión modernista (que también hubo y se llama "mal de siglo") no es tal en la medida que el territorio escogido es el poder creador de la lengua, parte imprescindible de una sociedad. Su admiración por el Modernismo no es gratuita:

Con perspectiva casi secular, podemos hoy restablecer la conexión causal entre modernismo y primera vanguardia, es decir reconocer a los poetas modernistas su condición de adelantados (...) Imbuida de poderes trascendentales y catárticos, la forma tiene para los simbolistas (entre ellos, nuestros modernistas) más capacidad de extrañamiento y transfiguración que la fantasía.⁴

Ahora volvamos a Eguren y tratemos de descubrir las causas de la incompreensión que generó su poesía y las respuestas de la crítica que lo valoró. El primer caso supone asunto concluido: la incapacidad para comprender la poética egureniana estaba ligada al gusto por la poesía de Chocano, entre otras cosas. En este sentido resulta indispensable referirnos a las agudas observaciones de Luis Monguió que más tarde integrarían su conocido volumen *La poesía postmodernista peruana* (1954). Monguió le adjudica una categoría romántica al impulso poético de Chocano, comparado con el trabajo formal de González Prada. Refiriéndose a *Alma América, poemas indo-españoles* (1906) y *¡Fiat Lux!* (1908) señala:

Son obras de tipo sui generis. En ellas, adhiriéndose Chocano a modas introducidas por el modernismo en la poesía americana —en su caso las modas más próximas al parnasianismo que al simbolismo—, su temperamento, sin embargo, traspasa y reblandece los mármoles de su pretenso objetivismo para engolfarse en la expresión de sentimientos de un subjetivismo que seguramente no hubiera merecido la aprobación de Leconte de Lisle (...) En la iniciación de este siglo, Prada es el hombre que, originariamente romántico, busca y trabaja una técnica poética cuidada, que trae a la poesía peruana un deseo de depuración y exquisitez de esencia modernista. Chocano en el mismo momento histórico es el hombre que, temperamentalmente romántico, aprovecha con increíble facilidad los hallazgos técnicos que el modernismo le ofrece hechos.⁵

Es más, Monguió considera a Eguren dentro del Modernismo en el Perú, al lado de Leonidas Yerovi, Bustamante y Ballivián, José Gálvez y Alberto Ureta. Pero en 1952 resultaba prematuro para la crítica desplazar de lleno a Chocano. Por eso Monguió presenta las dos caras de una medalla:

Tras Simbólicas, La canción de las figuras representa, en efecto, el punto álgido del modernismo simbolista peruano, subjetivista, sugeridor, connotador, en contraste con el modernismo objetivista, denotador, explicativo de Chocano (...) No hay que olvidar, sin embargo, que una y otra poesía coexistieron en el Perú de mil novecientos en adelante, la de Chocano más a la vista del público, la de Eguren más recóndita.⁶

Para los lectores lúcidos de la época de Eguren, el poeta Chocano era, definitivamente, más Chocano que poeta. Ahora bien, que Eguren lo alabara retóricamente en un poema publicado en la edición de homenaje,⁷ o que Chocano lo llamara calurosamente al estrado el día mismo de su coronación oficial,⁸ es otro cuento. Detengámonos en algunos pormenores. Para 1920, la inclusión de Eguren en el libro de Isaac Goldberg, *Studies in Spanish American Literature*,⁹ significaba poco menos que una consagración. A la luz de reportajes, entrevistas y juicios críticos favorables, la imagen de Eguren como poeta incomprendido parece diluirse bastante. Nuevamente debemos sospechar que esa imagen nació a la sombra de la aceptación general de Chocano, confirmada para el caso en su coronación pública. Hoy día, a la distancia, comprendemos en qué medida se ha exagerado la marginalidad de la obra de Eguren para la opinión crítica, cuando la más respetable de aquel momento (Carrillo, Basadre, la revista "Colónida", etc.) fue sensible al valor que representaba. En Goldberg, por ejemplo, a pesar de las explicables limitaciones para comprender el Modernismo hispanoamericano, hay palabras de elogio sorprendentes si las leemos en el contexto de lo dicho sobre Chocano:

...es el Perú de nuestros días el que con José Santos Chocano engendra al intépido y arrogante apóstol del americanismo que, a la muerte de Rubén Darío, obtiene por sufragio de muchos el privilegio de empuñar en sus manos el cetro del maestro. Y es ese mismo Perú el que con José María Eguren parece haber producido ahora una nueva nota, no sólo en la poesía nacional, sino en general en el verso castellano.¹⁰

Y más adelante, comentando las opiniones de Pedro Zulen¹¹ sobre las imágenes "simbólicas" de Eguren, añade:

Considerado desde este punto de vista, representa Eguren un paso adelante del modernismo hispanoamericano. Con efecto, para algunos de sus compatriotas representa Eguren el aspecto más nuevo de ese

importante movimiento. Su simbolismo es una connotación múltiple de palabras, sonidos y sentidos.¹²

Aquí entramos a los juicios más importantes de la época de Eguren, anteriores a la publicación de sus *Poesías*,¹³ en 1929, que incluían los libros *Sombra y Rondinelas*. En un artículo de 1928 que luego ampliaría para el número de *Amauta* en homenaje a Eguren,¹⁴ Jorge Basadre trata de definir su poesía por negaciones. Si no explica con claridad a qué "modernismo" hace alusión —si al que da nombre al movimiento hispanoamericano o al que Octavio Paz denomina "modernidad"—¹⁵ Basadre parece referirse a un estilo "modernista" representado por un poema de Eguren en especial:

A principios de este siglo aparece el modernismo en la literatura de habla castellana. José María Eguren es contemporáneo del modernismo pero no está enrolado en sus filas (...) Alguna vez publicó "Incaica", que desoló a sus amigos. Hay que ser muy benévolo con Eguren cuando parece que no acierta, pero es pobre todo elogio cuando acierta. Mejor esto que la constante mediocridad pasable.¹⁶

Si no son Chocano y su poesía los aludidos principalmente por el estilo de "Incaica" y la "constante mediocridad", nos hallaríamos ante un enigma. Pero no hay tal, pues Basadre pondrá en alto el difícil lenguaje de Vallejo,¹⁷ para que no quepan dudas. Y lo mismo ocurre con Mariátegui, que realza la poesía y la figura de Eguren de acuerdo a temas que el poeta ha ignorado o preferido ignorar. Estamos, pues, en el medio de una pugna tácita que también incluye un asesinato.¹⁸ Por eso los elogios de Mariátegui, bien leídos, desvelan una toma de posición más que una aceptación cabal. No digo ni sugiero de lejos que hayan sido insinceros, pero hay que reconocer que la poesía de Eguren fue, en un sentido, el caballito de batalla contra la de Chocano:

Eguren se comporta siempre como un poeta puro. No escribe un solo verso de ocasión, un solo canto sobre medida. No se preocupa del gusto del público ni de la crítica. No canta a España, ni a Alfonso XIII ni a Santa Rosa de Lima.¹⁹

Basta eliminar la primera oración y quitar las partículas negativas a las demás para que el párrafo se convierta en una diatriba contra Chocano. Algo similar ocurre cuando Mariátegui adscribe a Eguren a un simbolismo heredero de la "decadencia novecentista", aminorando las severidades que emplearía el mismo Mariátegui con otros autores por las razones expuestas. O cuando, refiriéndose a la sociedad, exime a Eguren (como eximirá a Martín Adán de sus postulados aristocratizantes) de los compromisos de una literatura "nacional". El juicio de Mariátegui va de la mano de la sensibilidad con que comprendió la poesía de Eguren sin restarle mérito alguno. Pero es de

notar que su admiración requería de un paliativo adicional. Eguren es explicado, entonces, desde una marginalidad que supuestamente avala la autenticidad y/o autonomía de su arte:

Eguren, en el Perú, no comprende ni conoce al pueblo. Ignora al indio, lejano de su historia y extraño a su enigma. Es demasiado occidental y extranjero espiritualmente para asimilar el orientalismo indígena. Pero, igualmente, Eguren no comprende ni conoce tampoco la civilización capitalista, burguesa, occidental. De esta civilización, le interesa y le encanta únicamente la colosal juguetería.²⁰

Por su lado, Estuardo Núñez escribió en 1932 un libro sobre la poesía de Eguren,²¹ más tarde ampliado desde el propio título: *José María Eguren, vida y obra*.²² En él, Núñez se inclina hacia la poesía en verso de Eguren admitiendo sus reservas frente a la prosa, que estudios recientes ven con otros ojos y mayor agrado. Pero sin desconocer las influencias del romanticismo español, de Darío y otros poetas hispanoamericanos, Núñez asevera que el aporte de Eguren se halla en el hermetismo de su poesía, desconocido en América y España. Nuevamente vendrá Chocano a colación:

Frente a una poesía ruidosa, llena de derrumbamientos y galgas que se desploman, de pífanos, de potros cabalgados, de violentos sonidos provenientes de la naturaleza o del hombre, en una vasta escala de tonos agudos o graves, como es la de José Santos Chocano, la de Eguren ensaya la reacción contra ese esplendor ostentoso y conforma una lírica del silencio, alternando con la melopea suave de acordes de sonidos elaborados en escala musical.²³

Y Estuardo Núñez extenderá aún más sus juicios, llegando a afirmar que la poesía de Eguren "que significa la superación del modernismo, toma sus vitales esencias del simbolismo".²⁴ Todo parece indicar que por fuerza Eguren debe salir del Modernismo, cuando en realidad es más fácil y conveniente explicarlo dentro de esos parámetros.

Eguren a partir de los '70

Años después de la muerte de Eguren, en 1942, cierta crítica seguía preguntándose acerca de la pretendida "infantilidad" de su poesía. Para algunos, Eguren representaba un paso adelante en el ámbito hispanoamericano de principios de siglo y el reproche era dirigido contra esa crítica que se negaba a reconocerlo (o a darlo a conocer) del modo como había ido aceptando a Vallejo. Quizás sin querer, una nueva oposición nacía a la luz de los juicios anteriores: Eguren, poeta puro, oscuro, difícil; Vallejo, poeta social y al alcance de las masas. Esta dicotomía, que no pocos poetas y críticos

manosearon durante la década del 50, se muestra verdaderamente improductiva. La famosa "oscuridad" de Eguren causaba risa a un poeta como Carlos Oquendo de Amat en los años veinte; y la pretendida facilidad del verso vallejiano puede poner patas arriba a cualquier tipo de ilusos. Ya Julio Ortega advertía en 1966 que "el cambio que significa la obra de Eguren no sólo implica la negación de una retórica objetivista, sino también la brusca separación entre poeta y público".²⁵ Y en su libro *Figuración de la persona* es más riguroso al decir que con Eguren "la poesía reclama otro lector, otra relación para un diálogo más radical".²⁶

Ciertamente una lectura distinta será la encargada de poner orden. Coincidiendo con el centenario de su nacimiento, aparece la más completa edición de la obra de Eguren, al cuidado de Ricardo Silva Santisteban.²⁷ Y tres años después, una valiosa recopilación de lecturas sobre Eguren de distintas épocas.²⁸ Una de esas aproximaciones es la que propone Américo Ferrari, ferviente lector de Eguren. Con una sagacidad e intuición que a veces bordean la arbitrariedad, Ferrari desmenuza espléndidamente la poética egureniana a partir de la noción de símbolo y explica el empeño con que Eguren busca "en lo invisible" los materiales que restan para completar la realidad (del poema). Pero Ferrari es intransigente respecto al Modernismo y por ahí, me parece, puede cojear su intento de apartar a Eguren de su época:

...un abismo que separa a Eguren de los modernistas: el interés que éstos manifiestan por las formas, los colores y los sonidos es tan fuerte como en Eguren, pero en general el mundo brillante y musical elaborado en el poema se agota en sí mismo; en Eguren, al contrario, toda sensación, todo elemento estético, es un motor que pone en marcha un sistema simbólico que tiende perpetuamente a trascender el mundo de la sensación.²⁹

Si Ferrari hablara sólo de Chocano, vaya y pase; pero en verdad el palo va dirigido a todos los modernistas:

Es preciso reconocer que los modernistas se aproximaron a esta escritura, pero se quedaron pese a todo, muchas veces, aprisionados en las mallas de la descripción clásica: la "Sinfonía en gris mayor" de Darío no es más que la descripción de un paisaje marino, a una hora determinada, con su estado de ánimo correspondiente.³⁰

Las preguntas caen por su propio peso. ¿Pierde un mínimo de valor la poesía de Eguren si aceptamos que el grueso de su obra (para no tomar las excepciones que se encuentran en *Rondinelas*: "Favila", "Canción cubista" o "Hespérida") pertenece a la "segunda revolución modernista", al decir de Paz? ¿No sería aconsejable aceptar que Eguren encarna el verdadero Modernismo en el Perú, por encima de Chocano y de sus contemporáneos? Tal vez el desplazamiento de

Chocano, prácticamente olvidado a estas alturas, y la aceptación de las coordenadas del Modernismo (como lo entienden Paz o Yurkievich o incluso Schulman) en la obra de Eguren, sirvan para otorgarle un sitio más privado, sin Chocano atrás ni Vallejo adelante. Al respecto convendría tomar en cuenta las observaciones de Armando Rojas:

Eguren no resulta ser un poeta verdadero únicamente por oponerse al fenómeno modernista, que por lo demás no logró dejar totalmente de lado, sino por las cualidades intrínsecas de su poesía. Resultaría necesario pensar en una pléyade de poetas en pugna con el modernismo que yacen hoy en el olvido.³¹

Es desde el Modernismo que Eguren inaugura su propia manera de expresión, hasta "erigir una tensión rítmica que se rompe en la lectura, en el encuentro del lector con el poema, tras una zona de ambigüedades y luces ligeramente mostradas".³²

Una autoridad menos apasionada en el tema, por ser europeo y venir de otra tradición, puede aportar luces distintas al aparente entretenero surgido hasta aquí. En un artículo publicado en 1976, Roberto Paoli ofrece indicios y evidencias que ayudan a imaginar y entender a Eguren dentro del Modernismo. Empleando los referentes de la estética prerrafaelista, Paoli se acerca a su poesía sin otro afán que el de comprenderla, pues le sorprende tácitamente que Eguren haya perdido vigencia en la actualidad. Aunque reconoce rasgos herméticos provenientes del Simbolismo, no sigue a pie juntillas las opiniones de Eguren sobre su propia poesía. Es más, acertadamente interpreta el sentido de la apología que hace Mariátegui de Eguren vinculándola a la actitud adoptada en Italia por Papini al hablar de Palazzeschi:

Curiosa coincidencia con lo que dice Mariátegui acerca de Eguren, la cual se explica por lo mismo que ambos tenían un blanco polémico en sus respectivas literaturas que estaban más allá de los autores favorablemente criticados: los flechazos estaban dirigidos a D'Annunzio y a Chocano, presencias entrometidas y embarazosas, cuya gravedad solemne y grandilocuente sólo podía rebajarse mediante el elogio de la calidad opuesta, o sea de la puerilidad.³³

Paoli no sólo alude con insistencia a las intromisiones peyorativamente modernistas en la poesía de Eguren, sino que señala poemas ("Las señas", "La dama i") que contienen en parte esas características (exotismos, esteticismos, etc.) y a la vez presentan los estrictos rasgos egurenianos. Y esboza una explicación sumamente natural que algunas declaraciones de Eguren confirman al respecto, esto es, la presencia de una selección de palabras calificadas a priori como poéticas:

La verdad es que, muy a menudo, lo que a D'Annunzio y a Eguren debía de parecerles selecto, a nosotros nos parece hoy día sencillamente rebuscado, un *bric-a-brac* o *Kitsch* exótico de gusto bovarista (...) El rechazo de la fealdad en términos absolutos, la distinción tajante entre poético y vulgar, trae consigo el prejuicio que haya palabras hermosas y palabras feas, eufónicas y cacofónicas, palabras elegantes y palabras groseras, por sí mismas, independientemente del contexto en que han de figurar.³⁴

En definitiva, Paoli aclara el asunto porque la distinción en el lenguaje egureniano pone al descubierto la imposibilidad de elegir con la pureza del caso palabras que, como hemos visto, tienen ahora connotaciones de otra índole. Y es aquí adonde apunto: esas connotaciones están directamente relacionadas con un lenguaje de época del que Eguren extrae sus innovaciones lingüísticas en muchos casos. Pero tratar de ignorar u obviar en Eguren los giros que pertenecen al "lenguaje de todos" de la poesía modernista es como darles categoría inferior, cosa que ni Eguren hizo. Es indudable que los picos de la poesía de Eguren son altos y originales *dentro* del lenguaje de la época; pero esconder las creaciones "feas" del poeta en nombre de un deseo de innovación extremo que no pretendió ni buscó, no es hacerle justicia. Falta, pues, un estudio de las relaciones de Eguren con la incipiente vanguardia peruana a partir de entrevistas y declaraciones, porque en sus *Motivos* dicho nexo brilla por su ausencia.

Hay que repetir que declararlo simbolista a Eguren no es carta de exoneración del lenguaje modernista en el que se movió y al que ensanchó. En la ampliación del lenguaje de su época hallará Eguren un espacio libre para ser comprendido y analizado en mejores términos. Sólo así las experiencias verbales de *Los heraldos negros* guardarán equivalencia con el esfuerzo que le significó apartarse a medias, en el mismo libro, de una sombra: el lenguaje poético de comienzos de siglo, con Darío a la cabeza. Chocano quedaría confinado entonces a una retórica de la primera década del siglo; Eguren sería el representante por excelencia del Modernismo en el Perú, en su vertiente simbólica con esbozos —sólo esbozos— de hermetismo; y Vallejo quien apretara el detonador de ese lenguaje, difuminándolo y articulándolo a la vez en un código diferente, el de la vanguardia.

Ni claro ni oscuro

Hay un poema de Eguren que sigue aplicándole torniquetes al cerebro de algunos críticos y lectores. Se trata de "Favila", publicado por primera vez en el número 6 de la revista "Amauta" en 1927. Convendría, pues, releerlo como una coordinada de la escritura modernista en general y del lenguaje particular del poeta. En este sentido, el "argumento" del poema —como veremos en seguida—

pierde importancia porque cede el paso a un aspecto fundamental: su razón dentro de la obra de Eguren. Ahí es donde las papas queman y cada poema se distribuye de acuerdo a trazados de difícil percepción. Algo similar sucede cuando se intenta leer de ese modo a Vallejo o a Westphalen, por citar dos casos, tratando de encontrar correlatos verdaderamente masticables. ¿Habría necesidad de una "interpretación profunda" de *Trilce*, de un desvelar en busca de significados que gratifiquen de inmediato al lector? Quizás si aceptamos de una vez por todas que Eguren es el más alto representante del lenguaje modernista peruano (y sus escuderos se llamarían Chocano y Ureta) podremos dejar de buscarle la quinta pata al gato. Eguren se explicaría por Eguren, ni más ni menos, y eso es lo que lo convierte en un poeta de talla.

El poema de Eguren plantea una posición frente a dos (o más, depende) lenguajes: el suyo y el situado en sus extramuros. Ese otro lenguaje tiene que ser el vanguardista, sin duda. "Favila" pasó a integrar el volumen (inédito por esa fecha) que Eguren llamó *Rondinelas*. Al margen de la posible acepción musical de la palabra (rondel, rondó), también podría sugerir la acción de vigilar y dar vueltas (a la ronda), cosa que marca de hecho una frontera (aquello que está fuera de la ronda). Pero, en fin, ese es otro cantar. El poema de Eguren (que ofrece, por su lado, un juego fonético con otra palabra: fábula) tiene todos los ingredientes de su poética: "*En la arena/ se ha bañado la sombra.//Una, dos/libélulas fantasmas...//Aves de humo van a la penumbra/del bosque.//Medio siglo/ y en el límite blanco/esperamos la noche.//El pórtico/ con perfume de algas/ el último mar.//En la sombra/ríen los triángulos*".

Primero despejemos la incógnita de la tercera estrofa. Sí, Eguren tenía 53 años cuando publicó "Favila" en la revista de Mariátegui. Pero el dato biográfico ("medio siglo") importa menos que el dato situacional. Interesa el límite, pues así establece algunos espacios: arena / pórtico / mar; bosque / límite / triángulos. Y los personajes —inconfundiblemente egurenianos: "libélulas fantasmas", "aves de humo"— cargan su evanescencia. La sensación de final recorre todo el poema, si es que por final entendemos que lo desconocido amenaza con inundar un espacio ajeno. Lo único que se sabe es que allí, en lo aparentemente ignoto (penumbra, noche, sombra), alguien se vacila de lo lindo: ríen los triángulos. Y este verso final es más hermoso todavía porque es insólito y extraño en el lenguaje del poeta. De ahí que sus personajes acudan (al menos las aves de humo) a una especie de llamada tentadora que provendría de la sombra.

Creo que el poema da cuenta de un cierto temor al anacronismo por parte de la poesía a la que representa, digamos, frente a los lenguajes vanguardistas, representados aquí por la palabra *triángulos*. Esta es, pues, la señal (¿de burla?) que diferentes formas expresivas hacen al interior del poema. Pero el conflicto poético no se resuelve aquí (como tampoco se resuelve en "Los reyes rojos"). Si bien ríen

los triángulos y hay un borde que es signo de la espera, también es verdad que las aves de humo sólo podrían existir por la presencia (tácita en el poema) del fuego. En el fondo, el poema manifiesta la atracción que ejerce todo lo novedoso; pero a la vez se protege con un toque de precaución y confianza: el último mar (¿su verdadero lenguaje?) conserva un "perfume de algas".

Aquí no hay enfrentamiento. No podría haberlo. Y la explicación se halla en el posterior silencio de Eguren, muy parecido al de su más aplicado discípulo: Westphalen. Con su pizca de cachita, el poema parece querer decir: "¿Quieren reír los triángulos? ¡Que se rían, pues!" Y nosotros ya deberíamos decir que la poesía de Eguren no es ni clara ni oscura. En la frontera de *su* modernismo (el de faz simbólica) plantó una bandera con más gracia que melancolía. Entonces, ¿quién es el que ríe al último?

En el centro del Modernismo

Es curioso cómo todavía la clasificación de Eguren por relación con Vallejo sigue concitando atención, del mismo modo que la distinción con Chocano hacía las delicias de otra crítica. Es lógico que Eguren y Vallejo tengan más cosas en común, pero la cuestión es hasta qué punto seguirá siendo efectiva esta presentación. Una nueva lectura los remite a las fuentes clásicas del Siglo de Oro en cuanto a ciertos patrones estilísticos. Así explica Paoli las diferencias (y semejanzas) entre Eguren y Vallejo:

Dos autores que son dos mundos distintos. El primero de los dos lleva a disolución las formas propias del simbolismo, sirviéndose de una ironía y una parodia, un gusto de la demolición, que ya caben dentro de una actitud vanguardista por lo menos en el aspecto *destruens*. El segundo crea un lenguaje expresionista que comunica mensajes de angustia existencial y solidaridad social por medio de una escritura ustoriamente física, un lenguaje sólo definible por aproximaciones, casi inclasificable entre las poéticas de este siglo.³⁵

Me parece que, respecto a Eguren, se le va un poco la mano a Paoli. Y algunas de sus observaciones del 76 son recomendables para volver al Eguren que, sin abandonar las fronteras del lenguaje de su época, dentro pero en el límite, lo lleva adelante. Decía Paoli:

Ante todo, en una lectura cuidadosa se reduce el espacio ocupado por el Eguren más deplorable (por ej. "Jazabel"), más melindroso (por ej. "Lied VII"). La lustrosa pacotilla epocal, la ropavejería modernista, los "incomestibles" ultramarinos, que se presumían preponderantes, dejan paso al más dilatado Eguren, que es silencioso y secreto, conciso y circular.³⁶

La interrogante surge. ¿Cómo podía Eguren confundir ambos lenguajes —la "pacotilla epocal" y el "suyo"— en *Simbólicas* y, peor aún, en *La canción de las figuras* cuando sus dos poemas de 1899 apenas muestran la "ropavejería modernista"? Si "Retratos" y "Tardes de abril" exponen,³⁷ en la sencillez de su expresión, ligeros atisbos del lenguaje modernista ("en los encajes, / entre las sedas") e indicios de influencia hispana (Bécquer, sobre todo), ¿cómo en los diez años siguientes no pudo Eguren "limpiar" ambas influencias de su poesía? ¿Y entre *Simbólicas* y *La canción de las figuras* no median otros cinco años? La respuesta no es tan sencilla. Y la clave la propone Paoli al indicar los problemas en la elección de palabras poéticas a priori.³⁸ El propio Paoli propone una lectura de "Incaica" (el poema que, según Jorge Basadre, "desoló a sus amigos") aceptando que en él se dan las contradicciones normales de Eguren:

...el poema "Incaica" debe ser leído como una composición más en la que aparece el acostumbrado desfile egureniano de fantasmas (esta vez diurno), más bien que como un poema indigenista. Se trata de una composición típicamente modernista, la sola en que el exotismo de Eguren opte por el color local, pero del todo visionaria y con un brillo ofuscado por una nota intensa de locura y muerte, lo cual remite inmediatamente al sentimiento fundamental del poeta.³⁹

En este sentido, cuando la Biblioteca Amauta propone la publicación de sus poesías, Eguren no ejecuta cortes ni supresiones. Incluye, además de "Incaica",⁴⁰ "Noche III"⁴¹ y "Patética",⁴² para citar ejemplos elocuentes. Pero para que no queden dudas sobre la posibilidad de enjuiciar su propia obra, basta recordar que Pedro Zulen seleccionó los "mejores poemas" de Eguren cinco años antes de la edición de Biblioteca Amauta.⁴³ Eguren contaba, pues, con un precedente. Con esto quiero decir que tuvo la oportunidad de preparar una edición que dirigiera sus propias inclinaciones y gustos y que estuviera de acuerdo con su poética. La edición de 1929 deja en claro que Eguren o no quiso o no se le pasó por la cabeza hacer una selección que, con *Sombra y Rondinelas*, propusiera una lectura que para nosotros sería profundamente reveladora. En una palabra: recogió casi todo, proponiendo entonces —como mínimo— un par de lecturas.

¿Y cómo interpretar el poema dedicado a Chocano sino como poema "de ocasión", aunque se le revolviera el hígado a Mariátegui? Eguren lo publicó en el libro de homenaje a Chocano en 1922. Si hemos de creer en la sinceridad poética, Eguren no mentía al proclamar: "...y diste el verso de alegría: / la americana sinfonía. / Alba, feliz tu frente ahora / sueña en la luz evocadora. / tu genio ignoto, raudo vuela; / de la dorada caravela / vuela emotiva tu canción: / peregrinaste intensamente / con el pesar del Continente: / tu corazón. / Ayer cantaste

la Divina/Comedia ardiente americana;/canta tu gloria zafirina,/nueva canción de la mañana..."

Al menos —valgan consuelos— no volvió a publicar este poema. Era amigo de Chocano y de hecho respetaba su poesía, pues "si algo se le pide, algo se le encuentra".⁴⁴ Sin embargo, respecto a su propia obra debemos concluir que Eguren profesaba una benevolencia similar a la que manifestaba por la de Chocano.

A diferencia de Chocano que renegaba de sus libros un día y a la mañana siguiente les ofrecía los brazos de nuevo, José María Eguren sostuvo una sola fidelidad al cuerpo de su obra, cuerpo heterogéneo pero magnífico. He ahí su identidad, limpia de contradicciones al interior de su poesía. Si él no puso en tela de juicio algunos de sus poemas, ¿en nombre de cuáles podríamos levantar una figura determinada del poeta? ¿Sobre qué asentáramos nuestro derecho?

Eguren es uno de los más importantes poetas del siglo XX peruano. Con él los poetas posteriores aprendieron a pensar en poesía desde la poesía, gracias a los *Motivos* y a las entrevistas y declaraciones que ofrecen todavía un campo abierto para la exploración. La poesía de Eguren alcanzó una de las cumbres del Modernismo que estuvo a punto de rozar *otro* lenguaje. Pero el suyo —claro y sencillo, dijo Oquendo de Amat para vacilarnos a todos— basta y sobra. Siempre basta y sobra, como todo lo verdadero.

NOTAS

¹ Enrique A. Carrillo, "Ensayo sobre José María Eguren". Prólogo escrito para la primera edición de *La canción de las figuras* (Lima: Tipografía y Encuadernación de la Penitenciaría, 1916). Reproducido en: *José María Eguren/Aproximaciones y perspectivas*. Selección de Ricardo Silva Santisteban (Lima: Universidad del Pacífico, 1977), p. 87.

² Octavio Paz, *Los hijos del limo* (Barcelona: Seix-Barral, 1974). Citado por *El Modernismo*. Edición de Lily Litvak (Madrid: Taurus, Serie "El escritor y la crítica," 1975), p. 107.

³ Cf. Litvak, pp. 113-114. Iván Schulman en "Reflexiones en torno a la definición del Modernismo" prefiere hablar de "un medio siglo modernista que abarcaría los años 1882 y 1932 y cuya literatura proteica deja una herencia". Artículo de 1966 que también se halla en Litvak, p. 74.

⁴ Saúl Yurkievich, *Celebración del modernismo* (Barcelona: Tusquets, 1976), pp. 7 y 14.

⁵ Luis Monguió, "La modalidad peruana del modernismo," *Revista Iberoamericana*, XVII, 1952. Cito por Litvak, pp. 249-250.

⁶ Cf. Litvak, pp. 254 y 255.

⁷ *La coronación de José Santos Chocano* (Lima: Casa Editora La Opinión Nacional, 1922). El poema de Eguren se encuentra en las pp. 76-77.

⁸ "José María Eguren, todo un poeta". Reportaje de César Francisco Macera. *Turismo*, núm. 158, Lima, diciembre 1940.

⁹ New York, Brentano's, 1920.

¹⁰ Isaac Goldberg, *La literatura hispanoamericana*. Traducción de Rafael Cansinos-Assens y prólogo de E. Diez-Canedo (Madrid: Ediciones América, s/f [¿1922?]), pp. 332-333.

¹¹ Pedro Zulen, "El neo-simbolismo poético," *Ilustración Peruana*, núm. 112, Lima, 22 de noviembre 1911.

¹² Goldberg, ob.cit., pp. 336-337.

¹³ Lima, Editorial Minerva (Biblioteca Amauta), 1929.

¹⁴ *Amauta*, núm. 21, Lima, febrero-marzo 1921.

¹⁵ Cf. *Los hijos del limo*, ob.cit.

¹⁶ "Elogio de José María Eguren," en *Equivocaciones* (Lima: La Opinión Nacional, 1928).

¹⁷ Ya estaban publicados *Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922).

¹⁸ El de Edwin Elmore por José Santos Chocano en 1925. Para más detalles, cf. Luis Alberto Sánchez, *Aladino o Vida y obra de José Santos Chocano* (segunda edición, Lima: Edit. Universo, 1975), pp. 423-433.

¹⁹ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Lima: Biblioteca Amauta, 1928). Cito por la edición de 1959, pp. 254-255.

²⁰ Mariátegui, ob.cit., pp. 262-263.

²¹ *La poesía de Eguren* (Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad, 1932).

²² Estuardo Núñez, *José María Eguren, vida y obra* (Lima: P.L. Villanueva, 1964).

²³ Núñez, ob.cit., p. 78.

²⁴ José María Eguren, *Poesías completas y prosas selectas*. Recopilación, Introducción y notas de Estuardo Núñez (Lima: Edit. Universo, 1970), p. 8.

José María Eguren bajando la ola modernista

²⁵ Eguren, *Antología*. Selección, prólogo y notas de Julio Ortega (Lima: Edit. Universitaria, 1966), p. 6.

²⁶ Julio Ortega, *Figuración de la persona* (Barcelona: EDHASA, 1971), p. 90.

²⁷ José María Eguren, *Obras completas*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva Santisteban (Lima: Mosca azul, 1974).

²⁸ *José María Eguren / Aproximaciones y perspectivas*, ob. cit.

²⁹ Américo Ferrari, "La función del símbolo en la obra de Eguren," *Insula*, núms. 352-353, Madrid, julio-agosto 1974. Reproducido en *José María Eguren / Aproximaciones y perspectivas*, p. 132.

³⁰ *Ibid.*, p. 133.

³¹ Armando Rojas, "El lenguaje de Eguren. Tras el reino de las alegorías". Escrito especialmente para *José María Eguren / Aproximaciones y perspectivas*, p. 136.

³² *Ibid.* p. 137.

³³ Roberto Paoli, "Eguren, tenor de las brumas," *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 3, Lima, primer semestre 1976, pp. 25-53.

³⁴ Paoli, art. cit., p.30.

³⁵ Roberto Paoli, "Razón de ser del neoclasicismo de Carlos Germán Belli," *Enlace*, núm.2, Nueva York, diciembre 1984.

³⁶ Paoli, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 3, p. 25.

³⁷ Publicados en 1899 en *Lima Ilustrado*, núms. 20 y 29, del 15 de marzo y del 22 de mayo respectivamente.

³⁸ Véase al respecto la opinión que, según Ciro Alegría, tenía Eguren de las palabras, sobre todo refiriéndose a Vallejo. En: *Obras completas*, ob. cit., pp. 430-438.

³⁹ Paoli, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 3, p. 28.

⁴⁰ Publicado antes en *Mundo limeño*, núm.7, 24 de mayo 1917.

⁴¹ Publicado antes en *Boletín Bibliográfico*, núm.15, Lima, diciembre 1924.

⁴² Publicado antes en *Novecientos*, núm. 3, Lima, junio 1924.

Edgar O'Hara

⁴³ José María Eguren, *Sus mejores poemas*. Selección de Pedro Zulen. *Boletín Bibliográfico de la Biblioteca Central de la U.N.M.S.M.*, Vol. I, núm. 15, Lima, diciembre 1924.

⁴⁴ Reportaje de César Francisco Macera. Reproducido en *Obras completas*, ob. cit., pp. 450-459.

THE RELIABLE DETERMINANT: ALCOHOL IN BLASCO IBAÑEZ'S VALENCIAN WORKS

Paul C. Smith
University of California, Los Angeles

Literary naturalism, through emphasis on lower social classes, drew the attention of certain nineteenth-century novelists to the presence of alcohol in the lives of the poor. Foremost among these novelists was Emile Zola (1840-1902), leading theoretician and practitioner of naturalism, who found in the lower classes an ideal subject for his materialistic approach to the study of man. The poor were far less likely than middle-class subjects to conceal their own animal nature (which for Zola constituted man's true nature) beneath a veneer of civilized social behavior. Lower-class protagonists reacted more spontaneously to such basic instincts and passions as sex, hunger, anger, jealousy and revenge. And, as many naturalist authors recorded from observation, it was alcohol that often turned these feelings into impulsive action.

Zola's novels often served as literary models for Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) and a brief commentary on Zola's two celebrated novelistic studies on alcohol provides a logical introduction for my observations on this theme in Blasco's Valencian novels.

In *L' Assommoir* (1879), or "cheap tavern,"¹ alcohol's effects on several members of a Paris working-class neighborhood are closely examined. The steady decline and ultimate degradation of the novel's humble heroine, Gervaise Macquart, are traceable largely to her own husband Coupeau. It is he who introduces Gervaise, whose parents had also been drunkards, to hard liquor. The effect of her newly established pattern of drinking is to weaken her will power and her pride in the small laundry she has established. Zola chronicles how alcohol contributes powerfully to a laziness that proves to be a fatal weakness for Gervaise in the competitive world in which she lives.

Coupeau, a roofer, develops his dependence on alcohol while recuperating from a fall. He dies in a public sanatorium after a final excruciating occurrence of *delirium tremens*. Gervaise follows him to the grave several months later, but her death comes more from starvation than from drink.

The alcoholic afflictions of Coupeau and Gervaise weaken them and assure their defeat by an oppressive socio-economic environment that Zola portrays with great detail. Other lives are also affected, for alcohol is omnipresent. Many scenes are set in Colombe's tavern, the "assommoir" of the title, where Coupeau and his friends consume what Zola calls that establishment's "poison." Coupeau's most

memorable companion is Mes Bottes, an alcoholic with a pantagruelian capacity for drink. Other pages of the novel describe Bijard, a tenant in Gervaise's tenement building, and a particularly vicious wife-beater when intoxicated. A final example in our quick survey of alcohol in *L'Assommoir* is Bazouges, the undertaker's assistant who drinks in order to get through the travails of each day. It is significant that this long novel ends with Bazouges, drunk as always, lifting into the pauper's box the decaying body of Gervaise.

The action of Zola's other work, *Germinal* (1885), is set above and below ground in a French coal-mining village. This novel of social conflict between labor and capital presents a population that is sexually promiscuous and hard-drinking to a remarkable degree. Drinking establishments abound, since cheap alcohol and sex are the only pleasures available in the brutish lives of most miners. The environmental context of exploitation and economic deprivation in this and in other proletarian novels by Zola establishes drunkenness and alcohol dependence as a natural consequence of such an existence. One major effect of alcohol is to increase the miners' fury when they rise up against the owners of the mines. But *Germinal's* focus is largely on the mining community as a collective or mass protagonist. Consequently, alcohol's effects on individual lives are presented with less variety and specificity than in *L'Assommoir*.

It is clear, then, from these few observations, how Zola establishes alcohol as a significant social reality (rather than a mere background element) in his naturalist novels. Other novelists in France and elsewhere quickly followed his example, reflecting a new awareness of and more careful attention to the potential of alcohol as a destructive force. In this regard such works of American literature as Stephen Crane's *Maggie: A Girl of the Streets* (1893), Frank Norris's *McTeague* (1899), and Theodore Dreiser's *Sister Carrie* (1900) reveal an astonishingly strong debt to Zola. Subsequent American literature, of course, also gives alcohol a prominent role not just in the lives of the lower class, but increasingly in those of other social classes as well.

Before we turn to Blasco Ibáñez's Valencian novels, a few observations are in order about the theme of alcohol in Spanish realist fiction. Especially instructive are the opinions on drunkenness reflected in the writings of Wenceslao Ayguals de Izco (1801-1873). Rubén Benítez, in a revealing and long needed study of Ayguals's life and works, summarizes that popular novelist's views as follows:

La prostitución es el vicio de la mujer degradada y la embriaguez el del hombre miserable. Ayguals califica el excesivo uso de licores como un criminal olvido de la dignidad humana. Critica a los escritores de talento que describen borracheras sin censurar la conducta de sus perso-

najes. La embriaguez —dice— causa estragos en Francia, Inglaterra y aun en los Estados Unidos: en España se abusa menos de la bebida.²

I mention the attitudes of Ayguals (in his lifetime an extraordinarily successful popular novelist) not because he influenced Blasco Ibáñez, but because he makes several assumptions and assertions that are central to any discussion of alcohol in the Spanish realist novel.³

First, Ayguals takes a moral position in asserting that drunkenness is a personal social vice, controllable by the individual person who, presumably, knows right from wrong. As a kind of pre-capitalist inspired by the ideas of a "humanitarismo filantrópico," Ayguals desired to see the working class move up the ladder of economic success through education, training, hard work, and a virtuous way of life. It is understandable that he would oppose and condemn (as Benítez's summary of his ideas indicates) alcohol abuse as an obstacle to the achievement of that goal. This moral attitude towards the use of alcohol will almost totally disappear with realism and with the naturalist aesthetic of objective observation.

Ayguals also assumes that alcohol abuse constitutes a more widespread problem in certain other countries than in Spain. Further, he implies that it is not a serious problem in Spain, although he concedes that it does exist. If this assumption is correct for Ayguals's lifetime (and for the next three decades, which concern us here), one might indeed expect the question of alcohol to receive relatively little attention in Spanish realist fiction.

In the three decades after Ayguals's death, the period of the realist novel, there was no Spanish novel of the genuinely proletarian kind authored by Zola. There were, however, novels about the rural and urban poor. And even if their socio-economic environments were somehow less dehumanizing (and thus less likely to cause the poor to seek refuge or escape in alcohol) than those shown in Zola's works, some attention to alcohol, as it affected their impoverished lives, might nonetheless be expected to constitute part of that reality.

Obviously, whether or not alcohol abuse was a serious social problem in Spain is not a question to be resolved by students of literature. Only social historians might determine with any statistical accuracy the degree to which chronic or addictive drunkenness constituted a real problem among the poor and other social classes in Spain. But in seeking reflections of such a presence in Spanish realistic fiction (even in these few works seriously influenced by elements of French naturalism, which are precisely the works in which such reflections would more likely occur), one finds the evidence to be sparse. It would be helpful, of course, to have available a catalogue of all significant mentions of alcohol in the works of the major Spanish realists.⁴ For the moment, because of limitations of space, I must be content to bring forth a few well known but representative

examples of how the theme of alcohol is used by two major Spanish realists other than Blasco Ibáñez.

Overall, however, more extensive reading in Spanish realism convinces me that alcohol, when it appears at all, is almost always part of a background rather than a foreground situation. I also believe that it receives little serious attention or descriptive detail. And I contend that even in those few cases where alcohol is an obvious danger to a character, it tends to be treated with a certain evasiveness or non-seriousness with regard to its constituting a problem of any consequence. I believe the few examples adduced here will prove a foil to Blasco Ibáñez's unusual interest in the question of alcohol in his writings. As I explain later, this difference in treatment reflects both the strong influence of Zola's novels on Blasco and the Valencian's own considerable awareness of and attention to certain of the less happy social realities that are often glossed over or ignored by most of his contemporaries.

I have chosen Pardo Bazán's *La Tribuna* (1882) and *Los Pazos de Ulloa* (1886), and Pérez Galdós's *Fortunata y Jacinta* (1886-87) and *Misericordia* (1897) as novels in which alcohol is mentioned or appears in ways which are representative of the theme's general treatment in Spanish realism.

La Tribuna focuses on the young Galician Amparo Rosendo, whose oratorical skills make her a natural spokesperson for the other women workers at the tobacco factory. Amparo also becomes marginally involved in politics about the time of the Revolution of 1868 and acquires the name of "la tribuna." The extreme poverty of setting and the social inequality portrayed in *La Tribuna*, which is generally conceded to be as close to a proletarian novel in the naturalist mode as any Pardo Bazán ever wrote, would seem to offer a propitious environment for showing some degree of drunkenness or alcohol addiction. In fact, however, nearly the opposite is true. Alcohol is hardly alluded to except for the unexceptional case of Chinto, a teen-age boarder at the Rosendo house. When Amparo's mother detects the smell of wine on Chinto's breath, she reacts angrily: "¡Como otra vez te vea perdido de vino, he de decirle a Rosendo que te arree una tunda con la correa de la caja..."⁵. Somewhat later, when Chinto is living elsewhere and doing physically demanding work at a factory, he drinks wine as a stimulant on the job. The references to Chinto and alcohol constitute less than a page of text. In general, then, *La Tribuna* portrays a poor working-class community that is characterized by its sobriety, and which drinks in moderation even on festive or social occasions.

In *Los Pazos de Ulloa*, the uncivilizing, brutalizing effect of rural Galician life constitutes a major theme. Indeed, the environment of the "pazos" has a bearing on action by making several of the rural characters regress in behavior into a more primitive, animal-like way of life. But alcohol plays almost no role in bringing this animal be-

havior to the fore. In fact, it receives little more attention than in *La Tribuna*. As in the earlier work, alcohol is still a background item, rather than an essential factor in exerting influence on plot action or characterization.

The only memorable instance of alcohol abuse in *Los Pazos de Ulloa* is the very brief but celebrated scene (ch. 2) in which Primitivo, the "mayordomo" of the "pazos," bribes his young grandson, who has been drinking wine on his own, to continue drinking until he passes out. The purpose of this incident, however, is not to focus on alcohol or its effects but rather to provide one in a series of episodes that will establish the ruthless character of Primitivo and his tenacity in asserting his will. Almost as important, the scene presents an early sharp contrast between the character of the city priest, the rather delicate Julián Alvarez, and that of his chief antagonist, the tough, wiley Primitivo, who is a product and a symbol of the brutalizing rural environment of the "pazos."

Other brief references to alcohol in this novel have to do with traditional social uses of alcohol and with the physician Máximo Juncal, who relaxes by drinking rum while waiting for the birth of Nucha's child.

Interestingly enough, there are several situations in the novel in which alcohol, in a more fully naturalist novel, might have played a role. The marqués, Don Pedro, physically abuses with a rifle butt his servant-concubine, Sabel, in a fit of jealousy and a rage over her not having dinner prepared on time. Later in the novel there is evidence that he has also physically abused his wife, perhaps out of frustration and anger over her not having received an expected inheritance. In neither case is alcohol mentioned as a catalyst or contributing factor to this physical violence, as is often the case when there are wife-beating scenes in more genuinely naturalist novels.

In the vast, mostly middle-class setting of *Fortunata y Jacinta* Galdós creates several important secondary characters from the lower social classes. One of these serves as the temptress of Fortunata. Mauricia la Dura, with diabolical effectiveness, and at crucial moments, arouses and reinforces Fortunata's natural inclination to return to her lover, Juanito. Mauricia thus effectively helps to insure the failure of all attempts to "redeem" Fortunata. More important for this study, however, is the fact that Mauricia is what we would now classify as a self-destructive alcoholic. Yet when one examines how her dependence on alcohol is treated in the novel, several things stand out. Galdós is uninterested in the origins of her dependence and never describes with any realistic detail the actual circumstances of her drinking. Moreover, as readers of the novel are aware, the tragic dimension of Mauricia's self-destructive alcoholic urge is almost ignored. Aside from her important and brilliantly developed functional role of tempting Fortunata, most of Mauricia's other actions tend to stress her humorous or comic dimension.

A notable example of this is Mauricia's death scene. Galdós does not specifically state that she dies as a result of her addiction, but such an assumption is the only one possible, for he never mentions her having any other affliction. Even in Mauricia's final moments, Galdós extracts humor from the fatal trait around which he has constructed much of Mauricia's characterization. When Doña Guillermina and the attending priest are unable to provoke a response from the moribund Mauricia,

La santa tuvo una idea feliz. Le dio a beber una copa de jerez, llena hasta los bordes. Mauricia apretaba los dientes; pero al fin debió de darle en la nariz el olorillo, porque abriendo la boca se lo atizó de un trago. ¡Cómo se relamía la infeliz! ⁶

A few moments later Mauricia dies, but not before, as the author records,

Dejó oír una voz que parecía venir, por un tubo, del sótano de la casa. A mí me pareció que dijo: "Más, más..." otras personas que allí había aseguran que dijo "Ya." Como quien dice: "Ya veo la gloria y los ángeles." Bobería; no dijo sino "*Más...*", a saber, *más jerez*. (p. 393-b)

Even Mauricia's internment at the Micaelas convent, where the nuns attempt to reform her, is treated with as much humor as seriousness. Her blasphemous, violent outbursts provide comic contrast to the quiet, disciplined ways of the nuns. Galdós has nonetheless observed the behavior of alcoholics well, for Mauricia's most difficult moments often seem to correspond to a strong craving for liquor and the suffering of withdrawal symptoms produced by lack of the alcohol on which she has become dependent. There is considerable humor in the way Galdós describes the calming effect of the "medicinal cognac" that one of the compassionate nuns shares with Mauricia.

One can scarcely criticize Galdós for not developing a particular character in a different way, especially when that character is as memorable as Mauricia la Dura. But the reader can not but wonder why this alcoholic, who obviously destroys herself through drink, is never examined seriously or realistically in terms of the affliction that largely defines her personality. Nor does Galdós even hint at such mysteries as the social or psychological origins of her affliction, and whether her alcoholism was a result or consequence of her total absence of moral standards. And how are Mauricia's violent outbursts and sudden periods of irritability to be related to her alcohol problem? Interesting, too, would have been some probing into Mauricia's ambiguously feminine psyche to see why perhaps the most memorable of the few alcoholics Galdós creates should be a woman and

not a man, as is the case with alcoholics in most other works of Spanish realist fiction.

Finally, as a humorous footnote to this novel, one might mention Olmedo, Maximiliano's pharmacist friend. Olmedo cultivates the image of a bon vivant who "lo hacía todo tan al vivo y tan con arreglo a programa, que se emborrachaba sin gustarle el vino, cantaba flamenco sin saberlo cantar" (p. 164-a).

In *Misericordia*, another novel chosen for a setting that would appear to be propitious for scenes of drunkenness, Galdós almost ignores alcohol. Despite an ambient of slum-level poverty in part of the novel and the considerable attention paid to beggars, Galdós limits his references to alcohol to brief mentions of two women companions, both peddlars, who are alcoholics. The first of these is La Pedra, referred to as "Borrachona, sinvergüenzonaza" (p. 1888-b). La Pedra, with whom Almudena shares a cheap room, is shown sleeping off her drunkenness when Almudena and Benina enter the room in search of a small sum of money. Almost nothing else is said regarding Pedra, although Benina's compassionate words of advice provide a clue to her own character:

a esta pobre desgraciada, cuando despierte, no la pegues, hijo, ¡pobrecita! cada uno, por el aquel de no sufrir, se emborracha con lo que puede: ésta con el aguardentazo, otros con otra cosa. Yo también las cojo; pero no así; las mías son de cosa de más adentro... Ya te contaré, ya te contaré. (p. 1889-b)

Later in the novel, when Benina sees La Pedra in the company of a peddler friend, La Diega, Almudena supplies a few more details about Pedra; she had been left an orphan as a child; Diega had introduced her to alcohol; Pedra, once physically attractive, aged suddenly from drinking brandy; she had been much abused and had slept in the streets. These details are very rapidly given without further elaboration.

In sum, it is no surprise, given the social background of *Misericordia*, that two alcoholics should be fleetingly introduced, if not as genuine characters at least as part of the background. The fact that they are women may be noteworthy, as was the case with Mauricia, but this must remain speculation since Galdós tells us nothing more about them.

Before turning our attention to Blasco Ibáñez's novels, it is important to underscore Blasco's admiration for Zola. Blasco several times visited Zola in France, translated parts of several novels into Spanish, and published through his own publishing houses Spanish versions of a number of the Frenchman's novels. Approximately 15 long, idolatrous articles written by Blasco and published in his Va-

lencian daily *El Pueblo* from 1897 to 1902 reveal the depth of his firsthand knowledge of Zola's works. These articles also help to explain why Blasco Ibáñez came closer than any other major Spanish novelist to writing naturalist novels on the model of those of Zola.

My focus here will be on Blasco's three Valencian novels of non-urban life: *Flor de Mayo*, (1896), *La barraca* (1898) and *Cañas y barro* (1902). These works exhibit strong thematic unity and depict the lives of the hard-working fishermen and farmers in areas outside the city of Valencia.

A relatively few comments on *Flor de Mayo*, the first and least studied of the three novels, will suffice to show how in this work on Mediterranean fishing life, alcohol is a constant in the lives of the poor. The Retor and his younger brother Tonet are married to Dolores and Rosario, respectively. The plot hinges on the adultery of Tonet with Dolores, and the consequences of the Retor's eventual discovery of this double treachery.

Tonet, from adolescence, is a delinquent and a heavy drinker. As a young adult he frequents the "taberna de las Buenas Costumbres" and the "Café Carabina," often becoming involved in drunken brawls. After he marries, he spends his life avoiding work and is supported by his wife. Occasionally Tonet does help his successful, hardworking brother, the Retor, on his fishing boat, the "Flor de Mayo."

Tonet's lover, the Retor's wife, is herself the daughter of an alcoholic "tartanero," who, while inebriated, fell under the wheels of his own "tartana" and was killed. Tonet, like the alcoholics in many French naturalist novels, is a habitual wife-beater. And like certain other lazy husbands in the other Valencian novels, he allows his wife to exhaust herself working to support them both. The gullible, good natured Retor realizes that his brother is unredeemably lazy, but forgives him because "le dominaba el maldito aguardiente"⁷ and because he erroneously believes Tonet married to an intractable woman.

The morning after the night when the Retor finally discovers his brother's infamy, the Retor goes off to a little tavern owned by his mother. The Retor is the first of a series of hardworking, abstemious, and rather ingenuous types who appear in the Valencian novels:

El, siempre tan sobrio, quería beber, emborracharse, anegar en aguardiente aquel entorpecimiento de idiota que le dominaba. Bebió..., pidió otra copa, ¡y otra después! (p. 467-b)

Several hours later the Retor resolves to take his fishing boat out into an approaching storm. This decision is tantamount to a death sentence for his entire crew, not just for his brother, whom he now intends to kill at sea. The Retor makes this unfortunate decision while alcohol still clouds his brain, and Blasco describes him already

on deck with the "extraño brillo de sus ojos amarillentos, que parecían salirse del rostro rubicundo por el alcohol" (p. 468-a). A few hours later, with a now cleared head, he realizes how he has criminally exposed the innocent crew to death. His decision to return to port comes late, however, for the boat is destroyed before it can safely enter the port.

In *La barraca*, the best known of the Valencian works, alcohol is essential to the plot, which turns at critical moments on its use and abuse by certain protagonists. Those familiar with the novel will recall that it is structured around a boycott of the farmland owned by the heirs of D. Salvador, who had been killed by Tío Barret, the tenant farmer whom he had evicted. By refusing to lease this land, the farmers of the "huerta" were showing community solidarity and were exerting pressure on others landowners, of whom they were tenants, so they would not raise the rents on their own land. It will also be recalled that Tío Barret, like most of the other hard-working "huertanos," was known for his sobriety. He was a passive man, deeply respectful of the law. But his almost insane rage over his eviction from the "barraca" and the land leads to his violent act of retribution against his usurious oppressor. Significantly, it is alcohol that is responsible for eliminating his inhibitions against violence, thereby preparing him for the vengeful murder of D. Salvador. Although Barret dies in prison for his crime, his act binds the farming community together in its boycott of the land and "barraca" once occupied by Barret.

It is to Copa's tavern, in its way as menacing a presence as Colombe's drink shop in *L' Assommoir*, that Barret goes after his eviction: "Y él, tan sobrio, bebió, uno tras otro, dos vasos de aguardiente, que cayeron como olas de fuego en su estómago desfallecido" (p.493-b). An hour later Barret made his way to an orange grove owned by D. Salvador, hoping by chance to encounter his tormentor there. But drunk and exhausted, Barret falls asleep, only to awake a few hours later with an unaccustomed taste in his mouth. Suddenly he sees D. Salvador approaching the grove, and "sintió que toda su sangre le subía de golpe a la cabeza, que reaparecía su borrachera" (p. 495-a). What follows is the drunken Barret's furious assault on D. Salvador with his razor-sharp sickle.

It is around an attempted violation of the boycott by Batiste Borrull, a poor Aragonese farmer, that the action of the rest of *La barraca* develops. Batiste, an outsider, desperate to feed his large family, accepts the favorable conditions offered by D. Salvador's heirs. He and his family move into the "barraca" and quickly begin to cultivate the surrounding lands. Despite unrelenting opposition in the form of hostile acts and sabotage by the "huertanos," lead by Pimentó, a local bully, Batiste and his family endure. And when Batiste's youngest son dies because of a hostile act by the farmer's children, community regret and guilt over this death cause the

"huertanos" to cease their active persecution of Batiste and his family. An uneasy truce obtains and the Borrulls are left undisturbed, even though they have defied the boycott.

It is a fatal mistake, therefore, when Batiste, more out of curiosity to see the tavern than to have a drink, enters Copa's tavern, the novel's "templo de alcohol," to use the descriptor several times employed by the author. The abstemious Batiste orders a drink and "Sintió gran calor en el estómago y en la cabeza una deliciosa turbación" (p. 548-b). He becomes part of a crowd that is observing a drinking bout, which is now in its third day, between Pimentó and the two Terrerola brothers.⁸ Whoever manages to remain seated longest on his stool after drinking glass upon glass of brandy, will be declared the winner. But as so often happens with characters in Blasco's earlier *Cuentos valencianos* (1893), alcohol has turned a man (here Pimentó), through loss of all inhibitions and rational constraint, into a homicidal animal. When Pimentó observed Batiste among the onlookers, his deep but repressed rancor, his rage against his personal antagonist and violator of the boycott, instantly returns. And his state of brutish intoxication effaces whatever memory remains of the death of Batiste's son. Blasco indicates very clearly, in perfect naturalist style, what has happened to Pimentó:

... se mostró sobrio, y muchos advertieron en él la mirada de través, aquella mirada de homicida que conocían de antiguo en la taverna, como signo indudable de inmediata agresión. Su voz tornóse fosca, como si todo el alcohol que hinchaba su estómago hubiese subido en oleada ardiente a su garganta. (p. 550-a)

Pimentó's anger grew as he continued to observe Batiste, and he "sintió caer de golpe sobre su cerebro todo el aguardiente bebido en dos días" (p. 551-a). Sensing the problem that his presence has created, Batiste would have liked to leave the tavern quietly, unobserved. But when Pimentó publicly orders him to leave, Batiste's sense of "hombría," fortified by the unaccustomed effect of alcohol, makes him disobey the order. A bloody confrontation ensues. And although Batiste emerges victorious, his is a pyrrhic victory. For with that one act he has again turned the entire community against him and his family.

The confrontation in the tavern leads to a later attempt by Pimentó to ambush Batiste at dusk, but it is Pimentó, instead, who is mortally wounded. That same night one of the "huertanos," acting for the vengeful community, sets fire to Batiste's "barraca," which is destroyed. Batiste and his family, possessionless, await the dawn before moving on to seek a subsistence living elsewhere.

Blasco, like Zola, presents variety in the kinds of alcohol abuse that he depicts. Nonetheless, one very clear pattern of behavior is discernible. It involves a parasite who is also an alcoholic or heavy

drinker. In Blasco's novels this type of character spends most of his time avoiding or even fleeing from physical labor. He contrasts sharply with the majority of hard-working people in the community in which he lives.

In *Flor de Mayo* Tonet exemplifies this pattern of behavior. In *La barraca* the parasite is Pimentó. His anemic wife has ruined her health working dawn to dusk in order to support them both. In the Valencian novels a clear association is made between alcohol consumption and laziness. The philosophy of life of all of these characters is capsulized by Dimoni, an alcoholic flute player in the short story of the same name from *Cuentos valencianos* (1896), when he says: "¿trabajar?... Eso para los imbéciles" (p. 29-a).

Indeed, in *La barraca*, Pimentó is always shown as talking, resting or drinking, whereas his wife never ceases working. In this way, Pimentó is typical of all the Valencian "vagos." However, it is important to observe that Blasco, unlike Zola, does not show drunkenness as a major cause of laziness. In *L'Assommoir*, for instance, both Coupeau and Gervaise initially are steady workers, he a roofer and she a laundress. An unfortunate event, his accident, breaks a pattern of good work habits and modest ambition. It is only then that alcohol, at first merely a momentary escape from problems, becomes an addiction that precipitates an irreversible fall into sloth and degradation.

In the Valencian novels, however, most lazy characters seem to be that way deliberately and consciously in order to avoid the brutal physical labor required to survive in their world of farming and fishing. These characters seem to gravitate towards alcohol as an important element in filling their idle hours, but alcohol dependence is not a fundamental cause of their idleness.

In *Cañas y barro*, where poverty of setting is far deeper and more pervasive than in the two earlier novels, alcohol continues to play an important role. Moreover, a tavern, Cañamel's, on the island town of Palmar in the Albufera, becomes the locale for much of the novel's action. And Tío Paco (Cañamel), unlike Copa, the tavern owner in *La barraca*, is an important character in the novel.

Blasco, rather than using alcohol as a determinant of crucial plot action as he did in *La barraca*, now works with the determinist ideas of heredity and environment to create two vividly drawn characters, an alcoholic father and son, each of whom meets his fate in large part because of drunkenness. The father, Sangonera, drowns in the Albufera when, in a drunken state, he tries to catch a nutria. His son, Sangonereta, is a far more important character and one of the most memorable and appealing of any ever created by Blasco. Those who have read *Cañas y barro* will remember Sangonereta as the boyhood companion of the novels two protagonists, Neleta and Tonet, and will recall how he grows to adulthood along with them.

Sangonereta is in the tradition of the "vagos" who appear in every Valencian novel and who spend their lives drinking and avoiding work. Like them he is a resourceful parasite, but he is unique because of his gentle nature and his original rationalizations for avoiding work. By necessity and from his father's example, Sangonereta is a moocher from boyhood onward. For a short time he helps a priest at mass, but he is soon dismissed when it is discovered he is stealing wine. Blasco seems to suggest that Sangonereta, an alcoholic from an early age, is addicted because of both environment and heredity. He thereby incorporates into his creation both sides of the naturalist, determinist formula. In showing Sangonereta sleeping in a wretched hut or in some open field, Blasco is describing what is in essence the life of an alcoholic tramp or vagrant whose dependence is satisfied largely with wine rather than hard liquor.

The death of the poetic Sangonereta results from an extraordinary abuse of his body when he consumes enough food for six persons and large amounts of alcohol, ranging from rum to absinthe. His subsequent illness, and the scenes of vomit and filth, have analogues in Zola's *Nana*, *L' Assommoir* and other novels where drunkenness leads to similar consequences. People who approached the door of Sangonereta's shack "inmediatamente retrocedían heridos por el hedor del lecho de inmundicias en que se revolvía el enfermo" (p. 917-a). On the third day of his sickness, this drunkard of the lake died "con el vientre hinchado, la cara crispada, las manos contraídas por el sufrimiento y la boca dilatada de oreja a oreja por las últimas convulsiones" (p. 919-a).

The theme of alcohol in this novel is presented mostly through the portrayal of Sangonereta, but also through the portrayal of his father. This should not obscure the fact that the protagonist, Tonet, who at times disappears for a week or more on drunken binges with his pals or with Sangonereta through the villages of the Albufera region is what we would today classify as an occasional alcoholic. He is also the lazy, parasitic type seen before and he never works for more than very short periods of time. Tonet is often shown drinking in Cañamel's tavern. And he tends to drink whenever he faces a problem or difficult decision. For instance, after throwing his just born son into the Albufera to conceal the evidence of his sexual liaison with Neleta, Tonet becomes drunk for several days in a futile attempt to deaden his own awareness of his heinous act. In sum, Tonet is the third alcoholic character depicted in the novel *Cañas y barro*.

I have attempted to demonstrate the major ways in which Blasco incorporates the theme of alcohol into his Valencian novels. My comments, however, are not intended to be exhaustive with regard to these novels nor to imply that the theme is significant only in these works. In fact, from Blasco's most youthful novel *Caerse del cielo*

(1889)⁹, to several of the works written a few years prior to his death in 1928, the theme remains a novelistic constant.

In nine of the 13 *Cuentos valencianos* (1896), one of which has already been referred to, alcohol also plays a role. Moreover, many situations and characters in these individual stories foreshadow those of the novels. In several of the stories alcohol suddenly and unexpectedly turns people into violent animals who kill for love, revenge, anger, or honor. In others "vagos" drift towards alcohol to fill their empty hours. In the story "La corrección," Groquet is punished "por torpe" and repeatedly jailed for no other reason than to keep the mentally deficient but harmless youth off the streets. Like others in the jail, Groquet was the product of a "fatal herencia de varias generaciones de borrachos y homicidas" (p. 63-a).

In this paper I have chosen to examine alcohol in three Valencian novels, which artistically are Blasco's finest novels, and which are also his best known novels. The Valencian novels are also Blasco's first recognized works and in them he incorporates almost all the basic situations involving alcohol that are re-elaborated in subsequent works. Nonetheless, any thoroughgoing examination of the theme in Blasco's fiction would also have to emphasize the social novels:¹⁰ *El intruso* (1903), about mining and industrial life in northern Spain; *La horda* (1905), which concerns the hungry and dispossessed people living in the outskirts of Madrid; and *La bodega* (1905), a depiction of "latifundio" exploitation in the vineyards and "bodegas" of Andalusia. Of all of Blasco's novels, *La bodega* is the one where the question of alcohol production and consumption receives most attention. This is because the novel is built around the thesis asserted by the anarchist prophet Fermín Salvochea that the owners of the "bodegas" are successfully using the rations of alcohol they provide their workers to weaken any desire of rebellion and thus to keep them enslaved.

Blasco, like Zola, creates novelistic worlds in which spiritual satisfactions are, if not impossible, at least very difficult to obtain. It is the satisfaction of basic material needs and instincts that motivates people and explains their actions. Given the nature of the struggle for survival that both authors present, it is natural that alcohol should be shown as a common escape or relaxation from that hard struggle. It is also natural that taverns and drinking establishments should abound and that alcohol consumption should affect a large number of the characters in quite different ways.

Obviously neither Blasco nor Zola anticipates the modern-day perspective on alcohol habituation as a bio-chemical addiction or even as a medical problem. Their observations suggest that at most they see it as a social problem with serious consequences for behavior. Neither one suggests that addiction is controllable by the individual affected by it.

In the Valencian novels Blasco illustrates, as we have seen, the effects of habitual drunkenness (what we now call alcoholism) in four areas: (1) the physical health of the drinker; (2) his relationship with other persons, especially family members; (3) his self-control and loss of normal inhibitions; (4) the ability to work steadily. In almost all cases, Blasco, like Zola, treats the subject with considerable objectivity, and it is here that the authors' aesthetic of impartial statement is evident. In fact, Blasco rarely even speculates on why certain of the characters he creates are alcoholics and others are not. He does hint at environmental causes in that the socio-economic environments described will always produce a few habitual drunkards among all the people who drink. Only in rare cases, such as that of Sangonereta, does Blasco suggest any additional hereditary factor in predisposing an individual towards alcoholism.

In Blasco's novels drunkenness is never seen as a woman's affliction (unlike Galdos's works examined earlier). Moreover, it is usually examined as it affects adults, although Sangonereta is an alcoholic from boyhood, as is the delinquent Tonet from adolescence in *Flor de Mayo*. Blasco also shows how individual human capacity for and tolerance to alcohol vary greatly. Some habitual drinkers such as Pimentó have an astonishing capacity for large amounts of liquor, whereas others, such as the Retor, are hypersensitive to even small amounts.

The unusual degree of physical violence that characterizes Blasco's Valencian works and his *Cuentos valencianos* is clearly related to the question of alcohol. Moreover, its depiction is plausible given the character of the simple, passionate, elemental people that Blasco describes.

It was Zola, through his creation of a genuinely proletarian novel, who first opened the eyes of many readers to formerly hidden, often ugly realities in the lives of the poor. One of these realities was alcohol and the condition we now call alcoholism. It was a subject ignored, glossed over, or under-emphasized by most Spanish realists who, when they dealt with the poor in their works often imposed on them a series of spiritual concerns and complexities that reflected the authors' artistic concerns rather than close observation of their subjects' reality.

In summary, Blasco observed and investigated, as did Zola, the society of the poor. Like Zola in France, he found alcohol to be a fundamental part of the existence of that segment of Spanish society he was studying. In presenting that life, he convincingly made alcohol an integral part of a powerful picture of elemental man in his daily struggle for survival. And in Blasco's making this situation a special determinant of action and character, he greatly differed from the practice of his Spanish contemporaries.

NOTES

¹ The primary meaning of "assommoir" is a club used to stun cattle in the slaughter house. The patrons of "L' assommoir" are similarly "assommés" or stunned by the alcohol they consume.

² Rubén Benítez, *Ideología del folletín español: Wenceslao Ayguals de Izco (1801-1873)*, Madrid: Ed. José Porrúa Turanzas, 1979, pp. 109-110.

³ Biographical information provided by Benítez enables us to establish a number of important similarities between the authors. Ayguals and Blasco were born in the province of Valencia and served as liberal deputies in the Cortes. Both were widely read popular novelists who also established enormously successful editorial enterprises, which published Spanish translations of works from many countries.

⁴ One would find certain situations involving alcohol abuse used ideologically by Pereda and humorously by Valera.

⁵ Emilia Pardo Bazán, *Obras completas*, tomo II, Madrid: Aguilar, 1964, p. 131-a.

⁶ Benito Pérez Galdós, *Obras completas*, tomo V, Madrid: Aguilar, 1950, p. 393-b. All quotations from Galdós are from this Aguilar edition and page references are included in the text of this article.

⁷ Vicente Blasco Ibañez, *Obras completas*, tomo I, Madrid: Aguilar, 1964, p. 432-a. All quotations from Blasco's novels are according to this edition of his works.

⁸ This "porfía" has analogues in the drinking bouts shown in Zola's *L'Assommoir*.

⁹ Most of Blanco's repudiated works, including *Caerse del cielo*, which had not been available since its original publication, were finally re-edited as *Obras completas*, IV, V, VI, Madrid: Aguilar, 1978-79.

¹⁰ Since almost all of Blasco's novels may be considered social novels, these works are often referred to as thesis novels. This indicates their strong socio-political message, a feature that sets them apart from the Valencian works.

EL EXPRESIONISMO: HACIA UNA RELECTURA DE LAS VANGUARDIAS

Vicente Sánchez-Biosca
Universidad de Valencia

El superrealismo y las primeras vanguardias

Durante largos años le fue otorgada al superrealismo la representación de los movimientos de vanguardia. En parte se debió ello a la sólida industria editorial sobre la que se asentaba, pero en parte también al engalanamiento que le propiciaban sus manifiestos y su tono pontifical. En todo caso, lo cierto es que hablar de vanguardia supuso, antes que cualquier otra cosa, rendir culto al «surréalisme». ¿Qué quedaba, por el contrario, para todos aquellos movimientos, grupos, escuelas o pseudoescuelas y personalidades diversas que al filo de los años diez dieron al traste con más de cuatro siglos de cultura narcisista? Briznas, sin duda. Nadie les negó —justo es confesarlo— el calificativo de impulsores, motores o pioneros. Pero poco más. Inocencia y juventud parecían definirlos, siempre —esto sí— pronunciando estas palabras con una sonrisa en los labios, más piadosa que irónica.

Y es que el *sistema* surrealista tuvo la astucia de absorber los estímulos parciales y rupturistas de las primeras vanguardias históricas, dotándolas de un programa fuertemente coherente en apariencia, pero que procedía por excesiva simplificación. Valgan como ejemplos la inconsistente e ingenua lectura bretoniana de Freud o los coqueteos de algunos superrealistas con el marxismo ortodoxo. Sin embargo, si el superrealismo propone una salida integradora y estructural a la sectorialidad combativa de ciertas vanguardias, difícil resultaría, con todo, explicar por qué aquél ha tomado la delantera —e incluso eclipsado— a otras opciones no menos estructurales como son el dadá berlinés (por extraños motivos nada justificados, Dadá está definido íntegramente por la figura de Tristan Tzara a Zurich para la historiografía) o el constructivismo soviético¹.

En todo caso, si bien es cierto que hay que conceder al superrealismo grandes valores artísticos, no por ello habremos de dejar de combatir la mecánica correspondencia entre ortodoxia bretoniana y creación superrealista. Más bien cabría hablar de «superrealismos», debilitando considerablemente su opción programática y revitalizando, no ya una poética en sentido estricto, sino aquello que el movimiento propicia de continuidad (y profundización) en las vanguardias. Pues, por radical que pueda parecer, la trayectoria de Breton consigue algo infrecuente: trasladar a sistema el caos, regular

la espontaneidad y dar a la provocación la estructura de un crucigrama. En otras palabras, encubrir la deuda tras una nueva ordenación simplificada.

Este estado de cosas viene siendo contestado últimamente, si bien es largo todavía el camino por recorrer. Interesante como contrapunto del sistema superrealista ha sido el descubrimiento de la retórica poética de algunos poetas del 27 español frente a la ingenuidad sistémica de los franceses.

Sin embargo, resultaba urgente dirigir la mirada hacia las primeras vanguardias y revisar los apresurados motes con que habían sido tildadas para una lectura crítica de su significado histórico. Quizá el fin de una época —fin de la modernidad, fin del arte—, quizá un resurgir del interés por el expresionismo, pero también un corte con la mojigatería política de izquierdas, han contribuido, y no en escasa medida, a hacer saltar a la palestra lo inacabado, fragmentario, antidogmático en su grito descompensado, de dos movimientos anteriores a la guerra: el futurismo y el expresionismo. El primero de ellos, censurado por sus coqueteos con el fascismo, no siempre tan evidentes como la crítica ha puesto empeño en demostrar: el carácter políticamente ambiguo del futurismo, potencialmente absorbible por cualquier línea rupturista, explicaría tal vez la dirección del futurismo soviético, tan incongruente en apariencia con los presupuestos marinetianos. El segundo, hartado de explicar por su absoluta dispersión, su escasez programática y su incierto devenir, tanto estético como político (Dadá, Neue Sachlichkeit, en el primer caso; nacional-socialismo, comunismo en el segundo), ha venido siendo reducido a un equívoco catálogo o una profesión de fe en personalidades. Y ambos, en sus grandes diferencias, pugnan hoy por darse a conocer forzando, codo con codo, a una relectura de las vanguardias.

La publicación sistemática que ha emprendido la editorial Mondadori de muchos y olvidados textos futuristas ha puesto sobre el tapete la deuda (me atrevería a decir rapiña) que el surrealismo mantuvo para con el movimiento italiano. ¿O acaso, por sólo citar un ejemplo, las «palabras en libertad» y la imaginación sin hilos de Marinetti son otra cosa que la escritura automática bretoniana con otro nombre y doce años antes? En este sentido, mucho ha de decirse y poco tendría en ello que ganar la imagen del movimiento francés, al menos en lo que afecta a su originalidad.

El expresionismo

El expresionismo presenta, con todo, un caso singularmente confuso. Nada en él puede competir con otros movimientos de vanguardia. Y, sin embargo, creemos que su comprensión es imprescindible para cualquier acercamiento al clima de la Europa de la decadencia espiritual, de esta Europa que, antes de la catástrofe material de

1914, vivía la catástrofe espiritual como tímida premonición de la desolación de los campos de batalla. Digámoslo más claro: *el expresionismo es* —y es lo que intentaremos demostrar aquí— *el paradigma de la vanguardia, el movimiento en el cual el caos del referente se manifiesta como caos programático, como contradicción latente, y en el que la ingenuidad de la respuesta es signo inequívoco de su dificultad y debilidad consecuente.*

No en vano el título con que se le bautiza —expresionismo— tiene como único fin oponerse a la tradición impresionista.

Lo revelador de un nombre

Si un movimiento artístico nace con un nombre al que se adhiere un programa, manifiesto o declaración de principios, *el expresionismo sólo puede ser definido como un nombre sin cuerpo* (o con infinitos). Pero ¿Y si ocurriera que el nombre no designa nada? De las definiciones, bastante literarias por cierto (curioso síntoma), de los contemporáneos e implicados en el asunto a las supuestamente científicas de la historiografía literaria o pictórica o incluso estética, se respira cierta incomodidad. Es como si el expresionismo pudiera únicamente ser descrito mediante la metáfora, quedando condenada al fracaso cualquier tentativa de aproximación teórica, como si el referente se resistiese a ser apresado en una definición, precisando de un *tour de force* semejante a las dudosas alegorías de un Juan de Yepes.

Los tres sentidos que el término expresionismo parece designar, según extenuante repetición de los tratadistas, no hacen más que levantar acta de impotencia. Decir que la palabreja en cuestión designa una característica del arte, literatura, música, etc. germánicos desde principios de siglo hasta la actualidad, a la poética alemana que tuvo lugar entre 1910 y 1922 y, al mismo tiempo, a una cualidad de énfasis y deformación expresiva rastreable en cualquier época, es tanto como no decir nada o contentarse con desmarcar al expresionismo del naturalismo, de la mimesis, pero en absoluto esclarecer su nota diferencial —si la hubiere— respecto a otros movimientos de la misma época ni —claro está— ayudar a contemplar las distintas fases de su evolución, permaneciendo en la inmanencia o en la gratuita periodización, según los casos. En este sentido, resultan significativas las definiciones «a contrario», incidiendo en la pareja Impresionismo/Expresionismo.

Con todo, la dificultad definitoria no ha sido óbice para la proliferación, desde todas las perspectivas y en todos los ámbitos, de las mismas²

Procediendo de una voluntad metafórica —tal vez transposición del propio lenguaje del movimiento—, de una tentativa de oposición Impresionismo/Expresionismo o de una modesta pretensión parcial (y parcializadora) centrada en la pintura, la poesía, el teatro, el cine,

etc., lo cierto es que las definiciones suelen ser —más que inexactas o falsas— poco operativas. Como señaló acertadamente Peter Falk:

«Estas caracterizaciones y diferencias entre el Impresionismo y el Expresionismo no han de ser tenidas necesariamente por erróneas, aunque sí puedan resultar insatisfactorias (...) tampoco se dice mucho del Expresionismo al caracterizarlo mediante términos diametralmente opuestos a los anteriores, según los cuales este movimiento sería un arte referido al espíritu.»³

O, por el contrario, ¿habrá que resignarse a emplear una fórmula con valor auxiliar con plena conciencia de su insuficiencia, como insinúa Fritz Martini?

Consideramos que no hay disquisición terminológica en torno al expresionismo que no deba partir del desajuste original término/concepto. Y ello porque los historiadores no han reparado demasiado en un hecho: el arranque acientífico de los términos impresionismo y expresionismo. Y se han esforzado en modelar una forma vacía rellenándola de sentidos más o menos precisos, persiguiendo la mayor concreción —error en el que no caían los contemporáneos, provistos de un singular tono metafórico— que permitiese dar con el carácter diferencial del expresionismo frente al fauvismo, cubismo, futurismo, supematismo, ultraísmo, dadaísmo, superrealismo, etc. Y es que dichos términos tienen su origen en la crítica periodística y fueron acuñados en un tiempo carente de perspectiva histórica.

El debate sobre el expresionismo

Si las distintas aproximaciones al movimiento no se han limitado al enfoque parcial y han intentando apresar el alma del expresionismo, parece debido a la intuición de que en él se debate algo no demasiado concreto y específico. No en vano muchas de las definiciones que conocemos podrían aplicarse sin demasiado esfuerzo al futurismo o al cubismo también, algunas al romanticismo alemán, otras incluso al gótico septentrional (!). Esto debe ponernos sobre aviso acerca del problema: un término que sea capaz de integrar a Kafka (?) y a Kandinsky, a Trakl y a Kaiser, a Schönberg y a Nolde, no es extraño que corra el riesgo de la imprecisión. Si, por otra parte, tal movimiento no excluye el pasado histórico, sino que lo depura y selecciona (a diferencia del futurismo, Dadá y otros), la dificultad se acrecienta por momentos hasta llegar a ser insalvable.

Detengámonos en un hecho en alto grado revelador de lo que aquí se juega. En el curso de los años 1937 y 1938, la revista *Das Wort* reprodujo en varios de sus números una serie de intervenciones retrospectivas que, desde un enfoque marxista, abordaban el tema del

expresionismo. La polémica, en su mayor parte vertida hacia la utilidad política de la vanguardia, no reviste hoy excesivo interés en la medida en que buena parte de sus participantes solían proceder a una condena o defensa ética del movimiento (Bernhard Ziegler, seudónimo de Alfred Kurella, quizá sea el más radical en el primer sentido). Sí cabe, no obstante, retener tres aportaciones⁴ por sus repercusiones y porque representan una actitud analítica y crítica respecto a las vanguardias. En su conjunto nos referimos a Georg Lukács («Es geht um den Realismus», superación de otro artículo de 1934 —«Grosse und Verfall des Expressionismus»— mucho más mecánico y esquemático), Ernst Bloch («Diskussionen über Expressionismus») y un conjunto más amplio de artículos de Bertolt Brecht que citaremos oportunamente.

Lukács parte de un principio —la incuestionabilidad del realismo como correspondencia con la teoría leninista del reflejo— y, desde este presupuesto, llega a condenar no ya —y esto es para nosotros lo esencial— al expresionismo como escuela determinada, sino a una poética tan amplia que es capaz de digerir en su interior desde Joyce hasta el superrealismo, y cuyo contrapunto resulta ser la generación de realistas modernos encabezados por Gorki y Heinrich Mann. En esta oposición puede leerse una clave: si Lukács reprocha al expresionismo su escapismo, su atencencia a la superficie de la realidad en descomposición, este reproche debe ser extensible a la práctica totalidad de la vanguardia (e incluso a cierta no vanguardia) si consideramos que el centro de la discusión se orienta en torno al término «Montaje».

Por ello, Lukács aplaude la opción de Bloch de localizar la discusión en términos de la corrección o no del procedimiento de montaje en la vanguardia. Que Lukács lea reaccionarismo en el deseo de proclamar verdades eternas o describa el hundimiento del expresionismo tras la primera oleada revolucionaria, cuando la consciencia de la masas desborda a estos ideólogos, supone un reduccionismo que no nos interesa ya tanto para nuestro objeto.

Bloch, por su parte, desvela el desconocimiento directo del movimiento expresionista por Lukács y su insuficiente historización, lo que lleva a éste a caer en un sociologismo simple.

Pero recuperemos el tema allí donde lo habíamos dejado: la polémica marxista sobre el expresionismo, al colocar el tema del montaje y la teoría del reflejo como puntos en conflicto, está en realidad enfocando al movimiento en cuestión como el primer paso, amplio y aglutinador de la vanguardia. O, como preferimos decir nosotros: paradigma de la primera vanguardia. Poco importa que se pueda hoy comulgar con alguna de las posiciones en litigio o convenir con Bloch en que la ruptura expresionista ha de abocar al Superrealismo, el hecho es que estos autores nos dan la clave efectiva con la que indagar: el debate sobre el expresionismo es, en última instancia, un

debate sobre la vanguardia europea y sobre la descomposición del arte.

La intervención de Brecht, en la que se advierte el reproche de «formalismo» a la teoría del realismo estrecho, aclara algo el carácter equívoco del expresionismo: tal tendencia artística —dice el dramaturgo y ensayista— fue algo contradictorio, heterogéneo e, incluso, confuso, llegando a elevar dichas notas, junto a la impotencia, a principio. Pero, aun reconociendo estos equívocos, Brecht reivindica su carácter rupturista, pues, si bien es cierto que pronto se reveló lo limitado de una *rebelión contra la gramática*, no lo es menos que cualquier liberación debe ser tomada en serio. Y, en este sentido, admite la discusión en torno al término de montaje defendiéndolo de los malentendidos (conocemos su concepción dialéctica del mismo).

Tal vez haya sido Theodor W. Adorno quien nos aproxime a la idea central para interpretar el expresionismo, pues si bien le reprocha su calor animal y la defensa del «Yo absoluto», en una de sus paradojas le otorga la capacidad de haber generado en su protesta obras que no pueden serle ascritas. Esto es, que el expresionismo debe ser valorado no sólo por lo que materialmente es, sino por aquello que hizo posible⁵.

Difícil es mantener la ficción de un movimiento o escuela concreto y presto a ser definido; es más razonable, por lo que parece, delimitarlo admitiendo que su comprensión es inseparable de la misma vanguardia a la que, en determinado momento, representa emblemáticamente.

Hay, sin embargo, algo en el expresionismo que no es explicable desde el espíritu rupturista ni constructor de la vanguardia. Pues en él se dan cita los atavismos más irracionales procedentes del arcano romanticismo alemán. Desde esta óptica, si conviene regular el vínculo que une el expresionismo al resto de las primeras vanguardias, no parece pertinente perder de vista los lejanos pero actualizados ecos que hacen de esta confusa sensibilidad una terrorífica manifestación de arcaísmos sólo explicables desde la noción de lo siniestro freudiano. Es lo siniestro y la angustia que surge del fondo del espíritu gótico septentrional un curioso contrapunto al espíritu vanguardista (algo que falta en el resto de las vanguardias y que recuperará cierta pintura surrealista), y también es esta contradicción lo que pudiera ayudar a explicar el carácter no efímero de la sensibilidad expresionista (frente a otros movimientos) y el renovado interés que suscita en la actualidad, no como estudio arqueológico, sino como espíritu inequívocamente presente en la moderna obra de arte⁶.

Situación del expresionismo

Tal vez postulando un cruce entre una tendencia que atraviesa subterráneamente la historia del arte con un período en el cual la cultura occidental se aproxima a su fin, osaríamos afirmar que el expresionismo va a ser el síntoma de dicho fin. O, dicho de otra manera, el instante en que el espíritu de «Abstraktion» de que hablara Wilhelm Worringer, característico del hombre primitivo y de su agorafobia espiritual, viene a coincidir con el derrumbe de un mundo, y el temor primigenio halla una confirmación en la incertidumbre de Occidente, el expresionismo pasa a ser el paradigma de la duda agresiva. Y aquí reside el carácter «específico» del expresionismo. Específico, sin duda, en la insalvable contradicción, en la encrucijada: singularmente revolucionario en su proclamación de la problemática del significante artístico, el expresionismo se impregna del sentimiento de lo siniestro que acude a su cita desde el más arcano romanticismo alemán.

Profundamente agresivo en su disolución del universo ideológico de la Europa salida del Renacimiento —esta característica la comparte con el futurismo o el cubismo—, el expresionismo es, paradójicamente, regresivo en un sentido moderno. Eleva el miedo al entorno, el terror al espacio ordenador, la necesidad de lo inorgánico a la categoría de signo aglutinante de la ruptura. Es por esto por lo que la disolución que el expresionismo emprende de la tradición burguesa occidental sólo es verdaderamente factible cuando ésta ha dado muestras de su acabamiento histórico. Y ésta es la diferencia esencial entre el romanticismo alemán y el movimiento expresionista: sólo en el preciso instante en que el positivismo decimonónico se ha agotado, ha demostrado su incapacidad para dar la última salida feliz al Occidente capitalista, el expresionismo puede ser realmente revolucionario, caóticamente revolucionario, pero perpetuamente abierto y enseñando sus fauces que no son ni más ni menos que sus fisuras, su radical debilidad.

Por ello es consustancial a este movimiento la ausencia de programa, la ambigüedad y el caos. En su debilidad radica su fuerza. Y, asimismo, el expresionismo como síntoma del final de una época, como paradigma de la primera vanguardia, quedaría aniquilado como fuerza revolucionaria con la Primera Guerra Mundial. Su reconversión política —formalismo a ultranza o impecable cinismo— serán signos de otra época, aquélla que se erigió sobre el pilar de la estabilización (cualquiera que fuese su dirección) o de la barbarie.

NOTAS

¹ También el conocido texto de Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, realiza, pese a su interés, una lectura causalista de la vanguardia encontrando sus motores para la reconstrucción de un trayecto desigual en los momentos fuertes representados por el dadaísmo y el superrealismo. De ahí que lo más programático haya sido también lo recuperado por la historiografía y la teoría en detrimento de las fórmulas *débiles* del resto de las manifestaciones de vanguardia.

² Una selección, por breve que fuera, de las definiciones que en torno al expresionismo han sido resultaría extenuante y abarcaría, a buen seguro, varios volúmenes. Para una panorámica exhaustiva puede el lector consultar el documentadísimo trabajo de recopilación realizado por Thomas Anz y Michael Stark: *Expressionismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, Stuttgart, Metzler, 1982. En este texto que sobrepasa las 700 páginas aparecen recogidos tanto manifiestos de la época, extraídos de variadísimas revistas, como estudios retrospectivos. Asimismo, están contempladas las más diversas perspectivas y enfoques, desde las sectoriales (pintura, teatro, literatura, etc) hasta los más complejos estudios sobre pensamiento (debate en torno al espíritu de la utopía, política, psiquiatría, etc.). Otro texto de interés en este sentido recopilador lo constituye *Theorie des Expressionismus*, preparado por Otto F. Best (Stuttgart, Reclam, 1976, revisado y mejorado en 1982). Una recopilación más breve de definiciones, clasificadas según el aspecto al que se concede mayor importancia, se halla en Falk, Walter: *Impresionismo y Expresionismo*, Madrid, Guadarrama, 1963, págs. 529 a 535.

Otro texto fundamental es el preparado por Lionel Richard para un monográfico de la revista: *Obliques: L'expressionisme allemand*, París, Borderie, 1981. O también el propio de Richard: *Del expresionismo al nazismo*, Barna, Gustavo Gili, 1979. Otra serie de textos muy documentados son los de Jean-Michel Palmier: *L'expressionisme comme révolte. Apocalypse et Révolution*, París, Payot, 1978; *L'expressionisme et les arts: 1-Portrait d'une génération*, París, Payot, 1971; y *L'expressionisme et les arts: 2-Peinture-Théâtre-Cinéma*, París, Payot, 1980.

Todo ello al margen de los múltiples textos de documentación inferior o de segunda mano, o bien de los parciales que se limitan a algunas de las artes y cuya reseña sería interminable. Es, sin embargo, lamentable la escasez material disponible sobre el tema en lengua española.

³ Falk, Walter: *op. cit.*, pág 533.

⁴ Para las abundantes intervenciones sobre este debate, véase el volumen recopilado por Han-Jürgen Schmitt: *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt, Suhrkamp, 1973. En particular, interesan los artículos siguientes: Lukács, Georg: «Es geht um den Realismus», págs 192 a 230; Bloch, Ernst: «Diskussionen über Expressionismus», págs. 180 a 191; Brecht, Bertolt: «Die Expressionismusdebatte», págs 302 a 303; «Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie», págs. 309 a 317; » Glossen zu einer formalistischen Realismustheorie», págs. 321-322.

⁵ Adorno, Theodor W.: «Auferstehung der Kultur in Deutschland?» in *Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft*. Frankfurt, Suhrkamp, 1971, págs. 25-26.

⁶ Un sugerente estudio en esta dirección es «Angustia y abstracción» de Eduardo Subirast (in *El descrédito de las vanguardias*, Barna, Blume, 1980, págs. 66 a 89). A esta problemática apunta la celeberrima Tesis Doctoral de Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*, München, Piper Co., 1908 (traducción española en México, F. C. E., con el título *Abstracción y Naturaleza*, 1953). O, en cierto modo, W. Kandinsky: *De lo espiritual en el arte*, Barna, Barral Editores, 1973. Bibliografía al respecto puede hallarse en abundancia en los textos y manifiestos citados en la nota 2, particularmente en *Expressionismus. Manifeste und Dokumente...* En lo que respecta a la actitud frente al espacio, véase Van de Ven, Cornelis: *El espacio en arquitectura*, Madrid, Cátedra, 1981, partes tercera y cuarta, etc.



Eutopías

Teorías/Historia/Discurso

EUTOPÍAS is a semi-annual publication touching on theoretical and methodological issues towards a redefinition of the canon in Literary Theory and Criticism. The focus is on a General Theory of Discourse, following the emergence of Mass Media. The series stresses interdisciplinary research, drawing on a network of scholars from the U.S. and Europe, and is co-published in Spanish, English, French, Italian and Portuguese, by the Department of Spanish & Portuguese, University of Minnesota and the Departamento de Teoría de los Lenguajes, Universitat de València, through the Instituto de Cine y RTV / Fundación Instituto Shakespeare, Valencia, España].

VOLUMEN 1 (1985)

Números 1-2 (invierno-primavera)
Discurso y representación: Prácticas institucionales de representación

(editores: Jenaro Talens y Antonio Tordera)

Número 3 (otoño)
Semiótica y discurso
(editor: René Jara)

VOLUMEN 2 (1986)

Número 1 (primavera 1986)
Metodologías del análisis de la imagen

(editores: Antonia Cabanilles y Vicente Sánchez-Biosca)

Números 2-3 (primavera-otoño)

Escritura y modelos de representación: el espacio de las vanguardias
(editores: Jenaro Talens, Manuel Asensi y Josep-Vicent Gavaldá)

VOLUMEN 3 (1987)

Número 1 (invierno-primavera)
La crisis de la Literatura como Institución en el siglo XIX
(editores: Wlad Godzich y Nicholas Spadaccini)

Número 2-3 (otoño, 1987-invierno, 1988)

Comparatismo e intertextualidad: el problema del canon
(editores: René Jara y Jenaro Talens)

Manuscripts should be sent to

Departamento de Teoría de los Lenguajes, Avda. Blasco Ibáñez, 28
Valencia 46010, (España)

Subscriptions and requests for back & single issues should be sent to

Department of Spanish & Portuguese, 34 Folwell Hall,
9 Pleasant Street SE, Minneapolis, MN 55455 (USA)

Price per issue:
\$ 10

Regular:
\$ 18

Patron/Institutions:
\$ 30

H I P O T E S I S

revista boliviana de
literatura

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

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

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

Remitir artículos y colaboraciones a:

Luis H. Antezana
Casilla 3361
Cochabamba -Bolivia

Suscripción anual por tres números:

Instituciones: \$US 18.-

Particulares: \$US 12.-

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

A conference on

LUSO-BRAZILIAN LITERATURES: A Socio-Critical Approach

University of Minnesota
October 21-22, 1988

The Brazilian literary canon must be read in more rigorously socio-historical terms, so that literature will contribute to a more appropriate understanding of Brazilian culture and society. At the same time, a related critical gesture—one of "decanonization"—is also a necessity, in order that "minor authors", texts, and genres as well as "non-literary" discourses such as music and other popular cultural forms be included.

This conference will pursue Brazilian "literary studies" (in a broad sense) with the goal of treating a more nearly complete array of problems than have heretofore been obtained and, consequently, of providing a more adequate insight into Brazilian cultural processes. Its goal is also to contribute to a better knowledge in this country of such authors as Guimarães Rosa (whose eightieth birthday would have been in 1988) and Carlos Drummond de Andrade (who died very recently) and to whom special panels will be dedicated.

While the major focus of the conference will fall on Brazil, it will also provide for panels on related problems in other Portuguese-speaking areas of the world. The panel(s) on Portugal will focus on the re-thinking of modern literary, cultural, and historical periodization. The panel(s) on Lusophone Africa will deal with the problematics of revolutionary/national culture in the specific social setting faced in that area of the world.

Conference papers should take an aspect of the shared general problematic laid out above and may address any figure, text, period, or genre of Brazilian literature/culture, including "non-literary" discourses; papers may be written in English or Portuguese and should not exceed ten double-spaced pages. Presentation time is limited to 20 minutes. Selected proceedings will be published.

**SEND INQUIRIES AND ABSTRACTS
BY MAY 30, 1988, TO:**

Professor Roberto Reis
Department of Spanish and Portuguese
University of Minnesota
34 Folwell Hall, 9 Pleasant Street S.E.
Minneapolis, Minnesota 55455
(612) 625-2331

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

**THE UNIVERSITY OF MINNESOTA
MINNEAPOLIS, MINNESOTA**

Friday, March 4 and Saturday, March 5, 1988

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

Papers will be presented on the following topics related to Spanish: language variation, language contact, language attitudes, language change, discourse analysis, language policy.

Queries should be addressed to:

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

HISPANIC ISSUES

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

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

THE INSTITUTIONALIZATION OF LITERATURE IN SPAIN

Vol. 1

Fall 1987

Wlad Godzich and Nicholas Spadaccini/ *From Discourse to Institution*

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

Edward Baker/ *In Moratín's Café*

Steven Suppan/ *Managing Culture: Manolo and The Majos' 'Good Taste'*.

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

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

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

Iris Zavala/ *Textual Pluralities: Readings and Readers of*

Vol. 2: AUTOBIOGRAPHY IN EARLY MODERN SPAIN

Publication date: Spring 1988

ORDERS: Hispanic Issues
The Prisma Institute
3 Folwell Hall
9 Pleasant Street SE

\$ 9.95

STUDIA HISPANICA EDITORS

PUBLISHERS OF BILINGUAL EDITIONS
OF TEXAS & LATIN AMERICAN WRITING

The Newest Peruvian Poetry in Translation

Bilingual Edition. Anthology, featuring Antonio Cisneros, Carlos López, Edgar O'Hara, Luis Hernández, Javier Heraud, Mario Montalbetti & others.

Poetry \$5.95

*Essays on Spanish & Latin American
Literatures: In Honor of Rodolfo Cardona*

Articles by Jorge Guillén, Juan Goytisolo, Rubén Benítez, Javier Herrero, Joaquín Gimeno Casalduero, Juan López Morillas, Luis Ramos-García, Juan Loveluck, Dave Oliphant, Alan Deyermond, Carter Wheelock & others.

Published by Cátedra (Madrid). Essays \$12.95

*A South American Trilogy: Osmán Lins,
Felisberto Hernández & Luis Fernando Vidal*
Spanish, English & Portuguese Edition. Paperback.
Short Stories \$5.95

*Five Rolls of Plus-X: An Urban Photographic
Vision of Perú*

By Fernando Castro. Bilingual Edition.
Poetry & Photography. \$8.00

*From the Threshold: Contemporary Peruvian
Fiction in Translation*

Bilingual Edition. Featuring 24 short stories by Bryce Echenique, Mario Choy, Niño de Guzmán, Urteaga Cabrera, Gálvez Ronceros, Gregorio Martínez, González Viaña & others. Photographs by Castro, Fantozzi, Silva & Hare. Edited by Luis Ramos-García & Luis Fernando Vidal.

Short Stories \$15.00

STUDIA HISPANICA EDITORS
P.O. Box 7304, University Station
Austin, Texas 78713

PRICKLY PEAR PRESS

PUBLISHER OF TEXAS POETRY
& WITH STUDIA HISPANICA EDITORS
OF BILINGUAL EDITIONS OF TEXAS
& LATIN AMERICAN WRITING

Washing the Cow's Skull/Lavando la calavera de vaca:
Texas Poetry in Translation
Bilingual Edition. Anthology of 24 Contemporary Texas
Poets, Translated Into Spanish. Edited by Dave Oliphant
& Luis Ramos-García. Winner of Border Regional
Library Association Award. Collector's Item.
Library binding \$100.00

Slow Work to the Rhythm of Cicadas
Poems by Rebecca Gonzales
Paperback \$9.95; library binding \$13.95

*On a High Horse: Views Mostly of Latin American
& Texan Poetry*
Essays, Introductions & Reviews by Dave Oliphant
Paperback \$9.95; library binding \$13.95

Three Texas Poets:
Charles Behlen, Sandra Lynn & Joseph Colin Murphey
Mini-anthology. Paperback \$8.95; library binding \$12.95

Maria's Poems
Poems by Dave Oliphant
Winner of Austin Book Award for 1987
Paperback \$9.95; library binding \$13.95

The Killdeer Crying: Selected Poems of William Barney
Winner of Robert Frost Award
Paperback \$7.95; library binding \$11.95

Two Gulls, One Hawk
Poems by James Hoggard
Paperback \$7.95; library binding \$11.95

Prickly Pear Press
1402 Mimosa Pass
Cedar Park, Texas 78613

IDEOLOGIES & LITERATURE

Vol. 2, No. 2, Fall 1987

Leonardo García-Pabón, Editor

Essays:

Azorn and the Dictatorship of Primo de Rivera
Victor Ouimette

The Picaresque Tradition Updated: Alfonso Sastre's *Lumpen*,
marginación y jergonça
Nancy Vogeley

La estructuración moral del oro en *La Celestina*
Tomás Alberto López-Pumarejo

La visión marginal en la narrativa de Juana Manuela Gorriti
Lucía Guerra-Cunningham

La guerra guaraní de 1754: sensibilidades y generalidades
literarias de la victoria imperial-criolla y la derrota indígena
Bernardita Llanos y Francisco J. Sánchez

Changing Configurations of Power from the Perspective of
Mexican Drama
Sandra Messinger Cypess

La parodia como pre-dicción histórica: *Los funerales de la
mamá grande*
Edgar Paiewonsky-Conde

Clues and Sources:

"Estilo tropical": a natureza como pátria
Roberto Ventura

David Viñas: Lecturas desconstruccionistas y correctivas de la
historia sociocultural argentina
David W. Foster

José María Eguren bajando la ola modernista
Edgar O'Hara

The Reliable Determinant:
Alcohol in the Valencian Novels of Vicente Blasco Ibáñez
Paul Smith

Theory:

El expresionismo: hacia una relectura de las vanguardias
Vicente Sánchez-Biosca