

I&L

IDEOLOGIES & LITERATURE

Volume III

Number 15

January-March 1981

ESSAYS

Randal Johnson

Vidas Secas and the Politics of Filmic Adaptation

John H. Sinnigen

Galdós's *Tormento*: Political Partisanship/Literary Structures

M.-Pierrette Maluczynski

Tres tristes tigres, or the Treacherous Play on Carnival

Hernán Vidal

Cumandá: Apología del Estado Teocrático

Maurice Molho

Más Sobre el Pícarismo de Quevedo *Buscón* y *Marco Bruto*

CLUES AND SOURCES

Anthony L. Geist

El Neo-romanticismo: Evolución del concepto de compromiso en la poesía española (1930-1936)

Pablo Jauralde Pou

Acerca de la realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII

REVIEWS

R. G. Davis

Zoot Suit: From the Barrio to Broadway

Ileana Rodríguez

Poesía modernista de Nicaragua

I&L

IDEOLOGIES & LITERATURE

Volume III

Number 15

January-March 1981

CONTENTS

ESSAYS

- Randal Johnson: "*Vidas Secas* and the Politics of Filmic Adaptation" 3
- John H. Sinnigen: "Galdós's *Tormento*: Political Partisanship/Literary structures" 19
- M.-Pierrètte Malcuzyński: "*Tres tristes tigres*, or the Treacherous Play on Carnival" 33
- Hernán Vidal: "*Cumandá*: Apología del Estado Teocrático" 57
- Maurice Molho: "Más Sobre el Pícarismo de Quevedo *Buscón* y *Marco Bruto*" 75

CLUES AND SOURCES

- Anthony L. Geist: "El Neo-romanticismo: Evolución del concepto de compromiso en la poesía española (1930-1936)" 94
- Pablo Jauralde Pou: "Acercas de la realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII"120

REVIEWS

- R. G. Davis: "*Zoot Suit*: From the Barrio to Broadway" ...124
- Ileana Rodríguez: "*Poesía Modernista de Nicaragua*"134

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

College of Liberal Arts

Alumni Association of the
University of Minnesota

College of Liberal Arts
and University College

Graduate School

Research Development

Patrons:

Tom Conley
University of Minnesota

James Parr
Univ. of Southern California

Alan and Cheryl Francis
Boston, Massachusetts

Rosanne Potter
Iowa State University

John Beverley
University of Pittsburgh

Eduardo Forastieri
University of Puerto Rico

Lydia D. Hazera
George Mason University

Alfredo A. Roggiano
University of Pittsburgh

Stephen Burmeister
Macalester College

Jean Franco
Stanford University

Inman Fox
Knox College

Michael P. Predmore
University of Washington

Hector E. Torres-Ayala
Smith College

Elias Rivers
SUNY, Stony Brook

Claudia Schaefer
Paul Rodriguez-Hernandez
Rochester, New York

Robert Brody
University of Texas, Austin

Susan Kirkpatrick
University of California, San Diego

Bertha and Samuel Baker
Rockville Centre, New York

Paul C. Smith
Univ. of California, Los Angeles

Beth Miller
Univ. of Southern California

Vidas Secas and the Politics of Filmic Adaptation¹

Randal Johnson

Rutgers University

Brazilian Cinema Novo, one of the most important film movements to appear internationally in the 1960's, is a cinematic heir of literary Modernism (1922-1930)² and parallels it in many ways. Both movements reacted against the dominant codes in their respective areas of signification: Modernism against the calcified discourse of a Parnasianism which mirrored the archaic class structure of Brazilian society; Cinema Novo against the *chanchada* (light musical comedy) and the academic "serious" films of Vera Cruz.³ In contrast to the colonized, inconsequential vision of their antecedent movements, both Modernism and Cinema Novo struggled to decolonize Brazilian culture through a posture of critical nationalism and through attempts to develop a national culture. But if the modernists opposed the uncritical imitation of European models, the *cinemanovistas* struggled against foreign domination of the Brazilian film market while at the same time attempting to develop a decolonized form of cinematic expression, independent of both the idealistic illusionism of Hollywood and the "artiness" of many European cinemas. The modernists evolved slowly to a position of cultural nationalism; Cinema Novo assumed such a position as a necessary first step in the decolonization of Brazilian cinema. The filmmakers linked to Cinema Novo conceived of art as political practice. Modernist writers, at least during the initial phase of Modernism, lacked such a conception. Cinema Novo wanted not only to discover and investigate Brazilian reality, to bring a socially committed vision of the country into national cinema, but also wanted to transform that reality. It is not surprising, therefore, that the initial impulse of Cinema Novo is similar not so much to the initial phase of Modernism (1922-1930) as it is to the second phase (1930-1945), a phase dominated by what João Luiz Lafetá calls Modernism's

"projeto ideológico,"⁴ a critical consciousness of Brazilian social reality. Many of the writers of this period — Jorge Amado, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz among others— were at one time members of the Brazilian Communist Party, and their novels adopted a position of critical realism oriented toward the problems of the country from a politically committed perspective. In this sense it is significant that one of the most important early Cinema Novo films is Nelson Pereira dos Santos' *Vidas Secas* (1963), based on Graciliano Ramos' 1938 novel of the same name.

Literary adaptations are prominent throughout Cinema Novo's trajectory. Carlos Diegues' first feature film, *Ganga Zumba* (1963), is based on a novel by João Felício dos Santos; all of Joaquim Pedro de Andrade's feature films are based at least partially on literary works,⁵ and his version of *Macunaíma* (1969) is a Cinema Novo masterpiece. Looking at a Cinema Novo filmography is something like looking at a bibliography of some of the most important literary works of the twentieth century: *Vidas Secas*, *São Bernardo*, *Macunaíma*, *Menino de Engenho*, *Matraga*, *Tenda dos Milagres*. But the *cinemanovistas* were not concerned merely with transposing such works to the screen. Rather they proposed critical readings of the original models in accordance with the ideological tenets of Cinema Novo.⁶

Transposing literary works to film is a form of translation, and the translation of aesthetic works is difficult, if not impossible. In his article "Da Tradução como Criação o como Crítica," Haroldo de Campos examines Max Bense's distinction between three types of information: "documentary information," "semantic information," and "esthetic information." Information, as used here, refers to any process of signs which exhibits a certain degree of order.⁷ Empirical statements are typical of documentary information in the sense that they refer to empirically verifiable observations (e.g., a statement like "Spiders spin webs"). Semantic information goes beyond the documentary to add something to the statement which, in itself, is not empirically verifiable, such as truth value (e.g., "'Spiders spin webs' is a true proposition").⁸ Esthetic information is what Roman Jakobson refers to as a message with a "poetic" or "esthetic" function, i.e., a message structured ambiguously in terms of the system of expectations or code to which it belongs.⁹ The ambiguity of esthetic information allows for increased inventiveness on the part of the sender of the message, but also determines the "fragility" of esthetic information. Documentary and semantic information may be codified in various ways and still retain the same sense, but esthetic information cannot be codified in any way other than that

determined by the artist. As Campos observes, "a informação estética é igual à sua codificação original."¹⁰ This fragility is due to the low level of redundancy of esthetic information and to the auto-reflexive nature of esthetic messages. A message in which the esthetic or poetic function dominates, besides being ambiguous or polyvalent, calls the attention of the receiver to its form (from which it is inseparable). For this reason it is, in theory, untranslatable. Bense writes that "em outra língua será uma outra informação estética, ainda que seja igual semanticamente."¹¹

The apparent impossibility of translating esthetic messages leads Haroldo de Campos to propose a theory of translation as re-creation. In such translations, one translates not only the signified of the message, but the very sign in its materiality. "O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recreadora."¹² In order to achieve such a re-creative translation, the translator must first immerse him or herself critically in the work to be translated. Thus every such translation, whether interlingual or intersemiotic,¹³ is also a critical reading and an interpretation (in Peircean terms), i.e., "it substitutes some words or groups of words with the *interpretants* in another language . . . it fills up expressions with their content (the content being witnessed by other expressions)."¹⁴

It is perhaps easier to translate an esthetic message from one language system (*langue*) to another than to translate verbal signs by means of non-verbal sign systems (e.g., from novel to film). The film medium is composed of five different materials of expression: visual images (reproductions of a pro-filmic reality), recorded verbal sound (dialogue and narration), recorded non-verbal sound (noise and sound-effects), and written language (credits and titles). Besides these physical differences, a filmmaker wishing to interpret ("adapt") a novel or other literary work is frequently faced with such other constraints as time limitations and economic considerations. At the same time, he or she has a great deal of freedom to condense, to add elements not in the literary work, and to rearrange or otherwise modify the original model.

When a filmmaker decides to translate a literary text, the completed film has as its origin an already established model and must by necessity (due to the physical differences between the two media) deviate from the model while remaining within its general semantic space. It may be said that the second work, the translation, gains autonomous significance precisely through its inevitable and necessary deviations from the original work. Total

autonomy would seem to be impossible — the literary text functions inevitably as a “prison-form.”¹⁵ In most cases, the original is reduced to a sub-code of the film, sub-code being adapted here from Umberto Eco’s usage as a specific lexicon common to certain groups of speakers of a language but not to all speakers.¹⁶ The original model would thus represent a sub-code to those who are cognizant of it, i.e., those who have read the book. In many cases the film may create an intertextual, critical dialogue with the original text, rendering explicit what is implicit in the novel or pointing out its contradictions. Such is the case with many adaptations of the Brazilian Cinema Novo movement, including Joaquim Pedro de Andrade’s *Macunaíma* (1969)¹⁷ and Nelson Pereira dos Santos’ *Vidas Secas* (1963), based respectively on homonymous novels by Mário de Andrade (1928) and Graciliano Ramos (1938). The remainder of this study will discuss the film version of *Vidas Secas*.

Vidas Secas on Film

Nelson Pereira dos Santos’ cinematic reading of Graciliano Ramos was originally intended not only as an adaptation of a well-known literary masterpiece, but also as an intervention within the contemporary political conjuncture, in this case as part of the debate then raging in Brazil concerning agrarian reform. As the director himself observes:

At that time, great discussions about the agrarian problem were taking place in Brazil, and all sorts of groups and sectors of the economy were taking part. I felt that the film should also participate in that national debate, and that my contribution could be that of the filmmaker who rejects a sentimentalized vision. Among all the Northeastern writers, the most representative, the one who conveys the most consistent vision of the region, is Graciliano Ramos — particularly in *Vidas Secas*. What the book says about the Northeast in 1938 is still valid.¹⁸

The film has been rightly praised as an early masterpiece of Cinema Novo and has generally been considered a relatively “faithful” adaptation of the Ramos novel. Nelson Pereira dos Santos, however, did take advantage of his creative privilege in the adaptation and modified and added certain elements in the pursuance of his own critical reading of the novel.

Vidas Secas was originally published as a series of fairly autonomous short pieces whose unity derives from a common milieu and the continuity of the characters. If, as many critics have suggested, the novel is “desmontável,”¹⁹ then the film “desmonta” its basic material into a coherent, rather more linear narrative. It

groups some chapters, for example, which are separate in the novel. The events of Chapter Three ("Cadeia") and Chapter Eight ("Festa"), both set in town, are joined. A flashback in Chapter Ten ("Contas"), where Fabiano remembers previous difficulties with the town's tax collector, has been placed before the other events set in town. Fabiano's encounter with the "soldado amarelo" (Chapter 11) has been placed before the death of Baleia (Chapter 9). The director has also added elements of his own, notably the *bumba-meu-boi* celebration and the option represented by the *jagunços* who free Fabiano's fellow prisoner from jail.

The jail sequence in the film *Vidas Secas* encapsulates the denotative differences between the novel and the film as it synthesizes the film's major themes by creating a structural core from which meanings radiate. It establishes a political space which resounds inter-textually through the film's diegesis. Moreover, it develops a dialogic relationship with its model, discussing aspects latent or implicit in Graciliano Ramos' novel. In this sense the film is indeed a critical reading and a re-creative translation of the novel. The sequence is also a microcosm of the economic, political and cultural structures of the Brazilian Northeast, abstracted in such a way as to deal not only with the oppression faced by one man and his family, but also with the more generalized mechanisms of oppression of Brazilian society.

The sequence is composed of 37 separate shots, divided unevenly between three distinct physical spaces: 14 shots depict Fabiano and a fellow prisoner in jail, 13 portray the *bumba-meu-boi* ceremony in the town square before local dignitaries, and 8 reveal Vitória and the two boys waiting on the church steps for the return of the father and the dog Baleia, who has also disappeared. Two shots reveal soldiers at the cell door. My analysis will concentrate on three major codes which intertwine in this sequence: the political code, the cultural code, and the cinematic code.

The Political Code

In his excellent structural analysis of the Ramos novel, Affonso Romano de Sant'Anna isolates two disjunctive sets of characters: set 1 is comprised of Fabiano and his family; set 2 of the "world outside," i.e., all elements hostile to set 1. Between these two sets, as Affonso observes, "não há sistema de trocas, senão um mecanismo de opressão e bloqueio."²⁰ The "bloqueio" between the two sets is unidirectional and the mechanism of oppression functions from the top down. For the purposes of this study it will thus be beneficial to reorder these two sets into what might be

called a hierarchy of power based on the five distinct levels of power present in the jail sequence: 1) economic power (embodied in the figure of the landowner), 2) civil power (the mayor), 3) military power (the soldiers), 4) religious power (the priest and the church), and 5) the powerless (the masses: represented by Fabiano, Vitória, and the participants of the *bumba-meu-boi* celebration). A sixth grouping—composed of the other prisoner and the *jagunços*—stands outside of this hierarchy of power and represents a threat to its stability. It will be discussed separately.

The "bloqueio" mentioned above exists between the first four groups and the fifth one. It is unidirectional since the first four groups have access to the "space" occupied by the fifth, but the reverse is not the case. Little interchange occurs between them except when governed by signs of domination, authority and repression. The hierarchical distinction between groups one and two is unclear since we do not know if the mayor is himself a landowner or if the landowner holds more power than the mayor. In this sequence they are always seen together on an equal level. It is clear, however, that the military and the church are subordinate to both the mayor and the landowner and serve a mediating function between the highest and lowest strata of the power structure.

The landowner holds an (apparently) ambivalent position. While in a positive sense he gives Fabiano and his family an opportunity to work on his ranch, his role is primarily negative. He is the absentee landlord who, in a sense, owns the "means of production" and buys Fabiano's labor. As long as it is economically advantageous, he keeps Fabiano on as a cowherd, but as soon as the drought returns, he forces Fabiano and his family off the land, making him give up the little he owns. Besides paying the ranch-hand a modest wage in kind (one calf of every four), he "cheats" Fabiano by charging high interest rates on money loaned during the year. His economic activity is therefore based not only on ranching, but also on capitalist usury.

As I have already suggested, the mayor's role in the power structure outlined in the film is not well defined. In the jail sequence, he is clearly allied with the landowner during the *bumba-meu-boi* ceremony as the two of them sit side-by-side on the porch and receive the symbolic offerings of the celebrants. Later, when the *jagunços* ride into town to free the prisoner who shares Fabiano's cell (not a drunkard, as in the novel), the mayor and the landowner go to the jail together and order the soldiers to free the other prisoner. At this point, the landowner sees Fabiano and orders him freed as well. The mayor also has such

subordinates as the tax collector, who earlier in the film impedes Fabiano from selling his pork in the town. He thus shares economic power with the landowner, and the two figures are interchangeable.

Representatives of military power appear in only two shots of the sequence, and the infamous "soldado amarelo" does not appear, although he holds immediate responsibility for Fabiano's incarceration. In shot 3 the soldier who put the ranch-hand in jail is seen closing the door behind him, and in shot 6 he returns to tell Fabiano to be quiet. Military power, however, is pervasive throughout the sequence. The physical space depicted—the jail—is the signifier of a connotative sign the signified of which is "repression" and is, within the diegesis, a military space. Military power serves an intermediary function between the ruling classes (the mayor, the landowner) and the people by separating, isolating, and marginalizing the latter from the former. The relationship between the space of the jail and the public space outside is one of disjunction which is maintained by an obligative function. The rules of class society are such that military power is obligated to enforce the marginalization of certain sectors of society. Its intermediary role is crucial and is recognized as such by Fabiano later in the narrative. When the cowherd comes upon the "soldado amarelo" in the *caatinga*, he raises his machete to strike, but soon lowers it, saying "governo é governo." Fabiano thus expresses the fatalism of the *sertanejo* who realizes that the soldier who had humiliated him is no more than a representative of higher levels of authority. As Fabiano thinks in the novel, "O soldado amarelo era um infeliz que nem merecia um tabefe com as costas da mão. Mataria os donos dele."²¹

The other intermediary form of power in the film, religious power, is present in this sequence only through its absence. Vitória sits on the church steps waiting for Fabiano's return. Abandoned and alone, the church offers no solace for her pain (nor for Fabiano's). In this sense, the film's critique of religion is understated and subtle. Earlier, Fabiano had not been refused entrance to the church, he was merely unable to get in because of the crowd. Shots of Baleia and the two boys squeezed in the crowd of worshipper's legs develops the church itself as an uninviting, repressive space. The priest serves as well as an intermediary between the ruling classes and the *jagunços*, who, when entering the town to free one of their own from jail, wake up the priest and order him to call the mayor and the landowner.

The fifth level of the hierarchy of power is defined politically by its powerlessness, economically by its lack of ownership of

anything but its labor, and culturally by its creation of cultural forms linked directly to its work experience. It is also defined by its lack of language, and language is power.²² Fabiano and his family are, of course, the major representatives of this level of the hierarchy, but the dancers in the *bumba-meu-boi* celebration also belong to this grouping.

In the jail episode in the novel, Fabiano thinks to himself that if it were not for his wife and children, "[ele] entraria num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo" (p. 42). While in the novel Fabiano never has the opportunity to carry out his revenge, the film offers him such an option. In jail with Fabiano is an enigmatic second prisoner who soothes the cowherd's wounds and comforts him during the long night. In sharp contrast with Fabiano, who grimaces in pain and curses his jailers, the prisoner, although wounded himself, shows no sign of pain or fear. He speaks not a word. When not helping Fabiano, he gazes calmly out of the jail window, confident that he will not be in jail long. At daybreak, the band to which he belongs rides into town and frees him, causing Fabiano's release. They later meet again on the road outside of town, and the young *jagunço* offers Fabiano his horse and invites him to join the band. The cowherd of course refuses, feeling a greater responsibility to his family.

As I stated earlier, the band represents a group standing outside the hierarchy of power and a threat to its stability. At this point in the film, however, the director took advantage of his creative liberty to transform an element of the original text for the sake of ideological coherence. The director, first of all, *abstracted* the armed band. The use of *cangaceiros*, although still active at the time of the film's story (1940-1942), would be anachronistic in a narrative set in a more modern time frame, and we know from interviews that Nelson Pereira dos Santos intended the film to be an intervention within the contemporary political conjuncture. The precise dating of the film suggests, with a subtlety quite typical of its director, that a situation denounced by Graciliano Ramos decades earlier continued to exist. The abstraction of the armed band is achieved, first of all, by its visual decharacterization. The *cangaceiro* (mentioned in the novel) has a long history in Brazilian cinema, going as far back as *Filho Sem Mãe* (1925, by Édson Chagas). Lima Barreto's classic *O Cangaceiro* (1953) consecrated the *cangaceiro* film as a Brazilian genre. This tradition has institutionalized a certain modality of object representation and a certain way of identifying the *cangaceiro* in its visual representation. It has developed, in other words, a

specific *iconology*²⁴ for the representation of the *cangaceiro*: the colorful figure with the star-studded, moon-shaped hat, cartridge belts crossing his chest. The members of the armed band in *Vidas Secas* share none of these visual characteristics. Secondly, the abstraction of the band is achieved through silence: we are simply never told who they are, what they do, where they come from, or whom they work for. It is clear *only* that they represent a threat and an alternative to the ruling classes. Through this abstraction, therefore, the director brings into the diegesis an option merely latent in the novel: armed struggle. The availability of this option is reinforced in a later shot of Fabiano on horseback, shot from a low angle, with a rifle in his hands. While the cowherd rejects the option, the image remains vivid in the film's discourse.

The Cultural Code

Corresponding to the different levels of the hierarchy of power are different forms of cultural production. The film sequence renders explicit the ideology implicit in the social structure and certain manifestations of culture. Elite culture is represented by the classical violin lessons given, earlier in the film, to the landowner's daughter. This sequence — which takes place when Fabiano goes into town on an ox-cart — also provides an example of the subtle humor of Nelson Pereira dos Santos. The film's soundtrack is ingenious, providing, as Noel Burch points out in *Praxis du Cinéma*, an instance of the "structural use of sound."²⁴ The use of sound is part of the film's cinematic code, but will be explained here due to its relevance to the cultural code. The non-diegetic sound of the creaking wheels of an ox-cart accompany the film's credits. The sound is later diegetized as we see Fabiano on the ox-cart simultaneously with the sound. At this point, the sound forms part of an aural pun by which the creaking of the cart modulates into the sound (diegetic) of the scraping violin. The sound of the ox-cart becomes through the course of the film a kind of auditory synecdoche which encapsulates the Northeast, both by its denotation (the ox-cart evoking the technical backwardness of the region) and by its connotation, the very unpleasantness of the sound constituting a certain structure of aggression. The wheel of the ox-cart simultaneously operates metaphorically, recalling in its circularity the cyclical droughts and never-ending misery of the region. In the violin sequence, the sound of the ox-cart modulating into the sound of the violin equates elite culture and repression.

In opposition to elite culture is popular culture, represented in the sequence by the *bumba-meu-boi* celebration. The *boi* pervades

the entire film. The sound of an ox-cart opens and closes the filmic text; mid-way in the film, the date "1941" is superimposed on a clay ox molded by one of the boys. When Fabiano must decide whether to join the armed gang, his decision is tempered by the sound, in the background, of a cowbell; he decides not to kill the "soldado amarelo" partially because he hears one of the last surviving oxen in the *caatinga*. Fabiano makes the family's sandals from cowhide; the family depends on the herd for food. In short, the family's very survival depends on the *boi*.

The *bumba-meu-boi* celebration is a traditional folkdance pageant in which the people symbolically divide an ox and offer it to the local dignitaries. According to Mário de Andrade, who devoted much of his life to the study of Brazilian popular culture, the cult of the ox (*boi*) is 1) a remnant of mythical rites of vegetation which reflect the people's concern with the generosity of the earth, and 2) a moral value deriving from religious tradition and economic activity. In more modern society, the cult has lost its primitive "poesis" and much of its mythological significance, but the *boi*'s social significance remains.

A valorização do Boi reflete . . . o inconsciente coletivo, perso ao que o escritor [Mário de Andrade] considera "forças vitais" . . . o boi é a própria participação do homem no trabalho cotidiano das zonas do gado, é visto por ele quase como um prolongamento seu, como quem se comunica através do aboio.²⁵

The *bumba-meu-boi* celebration is thus an expression of a social and economic collectivity; a totem reflecting the socio-economic structure and the deepest values of those who participate in the celebration. In *Vidas Secas*, Nelson Pereira dos Santos utilizes the *boi* and popular culture in a critical sense, rather than a mere representational one.

The *bumba-meu-boi* pageant might be seen as a carnivalesque celebration, since it probably is linked through tradition to folk pageants of the middle ages. However, during medieval folk festivals and carnivals, from which the carnivalesque derives, existing social hierarchies were abolished, there was no distance between actors and spectators; participants led, so to speak, a second life, free from the rules and restrictions of official cultural life (i.e., the restrictions imposed, often through the church by the dominant ideology). According to Russian scholar Mikhail Bakhtin, the people achieved a temporary liberation from the established order through the suspension of hierarchical rank. The carnival spirit "offers the chance to have a new outlook on the world, to realize the relative nature of all that exists, and to enter a

completely new order of things."²⁶ The external space of the jail sequence in *Vidas Secas* is thus festive, but not carnivalistic, since a virtual "bloqueio" remains between the people and the figures of authorities. The repressive nature of the pageant is revealed through the film's organization and juxtaposition of sound and image (once again, part of the cinematic code), contrasting the celebration with shots of Fabiano suffering behind bars. When the dancers finally say "let's cut up the ox," the camera focuses not on them, but rather on Fabiano. When the *boi* is divided and served symbolically to the ruling classes, so too is Fabiano—who also represents the collectivity—served up and devoured in a ceremony of ritual anthropophagy. The *bumba-meu-boi* can be seen in this context as the ceremonial representation, the *mise-en-scène* of a situation of oppression, for they offer not only what is in some sense the product of their labor to the oppressors, but also symbolically offer themselves. Popular culture the director seems to be saying, is politically ambiguous. While it does offer a counterpole to elite culture, it can also alienate the people by simply representing, rather than challenging their own oppression.

The novel *Vidas Secas* elaborates the analogy, characteristic of naturalist fiction and rooted in nineteenth-century biologism and social Darwinism, between human beings and animals. The twist in *Vidas Secas* is that it is not in the descriptive passages that the novelist brings up the metaphor; rather, he has the characters themselves make the comparison, conversely reinforced by the author's "anthropomorphization" of animals.²⁷ While Fabiano and Vitória constantly complain that they are forced to live like animals, the dog Baleia is given almost human qualities and is totally integrated into the family. The human characters are very much aware of their inability to communicate through language, but when Vitória kills the parrot to eat, she justifies her action by saying that it was worth nothing, "it didn't even talk." The overweening importance of a leather bed for Vitória is that it represents for her the ideal of ceasing to live like animals. In his study of *Vidas Secas*, Affonso Romano de Sant'Anna examines the similarity, on a metaphorical and metonymic level, between Fabiano and Baleia and between Vitória and the parrot.²⁸ The same relationship holds true in the film. During the jail sequence, Vitória and the boys have been left alone by both Fabiano (in jail) and Baleia (who has disappeared). Baleia only returns after Fabiano is released and reunited with his family. The dog's temporary disappearance, furthermore, foreshadows her absence (death) at the end of the narrative. Throughout the film (at least in

the sequences which take place in town), Fabiano is reduced to an animal level by the social structure, though he does resist his own animalization.

The Cinematic Code

In order to fully understand and appreciate the differences and similarities between *Vidas Secas* novel and film, one must examine the formal codes through which the respective messages of the two works are transmitted. One area in which the film is imaginatively "faithful" to the novel concerns point-of-view. The Ramos novel is written from what might be called a subjectivized third-person point-of-view. It uses an indirect free style, i.e., a mode of discourse which begins in the third person ("he thought") and then modulates into a more-or-less direct, but still third person, presentation of a character's thoughts and feelings. The discourse of *Vidas Secas* is highly subjectivized in that most of the verbal material is articulated via the point-of-view of characters. Five chapters are named for the personage whose vision colors their presentation; four others are dominated by Fabiano. At the same time, within particular chapters, a kind of subsystem originates point-of-view, which passes down a hierarchy of power from Fabiano to Vitória to the two boys and, at times, to the dog Baleia.

The novel *Vidas Secas* is characterized by an intense imaginative empathy whereby the author projects himself into the minds and bodies of characters very different from himself and brings us as readers into the very physical being of his peasant subjects. In a tour de force, Ramos even psychologizes the dog Baleia, going so far as to give her visions of a canine afterlife. At some points, obviously, it becomes clear that he does not strictly limit himself to, but rather includes and transcends, the consciousness of his characters. He makes allusions, for example, which would undoubtedly have been beyond the ken of his characters (e.g., Fabiano's comparison of himself to a "wandering jew") or he details their confusion (Fabiano's semi-comic attempt to compose an appropriate lie for Vitória concerning his loss of money in a card game) while making it clear that he as author does not share this confusion.

In the film, interior monologue in the indirect free style disappears in favor of sparse direct dialogue. Fabiano's internal wrestle with language itself, for example, is dropped; all we are given is the *fact* of his inarticulateness. Fabiano and Vitória's lack of verbal communication is related through a "conversation," as they sit by the fire and listen to the rain outside, in which both of them talk simultaneously without hearing one another. But

Nelson Pereira dos Santos does retain what we might call the democratic distribution of subjectivity. Fabiano, Vitória, the two boys, and the dog are all subjectivized by the film. This subjectivization operates by playing on diverse cinematic registers. Classically and most obviously, the film exploits point-of-view shots which alternate the person seeing with what the person presumably sees. Such shots are associated with each of the four human protagonists and with the dog. One sequence alternates shots of Baleia looking and panting with shots of cavy scurrying through the brush. The film also subjectivizes by camera movement; hand-held travelling shots evoke the experience of traversing the *sertão*; a vertiginous camera movement suggests the younger boy's dizziness and fall. Other procedures involve exposure (an overexposed shot of the sun blinds and dizzies the character and the spectator); focus (Baleia's vision goes out of focus after having been shot by Fabiano); and camera angle (the boy inclines his head to look at the house, the camera inclines as well). It is also noteworthy that the camera films the dog and the children at their level, without patronizing them, so to speak, by using high angles. Luis Carlos Barreto's cinematography is dry and harsh like the *sertão*. Indeed, he has been credited with "inventing" a kind of light appropriate to Brazilian cinema. In short, Graciliano Ramos' style, a style ideally suited to the rendering of psychological states, physical sensation and concrete experience, is transmuted successfully into film.

The jail sequence in the novel creates a psychological space (Fabiano's rambling and anguished attempt to articulate his rage) which is social and political on a secondary level. The film, on the other hand, develops a predominantly social and political space (showing the *fact* of Fabiano's oppression) which is implicitly psychological. The sequence alternates subjective camera (e.g., Fabiano looking up at the other prisoner and vice-versa), objective, third-person camera (shots of Vitória on the church steps) and documentary footage (the *bumba-meu-boi* celebration) as a means of contrasting the objective (social) reality of the situation with Fabiano's personal drama. The juxtaposition of sound and image (e.g., the sound of the celebration together with the image of Fabiano in jail or Vitória on the church steps) renders explicit the marginalization of the protagonists from the collective festivities and, by extension, from Brazilian society as a whole. The symbolic sacrifice of Fabiano through the juxtaposition of the sound of one space over the image of another has already been mentioned.

The lighting in the sequence and throughout the film is

natural. First, the jail is illuminated by the light from the window (Fabiano is arrested before nightfall). Later, illumination derives from the fire that the other prisoner has lit to provide Fabiano with warmth and comfort. Lighting is, in fact, a significant element within the sequence. The first time we see the other prisoner, he is standing silently by the window, light entering from behind and above, giving the other prisoner a Christ-like aura. Later, a similar effect is achieved when the prisoner is by the fire. The light reflecting off the wall illuminates, once again, his head. As we have already suggested, the prisoner represents, on an immediate level, Fabiano's release from jail — his salvation, to maintain the Christ-metaphor— and, more abstractly, the possibility of struggle against the ruling classes. This interpretation is reinforced near the end of the sequence. As day breaks the sun rises over the church spire (a subjective shot from Vitória's point of view) as the armed gang rides into town. A new day has arrived.

It is not the purpose of this study to find the film version of *Vidas Secas* to be better or worse than the novel. Such a normative judgment, given the differences between the two media, the circumstances of production, and the temporal distance between the two works, would inevitably be ahistorical and ideologically tainted. I prefer to see the adaptation as more a question of dialogue and admiration than of fundamental differences between the two authors. Both works are masterpieces in their own right, and both are inflected from the same general political perspective. If, as Affonso Romano de Sant'Anna suggests, the novel uses language to discuss non-language (i.e., Fabiano and his family's lack of language),²⁹ then the very lack of language is due, ultimately, to the economic, political, and social structures of Brazilian society. In purely cinematic terms, Nelson Pereira dos Santos' film, with its soberly critical realism and its implicit optimism, represents early Cinema Novo at its best. Rarely has a subject — in this case hunger, drought, and the exploitation of a peasant family— been so finely rendered by a style. Rarely have a thematic and an esthetic been quite so fully adequate to one another.

Notes

1. This article is an elaboration and an expansion of ideas first expressed in Robert Stam's and my "The Cinema of Hunger: Nelson Pereira dos Santos' *Vidas Secas*," in our *Brazilian Cinema* (Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, in press). I have borrowed freely from this previous text.
2. Brazilian Modernism is defined here in its broadest possible terms. The "heroic" period of modernism dates from 1922 to 1930. From 1930 to 1945, Brazilian literature was dominated by sociological novels, most of which were written by writers from the Northeast.
3. The Companhia Cinematográfica Vera Cruz, founded in 1949 by a group of São Paulo industrialists, attempted to implant a Hollywood system of cinematic production in São Bernardo do Campo. After producing some 22 films, the most famous of which was Lima Barreto's *O Cangaceiro* (1953), it went bankrupt in 1954.
4. João Luiz Laletá, *1930: A Crítica e o Modernismo* (São Paulo: Duas Cidades, 1974), p. 12.
5. Joaquim Pedro's *O Padre e a Moça* (1965) is based on a poem by Carlos Drummond de Andrade; his superb *Os Inconfidentes* (1975) on the *Autos da Devassa* and Cecília Meireles' *Romanceiro da Inconfidência*; and his *Guerra Conjugal* (1975) on several collections of short stories by Dalton Trevisan.
6. For a discussion of Cinema Novo see Robert Stam's and my "Brazilian Renaissance: Beyond Cinema Novo," *JumpCut: A Review of Contemporary Cinema*, no. 21 (November 1979), pp. 13-18; also my "Macunaíma: From Modernism to Cinema Novo" (Unpublished Ph.D. dissertation, University of Texas at Austin, 1977).
7. Haroldo de Campos, *Metalinguagem* (São Paulo: Cultrix, 1976), p. 21.
8. Maintaining the same image, Haroldo de Campos gives the following example of esthetic information from a poem by João Cabral de Melo Neto: "A aranha passa a vida tecendo cortinados com o fio que fia de seu cuspe privado."
9. Roman Jakobson, *Linguística e Comunicação*, tr. Isidoro Blikstein and José Paulo Paes, 8th ed. (São Paulo: Editora Cultrix, 1975), pp. 118-162. See also Umberto Eco, *A Estrutura Ausente*, tr. Pérola de Carvalho, (São Paulo: Perspectiva, 1971), p. 52.
10. Campos, p. 22.
11. Quoted by Campos, p. 23.
12. Campos, p. 24.
13. For a discussion of these two types of translation, see Roman Jakobson, "Aspectos Linguísticos da Tradução," in *Linguística e Comunicação*, op. cit., pp. 63-72.
14. Umberto Eco, *The Role of the Reader* (Bloomington: University of Indiana Press, 1978), p. 257, n. 43.
15. Silviano Santiago, "Vanguarda: Um Conceito e Possivelmente um Método," in *O Modernismo*, ed. Affonso Ávila (São Paulo: Perspectiva, 1975), p. 115.
16. Umberto Eco, *A Estrutura Ausente*, p. 28.

17. For a detailed analysis of the film version of *Macunaíma* see my "Macunaíma: From Modernism to Cinema Novo;" also "Macunaíma as Brazilian Hero: Filmic Adaptation as Ideological Radicalization," *Latin American Literary Review*, VII, No. 13 (Fall-Winter 1978), 38-44.
18. Federico de Cárdenas and Max Tessier, "Entretien avec Nelson Pereira dos Santos." *Études Cinématographiques*, no. 93-96, 1972. Translated by Julianne Burton.
19. See Affonso Romano de Sant'Anna, *Análise Estrutural de Romances Brasileiros* (Petrópolis: Vozes, 5th ed., 1979), p. 167.
20. *Ibid.*, p. 155.
21. Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, 10th ed. (São Paulo: Martins, 1964), p. 42.
22. See Affonso Romano de Sant'Anna's analysis of *Vidas Secas* as an "obra de linguagem sobre a não-linguagem;" *op. cit.*, pp. 155-181.
23. Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of Cinema*, tr. Michael Taylor (New York: Oxford University Press, 1974), p. 111.
24. Noel Burch, *Praxis du Cinéma* (Paris: Gallimard, 1969), p. 144.
25. Telê Porto Ancona Lopez, *Mário de Andrade: Ramais e Caminhos* (São Paulo: Duas Cidades, 1972), p. 133.
26. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, tr. Helene Iswolsky (Cambridge: M.I.T. Press, 1968), p. 34.
27. For a discussion of this concept in the novel, see Affonso Romano de Sant'Anna, *op. cit.*, 156-160.
28. Sant'anna, pp. 158-159.
29. *Ibid.*, pp. 176-180.

Galdós's *Tormento*: Political Partisanship/Literary Structures

John H. Sinnigen

University of Maryland Baltimore County

Tormento was published in 1881, almost twenty years after the period it refers to (1867, 1868). It was written at a high point of the Restoration, for it had been ten years since both the revolution of 1868-1874 and the Carlists had been defeated, the Spanish economy was still riding the crest of the "fiebre de oro" (1876-1886), and the *turno pacífico* was functioning well. These years, then, were ones of social stability which stood in contrast to the nearly continual turbulence Spain had known throughout the nineteenth century, the years in which *Tormento* takes place were one of those tumultuous periods, the interim between the uprisings of 1854 and 1868; that is, between an uprising which stopped short of the abolition of the monarchy and one which accomplished that task. Throughout the novel there is repeated explicit reference to the historical situation, especially as characters anticipate the coming of a social upheaval.

In spite of this conjunctural difference between the two periods, Galdós perceived that, in fact, the societies in question were similar. As the narrator in *Tormento* observes:

En una sociedad como aquélla, o como ésta, pues la variación en diez y seis años no ha sido muy grande; en esta sociedad, digo, no vigorizada por el trabajo, y en la cual tienen más valor que en otra parte los parentescos, las recomendaciones, los compadrazgos y amistades, la iniciativa individual es sustituida por la fe en las relaciones. Los bien relacionados lo esperan todo del pariente, a quien adulan o del cacique a quien sirven y rara vez esperan de sí mismos el bien que desean. En esto de vivir *bien relacionada*, la señora de Bringas no cedía a ningún nacido ni por nacer, y desde tan sólida base se remontaba a la excelsitud de su orgullete español, el cual vicio tiene por fundamenta la inveterada pereza del espíritu, la ociosidad de muchas

generaciones y la falta de educación intelectual y moral. Y si aquella sociedad difería bastante de la nuestra, consistía la diferencia en que era *más puntillosa y más linfática*, en que era aun *más vana y perezosa* (my emphasis), y en que estaba más desmedrada por los cambios políticos y la empleomanía (1164, 1165).¹

This statement is revealing about both the ideological preoccupation of *Tormento* and the principal literary vehicle that will be used to explore this preoccupation. Since the societies of 1884 and 1867, 1868 are portrayed as similar, Spain is seen as still suffering from an allegiance to old, established, *pre-capitalist*, institutions, and from the corresponding inability to admit any new, revitalizing elements which might alter those institutions. It is best described by the pairs of adjectives *puntillosa linfática* and *vana perezosa*. Its illness is two-fold; it is dedicated to appearances (*puntillosa* and *vana*), and it is lazy (*linfática* and *perezosa*). This critique of the Restoration flows from Galdós's recognition of the failure of the Spanish bourgeoisie to fulfill its historic task, the final seizure of political power and the transformation of the institutions of the *ancien régime*.²

These traits are presented through an individual-typical character, Rosalía de Bringas. Throughout *Tormento* and *La de Bringas* there is substantial evidence of Rosalía's devotion to the superficial, and, although she is not always lazy, her energies are never productive. To the contrary, they are dedicated to maintaining appearances. Rosalía is the wife of a government bureaucrat, a particularly unproductive profession. Furthermore, the well-being of her family is tied to the interests of the monarchy, and she lives in Madrid, that capital most affected by "los cambios políticos y la empleomanía." We see, then, that Galdós focuses on a specific sector of Madrid society as a vehicle for talking about *all* of Spain. The problems that dominate in the governmental bureaucracy are portrayed as those which plague the nation: "esta sociedad . . . no vigorizada por el trabajo" is at once the bureaucracy, Madrid, and Spain.

Of course *Tormento* is a novel and not a political treatise. Therefore within it any ideological preoccupation had to be articulated in a specifically literary form. Galdós wrote within the tradition of classical bourgeois realism, a tradition corresponding to the period of bourgeois ascendancy. The influence which writers such as Dickens and Balzac exercised on him is generally recognized. In the work of all these writers the narrative structures and development of characters are similar. Their narrators are all more or less omniscient and they all utilize the discourses of important characters as means of exploring their "world". The

major characters are at once "individuals" and "types." That is, while they have well developed individual "psychologies" and "personal lives," their development also reflects major social contradictions.³ The constellation of individual-typical characters presents a social space homologous to the real world. This space is articulated through characters who represent different social classes, groups, institutions, and values. A fundamental structuring of this constellation involves the opposition of the problematic individual (frequently an outsider) to society. Thus, for example, the oppositions Pepe Rey Orbajosa, Fortunata middle class society (of both the Santa Cruz and Rubín varieties), Angel Guerra the world of his mother, Halma the practical world of her brother. As these oppositions are worked out, the nature of both the individual and the society in question is revealed.

The appearance "reality" contradiction is another important constituent element in the novels of this tradition. It can be found in Galdós in such simple manifestations as the ironic use of names like Doña Perfecta and Don Inocencio and in more complex forms such as Benina's "creation" of Don Romualdo. The contradiction is, in fact, a convention which Galdós utilizes extensively. Frequently linked to this convention is another, the "education" of the protagonist. That is, the protagonists "learn" in so far as they move from a naive to a more mature vision of themselves and society by learning to discern the "reality" lying behind deceptive appearances. Of course, not all characters overcome their naïveté. Some, for example Isidora Rufete and Alejandro Miquis, remain trapped in their world of illusions. But others, like Agustín Caballero and Pedro Polo shed their illusions and achieve a new level of self and social awareness.⁴

Tormento is the fourth in the series of *novelas españolas contemporáneas*. It is in this series that Galdós developed most fully his portrayal of individual-typical characters. Here there is also an extensive examination of the appearance-reality theme which is developed through the individual-society opposition. In this respect *Tormento* represents a kind of turning point. In *La desheredada*, *El amigo Manso*, and *El doctor Centeno* the falseness of the romantic visions of the protagonists was revealed. Social criticism was provided only in so far as the prevalence of such visions in society was demonstrated. As far as the individual-society duality is concerned, the emphasis fell on what was revealed about the individual. Thus, for example, the *moraleja* of *La desheredada*, urges the reader to take Isidora as a model of what not to do. In *Tormento*, on the other hand, we find the beginning

of an unmasking of society, an unmasking that is continued in more thorough fashion in *La de Bringas*.

The social space in *Tormento* is primarily petty bourgeois. Francisco Bringas is a middle level bureaucrat, and his family's house is the principal geographic center. Agustín is the only bourgeois of importance: relations with aristocrats are merely mentioned, and the *pueblo* is virtually absent.⁵

The plot is based on the development of the traditional love triangle formed by Polo, Amparo, and Agustín, and the relation of these three characters to the Bringas household (and to a lesser extent Marcelina Polo). The Bringas stand as the principal representatives of the status quo. They are fierce defenders of the pre-capitalist values of the *ancien régime* and the outmoded institutions of the church and the monarchy. Rosalía is guilty of "cierta manía nobiliaria" (1459), and life for the family is defined as the art of living "bien relacionado." Although each of the three lovers is somehow distinct from the Bringas, the clearest opposition is established by Agustín. Agustín is an outsider, first of all in a geographic sense, for he has come to Madrid from America. He is uncomfortable within Madrid society (e.g. he does not like to go to the theater), and that society views him as different. He is further differentiated from the Bringas through his relation with Amparo, the daughter of a deceased pharmacist who seems condemned to lead a humble existence. For this reason the Bringas treat her in a patronizing way. Agustín, however, loves her in spite of her social rank and because of her simplicity. Because of his timidity, however, he has a difficult time expressing his feelings. This difficulty is especially obvious in chapters VIII and IX where he struggles to propose marriage but fails since "aquel maldito freno que su ser íntimo ponía fatalmente a su palabra" (1476) keeps him from finding the words with which to begin. Agustín does not lack the sentiment of love, but he is missing its rhetoric.

This reticence contrasts with the empty rhetoric that is so much a part of life in Madrid. For example, the education of Paquito Bringas and Joaquinito Pez: "Ambos habían principiado la carrera de leyes, y se adiestraban en el pugilato de la palabra espoleándose desde tan temprana edad por la ambicioncilla puramente española de ser notabilidades en el Foro y en el Parlamento. Paquito Bringas no sabía Gramática, ni Aritmética.... Y no obstante esta lumbrera escribía memorias sobre la *Cuestión social* que eran pasmo de sus compañeritos" (1472). Pompous, vacuous rhetoric is so essential in Madrid that it becomes the most important part of a young man's education.

This difference provides one example of the relation between

the oppositions appearance reality, Agustín society. Although Agustín has a difficult time expressing himself, he is motivated by a genuine sentiment. On the other hand, Paquito has mastered rhetorical forms, but he has no knowledge to communicate. An impressive appearance masks substance-less reality. This opposition receives further expression through the difference between Agustín's utility and sincerity and the indolence and ostentatiousness of Spanish society: "En verdad, aquel hombre que había prestado a la civilización de América servicios positivos, si no brillantes, era tosco y desmañado, y parecía muy fuera de lugar en una capital burocrática donde hay personas que han hecho carreras por saber hacerse el lazo de la corbata" (1468). Knowing how to dress, like knowing how to talk, is important in a society which strives to present itself as sophisticated and wealthy although it lacks the knowledge and the "iniciativa individual" necessary to attain these qualities.⁶

Along with being sincere, Agustín is also naive. He does not recognize just how profound the differences which separate him from Spanish society are. In fact, in his desire to "start a new life," he seeks to adapt himself to society's demands: "allí [in America] no había religión, ni ley moral, ni familia, ni afectos puros; no había más que comercio, fraudes de género y de sentimientos . . . ¿Cómo encontrar en semejante vida lo que yo ansiaba tanto? Cuando me vi rico, dije: «Ahora, ellos», y me embarqué para Europa. Por la travesía pensaba así: «Ahora, en la vieja España, pobre y ordenada, encontraré lo que me falta, sabré redondear mi existencia, labrándome una vejez tranquila y feliz. . .»" (1478). Essential to this vision of order is a search for a wife, and Agustín believes that Amparo is the ideal choice. He explains to his cousin: "«Vi a una mujer que me pareció reunir todas las cualidades que durante mi anterior vida solitaria atribuía yo a la soñada, a la grande, hermosa, escogida, única, que brillaba dentro de mi vida por su ausencia y vivía dentro de mí con parte de mi vida. . . Todo lo que de ella necesitaba yo saber, lo sabía sólo con mirarla. Sospechos de engaño, de doblez, de mentira . . . ¡Oh! nada de eso cabía en mí viéndola. El amor y la confianza eran en mí un mismo sentimiento . . . »" (1479). Agustín has fallen in love with a preformed, idealized vision of Amparo that parallels his idealized vision of Spanish society. In both instances he is wrong, and the process through which he is disillusioned becomes the most important tension of the novel. When he finally does learn the truth about Amparo's past, this discovery leads him to reject his vision of an orderly society. Since a crucial part of that vision was his projection of the ideal Amparo, when that ideal is shattered,

the whole vision vanishes. Agustín now sees his entire effort as having been nothing more than the interaction of a deceitful society and his "yo falsificado" (1564). After discovering that he has been living behind a mask, Agustín understands that masks and façades are the reality of the principles of Spanish society. *Mauvaise foi* gives way to self-awareness which leads to social awareness.

Although motivated by different needs, Pedro Polo's development is similar to Agustín's. Against his natural inclinations, Polo is attracted to both his profession and Madrid because of economic necessity. He tries to adapt himself to the role of a conventional urban priest, and in *El doctor Centeno* he is apparently successful in this role. But living behind this mask becomes intolerable for him, and he recognizes the falseness of the role he had been playing: "Era un hombre que no podía prolongar más tiempo la falsificación de su ser, y que corría derecho a reconstruirse en su natural forma y sentido, a restablecer su propio imperio personal, a efectuar la revolución de sí mismo, y derrocar y destruir todo lo que en sí hallara de artificial y postizo" (1496). Like Agustín, Polo rejects the "yo falsificado" that society had forced him to create. Once again hypocrisy gives way to sincerity. Like Agustín, Polo is portrayed as being energetic, hard working, and sincere. Therefore although Polo and Agustín are socially distinct, they are morally similar. As such Polo is also differentiated from the Bringas and, more particularly, his hypocritical sister.

The unmasking of society is therefore effected primarily through a process of differentiation. First of all the narrator points out how Polo and Agustín are different from the status quo. But more important is the fact that these outsiders are not able to adapt themselves to the conventions which govern the lives of the Bringas. In spite of their efforts to achieve this adaptation, their faithfulness to themselves does not allow them to accept the hypocrisy of the social norm.⁷ Their realizations of the hypocrisy of society and of their attempts to adapt to its demands represents the culmination of their learning experiences and of the process of differentiation. The discrepancy between appearance and reality is most clearly delineated when Agustín and Polo recognize it, precisely because initially they had been fooled by a deceptive façade. The trajectories of both of these characters, then, is characterized by a movement from illusion to disillusion.

The same movement informs the narrative structure, which is based on the interpenetration of the discourses of the narrator, Amparo, and Agustín. Thus, particularly Agustín's learning

process is an important focus of attention. Moreover, the reader must also overcome illusions. For example, Amparo's past is presented as a mystery. In both *El doctor Centeno* and *Tormento* there are clues which suggest the nature of her relationship with Polo, but the structure of interpenetrating discourses in the first chapters of *Tormento* serves to hide it. Agustín, following the suppositions of his preconceived vision of an orderly society, lauds Amparo's "virtue," and other characters, including the narrator, lend support to this belief. For example, the narrator describes in the following way Amparo's situation immediately after her father's death: "Luego que a su padre dieron tierra, instálaronse las dos huérfanas en la casa más reducida y más barata que encontraron, e hicieron voto de heroísmo que se llama *vivir de su trabajo*. El de la mujer soltera y honrada, era y es una como patente de ayuno perpetuo. . . . Muy a mal lo hubieran pasado sin la protección manifiesta de Bringas, y la más o menos encubierta de otros amigos y deudos de Sánchez Emperador" (1461). The narrator here is misleading us. He suggests that the two girls followed the dictates of social convention although we find out later that Amparo had an affair with Polo. He also implies that friends other than Bringas helped the two girls because of an allegiance to their father, when Polo had been of major assistance because of his love for Amparo. Deceptive comments like this one lead the reader to share the widely held opinion about Amparo's situation. Even the voice of the narrator cannot be trusted. Like other characters, he too can be fooled by appearances. Therefore this illusion can be shed only as the characters act to clear up the mystery.

Appearance-reality. The education of the protagonist. Interpenetrating discourses. Illusion-disillusion. Mysteries. All of these constituent elements of this novel are to be found throughout the work of Galdós, for, as we have noted, they are conventions common to the literary tradition within which he worked. In *Tormento* the appearance of an orderly, prosperous, society hides the reality of the conflict of selfish interests and stagnation. Because of this discrepancy, as well as because of their own needs, Agustín and Polo have certain illusions about their existence in this society. The shedding of these illusions is their education. This process is portrayed through the structure of interpenetrating discourses through which the characters' weaknesses and the hypocrisy of society are revealed. This process also resolves the mysteries that were presented to both the characters and the reader.

Therefore the specific function of these conventions is determined by the ideological preoccupation demonstrated by the

work as a whole, the search for a means of regenerating a stagnant society. This preoccupation can be seen most clearly in the duality of the differentiation represented by the characters as types. This duality is first suggested by the pairs of adjectives referred to before, *puntillosa linfática* and *vana perezosa*. 1. Agustín, Polo and the Bringas are *socially* different. Agustín is an example of that capitalist hero, the self-made man. He comes to Madrid in search of a tranquil, orderly existence. Polo is a poor priest. He comes to Madrid in search of economic stability. Although their economic situations are different, they are socially similar in that they are differentiated from the bureaucracy and the institutions of the *ancien régime*, represented by the Bringas. Whereas that society is *linfática* and *perezosa*, Agustín and Polo are hard-working. 2. Agustín and Polo, on one hand, and the Bringas, especially Rosalía, on the other, are *morally* different. The two outsiders are sincere while the Bringas are *puntillosa* and *vana*. Although Polo and Agustín accept temporarily the established conventions which govern the Bringas's lives, eventually their sincerity leads them to reject those conventions. This duality suggests that what is needed to regenerate Spanish society are: 1. hard work and *iniciativa individual*; that is a bourgeois alternative to the stagnating monarchical structures; 2. sincerity, a moral honesty to replace the hypocrisy of the old order. In *Tormento*, then, the two aspects of the type are complementary, and through the differentiation they trace, the isolation, as well as the social and moral degeneration of the institutions in question is made clear.⁸

In an analysis of the social function of art that has special relevance for classical bourgeois realism, Georg Lukács observes:

This representation of life, structured and ordered more richly and strictly than ordinary life experience, is in intimate relation to the active social function, the propaganda effect of the genuine work of art. Such a depiction cannot possibly exhibit the lifeless and false objectivity of an 'impartial' imitation which takes no stand or provides no call to action. From Lenin, however, we know that this partisanship is not introduced into the external world arbitrarily by the individual but is a motive force inherent in reality which is made conscious through the correct dialectical reflection of reality and introduced into practice. This partisanship of objectivity must therefore be found intensified in the work of art — intensified in clarity and distinctness, for the subject matter of a work of art is consciously arranged and ordered by the artist toward this goal, in the sense of this partisanship; intensified, however, in objectivity too, for a genuine work of art is directed specifically toward depicting this partisanship as a quality in the subject matter, presenting it as a motive force inherent in it and growing organically

out of it. When Engels approves of tendentiousness in literature he always means, as does Lenin after him, this 'partisanship of objectivity' and emphatically rejects any subjective superimposed tendentiousness: 'But I mean that the tendentiousness must spring out of the situation and action without being expressly pointed out' (p. 40).⁹

According to Lukács, partisanship is "a motor force in reality" itself and is not to be imposed subjectively by any individual. A novelistic reflection of reality should then sharpen the focus of this partisanship, while making certain that it is always portrayed as a force inherent in the world of the novel itself and is not the product of "any superimposed tendentiousness," for example, excessive moralizing on the part of the narrator. Such a novel should then provide readers with a fuller understanding of their situation, and as such would constitute a new "call to action."

Of course literary forms experience their own relatively autonomous development which has a determinate effect on the kind of expression an artist can give to his ideas about society.¹⁰ If we view the artist as a *producer* of texts, the material with which he works is provided first of all by social history of which a work is necessarily some kind of a reflection,¹¹ and next by literary history, for each artist and work also defines him/itself in relation to literary tradition(s).¹² There are, then, specific social and literary conditions which allow for the production of any given literary text.

How does *Tormento* fit into this schema? Certainly it does portray an anti-Restoration partisanship as inherent in the world of the novel. This partisanship is developed through comments made by the narrator and the specific structuring of the different novelistic conventions we have examined, in particular the interaction of individual-typical characters. Through its unmasking of Restoration society, it clearly takes a stand and provides a call for action against the status quo. We will return later to an examination of the nature of this call.

Nonetheless *Tormento* is not a "correcting dialectical reflection" of the reality of contemporary Spain. Nor do the *contemporáneas* as a whole provide such a reflection. In fact, it is probably wrong to suggest that a novel can provide one. For if we are to speak of a novel (or group of novels) as a "mirror" of reality, we must see it as a mirror that provides only a *partial* reflection.¹³ For example, the reflection provided by *Tormento* and *La de Bringas* fails completely to take into consideration the transformations that the Spanish *economy* was experiencing. Thus, for example, there is no mention of the economic crisis of

1866, a crisis which was an important condition for the overthrow of the monarchy.¹⁴ Nor is the development of a capitalist economy taken into consideration, although it is during the second half of the nineteenth century (boom of 1856-1866, *fiebre de oro*) that the bases of this economy are firmly established (Basque and Asturian mining, Catalan textile industry, establishment of the *red ferroviaria*, growth of the industrial proletariat, etc.). Of course this development occurred primarily on the periphery, and Galdós's focus is Madrid where the social transformation was less striking than in Barcelona or Bilbao, for example. Therefore, while the call for a capitalist alternative for a "capital burocrática" may be appropriate, it would make little sense in those other parts of the country where the industrial bourgeoisie had established its predominance.

This partial reflection, however, is also related to the uneven development of the bourgeois revolution in Spain. For one, it reflects the important duality periphery-center we have noted, as well as the failure of the Spanish bourgeoisie to articulate a coherent strategy on the level of the entire state. Moreover, it reflects the unevenness of the relation between the economic and political processes, for although capitalist relations were established throughout Spain during the nineteenth century, the bourgeoisie failed to take political power and continued to rely on the institutions of the *ancien régime*. Thus Spain never experienced a stable, long term period of parliamentary democracy; the Restoration *cortes* were merely a parliamentary farce.

Understanding the partial nature of this reflection helps us to focus better the development of anti-Restoration partisanship. The development of this partisanship as a function of the internal dynamic of the novel is an important feature of the *contemporáneas*. For one, it differentiates them from the works of the "primera época," which suffered from "subjective superimposed tendentiousness." It also helps us to understand what differentiates *Tormento* from *La desheredada*, *El amigo Manso*, and —although to a lesser extent— *El doctor Centeno*. In *Tormento* with respect to the individual-society duality, the emphasis begins to shift in the direction of society. The experiences of Agustín and Polo are different from those of Isidora, Manso, and Miquis in that their illusions are clearly related to a specific social situation. They are seeking a better life within a society that fools them. Thus it is seen that it is social relations that are the ultimate source of illusions, rather than the particular condition of a given character. This relation between

illusions and a stagnating society is then developed more fully in *La de Bringas*.

The first "stand" evoked by anti-Restoration partisanship of *Tormento* is a product of the unmasking process. By equating the boom years of the early 1880's with the last gasps of the Isabeline monarchy, the Restoration is portrayed as a society behind whose best-of-all-possible-worlds façade lies a profound stagnation. Therefore *Tormento* urges readers to be suspicious of all social appearances. This warning is to be drawn from an examination of the learning experiences of Polo and Agustín and from the reader's own experiences with the deceptive narrative voice.

But the line of action Agustín and Polo follow to resolve their problems is inadequate for them and for society. They abandon Spain. To an extent, of course, they are forced out, and when they leave, it is clear that society is losing the possible regenerating force they might have provided; the depth of the stagnation they leave behind is portrayed in *La de Bringas*. Their "solution" is also shallow and illusory with respect to their own development. Polo dreams of "tierras que son paraísos, donde todo es inocencia de costumbre y verdadera igualdad; tierras sin historia, donde a nadie se le pregunta lo que piensa" (1499). In just such a land, however, Agustín had found: "Allí no había religión, ni ley moral, ni familia, ni afectos puros; no había más que comercio, fraudes de género y de sentimientos." Moreover, Polo will still be a priest, and therefore subject to restriction on his need for physical love. And in the case of Agustín, how much less hypocritical can society in the Bordeaux of the Second Empire be?

At least in *Tormento*, then, the most important aspect of the propaganda effect is the process of unmasking it initiates. The questions it poses are more important than the solutions it suggests. As we have seen, these questions are posed through the development of individual-typical characters, the individual/society duality, and the interpenetration of the discourses of characters and the less-than-omniscient narrator. Through these structures the question is posed: how can stagnating Spanish society be regenerated? The capitalist alternative proposed in *Tormento* does not work out. Nevertheless, the methodology developed suggests other possibilities. We have already seen the way in which problems initiated in *El doctor Centeno* were carried into *Tormento*, and those of *Tormento* developed in *La de Bringes*. But Galdós's literary search for solutions also leads to *Fortunata y Jacinta* where the social space is expanded to include the *pueblo* whose representative, Fortunata, rather than fleeing society, develops an

idea aimed at the transformation of social conventions and the regeneration of society.¹⁵

We can see, then, that just as there were definite social and literary conditions which allowed for the production of *Tormento*, so that novel also produced social and literary effects. Through its anti-Restoration partisanship it should lead readers to a further questioning of their reality and perhaps alter their social practice. Through its literary unmasking process and the way in which it poses the question of social regeneration it provides a basis for continuing that process and posing different solutions so that in *Fortunata y Jacinta*, for example, Galdós is able to go beyond the limitations of middle class answers and to perceive the possible impact of a working class alternative.

Notes

1. All references to *Tormento* will be to volume IV of the Sainz de Robles edition of the *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1966).

2. In the first volume of his *Ideologías y clases en la España contemporánea* (Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1968), Antoni Juglar observes: "En los apartados precedentes hemos tratado de exponer una serie de rasgos, fenómenos y motivaciones que ayuden a comprender el supuesto «laberinto español» en la coyuntura de 1868-1874. Una comprensión posible a través de la consideración, una vez más, de la precariedad de la plataforma burguesa hispana. Durante dicha etapa revolucionaria, se evidenció la incapacidad de los distintos sectores de las burguesías para imponer sus soluciones y realizar una transformación eficaz de las estructuras en beneficio de sus particulares intereses de revolución de clase" (p. 291).

3. The fundamental study of this literary phenomenon is probably Lukács's *Studies in European Realism* (trans. Edith Bone [New York: Grosset and Dunlap, 1964]). See especially the chapter on Balzac's *Las Paysans*.

4. *Tormento*, then, corresponds to the model described by Lucien Goldmann in his "Introduction a une sociologie du roman" (included in *Pour une sociologie du roman*, Paris: Gallimard, 1964):

Le roman est l'histoire d'une recherche dégradée (...), recherche de valeurs authentiques dans un monde dégradé lui aussi mais à un niveau autrement avancé et sur un mode différent.

Par valeurs authentiques, il faut comprendre, bien entendu, non pas les valeurs que le critique ou le lecteur estiment authentiques, mais celles qui, sans être manifestement présentes dans le roman, organisent sur le mode implicite l'ensemble de son univers (p. 23).

In *Tormento* the implicit "authentic" values are revealed through the opposition between the "outsiders" (Agustín, and to a lesser extent, Polo) and "society" (the Bringas, especially Rosalía, and to a lesser extent, Marcelina Polo). The experiences of the outsiders lead them to recognize the false values which have dictated their conduct, the laws according to which society functions.

5. Amparo, as the daughter of a deceased pharmacist, is a *petite bourgeoise* on the road to the lower classes until she marries Agustín.

6. The relation between this hypocritical façade and the vacuous reality behind it is reinforced by many other aspects of *Tormento* and *La de Bringas*, e.g. the ironic comparison between Bringas and Thiers, the Bringas' meager diet vs. their public ostentation, Pez's rhetorical political and amorous pronouncements.

7. This difference is demonstrated clearly at the end of *Tormento*. Agustín resolves to break with convention and leave Madrid while Rosalía remains the adamant defender of accepted values: "¡Conque no puede hacerla su mujer porque es una... y la hace su querida...! Estoy volada... Ignominia tan grande en nuestra familia, en esta familia honrada y ejemplar como pocas, me saca de quicio..." (1568). Of course, Rosalía's conduct in *La de Bringas* demonstrates that family honor is just another deceptive appearance. But when she uses sex as a means of social advancement, there are no repercussions if she operates always within the bounds of convention.

8. Nevertheless, in this duality, the moral differentiation establishes the major polarity. For example, it allows Marcelina Polo to be grouped with Rosalía even though she shares her brother's economic situation. It is their dedication to sincerity that lead Agustín and Polo to abandon Madrid. And it is society's slavish

dedication to appearances the keeps it from benefiting from the potential regeneration offered by characters like Agustín and Polo. When they leave, Rosalia's conduct reveals how appearances can become an all-consuming passion.

9. "Art and Objective Truth," included in *Writer and Critic*, ed. Arthur D. Kahn (New York: Grosset and Dunlap, 1970), p. 40.

10. Engels points to the relative autonomy of the superstructural regions of politics, law, and ideology. With respect to ideology, he comments: "The people who deal with [ideology] belong in their turn to special spheres in the division of labor and appear to themselves to be working in an independent field. And in so far as they form an independent group within the social division of labor, in so far do their productions, including their errors react back as an influence upon the whole development of society, even on its economic development. But all the same they themselves remain under the dominating influence of economic development" (letter to Conrad Schmidt, October 27, 1890, included in *Marx and Engels on Literature and Art* [New York: International, 1947] pp. 3-8).

11. Goldmann (*op. cit.* chapter "Nouveau roman et réalité") has indicated how this is true of even the most "unrealistic" fiction, such as the work of Alain Robbe-Grillet and Nathalie Sarraute.

12. Even if one is writing *against* a particular tradition, for example Cortázar in *Rayuela*.

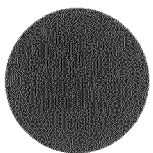
13. See Pierre Macherey, "Lévine, critique de Tolstoï," and "L'image dans le miroir," in *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris: Maspero, 1974).

14. Vicens Vives (*Manual de historia económica de España* [Barcelona: Vicens Vives, 1969]) comments:

En 1864 los síntomas de crisis inminente entenebrecen el horizonte del mundo de los negocios. La guerra civil norteamericana ha paralizado las importaciones de algodón, que alcanzan en 1864 el nivel mínimo absoluto para el período de 1850-1900 (índice 29.35). Este proceso crea un desasosiego persistente en los medios textiles catalanes, al que se añadirá muy pronto el de los demás núcleos industriales: siderúrgicos, ferroviarios, etc. En efecto, la crisis hace su aparición en los medios internacionales a fines de 1865 y se desata en 1866. . . .

Estas circunstancias económicas explican el éxito del pronunciamiento contra el trono de Isabel II en 1868. El país necesitaba un nuevo equipo ministerial que le sacara de apuros y lo halló en el gobierno provisional de 1868.

15. See my "Individual, Class, and Society" in *Fortunata y Jacinta, Galdos Studies II*, ed. Robert J. Weber (London: Tamesis, 1974), pp. 49-68.



Tres tristes tigres,
or the Treacherous Play on Carnival¹

M.-Pierrette Malcuzyński
McGill University, Montreal

It is often a given consensus that there is, structurally, a consistency between the message of a work of art, and its form, which describe sets of relationships between a system and a process of meanings. These relationships relate to the dialectical interaction between a text and its context. These manifest themselves through the means of a particular structural organization, in both individual works, and a group of works emerging from a specific social system and within a determined period of time.

*Tres tristes tigres*² (or TTT), presents a particular system of textual organization which can be described as a transmutating quality of artistic forms operating at the level of the narrative process. The text is characterized by a constant potential of formal transformations which distorts the structural homogeneity of the novel; a process of dislocation and fragmentation of the textual architecture (*architexture*) into inter-dependent segments.

This narrative disjuncture, however, must not be confused with the monologic "stream of consciousness", or pre-speech level.³ Rather, TTT is an attempt to invalidate this particular homophonic mode of literary expression by using language pirouettes⁴ and playing against one another various explicit "voices". The process is idiosyncratic to the specific narration, as if the text would attempt to modify itself by its own structural means. This results in the intentional auto-destruction of predetermined meaning, and finally the novel is deprived of its vital content and becomes an artistic game, a purely formal experiment. The narrative discourse is simultaneously and constantly opened and closed in a kind of active paralysis, through which the form and the message of the novel seem to be on a collision course.

In normal circumstances, one should be able to relate to, and be concerned with, both the meaning and the aesthetics of a work of art. But those conventional methods of literary criticism which assert the undistinguishable factor *fondo forma* no longer enable the reader to deal ideologically with fiction such as TTT. Criticism is a theoretical activity "whose function precisely is to make conscious the system which, in order to acquire universality—that is, to satisfy the role that society wants it to play— must remain unconscious".⁵ The critic must look for other methodological means than those which attempt merely to "translate" and "understand" formal complexities in order to describe its meaning and message.

With respect to many examples of contemporary fiction—and not exclusively Spanish American—which present such textual complexities, the theoretical contentions of Mikhail Bakhtin⁶ prove valuable, especially those concerned with a tradition of carnivalized literature, the rupture of homophony, and the emergence of a polyphonical form in the novel.

But it must immediately be stressed that there are no critical studies which examine TTT in such a way. The reason for this is really quite simple: Bakhtin's theories have been assumed to presuppose, always, a fundamental socio-ideological subversion on the part of the artist whose artwork, consciously or unconsciously, falls within the tradition of literary carnivalization. And this critical attitude, both that which is conveyed by Bakhtin's theories themselves and by their current interpretations, conforms to the "undisassociable" Form Message formula.

Furthermore, it must be added here, the critical difficulties of applying the practice of literary carnivalization to TTT in particular have in fact been discussed.⁷ There appears no overt relationships between the presupposed subversive specificity of this artistic praxis and TTT's conservative ideology. The problem however is far more complex, because TTT presents a textual organization which perhaps is best defined in terms of an explicitly *formal* carnivalized architecture.

The central argument of this study is that the notion of carnivalization does not always express *ipso facto* an ideological subversion. On the contrary, and especially in its polyphonical aspect, this notion sometimes only mediates an impossibility to subvert,⁸ and or deliberately refutes the existence of subversive forces and elements in reality. It may imply also an aesthetic *prise de position* which, artistically, reacts to such textual conventions expressing adherence to otherwise obsolete subversive

contentions. In such cases, the artistic representation consists of *formal* violations which, in some contemporary novels, result in structural, and therefore perhaps only *apparent* subversion, by means of "innovative" and open-ended qualities. The process of actual criticism thus becomes difficult and often treacherous with respect to ideological evaluations of such works.

Hence the need for a revision of critical methods in the light of certain contemporary (here specifically) Spanish American novels, especially in order to discriminate clearly between artworks which reconcile formal open-ended qualities with progressive ideology, and those which negate authentic social protest while presenting similar "open" aesthetic modes. With respect to TTT, this is a warranted need to specify critically the ways in which a text presents subversive and artistically "innovative" appearances, and yet is ideologically regressive or at least static, in the sense of affirming a *status quo*.

Ultimately, my methodological hypothesis would be that the specificities of this problem can be evaluated only in extra-literary terms —social, historical, biographical, and the like.

* * *

TTT is primarily a series of *formal* manipulations by which the object of the artistic representation becomes the creative process of organizing the structure of the text. Contextually speaking, this object is the nocturnal socio-cultural life in Havana at the end of Fulgencio Batista's dictatorship.

The "Prólogo" sets the scene for the whole novel on at least two different levels of the text. First, it reflects artistically the overwhelming North American presence in all Cuban activities of the time. The master of ceremonies achieves this by shifting constantly between Spanish and English. At the linguistic level, this narrative process renders dynamically explicit an ambivalent quality to the discourse. Second and more significant, some of the spectators of this show reappear later on in TTT as specific characters —such as Mr. Campell, Vivian Smith Corona Alvarez del Real,⁹ Códac.

The carnivalesque mood of the novel is established immediately: carnival is precisely the social event by which men do not merely contemplate a spectacle but actively participate in it.¹⁰ In effect, the totality of TTT is a kind of literary activation of what begins as a cabaret show:

Y ahora . . . *and now* . . . señoras y señores . . . *Ladies and gentlemen* . . .
público que sabe lo que es bueno . . . *Discriminatory public* . . . Sin
traducción . . . *Without translation* . . . Sin más palabras que vuestras

exclamaciones y sin más ruido que vuestros calurosos aplausos . . . *Without words but with your admiration and happiness and joy . . . ¡Para ustedes! . . . To you all!! . . . Nuestro primer gran show de la noche . . . ¡en Tropicana! . . . Our first great show of the evening . . . in Tropicana! ¡Arriba el Telón! . . . Curtains up!* (19)

The principle of carnivalesque perception of the world is one of Mikhail Bakhtin's fundamental aesthetic premises. According to the Soviet theoretician, the authentic carnivalesque manifestations in the Antiquity, the Middle Ages, and through the Renaissance until the middle of the seventeenth century, enabled men to relate popular feasting with the superior goals of human existence—for example, resurrection and the notions of renewal. Carnival enabled them to participate in a "second", non-official life; one which is ruled by

the peculiar logic of the "inside out" (*à l'envers* [the French translation added in the original]), of the "turnabout", of a continual shifting from top to bottom, from front to rear, of numerous parodies and travesties, humiliations, profanations, comic crownings and uncrownings. A second life, a second world of folk culture is thus constructed; it is to a certain extent a parody of the extracarnival life, a "world inside out".¹¹

In contrast to the extreme hierarchization of feudal society, the carnivalesque perception of the world temporarily fused the utopian ideal with reality. It perceived it as a *mundus inversus*, with the specific view of abolishing social distances between men. The absence of footlights separating the stage from the audience abolished the notion of theatrical performance in the carnival; actors and spectators became one, destroying the reality of rigid social hierarchies of everyday life.

Bakhtin adds elsewhere that

carnivalization made possible the creation of the *open* structure of the great dialog [original spelling] and allowed people's social interaction to be carried over into the sphere of the spirit and the intellect, which had always been primarily the sphere of a single, unified monological consciousness or of a unified and indivisible spirit, whose development took place within its own limits (as in Romanticism).¹²

This dialogue-like motion between the two fundamental and polarized perceptions of the world entails a generating ambivalent dynamism for the literary text, causing a rupture of the unity of homophonic thought in the artistic creation and at the level of the artistic representation. In terms of genre poetics, Bakhtin roots the modern novel not in the epic tradition but in the mennipeic form of late Antiquity. Cervantes' *Don Quijote* thus would constitute

all at once a culmination, a turning-point and a stepping-stone in the history of Western fiction. Historically speaking, a menippeic tradition would therefore run a diachronic parallel to a kind of residual epic mode, of which James Joyce's *Ulysses* would be its modern and ultimate expression.

From a technical point of view, the literary formulation of carnivalesque perception is the written transposition of carnival:

[carnival] is amenable to a certain transposition into the language of artistic images (i.e. the language of literature), which is related to it by its concretely sensuous nature. We call the transposition of carnival into the language of literature the carnivalization of literature.¹³

Analogously, TTT is this transposition, a verbalization of the nocturnal spectacle announced in the "Prólogo"; TTT is a carnivalesque representation of the Tropicana Show.

A first approach to the practice of literary carnivalization in TTT is through the ambiguous character Floren Cassális. Cassális is really an "absence" in the text; he only affirms himself on tapes on which are recorded his writings —under the pseudonym of Bustrófedon. What makes him fundamentally important in the novel is that he functions as a kind of guru. The other four main characters find in him a spiritual master; Códac-the-photographer, Arsenio Cué-the actor, Silvestre-the writer-journalist, and Silvio Ribot-the artist, *alias* Eribó.

An examination of Bustrófedon will throw light on the ensemble of the characters. Bustrófedon himself has a "carnavalesque" polyvalent nature:

¿Quién es Bustrófedon? ¿Quién fue quién será quién es Bustrófedon? ¿B? Pensar en él es como pensar en la gallina de los huevos de oro, en una adivinanza sin respuesta, en la espiral. *El era Bustrófedon para todos y todo para Bustrófedon era él* [parodical deformation of the three musketeers' motto "One for all and all for one"]. Lo único que sé es que me llamaba a veces Bustrófedon o Bustrófotamaton o Busneforoniepcé, depende, dependiendo y Silvestre era Bustrófenix o Bustrófeliz o Bustrófitzgerald, y Florentino Cavalis fue Bustrófloren mucho antes de que se cambiara el nombre . . . (207)

The name of Bustrófedon emerges transformed in the formal space of the word by means of modified additions to the prefix "Bustró-". This example is important in terms of the differences between authentic carnivalesque perception of the world and its modern or contemporary aspect. Bakhtin stresses that the negative and formal parody of modern times has nothing to do with the original carnivalesque parody.¹⁴ In TTT's example, the predetermined meaning of the original name "Bustrófedon" is

negated successively with each new conception of the world. While the purely *formal* carnivalesque ambiguity remains, the *essence* of this fundamental ambivalence is lost in the process.

The novel's sections called "Rompecabeza" and "La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después-antes", are further examples of this ambivalent formalization in relation to Bustrófedon. They are *structuralizations* of his polyvalent nature: Bustrófedon's characterization comes to be an analogy of the structuring processes of the novel.

In "Rompecabeza", the word is subjected to a series of linguistic acrobacies; these are verbal divagations about its "plurivocality", of its phonetic and semantic associations. The chaotic enumerations of "Alicia en el País de las Maravillas" is a trans-literary voyage from Lewis Carroll to José Martí by means of the word's formal plasticity, projecting a literary and a cultural amalgam which says it all and at the same time says nothing.

. . . y me cordé de Alicia en el País de las Maravillas y se lo dije al Bustoformidable y él se puso a recrear, a regalar: Alicia en el mar de villas, Alicia en el País que Más Brilla, Alicia en el Cine Maravillas, Avaricia en el País de las Malavillas, Malavidas, Mavaricia, Marivia, Malicia, Milicia Milhizia Milhinda Milindia Milinda Malanda Malasia Malesia Maleza Maldicia Malisa Alisia Alivia Aluvia Alluvia Alevilla y marlisa y marbrilla y maldevilla y empezó a cantar tomando como pie forzado (forzado) mi Fi Flaro y la evocación de Alicia y el mar y Martí y los zapatos de Rosa, aquella canción que dice así con su ritmo tropical:

Laralaralara laralarara

(afinando su guitarronca voz). . . (209-10)

This proliferation is further specified as a rebellion against the logic of the word usually perceived as a discreet unity of information:

. . . como del gotán, que es el reverso del tango, derivó el barúm que es lo contrario de una rumba y se baila al revés, con la cabeza en el piso y moviendo las rodillas en lugar de las caderas o decir sus Números (más después: ver adelante) que son Américo Prepucio y Harún al 'Haschisch y Nefritis y Antigripina la madre de Negrón y Duns Escróto y el Conde Orgazmo y Gregory La Cavia y el epiditismo de Panamá y William Shakeprick o Shapescare o Chasepear y Fuckner y Scotch Fizz-gerald y Somersault Mom y Cleoputra y Carlomaño y Alejandro el Glandey el genial músico bizco Igor Strabismo y Jean Paul Sastre y Teselio y Tomás de Quince y Gorges BriquaBraque y Vincent Bongo. . . (220)¹⁵

Here, the artistic object is to destroy the stable or "official" meaning by ways of the transformational mechanisms of the carnivalesque perception—but always at a formal level. It is a

never-ending search to discover the various dimensions created by multiple but simultaneous perceptions of one thing: a word, a unique situation. This is the formalization of *polyphonical* "truths" in opposition to the One, to fallacious and monological "official Truth".

Mikhail Bakhtin points out that, after the mid-seventeenth century, the various elements of carnivalesque existence, as expressed in literature, are transposed to a purely formal level of the artistic production. Though in an unclear manner, Bakhtin seems to suggest a historical link between literary carnivalization and the emergence of polyphony in the novel.¹⁶ Essentially, literary polyphony is the struggle against the "objectal" finalization (*finalisation objectale*) of man, in which the principle of dialogue plays a determinant role by its "pluralizing" function. By consequence, the notion of polyphony appears to be a particular concept of artistic *form*, which is rooted in the carnivalesque perception of the world. This form manifests itself through the infinite transformational potential of its various structural components, components functionally not reducible to the monological semantics of a character, nor of the author in relation to "his" characters. Bakhtin stresses that the artistic goal of literary polyphony is to think (*penser*), simultaneously, the various contents of the world by means of independent "voices" which do not fuse monologically but coexist and interact on equal basis, at the level of both the activity of artistic creation and the subsequent representational finished product or artwork.

Consider the following passage from TTT: the "juego del polígono" consists in several of the characters each considering the various graphic possibilities of a hexagon. The figure is perceived successively as a six-faced polygon as a solid mass with six faces as a hexahedron as a unidimensional cubic figure and finally as a three-dimensional cube (217).

Y [Silvestre] dijo que cuando el hexágono encontraba su dimensión perdida y supiéramos como lo hizo, podríamos nosotros encontrar la cuarta y la quinta y las demás dimensiones y pasear libremente entre ellas... y entrar en un cuadro, pararnos sobre un punto, viajar del presente al futuro o al pasado o a otro más allá con abrir una puerta solamente... (218)

In this example, the polyphonical factor has *formalized* the carnivalesque elements by means of the polygonal image: polyphony has absorbed and rearticulated the dynamic ambivalence of the carnivalesque perception into a particular structural image.

This is exactly what Bustrófedon is searching for, and achieves, when he parodies the style of various Cuban writers through his

narrative segments on Trotsky. These are further transpositions of the grafico-verbal theory of the polygon, by which the monologic unity of Bustrófedon as a character is fragmented into several independent "voices". If "Rompecabeza" is a literary parody at a linguistic and semantic level, in the sense that it uncovers the various dimensional possibilities of the "multivocal" word,¹⁷ the narrations of "La muerte de Trotsky" are intertextual parodies at a thematic and stylistic level. Forging the signatures of the "true" authors, Bustrófedon provokes a dynamic dialogue in the space of Cuban literature. He inverts the official roles, ridicules his "fellow-writers" by parodically plagiarizing their writings, and throws them tumbling down from their official literary and intellectual pedestals.

Moreover, the temporal moment of Bustrófedon's parodies results in a pulverization and a "pluralization" of the narrative singular present in the purest of carnivalesque tradition. It should be remembered, at this stage, that theoretically, this tradition *à priori* implies the angle of the artistic creation to be oriented towards the actuality of its representation.¹⁸ The present becomes ambivalent, polyvalent, and to extremes allows a "re-invention" of the past, as if to foretell it, and a "memory" of the future. In a carnivalesque perception of time, Bustrófedon's polyphonical creative process renders dynamic and dialogic the present of his narrations.

The chapter "Los visitantes" also carries the principle of literary carnivalization as polyphonical practice. The protagonists here are Mr. and Mrs. Campbell, spectators in the "Prólogo" but actors in the carnivalesque existence of TTT. At the level of the artistic representation, however, "Los visitantes" consists of four different polyphonical "voices" which formalize the various ways of describing a unique incident. First, the voice of Mr. Campbell; then that of Mrs. Campbell correcting her husband's version in relation to the "truth" of the incident; followed by the written, literal Spanish translation of Mr. Campbell's narration (therefore, one supposes, originally in English); and finally the commentary-corrections of this last sequence. Each version actually negates the former, the last two specific "written" particularities further modifying the earlier two "oral" representations. Analogous to the function of modern polyphony, the totality of the four sequences results in the *formal* substitution of the unique and fallacious homophonical "Truth" of the incident described, sequences often contradictory to one another but functionally meaningful in relation to each other.

Within the context of examining the carnivalesque devices

Guillermo Cabrera Infante utilizes to upset and upheave the hierarchical norms of linguistic forms and literary image, the grotesque dehumanization of the character La Estrella¹⁹ must be mentioned. Although the problem of the grotesque itself implies a slightly different issue, it has to be tied in here.

According to Bakhtin, the authentic image of the grotesque, as it is manifest through the bodily images from Antiquity to the Renaissance, reflected "a phenomenon in transformation, an as yet unfinished metamorphoses".²⁰ Although the concept of the grotesque suffers a historical formalization, similar to that of the principle of carnivalization, it also expresses, at least throughout the Romantic period, the potentiality of a different world with another order and another way of life:

[The grotesque] leads men out of the confines of the apparent (false) unity, of the indisputable and stable. Born of folk humor, it always represents in one form or another, through these or other means, the return of Saturn's golden age to earth — the living possibility of its return.²¹

The notion of renewal and return through the grotesque image must also be seen in relation to Guillermo Cabrera Infante's *nostalgia artística*: "TTT demuestra que si algo haya en mí es una enorme nostalgia por estas vidas, por estas formas de vida que han desaparecido. Me refiero a una nostalgia artística."²² In literary terms, this is what the Cuban writer calls the "lenguaje . . . de una suerte de eternidad verbal. . . . TTT es o pretende ser una incursión en esta eternidad, una excursión al lenguaje".²³ This "verbal eternity" is precisely what is meant here, by the infinite transformational potential of a text which is generated by the particular dynamic quality of the polyphonical form of carnival.

This can be considered from various angles. Socio-historically, TTT nostalgically recreates one aspect of a specific society: the end of a decadent bourgeois system through the representation of the nocturnal way of life in the cabarets of pre-Castrist Havana. This is the "different order" which Cabrera Infante also attempts to revive through La Estrella. Her grotesque physical appearance is the artistic incarnation of this search for an eternal possibility of authentic renewal.

The protagonist of "Ella cantaba boleros"

. . . era una mulata enorme, gorda gorda, de brazos como muslos y de muslos que parecían dos troncos sosteniendo el tanque del agua que era su cuerpo. . . (63); . . . es así que está enorme enorme como un hipopotamo y como ellos es anfibia. . . (83); . . . [La] Estrella es una fuerza de la naturaleza o más que eso, un fenómeno cósmico. (84)²⁴

As female personification of the excessive amplitude of many

South American metropolises — a frequent thematic characterization in modern Spanish American fiction—, La Estrella fuses with Havana. In her nocturnal abstrusness, she upsets the balance of the actors of TTT; they wander aimlessly in a labyrinth of cabarets, whose minotauresque centre is this amorphous singer of boleros. She incarnates the form of life for which Cabrera Infante feels a "real" artistic nostalgia: "ama a La Estrella. Por favor, ayúdala a ser famosa, hazla llegar, libranos de ella. La adoraremos, como a los santos, místicamente, en el éxtasis del recuerdo." (85)

Her representation, however, is closer to a degeneration of the authentic grotesque image. Bakhtin stresses the ways in which the bourgeois conception of the world modify the concept of the grotesque. What remains of the dynamic bodily image "is nothing but a corpse, old age deprived of pregnancy, equal to itself alone . . . The lifeless and at times meaningless fragments of the mighty and deep stream of grotesque realism".²⁵

Textually, La Estrella suffers a similar kind of metamorphosis: Bustrófedon is her consequence at an intellectual and linguistic level — she is transposed to the formal level of language—; Bustrófedon verbalizes the search for a style which she represents for Códac. She is further reified in this style which wants to be as eternal as the play on words representing her, and which simultaneously projects all the carnivalizing practices in TTT to a level of the history of the novel;

nuestro tema eterno entonces, La Estrella, por supuesto, y con ella Bustrófizo un anagrama (palabra que descompuso en una divisa, Amarg-Ana) con la frase Dávida ávida: vida, que escrita en un encierro, en la serpiente que se come, en el anillo que es ana era un círculo mágico que cifra y descifra la vida siempre que se empezara a leer una cualquiera de las tres palabras y era una rueda de la infortuna: ávida, vida, ida, David, ávida, vida, ida, dávida, dad, ad, di, va: comenzando de nuevo, rodando y rodando y rodando hasta ir al Rrastró del Holvido desde donde podía contarnos su historia (oyentes del Alma de las Cosas), y que también y tan bien y tan(to) bien podía usarse con La Estrella porque la palabra-rueda, la frase, el anagrama de doce letras que con doce palabras:



era una estrella y

sonaban siempre a diva. (213-14)

Apart from the principal literary sources of TTT, Petronius' *Satyricon*, Lewis Carroll's *Alice in Wonderland*, even James

Joyce's *Ulysses*, and without forgetting Rabelais perhaps, the novel can also be seen as a kind of carnivalesque "re-invention" of a past and contradictory epoch, in a parody of the romantic type of the cloak-and-dagger novel of adventures. More specifically here, *les Trois mousquetaires* by Alexandre Dumas. The "three trapped tigers"²⁶ who are really four (as are the four musketeers) are engaged in an eternal search for the queen's jewel. This literary jewel is made form by Bustrófedon in the anagram achieved with the words "ávida, dávida": verbalization of the star which is La Estrella. She is this buffoonesque queen idolized in the cabarets, which are like *cours des miracles* through a grotesquely metamorphosed, and carnivalesquely inverted, image of the royal halls of the Baroque Versailles.

In short, the polyphonical principle in the novel is actually *mis en abyme* in Bustrófedon. His name also means a particular way of writing: alternatively from left to right and from right to left; carnivalesque inversion of the act of writing. But the kind of literary language which Bustrófedon seeks in vain —and by inference, the language of the novel as a whole— is a mode which does not translate the (social) event by the word. The transposition to a verbal condition actually betrays the innate potential of transformation of the event or thing expressed: it results in the semantic "setting" within the word. The consequence is that the object of the artistic representation is converted into a unique subject. The latter ultimately becomes sufficient unto itself under the form of an experimental game —the structural components of the text are maintained in a state of "ouverture", in a constant formal process of de-re-construction, in a vain attempt to avoid the paralysis of the transformational potential. But at the same time, this "gamely" activity also destroys any continuity to the narrative discourse, a condition of fragmentation which can be described only in terms of *active paralysis*.

* * *

TTT is in fact a hermetically closed work with the *illusion* of "ouverture", not so dissimilar to Jorge Luis Borges' creative techniques. This "ouverture" is only a formal condition, an abstract formulation of a never-ending quest for signifieds of one *absently* meaningful signifier. In order to determine the reasons for this "absence", I will examine its nature first in terms of both contemporary criticism and literary history, and then in relation to some contextual factors.

Severo Sarduy's article "Barroco y neobarroco"²⁷ reveals some interesting though debatable points which specifically relate to

that problem, while at the same time it projects Mikhail Bakhtin's theories in the perspective of modern Spanish American fiction. Sarduy starts from the semiotic premise of a text's condition of "sociability" (*sociabilidad*)²⁸ —by which any text is constituted of the transformational potential of its heterogeneous components (that is, various kinds of social discourses), thus generating a variety of meanings to the text's primary *corpus*—. Then he defines the artistic process of the Baroque in terms of an *artificialización* with three basic mechanisms operating at the level of the sign (*substitución*, *condensación* and *proliferación*)²⁹

To this specific semiotic approach Sarduy brings the notions of literary carnivalization and of polyphony as defined by Mikhail Bakhtin. Hence, a technical parallel can be drawn between Sarduy's interpretation of the intertext and intratext, and the concept of textual *formalization* generated by the carnivalization principle through polyphony. In short, Sarduy reduces the notion of textual "sociability" to the level of the sign.

These theoretical considerations having been established, it is then possible to conceive literary polyphony not only in its technical aspects, but also in terms of historical literary tendencies. In relation to monological modes, polyphony is analogous to the multiple transformational processes of the Baroque with respect to the "classical" norms. Sarduy seems to refer to this in terms of a kind of carnivalized Baroque, but what he persistently neglects to underline is the crucial role of polyphony. It is precisely this aesthetic condition which differentiates the Baroque text from the contemporary or Neobaroque one. The baroque dialogic practice constitutes the vehicle by which the object of the artistic representation is defined. The carnivalesque mode is thus —as in *Don Quijote*— only a polyphonical potential, conferring to the text its baroque multiplicity of points of views. On the other hand, the neobaroque praxis does not concern a mere technical tool but is the object itself, which attempts to be defined as the subject by a simultaneous process of construction and de-construction. While the Baroque can be described as a *decentralization* technique, by which the dialogic concept entails a multiple dialectical potential, Neobaroque here is characterized by the *absence* of dialectics —an *acentralization* process. The prefix "neo-" determines this fundamental difference: there is a shift of the transformational dynamics of baroque components to the level of the *expressed* form in Neobaroque. The integrity of the artistic object is shattered in the process. While it had acquired a potentially multiple meaning in the Baroque, the object is now either fragmented, in such a way that its various parts are meaningless by

themselves, or simply abandoned in favor of empty ornamental artifices.

Seen in a different way, the notion of "multitextuality" —the textual condition in which is inscribed the notions of intertext and intratext—, is technically analogous to the explicitly *structuralized* Baroque processes of artificialization in the contemporary text. More important and much more dangerous, it allows the artist to recuperate and intentionally reduce the "sociability" of a textual artwork to its own *formal* limits.

The last theoretical points must be mentioned. First: as it has been mentioned at the beginning of this article, the neobaroque specificities are not variants of the monological "stream of consciousness". The concept of polyphony modifies the current critical view of the Joycian characteristics, which are nonetheless manifest in many other modern and contemporary Spanish American fiction —the novels of Carlos Fuentes, for instance. And second, the structure of TTT must be differentiated from that of a *collage*. A *collage* implies a substantial (from "substance", matter) surcharge: it is caused by the superimposition of heterogeneous fragments which themselves are only *parts* of presupposed —textually not present— *other wholes*. The juxtaposition of these parts are what the narrative discourse consists of —Julio Cortazar's *Rayuela*, for example. A *collage* can be described as a process of textual *integration*. The Neobaroque text of TTT, on the other hand, is characterized by an artificial (from "artifice", ornament) surcharge, which is created by the fragmentation of its own particular whole. It implies the rupture of narrative homogeneity of the discursive *totality*, a process of *dis-integration*. The heterogeneous quality here is not genetic but generic: it is a consequence of fragmentation.

TTT is not only specified by the presence of fragments themselves, but also by what these fragments imply in terms of what is deliberately absent from the text: For example, the possible answer to Delia's letter, the interlocutor to Beba's monophonic telephone conversation, the supposed psychiatrist listening to the unnamed patient. With respect to La Estrella, and another level of artistic representation, it must be remembered that she is only corporeal form and musical voice; the words of her boleros are never given textually. Moreover, what is perpetuated into posterity is not her external appearance nor even her voice, but a further abstraction of her being; her style: "La Estrella y su revolución musical y en esta continuación de su estilo que es algo que dura más que una persona o una voz . . ." (287). The final "presence" of her style ultimately means her "absence"; an abstraction and a

negation of her flesh-and-blood textual representation. Similarly, Bustrófedon negates what could have been texts really written by Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, José Martí, *et al.* His "oral" existence, also eventually annihilated,³⁰ and his function within the novel, are a series of abstractions in relation to his "real" self, Floren Cassális. His verbal incarnation of La Estrella's style further becomes a purely subjective perception for Códac.

These are creative processes which express powerful and exclusively subjective perceptions of a world whose artistic object of representation is lost in the author's nostalgic memory. The *reality* of this object is negated in all instances. Consider Bustrófedon's search for the "only possible kind" of literature; graffiti scribbled on walls, "muros de los servicios públicos, lavatorios, retretes, inodoros o escusados" (257). Ideologically speaking, this kind of literature is nevertheless only an apparent attempt at a democratization of literature; "la otra literatura, hay que escribirla en el aire, queriendo decir que había que hacerle hablando, digo yo, o si quieres alguna clase de posteridad, decía [Bustrófedon], la grabas, así, y luego, la borras, así" (257). It is a literature whose only reality is that it is recorded on tapes, and which furthermore destroys or erases itself according to the juxtaposed voices:

La voz de Arsenio Cué en la realidad de la cinta o la parodia grita, clarito, Mierda éso no es Guillén ni un carajo y se oye la voz de Silvestre, la voz de Rine Leal, fantasmal, al fondo, y mi propia voz que se superponen, pero la voz de Bustrófedon no se oye más y éso fue todo lo que escribió Bustrófedon si a ésto se le puede llamar escribir. (256-57)

The ensemble of voices in this example, and that of TTT in general, do not make each of them equal to one another; rather, it is a cumulative process of negations, a successive appropriation of various presences and absences. Bustrófedon indulges in the same appropriative processes with the narrative sections on Trotsky: he subjectivizes the voices of specific Cuban writers in order to perform a parody of their respective styles. Due to the absence of "true" representations of their writings, these writers lose their own object of existence and are stylistically recuperated by Bustrófedon. This quality of *recuperation* defines the narrative process of the novel on the whole: the last two versions of the chapter "Los visitantes" recuperate the first two, for example, and "La Bachata" dialogically recuperates the rest of TTT as it comments and corrects certain details of the preceding segments.

This goes further than and at the same time is quite different from Umberto Eco's concept of *opera aperta*, by which "ouverture" essentially means a multiplicity of possible interpretations of a work. The kind of textual "ouverture",

provoked by polyphony in TTT, entails a fragmented structure in which what was potentially subversive by and in forms, is perpetually, and willfully, negated in this process of re-deconstruction. In short, literary carnivalization in TTT cannot imply any kind of subversion, except that which is produced by a purely ornamental aesthetic *prise de position*. Rather, it mediates the socially *absent*, subversive condition on behalf of its author.

* * *

So far, I have attempted to exemplify the technical conditions of literary carnivalization, and some of the ways in which the structural form of TTT may be examined in terms of the subsequent contemporary implications of Bakhtin's theories. But I have intentionally omitted to discuss directly the debated aspect of Bakhtin's contentions (because it seems obviously irrelevant in relation to TTT): that the principle of carnival entails an artistic protest against precise socio-cultural conditions, whose hierarchical norms of everyday life by which a fragmented would view in reality is created and maintained. On the contrary, I suggest that, though using some of the means which historically enabled others to express a socio-cultural protest, Guillermo Cabrera Infante chooses to convey nothing else than a purely formal mediation of the social system he attempts to recreate. The masterly way in which he achieves this makes TTT precisely an important novel.

His interviews, concerning TTT and literature in general, confirm and further clarify the disjuncture of carnivalized modes from any social subversive contentions in the novel. The Cuban writer declares the following:

Para mí la literatura es un juego, un juego complicado, mental y concreto a la vez, que actúa sobre un plano físico, la página y los diversos planos mentales de la memoria, la imaginación, el pensamiento, no muy lejano del ajedrez, pero sin las connotaciones de juego-ciencia que muchos se empeñan en otorgar al ajedrez, como una forma de diversión y de ensimismamiento a un tiempo.³¹

Muchos se han asombrado cuando he dicho que me gustaría que el libro [TTT] se tomara como una gran broma escrita. Hay quienes tratan de ver extraños símbolos en los personajes y creen algunas situaciones simbólicas o proféticas. Esta simbología *postscriptum* corre, por supuesto, a riesgo de esos lectores. Preferiría yo que todos consideren al libro solamente una broma que dura cerca de 500 páginas.³²

He also emphasizes the fact that his stance towards literature is a "posición total y absolutamente estética. Yo considero a la literatura . . . como un fenómeno primeramente y últimamente

literario".³³

Cabrera Infante even further attempts to limit any objective critical work on TTT when he lays down his own criteria. He bluntly states —mistakenly, one may add—, that "la literatura debe exclusivamente tener que ver con la literatura. Cualquier otra preocupación es totalmente extra-literaria y por tanto, desde mi punto de vista actual, condenada al fracaso. Al menos en mi caso".³⁴

Nonetheless, through the principle of carnivalization and by virtue of formal "literary analyses of one or two aspects of TTT, one can uncover an even more important "extra-literary" problem than that of an absence, of this alleged negation of ideological position. Rather —and with all due respect— there is a certain dishonesty to Cabrera Infante's "pure" literary and aesthetic standpoint, because it is rooted in a personal socio-political act on his part. It is fundamentally important to remember that he actively identified early on with the socio-cultural changes proposed by the Cuban Revolution, but later he ideologically reversed himself. He left his country and now lives in Europe. Furthermore, the application of the carnivalizing mechanisms to TTT help to show that subversion of formal or aesthetic appearances also discloses a potential *non dit*. While overtly and artistically sprawling all the visible and "innovative" aesthetic symptoms of "ouverture" into change, there is an intentionally (and textually) covert refusal to subvert ideologically the reality portrayed in the novel. The author's ambivalence regarding the autobiographical nature of his novel must be stressed here;³⁵ "en TTT, hay más autobiografía —esencial narración de la vida íntima— de lo que el autor era entre 1961 y 1966, de lo que fue de 1953 a 1958 su vida externa".³⁶ Significantly for the critic, the period of 1958 to 1961 is omitted; during this time surely crucial personal decisions were taken.

From the point of view of Cabrera Infante's artistic objectives with TTT, he indicates that the nocturnal evil he recreated through Havana's night, is

una noche común, creo yo, a todos los mortales que han tenido la dicha de vivir en una gran ciudad cuando jóvenes y han sentido la curiosidad de viajar al centro de la vida antinatural y de conocer a los habitantes de ese otro mundo que para el hombre que trabaja y se acuesta temprano o para él que vive en el campo, es tan lejano o oculto como la otra cara de la luna.³⁷

Such a Jungian and a-historical approach to the collective unconscious well explains Cabrera Infante's "artistic nostalgia", and is consistent with his aesthetical standpoint, as well as with

his assumption that his novel is a-political and "free".³⁸

Nevertheless, as it appears in TTT, this is also only an *appearance* of freedom, even at a deeper level of the textual organization. According to Bakhtin, polyphony generates internal mutations. These formalize the concept of (dialogic) dynamic interaction between the evolutive and systematizing forces in the syntactic structure of the text. The "I" entails the omnipresence of a "YOU", linguistic transformational link par excellence, and is constituted in a collective "WE".³⁹ Bakhtin himself conceptualizes these processes at the level of the narrative structure when he stresses the specifically active "multivocal" nature of the polyphonical word.⁴⁰

But as I have tried to demonstrate, each polyphonical element or voice in TTT is in fact determined by the other in the process of cumulative abstraction and recuperation. The relation between TTT's voices is one of successive domination-submission-domination; it expresses the condition of *seeing with the eyes of the other*. This is far from the polyphonical, peaceful, collective *coexistence* of voices; here the process entails the dominant voice taking over and being taken over by another. This is not to be confused with the point of view: this "OTHER" (or *JE D'AUTRUI*) is not another form or aspect of the "ME" (*MOI*), and there is no dialectical interaction between the two. The polyphonical dialogic praxis which provokes the articulation of this "OTHER" 's voice —as with the character Floren Cassális, the process of no-affirmation of the "I" or on the contrary, the assertion of the "I-OF-THE-OTHER"—, is the product of a situation which does not allow the authentic expression of the "ME" except in a fallacious and a devious manner through this "I-OF-THE-OTHER". The latter subjectivizes and recuperates the initial and true "ME"; he is the dominant element which maintains the "ME" in a situation of expressive inactivity until there occurs a rupture of his homogeneity, of his particular entity. But once fragmented, the "ME" is then able to articulate himself, thereby submitting his wholeness to the domination of the "OTHER".

In such a way are the polyphonical form and the Neobaroque discourse perceived under a very different light. In short, the "concrete-I", subject to all individual discourses is systematically destroyed structurally by the assertion of the next "I-of-the-other"; this results in an infinite chain of dialogue-like practices. A formal negation of the dialectical "I" which thus prohibits himself any *sui generis* determination. The fundamental underlying principle of coexistence between polyphonical voices, supposedly equal in

importance and meaning, is shattered. The "other" appropriates himself of the creative potential of the "I" and determines his articulation: *active paralysis*. Polyphony assumes the function of a structural, purely formal "game for game".

Cabrera Infante has deliberately sabotaged all possibilities of authentic ideological subversion within his text, and in doing so impairs any *sine qua non* interpretation of other contemporary carnivalizations. The particular polyphonical structure of his novel in fact betrays a potential message which, as a consequence, corresponds only to the specific "gamely" quality of textual fragmentation.

* * *

The attitude of "game as experiment" is an ambiguous activity, socially revealing because, if expressed in more direct terms, it is a typical artistic configuration related to the notion of alienation. Arnold Hauser⁴¹ points out that

feeling alienated in this world, men are not resigned to remaining so; they wish to have an alienating and startling effect on others. Therefore, the artist not only chooses strange and startling subjects, but also tries to render the most ordinary things in a startling way. The purpose is not merely to surprise and unsettle, but also to state that it is impossible to feel at home among the things of this world or make friends with them.

There is little doubt that Guillermo Cabrera Infante is alienated in many respects — and tragically so, one may add. His novel is a literary carnivalization of a specific period of Cuban history. But at the same time, he cannot artistically come to terms with the socio-referential system which follows, and with which he had ideologically identified initially. *TTT* literally reflects this personal dichotomy, by expressing a social and cultural ambivalent condition through the quality of strangeness — provoked in the text by the carnivalesque form of polyphony and consequent distortions of most ordinary things. The alienated man creates an art which will point to the alienating reality and simultaneously attempt to condemn it. In the case of *TTT* however it is a desperate and vain, if not highly imaginative, attempt to overcome an impossible authentic self-expression and true artistic self-determination in the reality of its author.

This reality is contextually twofold in the case of *TTT*; the carnivalized particularities of the novel suggest not only some of the social conditions of the historical moment recreated in the text, but also those of the society in which *TTT* was written.

On the one hand, Cabrera Infante has indeed recreated the "open" mood towards the imminent socio-historical change in

Cuba of the late Fifties, and the subsequent overthrow of Batista's regime. The fragmented structure of the novel reflects (if only and exclusively in a *formal* way) the disintegration of a social system at the moment of being about to be radically transformed into another. "Absences" and *non dits* well describe the transitory aspect of the situation: of the confused present in crisis, with its lacks and excesses, as opposed to an agonizing past and an as-yet undefined future. This particular facet of the text is perhaps the most outstanding quality of TTT.

But on the other hand, if this novel does represent more of its author's life between 1961 and 1966 than his conduct from 1953 to 1958 as Cabrera Infante suggests, then TTT also tells us a great deal about the society in which it was mostly conceived and finally published. In terms of the underlying ideology to the praxis of literary carnivalization, TTT seems to be mediating a just-as-impossible subversion in the society Cabrera Infante is living and writing in during the Sixties. This is achieved artistically by maintaining "absent" from the text any substantial ideological protest with respect to the *pre-Revolutionary* reality within the novel —except perhaps that which is expressed by the traditional *choteo* and otherwise quite harmless, humorous, verbose tickling. Many, and indeed varied, may be the historical (and or arquetypal) means by which the Western societies of the late Sixties and Seventies must recognize themselves in TTT. After all, they have consistently and vociferously acclaimed the imaginative "open-ended" qualities of the novel during the past decade and more.

This brings back to the surface the initial query about the *fondo forma* equation. Ultimately, this is not so much a question of analyses of artistic *formas* of a text than it is a problem deep-rooted in the critical *fondo*. There is a danger which becomes manifest precisely when the critical energy succumbs to the problems caused by particular textual complexities, and succumbs as well to the imposed acrobatic mental gymnastics which are necessary for the analysis of such a text. With TTT, this appears to be a willful (on the part of Cabrera Infante), and a subtle diversion tactic which orients the critic towards aesthetic problematics. Especially in the view that, as we read TTT today in its final version, the novel has been purged of all previously intended socio-political content. Whether this be in order to comply officially to the Spanish publisher's demands, or perhaps, quite differently, "welcoming" the rigors of Franquist censorship, is a matter of public conjecture.

In fact, the overall problem is of wider scope with economic

implications. It mainly relates to the specific ideology behind the method of criticism used so as to satisfy the socio-political interests underlying the ways in which TTT has been manipulated, and circulated, on the international market of Spanish American literature.

The too-frequent critical packaging of ideologically diverse writers such as, for instance, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Severo Sarduy and Guillermo Cabrera Infante —not to mention their different though often confused aesthetic characteristics— can be dangerously misleading for the student of contemporary literature. The problem becomes much graver when Cuban residents and expatriates are bundled together for the sole purpose of literary surveys. And it is even more confusing to envisage non-discriminatory listings of the so called *novelas de lenguaje* which included *Tres tristes tigres* together with, for example, *La traición de Rita Hayworth*, *Terra Nostra*, and *Yo el Supremo*.

In conclusion, and in view of TTT as an illustration of the problematic raised, I propose the hypothetical need for a reevaluation and a subsequent reformulation of the Form Message equation, at least with respect to contemporary fiction. One of the means at the critic's disposal today is Mikhail Bakhtin's theory of carnivalized literature. Though sometimes ironically and after the necessary technical readjustments so as to actualize the premises, it provides the reader with working ground for ideological discernment.

Notes

1. This article is an expanded and slightly modified version of a paper, "*Tres tristes tigres: Carnaval, polifonía y violencia*," which I read at the XIXth Congress of the *Instituto internacional de literatura iberoamericana* (2a. sesión), Caracas, July 29-August 4, 1979.

2. Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* (Barcelona: Ed. Seix Barral, 1967). All quotations from this work will be indicated by the number of the corresponding page in parenthesis.

3. See Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Los Angeles and Berkeley: University of California Press, 1968).

4. The title of the novel comes from a Cuban tongue-twister: "En el triple trapecio de Trípoli trabajaban trigonométricamente tres tristes tigres trogloditas". See Julio Ortega, *Relato de la utopía. Notas sobre narrativa cubana de la Revolución* (Barcelona: La Gaya Ciencia, 1973), p. 41.

5. Jean-Louis Baudry, "Ecriture, fiction, idéologie," *Tel Quel*, 31 (Autumn 1967), pp. 16-17 (My translation in the text).

6. I refer to three of Mikhail Bakhtin's works in particular: *Rabelais and His World*, trans. by Helene Iswolsky (Cambridge, MA: The MIT Press, 1968), and especially the "Introduction", 1-58; *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trans. by R. W. Rotsel (US: Ardis, 1973); and one of his articles, "Épopée et roman. L'étude du roman — question de méthodologie," *Recherches à la lumière du marxisme*, 75 (1973), 1-39. His *Esthétique et théorie du roman*, trans. by Daria Olivier (Paris: Eds. Gallimard, 1978), should also be consulted.

7. Opinions expressed during the discussion following the reading of my paper in Caracas.

8. I use the term "mediation" in the sense explained by Raymond Williams in *Keywords* (Glasgow: William Collins Sons and Co. Ltd., 1976), p. 172. I refer to both,

1) "the dualist sense, of an activity which expresses, either indirectly or deviously and misleadingly (and thus often in a falsely reconciling way) a relationship between otherwise separated facts and actions and experiences";

2) "the formalist sense, of an activity which directly expresses otherwise unexpressed relations".

9. Note the socio-cultural "marriage" of the girl's paternal surname — the brand-name of the American typewriter — and her mother's Hispanic maiden name. José Sanchez-Boudy also points out that Alvarez del Real was the name of an infamous police captain of Havana during Batista's regime. See *La nueva novela hispanoamericana y "Tres tristes tigres"* (Miami: Eds. Universal, 1971), p. 59.

10. Julio Ortega does mention TTT's qualities of *spectacle* without however pursuing the matter and only referring to it as the novel's "mecanismo de composición". See *Relato de la utopía*, pp. 152-60.

11. Bakhtin, *Rabelais and His World*, p. 11.

12. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, pp. 148-49.

13. *Ibid.*, p. 100.

14. "Carnival is far distant from the negative and formal parody of modern times.

Folk humor denies, but it revives and renews at the same time. Bare negation is completely alien to folk culture." In *Rabelais and His World*, p. 11.

15. Bakhtin explains that the carnivalesque perception allowed for the introduction of the familiar speech of the market place in its abusive characteristics, and especially through profanities and oaths (*jurons*). These, being prohibited from the sphere of official speech because they broke its norms, nonetheless had the intrinsic transformational functions of carnivalesque revival and renewal. See *Rabelais and His World*, pp. 15-17.

16. Bakhtin underlines that his comparison of the Dostoevskian novel to polyphony, and its subsequent designation as "polyphonic novel", is nothing more than a graphic analogy:

The image of polyphony and counterpoint simply indicated the new problems which arise when the structure of the novel goes beyond the bounds of ordinary monological unit, just as new problems arose in music when the bounds of the single voice were extended.

See *Problems of Dostoevsky's Poetics*, p. 18.

17. See *Problems of Dostoevsky's Poetics*, pp. 150-69, where Bakhtin explains the various types of polyphonical words.

18. Bakhtin notes that

quand le présent devient le centre de l'orientation de l'homme dans le temps et l'univers, le temps et l'univers cessent d'être perçus comme accomplis, tant dans leur ensemble que dans chacune de leurs composantes. Dans la pensée artistique et idéologique, le temps et le monde, pour la première fois [in the comico-serious literary genres of the Antiquity] deviennent historiques: ils sont perçus — fût-ce au début, d'une manière incertaine et confuse — comme un devenir, apparaissent comme un mouvement ininterrompu vers le futur réel, comme un procès unique, non accompli, et incluant tout.

In "Épopée et roman", pp. 12-13.

19. The character Estrella Rodríguez, known by her first name and simply as La Estrella in the novel, has her referential counterpart in Freddy, a famous black singer of bolero in Havana of the time.

20. Bakhtin, *Rabelais and His World*, p. 24.

21. *Ibid.*, p. 48.

22. Emir Rodríguez Monegal in an interview with G.C.I.: "Guillermo Cabrera Infante: Las fuentes de la narración," *Mundo Nuevo*, 25 (July 1968), p. 49.

23. *Ibid.*, p. 53.

24. Bakhtin explains that

the grotesque body is cosmic and universal. It stresses elements common to the entire cosmos: earth, water, fire, air; it is directly related to the sun, to the stars. It contains the signs of the zodiac. It reflects the cosmic hierarchy. This body can merge with various phenomena, with mountains, rivers, seas, islands, and continents. It can fill the entire universe.

In *Rabelais and His World*, p. 318.

25. *Ibid.*, p. 53. Bakhtin mentions earlier on (ref. p. 46), that with the twentieth century, the grotesque has a powerful resurgence in two directions: a *modernist* grotesque (with the surrealists, the expressionists and the existentialists), and a *realist* grotesque, which sometimes reflects the direct influence of the carnivalesque forms (such as in Pablo Neruda for instance). In TTT, both La Estrella and Códac's

association of this character with a non-conventional martian invasion (TTT, 161-62), it is a combination of both a (surrealist) modernist and a carnivalized grotesque.

26. The official title of the English translation of the novel.

27. In *América Latina en su literatura*, coord. and introd. by César Fernández Moreno (México: Ed. Siglo XXI, 1974), 167-84. Severo Sarduy reprinted a slightly modified version of this article in his book, *Barroco* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1974), 99-104.

28. For reference on the "sociability" of the text, see the works of the *Groupe M*, and for example, Jacques Dubois's article "Code, texte et métatexte," *Littérature*, 12 (December 1973), 3-11.

29. In a reference to the concept of postmodernism in *Narcissistic Narrative: The Metafictional paradox* (Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 1980), Linda Hutcheon gives a useful summary of Sarduy's arguments:

[Severo Sarduy] has clearly shown that the origins of the techniques of what [John] Barth calls the "postmodernism" of, for instance, García Márquez, lie in the Spanish tradition of the baroque. What Sarduy calls contemporary neo-baroque uses the technical devices of the baroque. . . . The changes in the present usage of these techniques is in intention: the baroque search for consonance is replaced by a willed neobaroque lack of harmony and homogeneity which is literally and figuratively revolutionary in its transgression of contemporary literary and linguistic norms (p. 2).

30. A lobotomy is performed on Bustrófedon; see TTT, p. 222.

31. In an interview with G.C.I. by Rita Guibert, "Guillermo Cabrera Infante: Conversación sobre *Tres tristes tigres*," in *G. Cabrera Infante* by Julio Ortega, Julio Matas, Luis Gregorich, et al. (Caracas: Ed. Fundamentos, 1974), p. 20.

32. *Ibid.*, p. 29.

33. In "Las fuentes de la narración", p. 50.

34. *Ibid.*, p. 49.

35. Cabrera Infante insists that TTT is autobiographical. However, he adds that he regrets this statement because of the subsequent critical tendency to identify such or such a character with the author. See "Conversación sobre *Tres tristes tigres*", p. 33.

36. "Las fuentes de la narración", p. 46.

37. "Conversación sobre *Tres tristes tigres*", p. 34.

38. *Ibid.*, p. 30.

39. Consult an interesting schema by Julia Kristeva, relative to what she calls the *nature sujetale* of the polyphonical word, in her article "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman," *Critique*, 236-47 (January-December 1967), 438-65. With respect to linguistic theories, see also *le Marxisme et la philosophie du langage* by Mikhail Bakhtin (V. N. Volochinov), trans. by Marina Yaguello (Paris: les Editions de Minuit, 1977), as well as Emile Benveniste's *Problèmes de linguistique générale* (Paris: N.R.F., 1966).

40. See Note No. 17.

41. Arnold Hauser, "Alienation as the Key to Mannerism," in *Marxism and Art*, ed. by Berel Lang and Forrest Williams (New York: David McKay Company Inc., 1972), p. 414.

Cumandá: Apología del Estado Teocrático

Hernán Vidal

University of Minnesota

Aunque relativamente escasa, la bibliografía sobre *Cumandá* (1871)¹ de Juan León Mera ha fijado ya una caracterización general de la obra. Ateniéndonos a ella tenemos que considerar los siguientes aspectos: responde a un nacionalismo basado en la concepción romántica de un alma colectiva que otorga identidad única a los pueblos en la historia; esto explicaría la voluntad de representar las condiciones espaciales, las formas de vida y las manifestaciones culturales de la población indígena en la selva amazónica como elemento distintivo del Ecuador como nación; se reconoce en ello las distorsiones y oscurecimientos de la realidad indígena en esa representación por el uso de motivos tomados de Chateaubriand; y, por supuesto, se señala la crítica social sobre la explotación del indio hecha desde una posición conservadora.² De aquí surge una situación paradójal: por una parte se puede aceptar estas observaciones en términos generales puesto que describen rasgos evidentes de la novela; por otra es preciso reconocer que su grado de abstracción es tal que, en última instancia, es poco lo que aportan como conocimiento real del significado de *Cumandá*. No obstante, a partir de estas observaciones se puede iniciar un argumento que expanda las implicaciones latentes en ellas para luego problematizar sus términos y así plantear un conjunto más amplio de preguntas y respuestas que profundicen nuestro entendimiento. Siguiendo estas premisas, amplificaré en primer lugar los aspectos sociales para luego enfocarlos sobre lo literario.

I

La noción irracionalista de un alma colectiva como fundamento de las nacionalidades debe ser considerada en relación con las luchas burguesas decimonónicas en Europa por establecer y

consolidar los estados-naciones tardíos, como en Alemania e Italia.³ En Latinoamérica la creación de las funciones estatales de delimitación y articulación territorial, social, política e ideológica debe ser entendida, además, en relación a las posibilidades de inserción de estas sociedades en el sistema capitalista internacional en formación durante el siglo XIX. Las clases sociales o sectores de clase interesados en esa integración como productores de alimentos y o materias primas para el mercado externo obviamente buscaban una hegemonía sobre las otras clases y sectores de clase para que su control del estado les permitiera una homogenización de sus sociedades y así abrirlas a las alianzas internacionales, con sus mecanismos financieros, productivos, acumulativos, administrativos y distributivos que posibilitan el comercio de importación y exportación.

En la historia ecuatoriana este proceso se da con la lucha entre los sectores comerciales-latifundistas de la costa y de la sierra, con dos ejes centrales respectivamente en las ciudades de Guayaquil y Quito. A nivel político este poder económico se expresó con las luchas entre liberales y conservadores. Las conexiones internacionales del liberalismo guayaquileño generaban una riqueza basada especialmente en la exportación de cacao.⁴ Ella serviría de base para la inversión de recursos infraestructurales que unieran un territorio nacional de difícil geografía. Conjuntamente se proyectaba una modernización general del estado a tono con una economía que posibilitaba un aumento y una mayor movilidad ascendente para las clases medias. La intención de introducir un cientificismo en las diferentes áreas de la vida nacional como actividad sistemática del estado se tradujo en una afirmación ideológica del laicismo tanto dentro del estado como en la sociedad civil. En términos ideales el liberalismo tendió a una organización constitucional que se exhibía como republicanismo democrático, librepensador y vanguardia protectora de sectores populares y medios.

En pugna con ese proyecto estaba el clericalismo conservador que luchaba por mantener la primacía política asegurada para Quito desde la colonia con la instalación de la Real Audiencia en esa ciudad. El poder quiteño estaba basado en una economía menos dinámica de producción agropecuaria para consumo regional. Se ha indicado que, en realidad, la producción costeña y serrana eran y son complementarias. La población dedicada a la exportación debía ser mantenida por una producción abundante de alimentos. Sin embargo, los recursos financieros para habilitar esa complementación en gran medida debían obtenerse de la economía guayaquileña por su comercio internacional. Este

condicionamiento hizo que las luchas de las oligarquías de Guayaquil y Quito por la hegemonía nacional adquirieran contradictorias convergencias y divergencias. Tanto los gobiernos de orientación liberal como conservadora se preocuparon de la construcción de carreteras, puentes, ferrocarriles, obras portuarias, edificios, de la intensificación técnica de la producción agrícola, la expansión del sistema educacional, la formación de institutos científicos y la contratación de personal calificado para ellos desde Europa. Pero, a diferencia del liberalismo, el conservadurismo abogó por una fuerte jerarquización social, por gobiernos de sólida estabilidad asegurada por "presidencias vitalicias" y por un cuerpo de "leyes inexorables" que encontraron su óptima concreción con el estrecho engarce del poder civil y del eclesiástico y el predominio clerical en los asuntos de estado.⁵

Antes de preseguir es necesario tener presente que la articulación de lo económico y lo político ocupó un amplio período que va desde 1830, año en que se inicia la historia independiente del Ecuador, hasta la revolución de 1895, que lleva al poder a Eloy Alfaro e inaugura una era de treinta años de primacía liberal. Entre estas fechas se dio la época de mayor poder conservador con la elección unánime de Gabriel García Moreno por la Asamblea Nacional a un primer período presidencial entre 1861-1865. Este caudilló reasumió la presidencia en 1869 con un golpe de estado, después de haber controlado el poder indirectamente en el interín; fue asesinado por liberales radicales en 1873. Durante su gobierno el conservadurismo impuso lo que se ha llamado un poder teocrático. La Constitución de 1869 centralizó completamente el poder en un ejecutivo desempeñado por un Presidente elegido por un período de seis años, reelegible indefinidamente, dotado de amplias atribuciones para el nombramiento de los miembros del poder judicial; se limitó drásticamente la libertad de pensamiento y palabra; se hizo de la adhesión al catolicismo requisito previo para el reconocimiento de los derechos de ciudadanía. A pesar de este documento constitucional, García Moreno promovió la doctrina de la "insuficiencia de las leyes para el buen Gobierno," con la que justificó sus salidas del marco legal para reprimir a sus oponentes. A nivel de la sociedad civil, el gobierno de García Moreno utilizó la estructura eclesiástica para vertebrar y estabilizar su hegemonía con la influencia de diferentes órdenes religiosas, especialmente los jesuitas. En 1862 el gobierno había firmado un Concordato con el Vaticano en que "se sometía toda la vida espiritual del Ecuador a la sujeción y control absolutos de la Iglesia, inclusive la enseñanza pública y privada y la lectura de libros. Se establecía la religión

única. Y se declaraba la fuerza pública a servicio de los Obispos, para oponerse a la 'maldad' — particularmente encarnada en el liberalismo. Como retribución, el Papado concedió al Presidente del Ecuador el derecho de Patronato, es decir, la facultad para proponer el nombramiento de las autoridades eclesiásticas en el país. "En otros términos: el Concordato que establecía la ingerencia y el poder espiritual y material de la Iglesia sobre el Estado Ecuatoriano, se constituía también, por otra parte, en un vigoroso instrumento político para el gobernante teocrático."⁷

Con frecuencia la historia decimonónica hispanoamericana atestiguó alianzas coyunturales entre las oligarquías liberales y conservadoras. Ellas fueron posibles dado el hecho de que, ante el proyecto de estabilizar los estados nacionales para la conexión de las sociedades con el mercado internacional, los diferentes sectores comerciales y latifundistas tenían intereses objetivos comunes. Tal coyuntura se produjo con la muerte de Gabriel García Moreno. Su caudillismo no permitió la articulación de su partido de manera estructurada. Con su desaparición los sectores de ultra-derecha del conservadurismo que hubieran podido tomar su conducción entraron en conflicto y se eliminaron entre sí para el liderato, permitiendo la creación de una candidatura presidencial de transición bajo fuerte presión liberal. Esta se concretó en la persona de Antonio Borrero, de la ciudad de Cuenca, donde los intereses liberales y conservadores habían logrado cierta homogeneidad. Aunque amigo personal de García Moreno y católico ferviente, de disciplinado sometimiento a la influencia eclesiástica, Borrero había criticado duramente los desmanes de la doctrina de la "insuficiencia de las leyes para el buen Gobierno." Su imagen de "liberal católico" significó una apertura política que recibió decidido apoyo liberal. Sin embargo, su presidencia quedó expuesta a ataques de las alas extremas tanto liberales como conservadoras, circunstancia que culminó con el golpe militar del 8 de septiembre de 1876 por el general Ignacio Veintemilla, de tendencias liberales.

La importancia de esbozar esta coyuntura está en identificar la orientación de Juan León Mera como ideólogo conservador. Diputado, senador, gobernador, alto burócrata y periodista durante el gobierno de García Moreno, Mera se asoció con el ala ultraderechista del conservadurismo. Con ocasión de la presidencia de Borrero, Mera luchó por reagrupar las fuerzas conservadoras bajo esa influencia como director de *La Civilización Católica*, periódico iniciado el 25 de abril de 1876. Esta actividad, además del análisis de *La Dictadura y la Restauración* —escrito histórico en que Mera estudia las

circunstancias que permitieron la dictadura de Veintemilla— revela que el ultrismo de Mera se caracteriza por una postura del todo idealista ante las implicaciones sociales del teocratismo conservador. En ello llega hasta el extremo de negar aspectos económicos y políticos de la sociedad ecuatoriana y de los intereses conservadores de su época en aras de soluciones sociales de un trascendentalismo religioso. Su visión de la historia es la de disturbios pasionales de la naturaleza humana que deben ser superados por la fe de seres sintonizados con la realidad más verdadera de la divinidad. De aquí nace buena parte de las ambigüedades de Mera frente a su sociedad. Durante el transcurso del trabajo las indicaré, para explicarlas hacia el final.

Frente a este marco social habría que plantear tres cuestiones claves a las interpretaciones que se han hecho de *Cumandá*: si la obra responde al concepto romántico del alma nacional buscando su concreción histórica, ¿por qué se localiza la narración en un escenario tan periférico como es, aun en nuestros días, el oriente amazónico ecuatoriano? Puesto que el movimiento histórico durante el siglo XIX estuvo centrado en el eje Guayaquil-Quito, ese desplazamiento de foco suscita interrogantes en cuanto a la obra como manifestación nacionalista. Si luego se tiene en mente que la narración cubre un período colonial hasta 1808, las interrogantes aumentan. Y como corolario de esto —y ante la evidencia de que los agentes centrales de las luchas sociales de la época fueron las oligarquías costeñas y serranas— ¿es correcto pensar que Mera haya desconocido este hecho para hacer de lo indígena amazónico motivo principal de la narración como rasgo relevante de la cultura ecuatoriana? Si así fuera el autor podría haber encontrado abundante material indígena en las serranías en que vivió. Lo mismo es válido para la tesis de la protesta por la explotación del indio. Ella aparece profundamente mediatizada por el relato de la fragmentación de la familia Orozco por una rebelión india causada por la crueldad del padre. Si uno de los propósitos centrales de *Cumandá* hubiera sido la crítica social ¿por qué se buscan sus consecuencias en áreas remotas cuando Mera tenía una experiencia mucho más cercana en su propia serranía?

De ningún modo quiero imponer un prescriptivismo según el cual Juan León Mera *debió* hacer de su novela reflejo de su realidad social cercana. Mi cuestionamiento tiene nada más que dos objetivos principales y algunos secundarios: primero, mantenerse dentro de la premisa inicial de que los comentarios existentes sobre la obra necesitan una reelaboración del potencial de sus aseveraciones; segundo, proponer que esa reelaboración

debe realizarse sobre tres suposiciones: que la elaboración literaria por parte del autor del material que le proporciona la sociedad obedece a un condicionamiento fundamental que es la perspectiva de clase ante las relaciones sociales de su espacio y tiempo; que esa perspectiva determina las opciones que el autor toma para su representación literaria de entre la plétora que su sociedad le provee; que luego esas opciones están sobredeterminadas por los conceptos de la historia y de la literatura predominantes en su época.

Mera basó su novela en una anécdota ocurrida en la región amazónica que le contara un viajero inglés. Al hablar de ello demuestra el peso que tuvo sobre su trabajo la necesidad de definirse como escritor ante un público europeo más "universal" que el de su propio país. Con ocasión de ser nombrado miembro correspondiente de la Real Academia Española de la Lengua pensó en retribuir el honor presentado a esa corporación su novela *Cumandá*.⁸ Lo hizo porque a su juicio la narración cumplía con dos requisitos importantes a los ojos extranjeros: seguía la moda indianista de la época según Chateaubriand y Cooper y, por tanto, sería atractiva a europeos ávidos de encontrar la originalidad de salvajes no contaminados por la civilización. En su carta de reconocimiento al Director de la Academia recomienda su obra por "hallar en ella algo nuevo, poético e interesante," grato al lector "inclinado a lo nuevo y desconocido," "una florecilla extraña hallada en el seno de ignotas selvas." De modo que el interés de Mera por lo indígena quizás no sea atribuible del todo a la intención de encontrar en esa cultura la relevancia americana y ecuatoriana, sino la de agradar al consumidor extranjero, situación común en escritores de sociedades integradas al capitalismo internacional en calidad de dependientes. La miseria del indio es, por tanto, una preocupación secundaria ante la de encontrar un escenario exótico para la acción narrada. El indio y lo selvático son utilería paisajista. Prueba de ello es que Mera trata someramente la evidencia concreta y más cercana de la explotación serrana de los indios huasipungueros y la tributación forzada de la población india en general. Mera prefiere echar mano de un conocimiento vaporoso, lejano y de segunda mano: "vine a fijarme en una leyenda años ha trazada en mi mente"; "reuní las reminiscencias de las costumbres de las tribus salvajes que por ellas vagan; acudí a las tradiciones de los tiempos en que esas tierras eran de España . . ."

Esa utilería sirve de escenario a los verdaderos actores de *Cumandá*, el estado ecuatoriano conminado por el autor a la acción épica de unir el territorio nacional, la iglesia católica y los

latifundistas que no guían sus actos por la fe y que deben ser regenerados.

II

La narración es iniciada por una omnisciencia que juega la convención de acompañar y guiar al lector en un viaje desde el monte Tungurahua, en la sierra, hasta la confluencia de los ríos Pastaza y Amazonas. Esta convención sugiere un conocimiento superior que se universaliza sobre los dos sectores culturales que se demarcan en el relato para mostrar relaciones entre ellos consideradas como verdades inmutables. El narrador adopta la perspectiva del civilizado que se interna en el mundo "caótico" de la selva con actitudes de admiración, maravilla y sobrecogimiento. De allí en adelante la omnisciencia expone una visión de mundo caracterizada por fuertes contradicciones que afectan a ambas culturas, tanto en sus aspectos naturales como humanos. Ellas revelan actitudes ideológicas de importancia para determinar el significado de la novela dentro de los términos de síntesis con que el narrador trata de superar esas contradicciones. La primera de ellas se da con la afirmación de que para el civilizado, a pesar de quedar empequeñecido en su obra ante el "caos" selvático, su plenitud vital está en el trabajo de incorporarlo a la civilización: "Por un fenómeno psicológico que no podemos explicar, sufre el alma encerrada en el dédalo de los bosques, impresiones totalmente diversas de las que experimenta al contemplarlos por encima, cuando parece que los espacios infinitos le convidan a volar por ellos como si fueran su elemento propio. Arriba una voz secreta le dice al hombre: —¡Cuán chico, impotente e infeliz eres! Abajo otra voz, secreta asimismo y no menos persuasiva, le repite: —Eres dueño de tí mismo y verdadero rey de la naturaleza: estás en tus dominios, haz de tí y de cuanto te rodea lo que quisieres. Excepto Dios y tu conciencia, aquí nadie te mira ni sojuzga tus actos."⁹ Más adelante se entenderá el sentido de esta prevención sobre la mesura moral en los actos de conquista de la materia. A continuación el narrador contrasta la violencia de los ríos y las inclinaciones guerreras de las tribus záparas y jíbaras con su tendencia simultánea a la unidad y al equilibrio. Los múltiples ríos se reúnen en las aguas del Amazonas; las tribus buscan alianzas pacificadoras sometiéndose a jefes supremos como Yahuarmaqui. Fuera del efecto ornamental con que se usa la cultura indígena, la función de las ceremonias rituales que se realizan en el lago Chimano es la de exaltar la unión de las diferentes tribus. Queda sugerido así que el oriente ecuatoriano "naturalmente" propende a la unión bajo la "plenitud" del

trabajo de los civilizados.

Los agentes indicados para esa unificación son progresivamente revelados. No son los latifundistas criollos que se enriquecen con la cruel explotación del indio, sino las órdenes religiosas que lo incorporan a la civilización evolutivamente. Los latifundistas son condenados por su contradicción entre la fe católica que profesan y los móviles materiales que los arrastran a grandes crueldades. José Domingo Orozco aparece como tipificación de esto: "Caracteres de esta laya eran comunes en la época de la colonia, y aun en días de vivos no escasean: el hombre bueno formado por los principios cristianos y por la tradición de la nobleza española se halla contrariado y casi ofuscado por completo por el hombre malo, obra de las injustas ideas de la conquista, de sus crueldades y del hábito que se estableció entre los sojuzgadores de andar siempre vibrando el látigo sobre los vencidos, cargándoles de cadenas, arrebatándoles con la libertad los bienes de fortuna y hollando y aniquilando cuanto en ellos quedaba de honor, virtud y hasta de afectos racionales. Si las razas blanca y mestiza han obtenido inmensos beneficios de la independendencia, no así la indígena: para las primeras el sol de la libertad va ascendiendo al cenit, aunque frecuentemente oscurecido por negras nubes; para la última comienza apenas a rayar la aurora" (pp. 74-75). Por encima de los conflictos internos del "hombre bueno" y del "hombre malo," la misión jesuítica expulsada en 1767 había respondido al motivo único de promover la salvación religiosa de la humanidad: "Cada cruz plantada por el sacerdote católico en aquellas soledades era un centro donde obraba un misterioso poder que atraía las tribus errantes para fijarlas en torno, agregarlas a la familia humana y hacerlas gozar de las delicias de la comunión racional y cristiana. ¡Oh, que habría sido hoy del territorio oriental y de sus habitantes al continuar aquella santa labor de los hombres del Evangelio! ... Habido habría en América una nación civilizada más, donde ahora vagan, a par de las fieras, hordas divorciadas del género humano y que se despedazan entre sí" (p. 49). Con este contraste se puede percibir ya una apología del estado teocrático bajo el cual Juan León Mera vivía en la época de creación de *Cumandá*. La exaltación de la iglesia colonial no deja de tener filtraciones hacia su presente y viceversa. Es conveniente, por tanto, explorar aspectos de los argumentos ideológicos del gobierno de Gabriel García Moreno para reunir mayores elementos de juicio antes de continuar el análisis literario.

Central en el pensamiento garciano estaba la comparación del Ecuador a una familia fragmentada por la multiplicidad geográfica, climática, racial y de intereses humanos en lucha

regional.¹⁰ Las pasiones humanas mostradas en esas luchas habían colocado la civilización en grado cero y era necesario crearla bajo una administración de paternalismo cohesivo. Instrumento fundamental para este efecto sería una educación nacional religiosa que restituyera a todas las clases sociales la noción de que "en este universo, preside como centro motor, principio de gravitación y equilibrio, Dios."¹¹ El problema de la unificación nacional era considerado esencialmente un asunto moral en que el individuo, la "bestia humana," "el hombre animal" debía ser convencido de su origen y destino divino. En *Cumandá* Mera diría: "Cuánta analogía se halla a veces entre las pasiones del ser racional y los instintos de las fieras" (p. 146). El ser humano debía prepararse para la existencia como para un viaje apretrechado "con las armas de la razón llevando en su frente el sello de Dios, para llegar, como las aguas, al inevitable oceano de lo infinito."¹² El hombre debía desconocer la tentación de lo material que despierta las pasiones. "Sin la creencia... el individuo degenera en el salvaje indómito, y la sociedad en una tribu de bárbaros."¹³

Evidentemente tenemos aquí las metáforas principales que se desarrollan en *Cumandá*: familia, padre que debe buscar su unión, ríos, salvajismo, pasiones materiales destructivas que afectan a un hombre, redención de él con la pureza espiritual absoluta. Además, Mera aporta una concepción de la historia que define la dinámica melodramática de la novela. Para él el relato histórico es un intento de rescatar el pasado "para lección de las generaciones presentes y futuras," "en una observación sostenida del todo exenta de las pasiones humanas."¹⁴ El eje pasión no-pasión coincide con sus contrastes entre hombre bueno hombre malo. Junto con esto se hace una diferenciación entre historia verdadera e historia apariencial. La apariencial es la que muestra la superficialidad de las pasiones humanas ocultando los hechos que la han causado: "Así en la historia de los hombres como en la de los pueblos, hay una fuerza secreta, una ley íntima bajo cuya influencia se suceden los acontecimientos con admirable armonía y lógica infalible. No hay hecho estéril, ni que no sea hijo de otros hechos, ni que se presente aislado en el campo de la historia; todos tienen sus generaciones y genealógicos enlaces, y no se los puede apreciar debidamente si no se penetra hasta sus raíces."¹⁵ La capacidad para penetrar en los estratos ocultos de las pasiones superficiales es lo que otorga su omnisciencia a la voz narradora en *Cumandá*. Por otra parte, esta capacidad desveladora está dirigida contra los políticos que, guiados por la materialidad, padecen del "desabrimiento y despego de los círculos políticos, enflaquecidos y casi anulados por las ruindades y miserias que engendran el

amor a los intereses personales con detrimento de los sagrados intereses de la patria, y los celos quisquillosos con que se miran y tratan personas que deberían juntarse y unirse bajo el estandarte de la justicia y de la abnegación . . .”¹⁶ Sin que se lo afirme directamente, la participación civil en los asuntos políticos queda descalificada por las pasiones, por lo que tácitamente se propone el control de ellos por seres aparentemente inmunes, el clero. No queda duda, entonces, que *Cumandá* es, por sobre todo, una apología del estado teocrático instaurado por el conservadurismo ecuatoriano bajo el liderato de Gabriel García Moreno. Aún más, su ultra-conservadurismo se manifiesta como un extraño deseo de desprenderse de las relaciones humanas como si fuera sólo el espíritu descorporizado el que atiende a las razones de estado: “ese desabrimiento y despego, decimos, se han convertido para nosotros en un cuasi divorcio de los negocios públicos y nos han colocado en no comunes condiciones de independencia e imparcialidad. Si estamos ligados con sagrados vínculos es con nuestra conciencia, nuestros principios y nuestra causa; con los hombres, no, a lo menos en tanto que no comprendan las doctrinas republicanas y conservadoras como merecen ser amadas y defendidas, y todos armonicemos con ellas nuestros pensamientos, afectos, aspiraciones y conducta.” Este tipo de actitud ante las luchas sociales tiene su contrapartida en *Cumandá* con el tema de que la solución de los problemas humanos está en el más allá, después de la muerte.

La diferenciación entre una historia superficial y la “fuerza secreta” que la impulsa divide la narración en cuatro progresiones narradas paralelamente aunque ocurridas en diferentes épocas. Una de ellas, que vertebra el relato, ocurre en 1808 y es impulsada principalmente por Carlos Orozco y Cumandá y secundariamente por José Domingo, el padre. Esta progresión tiende a realizar una espiritualidad absoluta en las relaciones humanas, de manera que la materialidad, ya sea sexual o posesiva, aparece como contaminación indeseable. Como término opuesto está la progresión materialista, que tiene origen en el uso extremadamente ambicioso de los medios productivos, progresión portada en el pasado por José Domingo Orozco, latifundista de la zona de Riobamba, acción iniciada en 1790 con una revuelta india. En la administración de su hacienda es capaz de crueldades que causan la venganza de Tubón, joven indio. Esta progresión viene a resolverse como influencia pasional sobre los destinos de Carlos y Cumandá en 1808, constituyendo una tercera progresión que se podría llamar pasional y que media entre los dos extremos anteriores.

La progresión central en el relato es la espiritual. El desconocimiento de los sucesos de la motivación materialista pesa sobre la vida de sus personajes representativos para condenar sus actos a un sino melodramático de aparente designio divino al introducir obstáculos inesperados. Solucionar y domeñar estas interferencias de hermético significado para ellos sume a Carlos, Cumandá y José Domingo en intensas contradicciones en sus actos que exacerbaban la emotividad de la narración para llegar finalmente a una catarsis general que expía la culpa materialista incurrida en el pasado. La catarsis es posibilitada por la fe católica, que sirve de conducto de ascenso y purificación por sobre las pasiones. Este énfasis religioso pone de manifiesto una progresión ocurrida aún mucho antes y terminada con la expulsión de los jesuitas en 1767. Ella gravita sobre los personajes por la ausencia de esta orden en los asuntos indígenas. Estas consideraciones deben ser tomadas en cuenta al examinarse la disposición de las acciones narradas.

La acción portada por Carlos y Cumandá se inicia con una cita de los jóvenes en un lugar entre los ríos Palora y Upiayacu. La unión del amor es reafirmada por la naturaleza con la confluencia de los ríos y la "fraternal unión de las hermosas palmeras" (p. 56) junto a las que se reúnen. Lo inmaculado de este amor es respetado con las prevenciones de Cumandá, quien conmina a Carlos: "Respetá, hermano, blanco, la pureza de mi alma y de mi cuerpo, si no quieres que el buen Dios se enoje con nosotros y el *mungía* triunfe" (p. 60). El joven expresa intenciones similares que fijan su caracterización: "si yo no fuera capaz de respetarte en toda ocasión, tampoco sería capaz de amarte: sé que donde falta el acatamiento a la inocencia y al pudor puede haber pasión, más pasión carnal y torpe, y la que tú me inspiras nada tiene semejante a los amores del mundo corrompido. Bendita la Providencia que ha consentido que el desabrimiento de las delicias de la sociedad se trueque para mí en el inefable amor de una virgen de la naturaleza" (p. 61). Sin embargo, esta armonía es amenazada por uno de los hijos de Tongana que observa la reunión en acecho. El introduce la contaminación pasional.

De aquí en adelante Tongana será quien mantenga la progresión pasional con su prédica de odio a los blancos y al cristianismo. Sus razones se remontan al año 1790 con el levantamiento indígena en Guamote y Columbre en la sierra. Gradualmente en el relato se informa que la rebelión había estallado por el cobro de un impuesto extraordinario sobre las hortalizas de la población india. En ella había participado el joven Tubón para vengar el ultraje que recibiera su familia al protestar

por el injusto castigo del padre. El recurso a la ley sólo les había acarreado mayores perjuicios, pues la justicia había apoyado el amo, José Domingo Orozco. Como castigo, la deuda que ataba a la familia de Tubón a la hacienda había sido vendida a un obrajero a cuyas manos murieron el padre y la madre. Tubón fue luego retornado a la hacienda de Orozco. Allí participó en la sublevación india encerrando a la familia del amo en la casa patronal y después incendiándola. El cadáver de Julia, la hija menor, nunca fue encontrado. Carlos se encontraba entonces en una escuela de la ciudad. Supuestamente Tubón había sido capturado y ahorcado. Agobiado por la culpa de sus apetitos materiales, Orozco se hizo sacerdote dominicano para expiarla. Por esta razón había solicitado y obtenido su destacamento a la misión de Andoas, en el oriente.

En la narración hay un designio superior por el que las deudas morales y éticas del pasado deben ser solventadas para ejemplo e iluminación de los seres humanos. Para este efecto todos los sobrevivientes son reunidos en el oriente. Tubón había escapado a la hora llevando consigo a Julia, quien había sido salvada de las llamas por la protección de Pona, mujer del indio y antigua sirviente de los Orozco. En las selvas amazónicas Tubón había adoptado el nombre de Tongana. La niña había crecido como hija suya, con el nombre de Cumandá. En el momento en que Carlos aparece para enamorar a la joven, las antiguas pasiones y odios reemergieron en él. Tongana y sus hijos conspiran para asesinar a Carlos. Cumandá lo salva de ser ahogado y envenenado durante las ceremonias del lago Chimao. Habiendo fracasado y decidido separarlos a toda costa, Tongana ofrece a Cumandá como esposa de Yahuarmaqui, el gran jefe. La aceptación de este y un nuevo intento de asesinato obligan a los jóvenes a escapar secretamente, pero son capturados por los indios moronas, enemigos de Yahuarmaqui.

Luego de un sorpresivo ataque por los moronas y los logroños contra las tribus reunidas en el lago Chimano, los moronas tratan de recuperar el cráneo de su jefe, Mayariaga, muerto en combate por Yahuarmaqui. Ofrecen un canje por Cumandá y Carlos. Se descubre así su escapatoria y son condenados a muerte. Carlos es salvado por el indio andoa que había dado la alarma del ataque al reclamarlo como premio. Al acceder Yahuarmaqui condena a los jóvenes a la separación. Más tarde el jefe decide conservar a Cumandá como esposa para consuelo de las heridas sufridas en el combate. A consecuencia de ellas el anciano muere en la noche de bodas. Con esto un nuevo peligro se cierne sobre Cumandá. Las creencias indígenas demandan que la esposa sea sacrificada para

que acompañe al difunto a la otra vida. Por ello Pona, la madre, la ayuda a escapar. Después de una accidentada carrera Cumandá encuentra una canoa abandonada en el antiguo lugar de reunión con Carlos, en la que se embarca. La canoa resulta ser de Carlos, quien desde la separación había buscado distracción cazando. La canoa con la joven exhausta es encontrada por los andoas y llevada a la misión de Orozco.

En este momento la acción alcanza su máxima contradicción para resaltar la lucha entre pasión y espiritualidad católica que finalmente lleva a la catarsis de lo material. Esta afecta especialmente a Orozco, demostrándose con ello que la superación del materialismo y la pasión que vician la historia verdadera del hombre sólo puede quedar en manos sacerdotales. La canoa estaba abandonada porque Carlos había sido capturado por la tribu de Yahuarmaqui. Un enviado se presenta en Andoas para negociar un canje por Cumandá. Fray Domingo, quien ha intuido la verdadera identidad de la joven por su extraordinario parecido con su esposa Carmen, se niega al trato. No obstante, los andoas, que temen un conflicto con los paloras, permiten la fuga de Cumandá para sacrificarse por su amado. Al descubrir su ausencia Orozco prepara un grupo de rescate y logra recuperar a Carlos, quien había sido abandonado por los paloras junto con Pona y el moribundo Tongana. Con ellos se confirma la identidad de Cumandá cuando Orozco examina el relicario contenido en la bolsita de cuero de ardilla que la joven dejara a Carlos en señal de amor eterno. Desesperado por su hija, Orozco se apronta incluso para renunciar a sus votos sacerdotales y montar una expedición guerrera para recuperarla. Sin embargo, la presencia del moribundo Tongana pone ante él una disyuntiva que reafirma su fe. Le administra los últimos sacramentos a pesar de descubrir que realmente es Tubón, el causante de sus infortunios. El tiempo perdido en esta disyuntiva demora el salvamento de Cumandá. La joven muere "junto a la horripilante momia de Yahuarmaqui" (p. 204). Orozco se resigna pensando en el incesto que se ha evitado con la posible consumación del amor de Carlos y Cumandá. Interpreta los sucesos como la voluntad divina de purificar su carácter: "El padre Domingo celebró el sacrificio incruento, y en él ofreció a Dios el terrible dolor con que había querido probarle y depurar su alma hasta las más leves reliquias de las culpas de otros tiempos" (p. 200). Carlos niega rotundamente la más leve probabilidad de incesto, reafirmando su espiritualismo absoluto: "—¿Piensas, padre mío, que nuestro amor era una pasión terrena y carnal? ¡Ah, no has podido conocerlo! Era un amor desinteresado y purísimo; era, sin que lo advirtiésemos, el amor fraternal elevado a

su mayor perfección. Hermanos habríamos sido tan unidos y felices como amantes esposos: Cumandá y el blanco, avenidos a la sencilla existencia de las selvas, habrían sido siempre tus hijos, siempre Julia y Carlos, tiernas reliquias de tu adorada Carmen, de tus castos amores de otro tiempo, de las santas delicias del hogar robadas por el furor de los indios sublevados . . ." (pp. 207-208). Poco después Carlos muere. La solución de las relaciones humanas es escamoteada con el más allá y la muerte.

Volviendo a las implicaciones ideológicas de *Cumandá*, la figura de José Domingo Orozco como latifundista transformado en misionero amplía las resonancias teocráticas en la relación del estado ecuatoriano con los territorios orientales. Con ello entramos a la consideración de la cuarta progresión narrativa de la novela. Esta es la que cronológicamente ha ocurrido con anterioridad a las otras—el período previo a la expulsión de los jesuitas en 1767. Un análisis de ella revela la sugerencia de que sin esa ausencia los destinos de la familia Orozco y de la integración nacional del indio habrían sido diferentes.

La diferencia está en que, a juicio de Mera, los jesuitas civilizaban al indio sin explotarlo. Su táctica misionera consistía en inmovilizar a las tribus nómades en reductos donde se fragmentaba la anterior vida comunitaria. Las enormes chozas que albergaban a muchas familias bajo un solo techo eran reemplazadas por viviendas separadas para familias individuales. "Atrás se extendían las sementeras de varias raíces y cada pequeña heredad tenía por linde una hilera del precioso arbusto del achote, que sirve para hacer apetitosos los manjares y en muchas tribus para pintarse caras y cuerpos" (p. 68). Otros indios se dedicaban a la pesca. En su educación los sacerdotes hacían énfasis en la estabilidad y el amor al prójimo y al terruño. Aprendían algunas artes, dotaban las casas de algunos utensilios, adquirían maneras más pulidas. A todas luces se trata de un modelo de integración indígena y actividad económica que se eleva a la categoría de ideal para toda la nación. Realmente se trata de un ideal perdido con la expulsión jesuita: "Oh, qué habría sido hoy del territorio oriental y de sus habitantes al contiuar aquella santa labor de los hombres del Evangelio! . . . Habido habría en América una nación civilizada más, donde ahora vagan, a par de las fieras, hordas divorciadas del género humano y que se despedazan entre sí" (p. 49). A no dudar que de súbito el oriente se ha convertido en imagen de todo el Ecuador. Su apología del jesuitismo debe ser considerada, además, en relación a la vuelta de la orden en 1850 y su nueva expulsión en 1851 por los liberales. García Moreno los recibió nuevamente. Los sacerdotes que retornaron eran españoles

que participaron en las guerras carlistas, reaccionarios y colonialistas que apoyaron el gobierno del caudillo conservador.

Es preciso agregar que ese modelo nacional no podía sino ser una utopía. Su implementación—con todo lo irreal que habría sido sugerirla—habría significado la eliminación del huasipungo, forma de apropiación de trabajo campesino en que los latifundistas precapitalistas basaban su poder económico y político. Compárese la proposición de Mera con los datos que siguen.

A cambio de un lote dentro de la hacienda y del uso de pastizales naturales, el latifundista serrano tenía a su disposición la fuerza de trabajo tanto del huasipunguero como de su familia cercana y extensa.¹⁷ En pago de la renta territorial el huasipunguero debía entregar al terrateniente su trabajo individual por un período de cuatro o cinco días a la semana, además del trabajo rotativo de la familia en la casa patronal y en las "mingas" para la construcción de edificios, caminos o diversas tareas agrícolas. Este tipo de explotación permitía la inserción de la hacienda en el mercado capitalista simultáneamente en cuanto a la comercialización de lo producido como en el abastecimiento de herramientas y otros materiales.

Se ha señalado que la escisión de la forma huasipungo de trabajo en dos procesos concomitantes de producción determinó la importancia de la iglesia católica como diseminadora de ideología religiosa que aseguraba las condiciones para la apropiación de trabajo campesino en la hacienda precapitalista.¹⁸ En la parcela asignada al huasipunguero éste encontraba la posesión de los medios necesarios para su reproducción y la de su familia. Sin embargo, la obligación de pago de renta en trabajo personal y familiar en las tierras de la hacienda implicaba una violenta intrusión por parte del terrateniente para extorsionar fuerza laboral de una situación potencialmente independiente. Amortiguar la violencia de esta irrupción para mantener el control social requería una articulación superestructural orgánica y estrecha de elementos políticos e ideológicos. Con ello se atisba la función histórica del estado teocrático garciano en su momento para la hegemonía de la oligarquía serrana. A nivel nacional tuvo la capacidad para ritualizar el sometimiento indígena a las estrictas jerarquías del latifundismo precapitalista. No es de extrañar, entonces, que a pesar de sus profesiones de fe cristiana el conservadurismo garciano desconociera aun los intentos más formales de gobiernos anteriores por mejorar la condición del indio.

En virtud de este último aspecto de Cumandá, y en el momento

de aclarar el significado social de la obra, no sólo es preciso reconocer su apología del estado teocrático, sino también su evidente contradicción con los intereses concretos de la oligarquía conservadora con que su autor se asociara. Que Juan León Mera abogara por un modelo de desarrollo nacional que excluye la base primordial del poder económico, social y político del conservadurismo al hacer del indio un pequeño propietario exento de explotación lo exponen como ideólogo del todo ambiguo ante el movimiento histórico de su época. Su hincapié en el control de las pasiones materialistas del hombre en aras del imperio de un espiritualismo cristiano en las actividades del estado no dejan de tener paralelos con el pensamiento de Fray Bartolomé de las Casas en el siglo XVI.¹⁹ Quizás la asunción de estos ideales haya forzado a Mera a localizar la acción de *Cumandá* en el oriente ecuatoriano. En esos lugares remotos y en una época todavía colonial Mera podía reactualizar simbólicamente experimentos misioneros similares a los de Las Casas como opciones todavía abiertas en el presente para el estado teocrático contemporáneo. Al mismo tiempo podía soslayar una crítica demasiado intensa del huasipungo serrano para mostrar otra alternativa de organización nacional a partir de esos experimentos misioneros sin enajenarse la buena voluntad de los círculos conservadores. Más específicamente su crítica al conservadurismo se dirige al hecho de haber olvidado lo que Mera estimaba la función verdadera del estado, su misión civilizadora y cristianizadora. Pero, a pesar de todo, es obvio que no deseó dar a sus planteamientos un carácter antagónico frente a sus mentores. De haber escogido tal antagonismo habría usado la novela como material de agitación política, de lo cual no hay evidencia. Más bien escogió hacerla pasaporte de instalación en la fama europea otorgada por la Real Academia de la Lengua. Tal vez por su desconexión ideológica con la realidad política de su partido es que Mera murió olvidado. Uno de sus biógrafos conservadores hizo un epitafio apropiado por su espiritualismo ahistórico: "Encenagado el país en los odios políticos, no advirtió casi que había muerto uno de sus más grandes defensores e ilustres hijos."

Notas

1. Generalmente las historias de la literatura hispanoamericana señalan la fecha 1879 para la publicación de la novela. Sin embargo, Concha Meléndez dice: "La novela Cumandá se publicó, según Isaac J. Barrera [*Literatura ecuatoriana* (Quito: Imprenta Nacional, 1926), p. 106], en 1871. No hemos visto esta edición, y hasta hace poco considerábamos como primera la que imprimió Guzmán Almeida en 1879. De todos modos, la novela estaba escrita ya en 1877, fecha al pie del prefacio de esta última edición." *La novela indianista en Hispanoamérica 1832-1889* (Madrid: Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando (S. A.), 1934) p. 154. En un trabajo mucho más reciente, Gordon Brotherston cita de esa primera edición de 1871 en "Ubirajara, Hiawatha, Cumandá: National Virtue from American Indian Literature." *Comparative Literature Studies*, Vol. IX, No. 3, September 1972, p. 251, nota 1.

2. Gordon Brotherston, "Ubirajara, Hiawatha, Cumandá: National Virtue from American Indian Literature." *Comparative Literature Studies*, Vol. IX, No. 3, September 1972, pp. 243-252; Aída Cometta Manzoni, "Capítulo Primero: El Escritor de América Frente al Drama del Indio." *El indio en la novela de América* (Buenos Aires: Editorial Futuro, 1960) pp. 7-15; Jean Franco, "The Inheritance of Romanticism: II The Thwarted Lovers of the Novela Sentimental." *Spanish American Literature Since Independence* (London: Ernest Benn Limited, 1973) pp. 61-68; Concha Meléndez, *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)* (Madrid: Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando (S. A.), 1934) pp. 151-164; José E. Puente, *The Influences of Bernardin de Saint Pierre, Chateaubriand and James Fenimore Cooper in Juan León Mera's Cumandá*, Ph.D. Dissertation, Louisiana State University 1971; del mismo autor, "The Influence of Chateaubriand's Louisiana on Juan León Mera's Cumandá." *Louisiana Review*, 1, i, 1972, pp. 84-89.

3. Gordon Brotherston traza este irracionalismo diciendo: "Writers in many of the newly independent nations of the Americas were understandably drawn to that doctrine of national folk literature expressed perhaps with most force and precision by J. G. Herder. Few of them may have known Herder's work directly, but they echoed clearly enough the sentiments behind the collection *Stimmen der Völker in Liedern* and essays like the one on Ossian." Georg Lukács presenta un cuadro amplio de las implicaciones de este irracionalismo en "Capítulo I: Acerca de Algunas Características del Desarrollo Histórico de Alemania." *El asalto a la razón*, segunda ed. (México: Ediciones Grijalbo, S. A., 1968).

4. Michael T. Hamerly, *A Social and Economic History of the City and District of Guayaquil During the Late Colonial and Independence Periods*, Ph.D. Dissertation, The University of Florida, 1971; Dora León Borja y Adám Szászdi Nagy, "El Comercio del Cacao de Guayaquil." *Revista de Historia de América* (Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México), Numeros 57-58, enero-diciembre, 1964, pp. 1-50.

5. Oscar Frón Reyes, *Breve historia general del Ecuador*, Tomos II-III (Quito: Editorial Fray Jodoco Rieke, 1967) p. 190; John D. Martz compara las oligarquías guayaquileña y quiteña diciendo: "Ciertamente la elite comercial, banquera, y financiera de la costa —o de Guayaquil, más propiamente— es la más rica del Ecuador. Aun las familias más antiguas, sin embargo, tienen dificultad para trazar en el pasado su riqueza ancestral o su prominencia social más de unas cuantas generaciones a lo sumo. Esto contrasta enormemente con la elite social quiteña, y en cierto sentido la elite urbana costeña incluye a los *nouveau riche* del Ecuador. Sus ideas políticas han surgido del liberalismo, y su comportamiento sugiere mayor flexibilidad que la de sus pares serranos. Sus actitudes son menos insulares,

menos intravertidas que en la sierra. Ciertamente el sector empresarial de Guayaquil está conectado con el intercambio internacional, el comercio, y las actividades de importación-exportación. Esto le propuso intereses diferentes de los terratenientes serranos." *Ecuador: Conflicting Political Culture and the Quest for Progress* (Boston: Allyn and Bacon, Inc., 1972) p. 94.

6. Oscar Efrén Reyes, p. 145.

7. *Ibid.*, p. 146.

8. "Al Excmo. Señor Director de la Real Academia Española." Ambato, a 10 de marzo de 1877. Prefacio a la novela.

9. Juan León Mera, *Cumandá o un drama entre selvajes* (cuarta ed.; Madrid: Editorial Espasa-Calpe, S. A., 1972) p. 45. A continuación cito de esta edición indicando número de página con el texto.

10. Remigio Crespo Toral, "Semblanza de García Moreno." *Escritores políticos. Biblioteca ecuatoriana mínima* (Puebla, México: Editorial J. M. Cajica Jr. S. A., 1960) p. 227.

11. *Ibid.*, p. 226.

12. *Ibid.*, p. 227.

13. *Ibid.*, p. 226.

14. Juan León Mera, *La Dictadura y la Restauración* (Selecciones). *Cronistas de la Independencia y de la República. Biblioteca ecuatoriana mínima* (Puebla, México: Editorial J. M. Cajica Jr. S. A., 1960) p. 260.

15. *Ibid.*, p. 262.

16. *Ibid.*, p. 261.

17. Andrés Guerrero, *La hacienda precapitalista y la clase terrateniente en América Latina y su inserción en el modo de producción capitalista: el caso ecuatoriano* (Quito: Escuela de Sociología, Facultad de Jurisprudencia, Universidad Central, 1975).

18. *Ibid.*, pp. 33-34 y notas 17-18-19.

19. Ver, por ejemplo, "Representación Dirigida por el Padre Las Casas, al Emperador Carlos V S. C. C. M." *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966).

Más Sobre el Pícarismo de Quevedo

*Buscón y Marco Bruto**

Maurice Molho

Université de Paris-Sorbonne

*Trabajo leído en el Congreso "Don Francisco de Quevedo: Texts in Context," U.C.L.A. November, 1980.

La literatura de pícaros, cuando la recibe Quevedo en la primera decenia del siglo XVII, es ya un género de forma fija, aunque no cuenta más de dos o tres precedentes en una tradición de poco más de medio siglo. El Anónimo de 1554 dio la pauta, de la que no se apartan sus imitadores, por más que difieran entre sí o varíen de un libro a otro las condiciones socioeconómicas, ideológicas o culturales que en él imprimen su marca. De ahí que la picaresca constituya desde siempre, es decir desde que existe, una norma vacía, in-significante en sí y que cobra significación de vez en vez, con cada intento de definición.

Lo que el Anónimo inventa en 1554 es un concepto narrativo, una forma de describir e historiar la experiencia desde un punto de vista (en eso está el *quid* de la novedad) que integra al historiador en la experiencia historiable, al mismo tiempo que lo marginaliza: esa ambivalencia, que confiere al pícaro su estatuto de persona o personaje, es como el santo y seña del género literario picaresco.

Como integrado en la propia experiencia, es decir en su relación al Otro, el pícaro da fe: es testigo fehaciente de la sociedad en que está y de la que, quiera que no, es solidario. Por marginal se desolidariza y acusa, con la facilidad además que su acusación es inmediatamente recusable como de marginado o banido. De donde un discurso dúplice: indisociablemente moralizante y polémico, institucionalista y denunciador de la institución.

El resorte de esa ambivalencia básica es ese *yo* que es el auténtico nombre del personaje y protagonista de la acción. De ese *yo* y de su historia habría mucho que decir, y pienso decirlo algún día. Sólo quiero observar de momento que por su misma singularidad se

diferencia y margina, sustrayéndose al universo ambiente que es de la tercera persona, en el que sin embargo no deja de integrarse en calidad de persona a la vez locutante y delocutable, narradora y narrable.

Tal es, pues, ese *yo* a quien el Anónimo asigna la misión de erigirse en ejemplo, en el sentido tradicional de esa noción, es decir en tema y lección de moral práctica.

Sabido es, por otra parte, que la forma picaresca de la que el *yo* es el agente, se funda en una negativación inversiva del modelo nobiliar radicado en la noción de linaje. De modo que *yo* se define en relación al noble como su contrario en todo, o sea tanto en el nivel socioeconómico: el noble nace rico y poderoso, y *yo* entre gente vil y corrupta, — como en el de la relación parental: el noble es legítimo y su legitimidad es la que le hace heredero del poder y del título, mientras *yo* se inscribe siempre en un triángulo familiar perturbado: es bastardo, de padres infames y disolutos, de modo que su linaje es realmente un antilínaje en que la infamia del rango se conjuga con la perversión moral de los genitores. En esas condiciones, la agresión edipiana al padre inasumible se realiza mediante una novela familiar (*Familien roman*) por la que *yo* presta a la madre amores adulterinos, colocándola en situación delictiva, con lo que no sólo rechaza al padre sino que, en algunos casos, llega a fantasearse un padre de sustitución.

La forma picaresca innovada en 1554 constituye, de hecho, un eficazísimo modelo de identificación perfectamente universalizable en la medida en que, al radicar la problemática del linaje en el edipo, trasciende su circunstancia sociohistórica inmediata. Los operadores de identificación son el nombre (el protagonista se llama *yo* como *yo* mismo) y el argumento edipiano, que nos es común a *yo* y a mí.

Esa forma general no es específica de ningún libro de pícaros: es de todos. Cada uno inscribe en ella su propio picaresmo, ateniéndose siempre a la constante morfológica que condiciona el relato. El de Quevedo representa un tratamiento original del *yo* y de su marginación/integración socioedipiana en una España crispadísima en su intento de contrarrestar la dinámica de su mutación inevitable y, a pesar de todo, efectiva.

Todos recuerdan el Capítulo primero de la *Vida del Buscón: En que cuenta quién es y de dónde*. El envilecimiento linajero de don Pablos es total e insuperable: el padre barbero y ladrón, la madre de buen parecer, muy libre y celebrada (" todos los copleros . . . hacían cosas sobre ella", con equívoco en *sobre*), alcahueta y un tanto bruja, — los dos de linaje de conversos. Todo lo cual constituye un

paradigma de indignidad tan ejemplar que más parece parodia de picaresca que libro de pícaro. Sin excluir el intento paródico, que acusan ciertos rasgos estilísticos (E. Cros), yo quisiera recalcar otro aspecto de la obra, intimamente relacionado con el que acabo de apuntar. A diferencia de lo que ocurre en la tradición picaresca anterior al *Buscón*, diríase que el modelo de identificación sobre el que se fundaba la eficacia moral del yo picaresco, ha dejado de operar, de modo que el libro no me devuelve ya mi propia imagen especular y edificadora.

El bloqueo del proceso identificativo que con el dispositivo del yo y del edipo había de estar pronto para dispararse, se obtiene por medio de una escritura tan cínicamente chistosa que hace implausible y excluye de entrada todo proyecto de especularidad.

Los chistes del *Buscón*, acusadamente tendenciosos, están casi siempre al servicio de las pulsiones hostiles. Pero si el blanco de la agresividad es el padre o la madre, como es el caso en el núcleo apertural del relato, el chiste no recae solamente en ellos, sino que, como bumerang, se vuelve contra el mismo que lo ha disparado: el yo, al que mortifica a proporción que ha desconsiderado a los propios padres. Puedo identificarme con lo abyecto, pero no con lo irrisorio y risible de ese yo que se implica en su mismo chiste. Lejos de constituir una "inverosimilitud psicológica" (F. Rico) —noción ésta última que carece de sentido desde la perspectiva mental de un español del XVII—, el procedimiento que procuro analizar no tiene más fin que el de agarrotar la identificación. De modo que desde las primeras frases del relato, la escritura chistosa instituye entre mi yo y el del protagonista narrador una demarcación diferenciadora infranqueable, imposibilitando así que yo pueda descubrir mis propias fantasías edípicas en su voz y en sus palabras. Así es que, si se considera desde un punto de vista psicocrítico, el chiste es en el *Buscón* mucho más que un artificio estético: es un dispositivo objetivante, un distanciador que opera continuamente para preservar al lector contra todo intento de identificación edificadora al estilo picaresco tradicional (*Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*).

El efecto del chiste —y el *Buscón* ha de leerse en toda su extensión como un único chiste generalizado— es anonadar al Otro, o, mejor dicho, reducirlo a condición de mero autómatas, provocando la ruptura del proyecto identificativo. El resultado es que para mí, que soy vida abierta a un devenir de libertad, el Otro se convierte en una parodia mecánica y risible de la vida, en una no-vida, que es la del Buscavida, que la busca porque no la tiene, prisionero de un predeterminismo sin perspectiva moral que le quita toda libertad, y por lo mismo condenado en virtud del

antilinaje a perseverar en su íntima bajeza.

Existe, pues, una correlación metafísica y estructural entre la "chistomanía" del *yo* contra todo y uno mismo, y la condición existencial del pícaro. El chiste es el que instituye al pícaro, definiéndolo en términos de denegación y repulsa. El chiste confirma su predeterminación a la ignominia de la que nunca podrá salir. De ahí ese turbulento inmovilismo, esa agitación vana para quedarse siempre en lo mismo, que no se entienden bien si no los referimos a su polo contrario: la vitalidad del hombre dotado de la libertad de definir a cada instante su postura ante Dios y el prójimo. La última frase del libro:

Nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres.

define la condición buscona: la de un ser desplazable en el espacio ("muda de lugar"), pero inalterable en su vocación negativa (en ninguna manera puede "mudar de vida y costumbres"), y que por eso mismo no vive vida sino una muerte indefinidamente reiterada, pues no es sino muerte esa no-vida en la que el chiste lo confina, y de la que *yo* me libro con mi risa desidentificadora.

El antilinaje, que es la base de todo picarismo, no es sino proyección consciente de alguna escena primitiva a la que el *yo*, fascinado por ese remontarse a los orígenes, asiste ahora como espectador fantástico. Ya hemos apuntado que en el *Buscón*, la pareja parental reviste un aspecto claramente caricaturesco: la indignidad social del padre se integra en una novela familiar que le convierte en un cornudo consentido al servicio de una esposa venal perita en amores y brujerías. Su infame origen suscita en don Pablos ese afán obsesivo de "negar la sangre". Ahí empieza el picarismo: en esa denegación de la estirpe, que equivale a eliminar al padre.

El *Buscón* lleva el edipo a las últimas consecuencias: es el único relato picaresco en que nos es dado presenciar la muerte del padre en ejecución pública. El padre de Lazarillo de Tormes se pierde en la expedición de los Gelves; el de Guzmán muere de enfermedad en una sola frase. Pero el padre de don Pablos sube al cadalso en gran ceremonia, y disponemos de un relato circunstanciado de su muerte por el mismo verdugo, hermano del difunto y tío del pícaro, instancia paterna segunda no menos infame que la primera. Gracias a la justicia, pues, y a sus oficiales, don Pablos se queda con el beneficio (la palabra ha de entenderse en todos sentidos) de una muerte que, más feliz que Edipo, no ha tenido que perpetrar por su mano ("Tras haberme Dios hecho tan señaladas

mercedes como quitarme de delante a mi buen padre" . . . , etc.).

El edipo alcanza un grado máximo de tensión con el banquete funerario de Segovia (II, 4), pues no merece otro nombre la cena orgiástica en la que se sirven los pasteles de a cuatro preparados con la carne del cadáver paterno. Todo parece previsto de antemano para el cumplimiento del rito, pues el animero, nada más entrar en la sala, "empezó a bailar y decir que si había venido Clemente", que es el nombre del difunto que se ha de servir en la cena.

Llegan a la mesa cinco pasteles, uno para cada uno, contando a don Pablos, que ni siquiera prueba el suyo. Desde el instante en que "niega la sangre", negando al propio padre, ya no se halla en condición de introyectarse la imago paterna, presente ahora en los pastelitos fúnebres, pues comerse al padre sería consentir a la identificación.

Obsérvese que la abstinencia del Buscón no debe achacarse en absoluto, como yo mismo lo escribí en tiempos, a reacción de natural repugnancia: don Pablos no se niega a la antropofagia ritual que practican sin repulsa los demás comensales, sino a la patrofagia, porque el padre es precisamente el objeto de su denegación, a diferencia de Alonso Ramplón y sus amigos que aceptan ingerir al hermano (adelfofagia) o al compañero (filiofagia). De modo que no hay porque considerar que en un caso hay repulsa, y no-repulsa en otro; en todos obra un mismo impulso, que hace que los unos absorban lo que otro no quiere o no debe absorber: festin totémico *a contrario* en que el único en rehusar la absorción del totem es el hijo acosado por el edipo.

Para decir lo mismo en términos aparentemente más plausibles, el banquete de Segovia, que muy bien podría ser el eje del libro, no es más que una parodia de la Cena, como ya lo señaló E. Cros. Sólo quisiera añadir que el intento paródico es escrupulosamente exacto en el plano simbólico: el Padre que aquí se ingiere es con toda evidencia la proyección del de la Eucaristía, sino que la Cena de Segovia no es la de Cristo y de sus Apóstoles, sino el banquete grotesco y blasfematorio de los ladrones y verdugos —de los *sayones* en términos quevedianos— pues no son otra cosa Alonso Ramplón, el animero, el porquero y el espadachín mulato. En la Cena de Cristo, el Padre, por mediación del Hijo que es El mismo, da de comer su propio cuerpo a los Apóstoles en una comensalidad que ha de valerles la gloria en el reino de Dios. En la Cena profanatoria de Ramplón, la eucaristía se realiza en la misma carne de los pasteles de a cuatro, o sea en la carne del Padre directamente deglutida, haciendo economía del pan simbólico, es decir de la Hostia, que esos judíos mal convertidos se dan el placer

de pasarse por alto en su juego paródico. Es más: mientras Cristo en la comunión ofrece su identificación al Padre, el Hijo paródico, que es una manera de Anti-Cristo, rehusa comulgar con los de su raza en el Padre al que reniega. — por lo que sólo se come la pasta o empanada del pastel (“yo pasé con los suelos solos”), es decir el pan, vacío ahora de toda significación, ya que el Padre no se realiza en él, sino en la carne. En la Cena paródica, la abstinencia de don Pablos es más que parodia: comunión al revés, o eucaristía negativa.

Es posible abrir ahora nuevas perspectivas, y recordar que en la *Vida del Buscón* la denegación de la sangre: “me importa negar la sangre que tenemos”, no es sólo tema de don Pablos, sino que opera en todos los horizontes del libro.

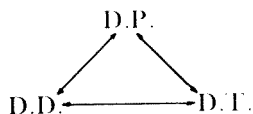
En otro trabajo (*Cinco lecciones sobre el Buscón*, en *Semántica y poética*), he procurado mostrar que el picaresmo del *Buscón* es múltiple y proteiforma, que los pícaros abundan con disfraces y posturas imprevisibles, confiriendo a la obra un carácter a la vez abigarrado y uniforme.

Sabemos con toda certeza, sobre todo gracias a los trabajos de Carroll B. Johnson, que el personaje que hace el papel de amo y señor: don Diego Coronel de Zúñiga, no es sino otro pícaro, no menos judío que Pablos, sólo que con más fortuna. El nombre debía bastar para situarlo, haciendo además plausibles las promiscuidades de los primeros capítulos. Si don Diego escribiera su vida, habría de empezarla con la misma frase de don Pablos: “Yo, señor, soy de Segovia”, evocando con el nombre de la ciudad industriosa y comunera el espectro de la astucia comercial, de la especulación tracista. A falta de sangre limpia, los Coronel de Segovia tienen su fortuna hecha, lo que les vale consideración y respeto, mientras la del Buscón está por hacer. Pero la mancha del linaje es la misma en los dos, y como el linaje miente menos que el dinero, el de don Diego le salta al rostro en el momento menos pensado, abrumándole en la venta de Viveros con solidaridades familiares inoportunas.

Téngase también en cuenta que para que familias conversas como la de los Coronel puedan salir adelante en esa dinámica ascensional que les conduce de la sinagoga a la nobleza, es preciso que la carrera no sea demasiado concurrida: los postulantes no han de ser muchos. De ahí que los interesados trabajen por mantener el camino despejado, y si don Pablos quiere tentar la suerte, siempre se topará con un don Diego para cerrarle el paso.

Al otro extremo del escenario, está la escuadra de los caballeros

hebenes, chirles o chañlones, capitaneados por don Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero y Jordán. Restituyendo a ese personaje la importancia que es la suya en la estructura del relato, he propuesto una lectura del *Buscón* no ya binaria, sino triangular, con tres personajes que se oponen dos a dos: don Pablos, que con su *yo* cubre todo el relato, don Diego que sólo interviene al principio (I) y al final (III, 6-7, o sea antes de que se inicie la secuencia conclusiva del libro), y don Toribio que opera en la parte mediana y especialmente en la juntura de los libros II (II, 5-6) y III (III, 1-2-3-4). Figuradamente:



El sistema de oposiciones se funda en dos variables: sangre y dinero. Así don Pablos se opone a don Diego no por la sangre, que en los dos es impura, sino por el dinero:

D.P.: Sangre (-) dinero (-)

D.D.: Sangre (-) dinero (+)

Con don Toribio, al contrario, la oposición es de sangre, no de dinero (aunque en este punto don Pablos le lleva una mínima ventaja, de la que se ha de tratar más adelante):

D.P.: sangre (-) dinero (-)

D.T.: sangre (+) dinero (-)

A esa doble oposición articulada en don Pablos, debe añadirse una tercera, no menos significativa: la de don Diego y don Toribio, que, contrastándose tanto en sangre como en dinero, son recíprocamente inversos:

D.D.: sangre (-) dinero (+)

D.T.: sangre (+) dinero (-)

Si don Pablos es núcleo del relato, es porque, oponiéndose sucesivamente a sus dos acólitos, manifiesta la doble carencia de sangre y dinero, que son los temas conjuntos del pícarismo quevediano. Es un pícaro radical, que es lo que le vale el privilegio del *yo*. Esa preeminencia, radicada en su doble inferioridad, le destina a funcionar como mediador estructural entre don Diego y don Toribio que, no cruzando sus trayectorias narrativas, sólo se oponen *in absentia*, es decir a través de don Pablos.

La doble relación contradictoria del pícaro con don Diego y don Toribio, se refleja en la variación que, al efectuarse el personaje, afecta al elemento dinero de su definición estructural, elemento que en ambos casos se marca como *menos*. Pero obsérvese que si don Pablos aparece como plenamente desdinerado frente a don

Diego, no ocurre lo mismo con don Toribio. Los dos son pobres, y de una misma pobreza (aunque inversa: don Toribio ha perdido su fortuna, y don Pablos no ha ganado la suya) en relación con don Diego, que es el único en detentar el signo de *más* en la casilla dinero. Sin embargo, al intervenir la herencia segoviana, don Pablos llega a disponer de un reducido peculio, por el que domina a don Toribio *de facto*, ya que ese dinero le ha de valer la sala de linajes en la cárcel de la Corte. De modo que, siendo conjunta y alternativamente un don Diego (dinero : +) para don Toribio y un don Toribio (dinero : -) para don Diego, el pícaro aparece dotado de un estatuto más complejo en la medida en que la componente dinero es en él evolucionable de *menos* a *más* en el transcurso del relato.

¿Quién hará de Buscón? El libro nos pone en presencia de una galería de tres personajes, que son tres pícaros potenciales. Uno de ellos ha sido designado, en virtud de una disponibilidad que comparte con los otros dos, para desempeñar la función específica de pícaro. La mecánica del *Buscón* le ha tocado a don Pablos, tal vez por su misma condición de *lumpen* que hace de él el más adecuado exponente de esa labilidad propia de ciertos grupos socioeconómicos que se están desestabilizando en la jerarquía estamental española.

Pero el problema no es tanto el de saber por qué don Pablos es el Buscón, sino de definir esa disponibilidad conjunta de los tres para hacer un papel que cada uno tiene la misma capacidad de desempeñar, con variantes propias de su experiencia o condición.

El eje del comportamiento buscón, por lo que hasta ahora se ha visto, es el afán realizado (si no se realiza, no hay picarismo) de "negar la sangre". Esa denegación se repite en los tres pícaros potenciales.

Don Diego Coronel es un converso: su estirpe ha renegado de una fe ancestral, rehusando el nombre del Padre, que es como darle muerte, para adoptar un nombre ajeno, que proviene de una instancia substitutiva, la de los padrinos, entronizados ahora en lugar de la pareja parental genitora de la sangre impura. Cuando, en 15 de junio de 1492, los Senior de Segovia, en la persona del viejo Abraem y de Selomon su hijo, consienten en convertirse en Coronel bajo el padrinzago protector de Fernando e Isabel, es la sangre la que reniegan con el nombre. Téngase presente además que, en virtud de la identidad significativa y reversible de nombres y cosas (*Nomina sunt consequentia rerum*), no se accede a Coronel cuando se es Senior sin que con la conversión se mude el ser moral, social e incluso físico. El negar al Padre ha permitido a la familia

recién cristianizada lanzarse a la conquista del poder con ese nombre nuevo, respaldado además por el apreciable caudal financiero de los Senior.

El personaje de don Toribio, que es la figura inversa de don Diego, ha de definirse *a contrario*, es decir con componentes idénticas pero de signo inverso. El caballero chirle, limpio de sangre, ha perdido su fortuna: su única riqueza es su linaje, que, sin dinero, no le es de ningún provecho: "Sin pan ni carne, no se sustenta buena sangre, y por la misericordia de Dios, todos la tienen colorada, y no puede ser hijo de algo el que no tiene nada" (II, 5). Esa afirmación sorprende, y sin duda debía ser cómica en boca de un aristócrata (aunque arruinado, don Toribio lo sigue siendo) que, en una España que tanto se deleitaba con "la división de grados, la distinción de sangre" (Suárez de Figueroa, *Pasajero*, I), habla de su sangre como si no fuera más que un líquido fisiológico que se sustenta "con pan y carne", pasándose por alto su esencia simbólica. El chiste es casi blasfematorio en relación con la ideología dominante, y no puede menos de conducir al hidalgo indigente "que ha vendido hasta su sepultura por no tener sobre qué caer muerto" a una profesión de fe igualitaria, que es en él una denegación análoga a la de don Pablos y de don Diego: a él también, aunque por otros motivos, le "importa negar la sangre", esa sangre que le obliga a fingir en la Corte una nobleza imposible, desconectada ya de toda realidad.

Ahora bien: ya hemos visto con don Diego que la manera radical de negar al Padre, es renegar del Nombre, que es el significante de la sangre y del linaje. Los chistes agresivos de don Toribio contra el nombre del Padre y el suyo propio, manifiestan que el noble arruinado, destruido por las falacias del juego económico, rehusa ya identificarse con la propia estirpe, y con ese *don* desprovisto ahora de toda significación y que estaría dispuesto a vender si topara con quien se lo comprase. Ese frustrado proyecto de venta es lo que mejor emparenta a don Toribio con don Diego y don Pablos, pues si los Coronel no han vacilado en canjear su nombre de Senior contra el padrinzago del Rey, ¿no vende don Pablos al Padre cuando hace moneda de su Nombre?

Así pues, don Pablos, don Diego y don Toribio son tres personajes reductibles a una misma predeterminación en virtud de la cual cada uno, por motivos diversos y contradictorios, se halla en la incapacidad de asumirse en una estructura estamental si no es a costa de "negar la sangre", dando muerte al Padre. Lo que significa que la triada buscona, a pesar de las diferencias que

separan las funciones y caracteres, es la de tres destinos inscritos en una misma constelación, o mejor dicho tres manifestaciones contrastables dos a dos de un mismo edipo generalizado.

Por edipo entiendo aquí el símbolo de un impulso que, radicado en el triángulo familiar, se significa en la surrección del hijo contra el padre. El objeto del litigio, reducido a lo esencial, es en último término —más que el incesto, que ha de considerarse como una peripecia implícita— el poder, que el hijo acaba apropiándose, dando muerte al padre. Representación perfecta de esa simbolización, en que todo se subordina a la contienda del poder, es, en el *Edipo rey* de Pasolini, la secuencia en que Edipo mata a Laios con sólo derrocar la corona que lleva puesta: al caer la corona, cae muerto el padre.

En el *Buscón*, el modelo edipiano es el de una socialización violenta por la que el sujeto procura definirse en función del doble movimiento de ascenso —descenso que dinamiza la jerarquía de los estamentos. En otras palabras, la denegación de la sangre y del Padre es un acto violento encaminado a derribar un poder constituido para edificar otro inédito. El poder viejo es la sangre; el nuevo es el dinero.

El dinero es por donde se realiza el edipo en ese libro, que no es sino la historia de un poder que no se funda ya en legitimidad sino en codicia. El *Buscón* relata y denuncia el hundimiento de una sociedad estamental atacada en sus cimientos ideológicos: sangre y linaje, por la intromisión de un poder substitutivo inicuo: el dinero, que perturba el orden de la sangre, hace nobleza (don Diego) o la deshace (don Toribio), y alienta la desordenada ambición del pícaro (don Pablos.)

Para don Pablos, en efecto, la muerte del Padre *es* dinero, inmediatamente convertible en poder:

... Hijo, aquí ha quedado no sé qué hacienda escondida de vuestros padres: será en todo hasta cuatrocientos escudos (I,7) ...

... Al fin le reduje a que me diera noticia de parte de mi hacienda, aunque no de toda, y así me la dio de unos treientos ducados que mi buen padre había ganado por sus puños (II,1) ...

Es conocidísimo el chiste del cadáver del padre descuartizado por los pasteleros de Segovia, chiste tan esencial que Quevedo lo enuncia dos veces. La primera edición se halla en I,7:

... Declaré (a don Diego) como había muerto (mi padre) tan honradamente cómo el más estimado, cómo lo trincharon y le hicieron moneda ...

En II,3 se repite con una variante:

... Llegué al pueblo y, a la entrada, vi a mi padre en el camino, aguardando ir en bolsas, hecho cuartos, a Josafad."

Ahora bien: ya se sabe que el padre es *moneda* porque los pasteleros lo *hicieron cuartos*, o sea lo trincharon y descuartizaron para sacarle carne comercializable en pasteles de a cuatro. Pero el padre es también *moneda* porque su muerte ha de valer al hijo trecientos ducados contantes, cosa que aun se transparenta más claramente en el segundo chiste: cierto es que los que lo trincharon son los que lo han hecho cuartos; pero en esa operación bancaria que consiste en cambiar un padre contra su valor en dinero, también interviene el hijo, ya que si va *en bolsas* a Josafad, no hay más bolsa ahora que la que don Pablos se lleva de Segovia con el padre muerto convertido en dinero, es decir en poder.

Ese dinero-poder le vale al Buscón su crédito y ascendente entre los caballeros chanflones y, para colmo, le permite acceder a la sala de linajes en la cárcel del rey (así es cómo el dinero hace linaje), mientras sus compañeros, aunque hidalgos, permanecen en la sala común.

Otro fenómeno que guarda analogía con el que acabo de referir: ese tesoro del cadáver monedado, el Buscón toma la precaución de disimularlo en sus calzas, pues le confiere el poder de quebrantar la ley chanflona de no comer sino a costa ajena, y de *pagar* en secreto según su necesidad, aun cuando no fuera más que un apetitoso pastelito (III,2), — lo que le exime de picardía y servidumbre: el dinero es libertad, y por tanto primacía respecto de los chirles, con todo su linaje y buena sangre.

Con su peculio secreto el Buscón accede a la condición de parsimonioso despensero. De hecho, el poder económico, aunque reducido a unos pocos ducados, ha transformado a don Pablos de siervo en "pequeño poseyente", celoso de salvaguardar su mínimo caudal contra todo derroche inoportuno: el dinero engendra avaricia, y suscita en el que lo posee reacciones como la de los discípulos (entre ellos iba Judas) cuando protestaban del unguento derramado sobre la cabeza del Señor: "¿Por qué se pierde esto?" etc. . . . (*Mat.* 26, 7-13). El pícaro, despensero de sí mismo, es ahora todo lo contrario de lo que solía ser cuando servía a don Diego en Alcalá, haciendo de despensero sisón, saqueador de la hacienda: "Yo era el despensero Judas" . . . (1-6). Lo sigue siendo, con toda evidencia, pues la parsimonia y la sisa no son sino dos reflejos de la misma avaricia de Judas, — sin contar que esos trecientos ducados del Buscón son los treinta dineros que le fueron pagados a Judas— el primer pícaro — por la muerte del Padre. De modo que el Buscón con su peculio miserable nos introduce de pronto en una sociedad que, con apariencia de cristiana, está

dejando la ley del Padre por la de Judas.

Lo que se acaba de ver en don Pablos, se reproduce, con variantes específicas, en los otros dos pícaros del libro, que como el Buscón viven inmersos en la España de Judas.

El papel de don Toribio es el del aristócrata, sin duda de mediana sangre, que ha sido precipitado de sus alturas morales por un mal golpe de la fortuna: su hacienda se ha perdido en una fianza, es decir en un negocio de dineros, en el que el hidalgo o su padre debieron verse envueltos, víctimas de algún financiero tracista. Con su fortuna, el noble, acosado por Judas, pierde su dignidad, incurriendo en prácticas viles que falsean su condición. La ruina económica provoca el desastre moral, en la medida en que el aristócrata envilecido sueña con hacerse un Judas a su vez, vendiendo al Padre en el *don* vinculado a su linaje.

En cuanto a don Diego, es un Judas con éxito, que ha sabido hacer fructificar impunemente sus treinta dineros. Ahora está a punto de ganarse un hábito de caballero, que es la mejor manera de abrirse paso hacia la auténtica nobleza.

Así van dando sus vueltas los pícaros. Debe notarse, sin embargo, una marcada diferencia que separa a don Diego de sus dos homólogos: detentor efectivo del poder, es decir de una fortuna que avaliza su comportamiento, es el único personaje del libro que se libra del chiste: nunca es risible.

La risa no ataca nunca al fuerte, sí al frágil, que no resiste a la agresión. Frágiles son don Pablos y don Toribio, que carecen de fortuna en una sociedad estamental falseada por la ley del dinero. La fragilidad de don Pablos es la de un ser casi infra-humano, frágil en sí porque no existe apenas. Otro es el caso de don Toribio, que da fácil acceso a la agresión chistosa, a pesar de su condición de hidalgo y de su sangre pura. Lejos de protegerlo contra la risa, esos valores, que aparentemente siguen vigentes en la ideología, no constituyen ya una defensa eficaz, desde el instante que se disocian de la consistencia económica, provocando la fragilidad real del personaje. Frente a don Toribio y a don Pablos, don Diego es invulnerable: es un rico, que ha hecho sus negocios desde hace tres o cuatro generaciones, y que ahora está accediendo al reconocimiento estamental, aunque todos saben que debajo de esa capa de gran señor se esconde un pícaro, tan judío y converso como el que más.

El *Buscón* se articula en don Pablos, pícaro ejemplar, exponente máximo de un picarismo que en don Diego y en don Toribio se queda en tercera persona, y no accede a la literatura sino mediante la marginación integración de ese *yo* que en su experiencia

radicalizada subsume la totalidad buscona.

Si el relato adopta la forma picaresca canónica, deducida del modelo edipiano, sólo es porque el proyecto del libro consiste en reducir al edipo simbólico la profunda mutación de una sociedad que, acuciada por la coyuntura, pervierte sus estructuras estamentales y abroga la ley del Padre, suscitando desadaptaciones y discordancias, como si las clases apuntasen por debajo de los estamentos.

Obra de entretenimiento, justificable de una lectura simbólica, la *Vida del Buscón* describe el desajuste de una colectividad incierta frente a ese relevo de los parámetros políticos y morales. Los tres pícaros del libro proyectan su indefinición (¿Quién es quién? Más vale no menearlo) en una estructura social que, si bien mantiene su apariencia y su rigidez ideológica, no deja de presentarse ahora como un escenario de títeres. Diríase que los hombres, con figura y valor humano, han abandonado el territorio, o se han convertido en sombras o siluetas mecánicas, como si hubiera venido a faltarles el principio vital: las armas, que son el arte y prenda de la nobleza, se han cristalizado en un juego matemático huero; la gobernación y la guerra se han entregado a mentes arbitristas encerradas en un sueño imbécil y sin contacto con la realidad; la hacienda es cosa de genoveses obsesos e ininteligibles; la milicia está en manos de soldados psicóticos y fanfarrones; los profesionales de la plegaria son frailes tahures; y las letras pertenecen en propiedad a poetas tan chirles y hebenes como los caballeros-pícaros de don Toribio.

Ese desfile de personajes de cartón no corresponde en el *Buscón* a ningún intento lúdico. El libro parece de juguete, y es de pavor: pavor ante una experiencia sin esperanza ni alternativa, pues se circunscribe a lo que el libro dice y muestra, y no se busque otra cosa, que no la hay. El papel del hombre con estatura de hombre y apariencia de razón, lo representa un farsante, que no es ni más ni menos que los demás personajes, sólo que le ha tocado ser el amo y señor de ese universo fantástico que de pronto surge en lugar del otro, substituyendo con sus estructuras acartonadas los horizontes de la vida: universo vacío por muerte del padre, y que incansablemente recorren, en busca de su vida, los pícaros. Pero su vida no es vida sino muerte, que se significa en la aleatoria caducidad del dinero, — de modo que el universo buscón es el de la muerte ubicua, que bien tengo que exorcizar a mi vez con el chiste por no abismarme en su vacío.

Nota adjunta
sobre
la *Vida de Marco Bruto*

Hace tiempo llamé la atención (M. Molho, *Introducción al pensamiento picaresco*), sobre el extraño parentesco que existe entre obras aparentemente tan dispares como la *Vida del Buscón llamado don Pablos* y la *Vida de Marco Bruto*, que Quevedo debió escribir hacia los años 1635 y que sólo publicó en 1644, pocos meses antes de su muerte.

La obra lleva un título de corte claramente picaresco: *Primera parte de la Vida de Marco Bruto*, que, a pesar de Plutarco, parece alusivo recuerdo de las más famosas vidas de pícaros: *Vida de Lazarillo de Tormes*, *Primera Parte de la Vida de Guzmán de Alfarache*, sin olvidar la *Vida del Buscón* del mismo Quevedo. — Añádase que, como todos los libros picarescos, el relato permanece abierto, inacabado: la *Primera parte de la Vida de Marco Bruto* no ha de tener segunda y se suspende con la muerte de César, que es el tema profundo del libro.

Sin demorarse en el estudio pormenorizado del *Marco Bruto*, que dejo para mejor ocasión, me limitaré a señalar aquí lo que más importa de ese libro para una teoría del picaresmo quevediano.

Le falta desde luego a Marco Bruto el yo del pícaro marginado integrado. Su estatuto no es tal, pues nada indica que el noble varón tuviera que marginarse con relación a la clase política romana. Sin embargo, su vida tal como la escribe Quevedo por el texto de Plutarco, es la de un ser en perpetuo desequilibrio entre opciones contradictorias e incompatibles: antipompeyano entre los pompeyanos, conspirador contra César en el mismo clan de César, y por fin solitario entre los conjurados divididos. Esa duplicidad inquieta, esa difracción agónica del que no puede menos de ser diferente en la no-diferencia del grupo o del partido, no deja de mantener cierta analogía con la marginación-integración del pícaro, con la diferencia que ésta se determina en función de criterios ideológicos y morales, mientras que en Marco Bruto sólo imperan distingos de orden intelectual.

Una condición común de Marco Bruto y del pícaro es la de ser ambos bastardos, pues “no faltó quien dijese que no descendió Marco Bruto de Junio (el que libró a Roma de los Tarquinos), afirmando que no tuvo con él más parentesco que el del nombre” (707a), y que en verdad “descendía de un despensero de Junio . . .”: oficio infame, que es el de la avaricia. A lo que el Discurso opone la prevalencia de la “consanguinidad del hecho” sobre la de la sangre, recordando que “el que por su virtud merece ser hijo de otro, no lo siendo, tiene mejor línea que el que lo es y no lo merece” (707b). Esa reivindicación tópica de la virtud individual contra el determinismo del linaje no deja de constituir, por otra parte, una curiosa justificación de la “novela familiar” que impulsa al sujeto

a fantasearse nacido de mejor padre: en el caso de Marco Bruto, de ese Junio ilustre de quien más merece ser hijo que no de su despensero.

Otra analogía: Quevedo acaba calificando a Marco Bruto de *tonto*. El caso es que expone, fundándose en una ingeniosa onomatomanía, que "Junio Bruto fue llamado Bruto porque se fingió tonto siendo sabio y prudente, para asegurar de sí a Tarquino" (753a). Muy al contrario, "Marco Bruto siempre se ostentó sabio para mostrarse tonto. ¡Oh, cuánto mejor obra con los tiranos y contra ellos la sabiduría disimulada que la presumida!" (753a-b).

Quevedo invoca aquí explícitamente el esquema arquetípico del tonto listo, que hace funcionar en los dos sentidos: envés y revés. Si Junio Bruto es un listo que se hace el tonto o el Bruto (de ahí su nombre, por antifrasis), o sea un auténtico tonto listo, Marco Bruto (por buen nombre) no se hace el tonto, sino que es un tonto de verdad con apariencia de listo, o sea un listo tonto: su discreción y sabiduría son sólo de superficie y encubren a un bruto que, siéndolo sin remedio, es incapaz de invertir su bobería en triunfo moral o político.

Ahora bien: el arquetipo del tonto listo es el que informa la estructura mecánica original del pícaro (M. Molho, *Cervantes: raíces folklóricas*). Al publicar la infamia de su linaje, el pícaro actúa como tonto: la bastardía o el amancebamiento de la madre son cosas que en lo posible se disimulan, y que el pícaro proclama desde su impávida inocencia. Lo propio de la inocencia verbal es producirse sin que intervenga ninguna coerción de la razón crítica, al contrario de lo que ocurre con el cinismo que hace caso omiso de toda censura, de modo que, con sólo invertir la posición respecto a la censura, la inocencia revierte en cinismo, o vice versa, que es una de las claves del lenguaje picaresco. El tonto es inocente, y el cínico es el listo. Una constante estructural del pícaro desde el *Lazarillo*, es que el personaje al que le toca ese papel, es un ente reversible que de su misma bobería aparentemente congenital, saca un imprevisible dispositivo de astucia y cínica clarividencia que le permite desmitificar desde la marginalidad de su yo cualquiera postura institucional o ideológica. Así es Guzmán de Alfarache, que critica la honra desde su bajeza, o el mismo Pablos de Segovia que, con exhibir su espíritu de aventurera rapiña, denuncia la entronización del dinero en la sociedad estamental.

En estas condiciones, el tonto del Marco Bruto, que es un listo tonto —lo que para los efectos es lo mismo que en tonto a secas— es un pícaro al revés que, contra toda apariencia, se queda

en su inocencia primitiva, por más que la oculte bajo el talento y la erudición política. Con todo, la estructura del personaje, en el concepto de Quevedo, es fundamentalmente referible, aunque sea *a contrario*, al mismo mecanismo psicogenético que, desde la *Vida de Lazarillo de Tormes*, regula las alternativas y contradicciones del modelo picaresco.

La ambición o apetito de poder, toma en el *Marco Bruto*, como siempre en Quevedo, la forma del edipo. Recuérdense a este respecto las extraordinarias páginas de los *Grandes Anales de quince días* en que cuenta cómo Rodrigo Calderón "para proporcionar su persona con su fortuna (se puso en cuidado) de *buscar padre*", o sea de "negar la sangre" como los buscones del *Buscón* o como ese Marco Bruto que se obstina en afianzar, contra la afirmación de la historia, su solidaridad linajera con el ilustre Junio Bruto, —sin hablar de la paternidad putativa de César.

La originalidad de la creación quevediana consiste en jugar del edipo con variación de registros, según el intento o la finalidad. Téngase en cuenta, sin embargo, que toda intervención del mito, por parcial o fragmentaria que sea, no deja de implicitar la totalidad del edipo inmediatamente aludible al trasluz de la parcela que lo evoca.

Hemos visto que el edipo del *Buscón* simboliza la surrección del hijo contra le padre en vista de confiscar el poder en provecho propio, y que, por consiguiente, parece reducirse a la proposición de un modelo general de la toma de poder. Pero no por eso deja de articularse, a través de la novela familiar de don Pablos, en las relaciones del yo con la instancia parental representativa de la sangre denegable. De modo que si el edipo de la toma de poder se realiza simbólicamente en el *Buscón* como conversión usurpatoria de la sangre en dinero, sigue manifestando con ello la totalidad compleja de los impulsos que intervienen en la socialización del hombre.

El personaje de Marco Bruto en Quevedo implica un edipo radical que apenas logra disimular el ropaje retórico del Discurso. Intelectual inestable carece de firmeza en lo afectivo como en lo político: hombre dúplice, y de muchas divisorias (según el afán, la idealidad, el tiempo, los hombres), su ambición de poder, inconfesable siempre bajo el disfraz del imperativo moral, se contrasta en él con un profundo anhelo de disciplina filial, de modo que no da muerte al padre si no es buscándose al mismo tiempo, sin duda por efecto de una novela familiar en perpetua actividad, un padre de reemplazo, al que a su vez ha de dar muerte, y así sucesivamente.

Por eso es por lo que, en los primeros tumultos de la república, muerto el propio padre por orden de Pompeyo, Bruto asume edipianamente esa muerte, ofreciendo sus servicios al asesino, pues le pareció que la libertad pública no tenía nada que esperar de la facción juliana. Recibido por Pompeyo "con grandes demostraciones de estimación y alegría" (709b), le sirve fielmente hasta el desastre de Farsalia.

Después de la batalla, Bruto, refugiado en Larisa, escribe a César, "quién alegrándose de saber hubiese escapado sin herida, le mandó se viniese con él." Vino Bruto, y César no sólo le perdonó sino que "lo prefirió en honra a todos" (713a); y como no sabía en qué parte del mundo se había retirado Pompeyo, "apartóse con Bruto, preguntóle su parecer; y él dio tanta verosimilitud a su conjetura que le persuadió a seguirle en Egipto, donde le alcanzó, y recibió de Ptolomeo la cabeza de Pompeyo por caricia de su llegada". (714a)

Así pues, al tiempo que da muerte a Pompeyo revelando a César su refugio (¿no era Pompeyo enemigo de su familia?), Bruto se acoge a la paternidad de César, que lo tiene por su hijo en razón de sus amores con su madre Servilia "de quien en un tiempo estuvo muy enamorado; y porque en lo más apretado de estos amores nació Marco Bruto. Julio César se persuadió era hijo suyo". Novela familiar perfecta, a la que también presta su concurso el padre fantástico: "¿Y tú entre éstos? ¿y tú, hijo..." Paternidad real o simbólica, poco hace al caso; el hecho es que Marco Bruto, que se reconoce por hijo (y que César reconoce por tal) da muerte al padre en una conspiración política cuyo objetivo es hacerse con el poder en nombre de la libertad. Sabido es que la muerte del padre no le valió a Bruto ni un átomo de poder, cosa que parecía inscrita en su constelación, pues ¿cómo ha de confiscar el poder el que siempre ha conjugado la vehemencia del edipo con la pasión obsesiva de mantener la imago filial?

Así es cómo la *Vida de Marco Bruto* es "discurso de tres muertes en una vida": sin duda las de Pompeyo, César y del mismo Bruto si Quevedo hubiera dado fin a la obra. Pero si es lícito atenerse a una lectura propiamente edipiana de esa misma frase, cabría identificar esas tres muertes como las de los padres sucesivos de Marco Bruto: el padre según la carne (que no tiene nombre en Quevedo), Pompeyo y Julio César.

He prescindido en ese rápido análisis, de la glosa moral y política que, con su complejidad no exenta de contradicciones, cubre toda la superficie del libro. Sólo interesa aquí la estructura edipiana subyacente, por la que la *Vida de Marco Bruto* se relaciona, con parentesco imprevisible, con el tema picarista, y en especial con la *Vida del Buscón llamado don Pablos*.

En ese último libro, la muerte del Padre, del que todos anhelan renegar (don Diego y don Toribio niegan la sangre con la misma obstinación que don Pablos), ha creado un vacío moral, un universo falseado, por el que van dando sus vueltas, no ya los hombres, que parecen haberlo abandonado, sino títeres mecánicos que son parodia de humanidad. Con ellos ha entrado en vigor la ley del dinero en substitución de la del Padre definitivamente abrogada. Lo que viene a decir que el picarismo quevediano no es sino una teoría de la transmisión de poderes, en el vacío recién instaurado, de la instancia del Padre a la del dinero.

Ese esquema teórico es exactamente el de la *Vida de Marco Bruto*. Aquí también la muerte del Padre instaaura el vacío.

El papel del Padre le ha tocado a Julio César, que sintetiza en su persona todas las paternidades reales y simbólicas que se ha construido Marco Bruto. El César quevediano es un complejo nudo de contradicciones, pues, según la orientación del discurso, es ora tirano ora príncipe. La indignación apasionada de Quevedo ante la "necedad" intelectual de Marco Bruto alcanza al paroxismo cuando se descubre, apenas muerto el padre-tirano, que es el príncipe legítimo al que se acaba de dar muerte por error de juicio:

Mal entendió Marco Bruto la materia de la tiranía, pues juzgó por tirano al que con la valentía y el séquito de sus virtudes y sus armas, asistidas de fortunados sucesos, en una república toma para sí solo el dominio que la multitud de senadores posee en confusión apasionada: siendo verdad que esto no es introducir dominio, sino mudarle de la discordia de muchos a la unidad de príncipe. No es esto quitar la libertad a los pueblos, sino desembarazarla . . ." (751a-b)

En otros términos, si antes no había rey sino tirano, ahora ya no hay ni tirano ni rey, sino un sangriento desorden: el vacío político y moral, que ha dejado la muerte del padre.

Entonces es cuando hace su aparición la venalidad: "El señor perpetuo de las edades es el dinero: o reina siempre, o quieren que siempre reine" (*A quien leyere*, 704b). Las disensiones de Marco Antonio y Octavio suscitan la guerra civil, y la constitución de ejércitos rivales: "Remitieron los dos su poder a la negociación del dinero, y compraban ejércitos y ciudades" (752a), pues "el pueblo, en cuya memoria no tiene vida lo pasado, vende al interés propio la libertad" (704b). Marco Bruto, cuando "vio en poder del interés las armas y remitida a las armas la razón" (752a), comprendió la quiebra de sus designios: "desesperando de remedio", se desterró de Italia, "y fue a esperar en Elea las diligencias del tiempo y la medicina de los días" (752a).

Este punto es el que separa a Marco Bruto del elenco picaresco: su desinterés económico es total, al contrario del pícaro que, desde que existe, manifiesta su avidez de "burgués malogrado" ("borghese mancato", según la feliz intuición de Del Monte) por el dinero bajo todas sus formas: mendicidad, trato, estafa, robo.

Divergencia decisiva, pues en ella estriba el que la *Vida de Marco Bruto* no puede nunca pasar por un libro de pícaro, — aunque en ella se refleja con sorprendente fidelidad el tema esencial del picaresmo quevediano: la destrucción de un poder y de un orden, y la consiguiente falsificación de las relaciones sociales por la intromisión de un factor perverso: el dinero, cuyo reino se instaure sobre el cadáver del Padre.

El neo-romanticismo: Evolución del concepto de compromiso en la poesía española (1930-1936)

Anthony L. Geist

Dartmouth College

La revista *Cruz y Raya*, al iniciar en las ediciones del *Arbol* una serie de obras completas o escogidas de los poetas de mi generación ha querido contar conmigo. Publico la mayor parte de mi obra poética comprendida en 1924 y 1930, por considerarla un ciclo cerrado (contribución mía, irremediable, a la poesía burguesa). Aparece incluido en esta volumen el libro inédito *Sermones y moradas* (1929-1930) con la *Elegía cívica*, crisis anarquista y tránsito de mi pensamiento poético. A partir de 1931, mi obra y mi vida están al servicio de la revolución española y del proletariado internacional.

—Rafael Alberti, "Prefacio," *Poesía: 1924-1930* (Madrid: Cruz y Raya, 1934)

Los quince años que trascurren desde la publicación del *Libro de poemas* (1921) de Federico García Lorca hasta el estallido de la Guerra Civil Española (1936) vieron un florecimiento de la poesía lírica como no se había dado desde los siglos de oro. Se trata pues de la llamada Generación del 27, uno de los valores poéticos del siglo XX, no sólo en España sino a escala internacional. Cada uno de los ocho o diez poetas¹ que suelen incluirse en este grupo tenía su propia voz poética. Todos compartían, sin embargo, ciertos supuestos estéticos fundamentales que forman la base de la expresión poética de la generación. Pero la poética de estos escritores no es monolítica y estática. Sus ideas estéticas se agrupan, mas bien, en torno a dos polos opuestos, estableciendo una dialéctica entre el ideal de la poesía pura en los años 20 y el del compromiso en la década siguiente.

La transición hacia un concepto de literatura comprometida en

España coincide con la turbulencia de los años 30. El mundo occidental entero entró en una crisis de orden económico, político, social y artístico, cuyos efectos también se hicieron sentir en España: el "Crash" de la Bolsa norteamericana, la subsiguiente crisis económica mundial, los conflictos laborales, la consolidación de las dos ideologías que pronto iban a entrar en conflicto armado—las fuerzas de la Democracia y las del Fascismo.

A nivel peninsular, la caída de la dictadura de Primo de Rivera vino a confirmar definitivamente el desgaste del Estado creado por Cánovas en 1875-76. Con la abdicación de Alfonso XIII y la proclamación de la República en 1931, la política entró de pleno en la vida española, llegando a ocupar una posición primaria en la conciencia nacional. La preocupación por la política penetró hasta estratos culturales tales como la literatura y las artes plásticas, que pocos años antes se habían mantenido alejados de todo reflejo político o social. Muchos artistas, escritores e intelectuales se integraron a la vida política del país, respondiendo de manera entusiasta al llamamiento a participar en el gobierno de la República.

Si es frecuente en los años treinta la incursión de literatos en el campo de la política, no lo es menos la intrusión de la política en la literatura. Las palabras de Rafael Alberti que encabezan estas páginas resumen de manera dramática uno de los cambios fundamentales que experimentó la poesía española durante los años de la República. La ruta de todos los poetas de la Generación del 27 no corresponde con toda exactitud a la que describe aquí Alberti, pero el camino recorrido desde *Marinero en tierra* (1925) hasta *Consignas* (1933) es característico de buen número de estos escritores y sus coetáneos.

Efectivamente, entre 1930 y 1936 el mundo intelectual y artístico español se escindió precisamente por la cuestión de la relación entre arte y sociedad, separándose, *grosso modo*, entre los que siguieron fieles a un ideal de pureza y los que abogaron por un mayor compromiso de su arte con las preocupaciones sociales y políticas del día. Esa creciente polarización coincide con la disolución gradual de los lazos generacionales que Dámaso Alonso señala a partir del homenaje a Góngora,² separación que se intensifica durante la República. Veremos, sin embargo, que la división de la Generación se debe, más que a vicisitudes de la vida personal de los poetas, a diferencias ético-estéticas cada vez más pronunciadas.

El paso desde una poesía ceñida al ideal de la pureza a otra puesta al servicio de una determinada causa o ideología no es espontáneo ni gratuito. Uno de los factores más importantes, que

afecta en mayor o menor grado a la Generación del 27, cuando no a toda la literatura europea del momento, es el surrealismo. Pese a la ya nutrida bibliografía dedicada al surrealismo en España,³ no se ha destacado con suficiente claridad, a mi parecer, la importancia que tuvieron como sistema estético la doctrina y las técnicas surrealistas en la transición hacia un arte de compromiso.

Entre 1927 y 1930 Alberti, Aleixandre, Cernuda y García Lorca acudieron al surrealismo en momentos de intensa crisis personal.⁴ Echaron mano de técnicas y estrategias surrealistas, cuyo empleo constituye la respuesta estética a la crisis individual. Superan la crisis a través de la nueva estética. Después, sin embargo, tienen que superar la crisis estética generada por el surrealismo y de la cual es al mismo tiempo síntoma. La incorporación de primitivas pasiones humanas —su gidas de los sueños y de la subconciencia y colocadas en el primer plano del poema— es el primer paso en una naciente identificación de la angustia individual con una sociedad alienante. Las implicaciones ideológicas del surrealismo —el rechazo de la sociedad sustentado sobre bases racionales— llevan en el caso de Alberti, Cernuda y García Lorca, a su propia superación (el caso de Aleixandre es diferente). Este aspecto extraestético despierta en estos poetas un mayor interés por lo social, y les conduce a abandonar el difícil lenguaje surrealista. Buscan otros conceptos artísticos más adecuados a la expresión y comunicación de su nueva conciencia social.⁵

Surgimiento del concepto de poesía social

Para muchos escritores españoles el año 1930 marcó claramente el fin de una época y el inicio de otra. Desde nuestra perspectiva de hoy resulta fácil ver todo el período de entreguerras como una unidad histórica y cultural, internamente compleja, por cierto, de diversas corrientes e impulsos a veces hasta contradictorios, pero cohesiva. Desde el mismo mirador actual, el año 1939 sí señala el cierre de un ciclo cultural en España. Mas para comprender esa complejidad interna, nada mejor que examinar la opinión de escritores que manifestaban una conciencia de fin de época.

Francisco Ayala, constante defensor de una estética purista a lo largo de estos años, nota en un artículo de 1931 cierta tristeza en los círculos literarios españoles, tristeza que atribuye al paso de una época a la historia. Ha terminado el período de post-guerra, que Ayala caracteriza con las palabras "interesante," "joven," "nuevo," asociadas con la "pureza" poética. El mundo, dice, se ha hecho grave. "Toda una promoción literaria ha encontrado, de pronto, su adultez. Ha tirado los juguetes, y ahora se siente desconcertada porque, en cierto modo, había hecho profesión de la

edad juvenil.”⁶ Otro crítico destaca la desaparición en 1930 de las revistas de “literatura pura” como significativa.⁷

Si estos dos críticos se lamentan del fin de un era de juventud y pureza literarias, no faltan otros que saludan lo que perciben como el nacimiento de una nueva edad. Antonio Espina, por ejemplo, hace hincapié en la importancia del año 1930 como frontera:

No en balde hemos alcanzado la fecha 1930. Lugar de cita, primer lugar de cita de los primeros hijos del siglo. Lugar, no menos, de liquidación de cuentas, de exigencia de responsabilidades y, en suma, de verificación inexorable de los valores a crédito. [...] Desplomados, hundidos por el escoltón, por la raja abierta entre las dos Europas, la de antes del 30 y la de después del 30, vemos desaparecer hombres, fórmulas, máscaras, ideas. [...] Alumbra distinto albor social. La misión de la humanidad aclara un grado de luz sus destinos. Los escritores, los filósofos, los científicos, comprenden [...] que una tarea común les une a todos, y que idéntico imán, al atraer el solidario esfuerzo, unifica las propensiones.

El momento obliga a todos los intelectuales del mundo a problematizar sus vidas y sus ideas concienzudamente. Esto es: en conciencia, en máxima conciencia. [...] El artista, que tiene una conciencia, porque empieza por reconocerse hombre.⁸

Espina parte de la división histórica para señalar no sólo el derrumbamiento de viejos ideales sino también la toma de conciencia de “misión de la humanidad.” El deber del artista, al “reconocerse hombre,” es identificarse con la humanidad, en “tarea común [con] todos.” Eso constituye, precisamente, la brecha simbolizada por el año 1930: la conciencia del artista de formar parte del destino de la humanidad en contraste con la postura minoritaria de la estética purista (recordemos el sentido de enajenación artística y sociológica que manifestaban los vanguardistas), el concepto de misión social del poeta y la poesía está diametralmente opuesto a la finalidad de la poesía pura, cuya función era crear y ser un objeto hermoso, independiente del mundo objetivo.

Estas páginas documentarán y estudiarán ciertos aspectos de este proceso de creciente compromiso del arte con la sociedad que lo rodea. La poesía comprometida española ya ha sido objeto de un cuidadoso estudio por Juan Cano Ballesta.⁹ En su libro, Cano Ballesta documenta impecablemente la evolución del concepto de poesía civil en España entre 1930 y 1936. Para no volver sobre campo trabajado, me limitaré a destacar y examinar algunas facetas no exploradas por él del surgimiento del concepto de confrontar en el arte y desde el arte problemas sociales del día. Estudiaré específicamente:

1. El concepto de nuevo romanticismo.
2. La entrada de elementos "impuros" en el arte.
3. El concepto de poesía como comunicación.
4. La misión del artista y del arte frente a la sociedad.
5. El nuevo público —y concepto de pueblo— que implica tal idea de comunicación.

El compromiso del arte con la realidad social, que se da con una frecuencia cada vez mayor a partir de 1930, no es un fenómeno aislado. Con la proclamación de la República el 14 de abril de 1931 el pueblo español nacía a la democracia por segunda vez en su larga historia. La política entra de pleno en la vida cultural. Se fundan varias nuevas editoriales dedicadas exclusivamente a la política.¹⁰ En "Visto y oído," su sección habitual en la *Revista de Occidente*, Antonio Marichalar, que antes se había dedicado a comentar novelas, poesía y cine, a partir de 1931 se ocupa principalmente de sucesos políticos o del arte comprometido. Hacia esa fecha también se nota un aumento de artículos de fondo en la misma revista dedicados a la política y la economía internacionales. También en *La Gaceta Literaria*, que en su primer número en 1927 declaró su intención de mantenerse alejada de la contienda política, asoman preocupaciones ideológicas.

Coincidiendo con la entrada de la política en el campo de la cultura, y respondiendo a la misma politización de la vida española, hubo un intento de llevar la cultura al pueblo y de incorporarlo a ella. El gobierno republicano estableció en seguida organizaciones de difusión cultural. Las Misiones Pedagógicas fueron organizadas en 1931 para ejercer una "influencia educativa en el pueblo."¹¹ Los "programas ambulantes" de las Misiones llevaron arte, música, teatro, cine y bibliotecas a pueblos alejados de los grandes centros urbanos. Federico García Lorca organizó y dirigió de 1931 a 1934 "La Barraca," teatro universitario ambulante con fines muy similares a los de las Misiones. En Madrid se organizó una serie de "Conferencias para Obreros."¹² El ambiente politizado, que impulsó a muchos artistas a participar en programas sociales y culturales, también les llevó a dirigir sus energías artísticas hacia los mismos fines.

Será también oportuno, antes de entrar en el estudio de la poesía comprometida, resumir la estética purista elaborada a lo largo de los años 20, y señalar su continuación en la década siguiente. Los principales postulados poéticos del arte puro derivan, en gran medida, de la vanguardia artística europea, surgida inmediatamente antes y después de la Primera Guerra Mundial.

Los poetas del 27 heredaron y refinaron las teorías estéticas vanguardistas, pero estaban también arraigados en la tradición poética anterior. Todo eso, que se cobijaba en la época bajo la rúbrica de "deshumanización" o de "pureza" poética, respondía, en último término, a la pretensión de autorreferencialidad y al deseo de la absoluta autonomía del arte. Esto es lo que unifica las diversas manifestaciones estéticas de la Generación del 27: la primacía de la metáfora, el empleo de difíciles formas métricas y estróficas, la eliminación de la "anécdota," la evasión de la vida cotidiana, la importancia del cine, la reivindicación poética de lo pequeño e insignificante, el predominio del poema breve, el signo ahistórico y apolítico de esta poesía.

Durante los años 30, varios poetas de la Generación del 27, con Juan Ramón Jiménez a la cabeza, continúan fieles a un ideal de pureza poética. Las "poéticas" que Salinas, Guillén, Altolaguirre, Diego y Domenchina, entre otros, escribieron para la *Antología* de Gerardo Diego dan testimonio del hecho. Por su parte, Cano Ballesta ha documentado el cultivo de la poesía pura también por poetas más jóvenes.¹³ Hay todavía en los años 30 revistas dedicadas mayormente a la estética purista: *Héroe*, *Poesía*, *Los Cuatro Vientos*¹⁴, *Surgir*, *Altozano*. Se nota, sin embargo, una diferencia importante entre estas revistas y las del decenio anterior: están ahora a la defensiva. El tono de hostilidad hacia la nueva estética es considerable. *Altozano* se declara:

contra la poesía civil, la incivil, la social y la insocial, contra los "ismos" y las capillas literarias, contra los estériles y los agotados, contra la poesía "voluntaria" y sus cómplices, por la POESÍA.¹⁵

La revista *Surgir* anuncia su adhesión a la pureza poética sin dejar lugar a dudas:

Comunicamos . . . A nuestros compañeros que no serán tomados en consideración aquellos trabajos que, directa o indirectamente, se basen en un fondo social o político.

Surgir es exclusivamente literario-periodístico, al margen por completo de toda ideología; hacemos esta advertencia breve a nuestros compañeros redactores-colaboradores: rogamos se abstengan de remitirnos sus producciones que no se ajusten a nuestras aspiraciones, para no vernos obligados a arrojarlas al cesto.¹⁶

Asistimos en los años 30, pues, al enfrentamiento de dos estéticas que, con la creciente politización del país, se conciben como incompatibles.

El nuevo romanticismo

La intensa politización del ambiente forma parte de lo que buen número de críticos dio en llamar en la época "nuevo" o "neo-romanticismo," identificando así el movimiento coetáneo con el siglo pasado. Efectivamente, hacia 1930 se evidencia un renovado interés en los personajes y el arte del movimiento romántico. Los mejores prosistas de la generación 'Antonio Espina, Benjamín Jarnés— colaboraron en la serie de "Vidas ilustres Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX" (casi todas de figuras románticas), que editó Espasa Calpe a partir de 1929. El interés por Bécquer va en aumento.¹⁷ En 1935 se celebró con entusiasmo el centenario del romanticismo en España.¹⁸

El "nuevo romanticismo," sin embargo, significa más que un simple interés histórico. Para los que usaron el término, implicaba una identificación espiritual con los románticos. Veamos, pues, por una parte, en qué aspectos percibían su afinidad de espíritu con el romanticismo, y por otra, qué elementos del movimiento decimonónico utilizaron para diferenciarse de la estética purista de la década inmediatamente anterior.

José Díaz Fernández, en un libro cuyo título resulta muy significativo —*El nuevo romanticismo*— percibe la romantización de su tiempo como síntoma de una nueva concepción de la vida. Esa nueva concepción de la vida implica también una nueva concepción del arte. Díaz Fernández sintetiza así las cuestiones principales de las que se van a ocupar poetas y críticos en los próximos años: la dimensión ética del arte; su función social; el papel del artista en la sociedad.¹⁹ Todas estas preocupaciones representan lo contrario de los ideales artísticos puristas.

Al volver los ojos al período romántico, varios críticos vieron el entronque con el arte de sus propios días en la base ética de las dos concepciones artísticas. Algunos escritores hacia 1930 afirmaron que para los románticos los valores éticos del arte eran tan importantes como los estéticos. En un artículo sobre el romanticismo, Rafael Porlán y Merló, del grupo de la revista *Mediodía* de Sevilla, hace hincapié en el aspecto ético de la literatura:

Porque aun dispuestos a no mirar en este momento sino a la desviación "arte" del gran cauce moral, conviene insistir en la relación de la base ética con la obra de belleza. Tal vez sea ya del dominio público la evidencia de que nada hay más ajeno al arte que el propósito moralizador; pero quizás pueda repetirse, sin molestar oídos expertos, una aseveración destinada a subrayar la relación de causalidad entre la ética y el arte. Primero, como la única posible de establecer juiciosamente. Después, porque ello tendería a facilitar la justificación no tan sólo del soplo escondido que empuja la balumba

social hacia un destino oscuro, sino de la fuerza individual que es nuestro signo específico y consume al hombre en un género de actividad para el que ni siquiera se concibe destino.²⁰

En estas líneas Porlán presenta en primer lugar el arte como una parte del "gran cauce moral," en marcado contraste con el carácter lúdico e intrascendente del arte en que tanto insistieron los vanguardistas pocos años antes. Es más, establece una relación causal entre la ética y la estética, implicando que un impulso moral produce la manifestación artística. En las últimas frases de esta cita, el crítico alude de manera velada a la turbulencia social y la indecisión individual del momento. Se refiere, a mi modo de ver, a la insatisfacción experimentada por muchos escritores con la estética purista, que no estaba a tono con las inquietudes sociales del día. Entender la base ética del arte, en cambio, establecería los enlaces entre el destino de la sociedad y el del individuo.

Otro aspecto de la estética romántica que destacan los escritores de los años 30 es la presencia del autor en su obra. El "yo" romántico renace en la literatura de esta década. El elemento humano vuelve a colocarse en el primer plano del arte. "Vivimos en una etapa de revisión de valores literarios," dice Benjamín Jarnés, "no apreciables desde el punto de vista del género, sino del hombre. El mundo espiritual contemporáneo no puede ser ya concebido sin una robusta proyección del autor en la obra. Acción y análisis: he aquí la nueva literatura."²¹ Junto con la proyección del "yo" en la poesía viene también la expresión desenfrenada de las pasiones humanas, típica de la poesía romántica, que el surrealismo había vuelto a incorporar al canon poético.

Todos estos aspectos que perciben los poetas y críticos como pertenecientes al "nuevo" romanticismo se basan en una semejanza a veces sólo superficial con ciertas características del "antiguo" romanticismo; pero en un sentido muy importante, corresponden a una profunda afinidad espiritual entre estos dos movimientos. El aspecto ético del arte, las pasiones del propio artista como protagonistas de su arte, comunes a las dos épocas, son parte de esa fusión de vida y literatura que José F. Montesinos señaló como típica del *ethos* romántico.²² El acercamiento de los valores vitales y los valores estéticos en el arte va a caracterizar gran parte de la producción poética de los años 30. Los románticos "literaturizaron" la vida y vivieron "románticamente" (Byron, Shelley, Larra); los poetas comprometidos del siglo XX, en cambio, en un movimiento semejante hacia la fusión del arte y vida, van a politizar o "socializar" su obra.

Esta misma incorporación al arte de elementos vitales poco mediatizados estaba también presente en la poesía surrealista

española de 1929 a 1932. Guillermo de Torre señala, por ejemplo, el suicidio de René Crevel como la última consecuencia lógica de la confluencia de vida y arte que representa el surrealismo.²³ Tanto la recepción hostil que tuvo el surrealismo como los ataques a la poesía social en los 30 responden a un mismo motivo: la repugnancia que sentían los defensores de la poesía pura ante esta mezcla de arte y vida, tan antitética a sus ideales. El surrealismo en este sentido está íntimamente asociado con el surgimiento de un ideal estético sólo en apariencia incompatible con él: el compromiso. Hay, sin embargo, dos diferencias fundamentales entre la literatura surrealista y la comprometida. Primero, el surrealismo tiende a la exaltación del "yo" poético, característica también del romanticismo, que hacía del poeta un héroe solitario.²⁴ Esto contrasta con el héroe colectivo que ocupa un lugar preeminente en gran parte de la poesía comprometida.²⁵ Segundo, al surrealismo le falta la dimensión ética consciente que informa todo el arte de compromiso.

Al reunir estas tendencias bajo el término de neorromanticismo, pues, los críticos tratan de diferenciar la nueva estética de la estética purista. Para establecer estas distinciones, hacen hincapié en el retorno a la anécdota, el carácter fundamentalmente ético o moral del arte, la colocación en primer plano de la emoción humana y la presencia del autor en su obra. Estos varios elementos responden, en último término, a la fusión, tanto "romántica" como "neorromántica," de la vida con la literatura. Esta mezcla de elementos vitales y artísticos implica una ruptura cada vez más intensa con la pureza poética.

La impureza como ideal poético

Al igual que "neorromanticismo," el término "impureza" ocurre con tanta frecuencia en los escritos sobre literatura y estética en los años 30 que adquiere un valor casi emblemático. Desentrañar lo que entonces se entendía por "impureza" artística nos permitirá comprender los cambios estéticos del momento. La impureza consiste en la inclusión de elementos extraestéticos como preocupación fundamental del arte. El surrealismo había establecido la emoción humana no mediatizada como materia del arte. La estética impurista, con un lenguaje muy diferente, continúa y extiende la atención al aspecto sentimental del arte.

La poesía impura, al recoger, junto con el sentimiento, otros aspectos de la vida diaria, toma una postura de contraste con la estética del purismo. Ya en 1929 el poeta Antonio de Obregón, en un ensayo titulado "Hacia el poema impuro," reconoce la alta calidad lírica de la "poesía denominada pura," que los poetas

elaboran en "laboratorios limpios, bajo luces blancas, con guantes asépticos," donde, sin embargo, corren el riesgo de asfixiarse. Obregón concibe otra posibilidad:

Pero yo doy mi voto hacia la otra poesía, que no tenemos más remedio que llamar *impura*. La del aire libre y los horizontes siempre abiertos; la que tiene sus pies en el suelo y sus manos en el cielo, que llega a todos los espacios. La poesía que palpita todos los días en el transcurso de nuestras actividades. Que sabe de emociones.²⁶

La poesía "impura" por la que aboga Obregón pertenece al "aire libre," no al laboratorio. Está en contacto con la vida cotidiana, no la rehuye; y "sabe de emociones," las expresa directamente. El contraste con la poesía pura, que aspiraba a aislar el arte de todo lo que pudiese ligarlo a la realidad vulgar, "de todos los días," es notable.

Seis años más tarde, en 1935, Pablo Neruda publicó su famoso manifiesto "Sobre una poesía sin pureza." Este ensayo cristalizó y expresó de forma sintética los ideales de la impureza como sistema de estética. El poeta chileno quiere dirigir la atención del "torturado poeta lírico" a los objetos humildes de la vida circundante: "los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y las asas de los instrumentos del carpintero." Estas cosas infunden una "atracción no despreciable hacia la realidad del mundo." La revalorización poética de la realidad objetiva implícita en estas palabras constituye justo lo contrario de la pretensión vanguardista y purista de crear una "nueva" realidad independiente en la poesía. El poeta ahora cree en el valor de la realidad externa; vuelve los ojos al mundo y lo encuentra suficiente para sus necesidades artísticas y personales.²⁷

Neruda exige la inclusión en la poesía de elementos tradicionalmente considerados no poéticos, lo cual recuerda la atracción al objeto pequeño y vulgar que sentían los poetas del 27 durante los años 20. La poética purista mostraba una preferencia por tales objetos, desprovistos de valor estético; el poeta puro rechazaba los "bellos" símbolos románticos y modernistas para crear belleza *el poeta mismo*, a fuerza de dominio técnico y artístico, dentro del poema. La poesía impura, en cambio, vuelve en un sentido a la antigua tradición poética: percibe hermosura en el objeto en sí. Hay, no obstante, dos diferencias fundamentales. Primero, las cosas de la vida rutinaria que se incorporan a la poesía impura no corresponden a los símbolos estéticos más tradicionales. Segundo, estos objetos humildes tienen valor poético de por sí, contienen belleza antes de entrar en el poema, a consecuencia del contacto con el hombre; con el hombre

trabajador (bien mirados los objetos que evoca Neruda), que les contagia su humanidad. El contacto humano constituye el puente entre la obra de arte y la vida diaria y se considera un valor positivo.

Mas la impureza poética consiste en más que la simple integración de elementos no "poéticos" de la realidad cotidiana. Esa incorporación tiene un corolario: la proyección de fines también extraestéticos. El arte se hace impuro no sólo porque recoge "impurezas," sino porque vuelve con ellas al mundo. Cuando Neruda escribe en el manifiesto ya citado:

Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley,

construye una definición que asocia la poesía con el contacto humano "impuro." Mas al recurrir a imágenes alusivas al trabajo manual —"gastada como por un ácido por los deberes de la mano," "penetrada por el sudor," "las diversas profesiones"— equipara la poesía con una herramienta. Más adelante dice que el poema ha de "alcanzar esa dulce superficie del instrumento tocado sin descanso." La metáfora de la poesía como herramienta no es casual. Identifica, por una parte, el arte con el obrero, nuevo héroe de la poesía comprometida de izquierdas.²⁸

Por otra parte, implica un papel extraestético de la poesía. Una herramienta puede ser hermosa o no, pero tiene una función que sólo puede realizar guiada por la mano del hombre. El concepto de poesía como herramienta contrasta de manera absoluta con la metáfora, usada con frecuencia por los poetas puros, del arte como máquina, que funciona automáticamente, sin el hombre, cual ingeniería de movimiento perpetuo.

En su orientación extraestética la poesía impura difiere radicalmente de la aspiración purista a la autonomía de la obra de arte. En la fusión de arte y vida que habíamos identificado como romántica, la poesía impura quiere rebasar los límites del arte, integrando tanto la vida a la literatura como la literatura a la vida. Al referirse a cosas externas al poema como tales cosas, no estetizadas, el poeta impuro aspira a romper el círculo de autorreferencialidad dentro del cual la estética purista pretendía encerrar la poesía.

Poesía como comunicación

El deseo de los poetas impuros de romper con la pretensión purista de la autonomía del arte y volver al principio de la referencialidad lingüística en su poesía les lleva a la función primaria del lenguaje: comunicar. Al volver a establecer la

emoción como motivo legítimo del arte, conciben también la necesidad de comunicarla. Enrique Díez Canedo, comentando la poesía "sin arte" de León Filipe, aclara que "el más alto poeta, sin embargo, no es el que se emociona, solitario y mudo, ante un espectáculo natural, sino el que logra comunicar su emoción a los que no supieron sentirla."²⁹ Para Díez Canedo pues la importancia del poeta no reside tanto en su sensibilidad especial sino precisamente en su capacidad de "comunicar su emoción."

Sebastián Gasch hace una afirmación muy semejante: "En primer lugar, el arte ha de poseer un valor emotivo. [...] Se trata de aquel estremecimiento emocionado que se apodera del artista y que éste quiere comunicar a los demás hombres. Hablar a su corazón."³⁰ A continuación observa que la técnica artística sirve principalmente para atrear nuestra atención, para que el artista hable al corazón. Esto supone un distanciamiento considerable de la estética purista, que tanto cultivó la técnica y la maestría artística como fines en sí. Ahora están subordinadas al "mensaje." Este aspecto comunicativo de la poesía reafirma su carácter extraestético; su función es llegar a los otros hombres. Por otra parte, Gasch afirma que precisamente porque su base es emotiva, el arte es universal y lo pueden entender todos. Esta observación recuerda un aspecto semejante de la doctrina surrealista, que sostenía que la expresión de lo instintivo era universal. Efectivamente, los impuros aprendieron esa lección del surrealismo, pero al contrario de los surrealistas, expresan estos elementos universales en un lenguaje más directo, evitando el dilema de la incompreensión.

El concepto de poesía como comunicación contrasta fuertemente con la pureza poética que continúa en estos años. Juan Ramón Jiménez declara que tiene la poesía "escondida" en su casa.³¹ Juan José Domenchina, que vuelve a la poesía pura después de una breve aventura con el surrealismo,³² niega la universalidad de la poesía: "En rigor, el logro auténticamente poético es siempre una intuición o sorpresa personal, incomunicable."³³

Comunicación y el acto de escribir

Surge por estos años un fenómeno íntimamente relacionado con el concepto de la poesía como comunicación. Varios críticos y poetas, al reflexionar sobre el acto de escribir, se interesan por definir por qué se escribe, y de qué manera la poesía se diferencia de otras formas de comunicación.

Los que se dirigen a estas cuestiones coinciden en afirmar que el escribir responde a una necesidad personal del escritor, lo que

contrastan con el concepto vanguardista del arte como juego: "Cuando no se siente la necesidad vital, sangrante, de escribir; cuando, además, el esfuerzo de un trabajo riguroso y creador falta, entonces el *deporte* de ir hilando palabras sucesivamente una tras otra, es pura caligrafía que no trasciende de las cuartillas."³⁴ Maravall rechaza el concepto lúdico del arte y su pretendida "intrascendencia." El arte ha de tomarse ahora en serio, "como todo aquello que se nutre con la sangre viva de la realidad de los hombres [. . .]"³⁵ Incluso Antonio Marichalar, que por lo demás se ciñe a una estética purista, establece la relación entre la necesidad y la seriedad, y declara su incompatibilidad con el concepto del arte como juego: "Nace su forzosidad justamente de que ya no es un juego [. . .]"³⁶

El escribir, entonces, responde a una necesidad personal del escritor de expresarse; de ahí su carácter serio. También responde, según Maravall, a una necesidad universal, que junto con la inspiración poética y la "esencial unidad humana,"³⁷ forman la base de la poesía. Esta universalidad y la unidad humana son los factores que hacen posible la comunicación por medio de la poesía. No es, sin embargo, una comunicación cualquiera. La poesía es distinta de las otras formas de comunicación verbal. Varios críticos se esfuerzan por definir esa distinción por medio de contraposiciones.³⁸

María Zambrano, por ejemplo, al indagar en un ensayo "Por qué se escribe,"³⁹ opone el acto de escribir al de hablar. Hablar, dice, es desahogarse, soltar palabras sin reflexión. Escribir, en cambio, es retener palabras, seleccionar. Representa la reconciliación con las palabras:

[El escribir es la] victoria de un poder de comunicar. Porque no sólo ejercita el escritor un derecho requerido por su atroz necesidad, sino un poder, potencia de comunicación, que acrecienta su humanidad, que lleva la humanidad del hombre a límites recién descubiertos, a límites de la hombría, del ser hombre, que va ganando terreno al mundo de lo inhumano, que sin cesar le presenta combate. A este combate del hombre con lo inhumano, acude el escritor, venciendo en un glorioso encuentro de reconciliación con las tantas veces traidoras palabras (pág. 320).

En estas líneas Zambrano recapitula varias ideas del momento sobre las motivaciones del escritor. El mayor don del poeta, dice, es su poder de comunicación, por medio de la palabra escrita, pues la palabra hablada "traiciona." Nótese el concepto de escribir como "victoria" sobre la palabra. El contraste con la idea de Aleixandre de la poesía como "fracaso,"⁴⁰ por una parte, y con el ideal vanguardista de la poesía como creación de una realidad independiente, donde se recluye el poeta, por otra parte, es marcadísimo. Para Zambrano, la reconciliación con la palabra

representa la entrada, desde su arte, del escritor en el mundo. El triunfo consiste en romper el círculo de autorreferencialidad, comunicar, tomar parte en la lucha social contra "lo inhumano."

Me detengo a examinar estas ideas sobre el acto de escribir para seguir el proceso de la formulación del concepto de la poesía como comunicación y para llamar la atención al distanciamiento que esto supone de la estética de pureza poética. Para un grupo de poetas y críticos en los años 30, el escribir responde a una necesidad emotiva personal y universal. Por el nexo de la universalidad — identificación del escritor con la humanidad— el arte pasa de consideraciones puramente estéticas a preocupaciones también éticas.

Misión social del artista y del arte.

Bajo las crecientes presiones sociales y políticas de la República, la admisión de consideraciones extraestéticas del arte y el concepto de poesía como comunicación se transforman casi inevitablemente en un sentido de misión. La *posibilidad* de comunicar por medio de la poesía se convierte para cierto número de escritores en *obligación* de comunicar como hombre y como artista con la humanidad. Los poetas ponen su arte al servicio de fines extrapoéticos, sociales.

El grado de compromiso de su arte con los problemas sociales y políticos del día varía considerablemente. Es decir, diferentes escritores sienten la misión desde su obra con mayor o menor intensidad. Vamos a examinar algunas actitudes, que van desde la simple confrontación de la problemática humana hasta el compromiso total con una determinada ideología. Para Antonio Marichalar, por ejemplo, "tan sospechoso es el arte al servicio del arte, como el arte al servicio de la moral o de la política. El arte debe de ponerse al servicio del hombre."⁴¹ Marichalar, ceñido en general a un concepto poético vanguardista, quiere sin embargo poner el arte al servicio del hombre.

Otros escritores, como José Bergamín, por ejemplo, se preguntan si "ayudar al pueblo, ¿no será ayudarle a soñar, pero a soñar despierto?"⁴² Esta posición es en general consonante con la que informa la revista *Cruc* y *Raya*, de orientación católica y liberal, que dirigió Bergamín de 1933 a 1936.⁴³ Tal actitud admite la necesidad de ayudar al pueblo con el arte, pero concibe la ayuda principalmente de orden espiritual. No pretende intervenir en la sociedad.⁴⁴

Francisco Pina, en cambio, destaca el deber social del escritor en términos más prácticos:

Aquí [en España], mal que nos pese, tenemos todos —y acaso más quienes escriben— la obligación de formar primero una conciencia ciudadana: sin ella no podrá intentarse con éxito el menor avance. Mientras el conglomerado español no constituya un todo orgánico, con una conciencia común y responsable, resultarán estériles los esfuerzos que se hagan, porque caerán casi en el vacío.⁴⁵

Pina concibe como obligación del escritor la creación de una "conciencia ciudadana" para que puedan arraigar los intentos de reforma social y cultural. Ve la misión del artista como social en principio; tiene que cumplir una labor que preparará el terreno para la construcción de una nueva sociedad.⁴⁶

Estos tres escritores que acabamos de examinar declaran su voluntad de servir, como artistas, al hombre. Otros poetas, no obstante, sienten con más urgencia el imperativo de poner su arte al servicio de las luchas sociales de su tiempo, no de manera vaga, sino directamente. Creen firmemente que "el angustioso malestar y desasosiego humano, social, en que vivimos"⁴⁷ no le permite al escritor recluirse, en una actitud purista, con su obra. Arturo Serrano Plaja, con motivo de la adhesión de André Gide al comunismo, lanzó la siguiente llamada a la acción, en la que es notable el tono de urgencia:

Es ya hora de que los intelectuales se den cuenta, que no es el actual momento para permanecer fríamente en su laboratorio, ante su analítica mesa de trabajo. Ya se ha hablado bastante de la crisis del mundo presente. Habéis analizado ya bastante su agónico o tetónico [sic] y sabedlo: es el instante de *sentir* esa angustia crítica, de padecer, vitalmente, humanamente, ese agónico desasosiego predecesor de un nuevo acoplamiento. Sois del mundo, y no tenéis por tanto derecho a marcharos de él, a desentenderos de él, ni aún siquiera intelectualmente.⁴⁸

En este párrafo, Serrano Plaja se vale de los lugares comunes de la estética purista —"laboratorio," "analítica mesa," etc.— para contrastar su carácter intelectual con el imperativo de "sentir" las angustias del tiempo. Siendo "del mundo," dice, los intelectuales no "tienen derecho" a substraerse de sus dificultades. Por extensión, el arte tampoco puede permanecer indiferente a la conmoción social.

Arte como ideología

La creciente polarización ideológica de España, que va escindiendo el país en dos campos hostiles, que pronto irrumpirán en conflicto armado, hace sentir sus efectos en la literatura también. Hacia mediados del decenio la lucha parece ineludible. "El deber de todo hombre que tenga una verdad es llevarla a sus últimas consecuencias," dice Emilio Delgado, para quien la estética es una "verdad" porque representa una ideología.⁴⁹ Gran

parte de la poesía y de las declaraciones de estética adquieren un tono más conflictivo. El imperativo del arte viene a ser no sólo participar en la liberación de la humanidad, sino combatir activamente contra los enemigos de la libertad.

"Epoca es de morder a dentelladas, de hincar hundiendo enteras las encías," escribe Rafael Alberti en un soneto en 1936.⁵⁰ La violencia que Alberti expresa en estos versos va dirigida contra dos objetos: primero, contra la burguesía, enemiga del proletariado; segundo y figurativamente, contra el purismo poético, reflejo estético de la burguesía. Efectivamente, por estos años hay una fusión de estética e ideología. Con la creciente politización de la vida española poco antes de la guerra civil, el credo artístico venía a identificarse, *velis nolis*, con una posición ideológica. Esa confluencia de poética y política, extensión de la fusión romántica de vida y literatura, explica el tono violento de muchas profesiones de estética.

Giménez Caballero, por ejemplo, recomienda en 1933:

Para la poesía: liquidar de un modo violento, genial y cruel a esa última escuela llamada de los "puros" o "puristas." Superar el culteranismo ahuecado de esa poesía. Abandonar la "poesía indirecta," conceptual, falsamente minoritaria, y volver a una *poesía directa*, con sentido religioso de la vida y de lo social. Una poesía creadora y no creacionista.⁵¹

"GeCé" propone, en los términos más agresivos que recuerdan la violencia con la que los futuristas italianos (de signo ideológico idéntico al de Giménez Caballero) agredieron el pasado literario, la "liquidación" de la poesía pura, que escasos años antes había defendido con igual fervor desde las páginas de *La Gaceta Literaria*.⁵² Ya para las fechas en que redactó esta nota, sin embargo, se había consolidado en la ideología fascista, cuya expresión literaria iba a formular sólo dos años después en "El arte y el estado."⁵³

Antonio Sánchez Barbudo expresa en términos muy semejantes la apremiante necesidad de superar la estética vigente:

Ha pasado ya con la vanguardia la destrucción, la época de las negaciones contantes, del momento duro de los choques y de las aristas, pero es también ya hora de que pase este blando y estéril revolverse de los que íntimamente, aisladamente, aunque sea con toda pureza, sienten en sí el desmoronamiento.

Aún más, hemos de superar también la máxima anarquía de hoy que consiste en que cada uno es, es plenamente en sí, pero sólo en sí. Es preciso integrarse y ser en todo: en mí, en el mundo y en Dios. [. . .]

Así, la poesía como la posición de Alexandre es preciso a toda costa que sea superada con furia, hasta con sangre.⁵⁴

En estas líneas el crítico identifica, claramente la poesía de Alexandre con su "posición" política y social. El individualismo

burgués ("cada uno es, es plenamente en sí") se contrasta con la solidaridad ("ser en todo"). Para Sánchez Barbudo la poética y la ideología de Aleixandre ("anarquía") son consubstanciales y tienen que ser superadas.⁵⁵

La percepción de una confluencia de estética e ideología de parte de varios escritores les lleva a identificar la estética purista con la pequeña burguesía.⁵⁶ Por eso, tanto Giménez Caballero como Sánchez Barbudo atacan con furia la pureza poética, pues es el signo literario de esa clase. Tanto el fascismo como el socialismo, desde ángulos distintos, tienen a la burguesía por enemiga ideológica y enemiga de la cultura, sea ésta "imperial" o "proletaria." De la misma manera se entiende que la rebelión de Alberti contra su familia, o la de Cernuda contra su sociedad, se encauce dentro del concepto de lucha de clases y tome la forma de agresión violenta contra la burguesía.⁵⁷

Todas estas declaraciones representan un enorme distanciamiento de la estética del purismo. El nuevo papel social del arte y del artista supone la restitución de una conciencia histórica. La poesía ya no rechaza la historia, no se recluye en su autónomo mundo poético. El escritor tiene ahora conciencia de formar con su obra parte de un proceso histórico. Tal concepción le presta una dimensión utilitaria al arte, que contrasta con el ideal purista de la gratuidad artística.

Concepto de "público" y de "pueblo"

Una de las consecuencias más interesantes del nuevo planteamiento de la naturaleza y la función del artista y del arte es que supone una redefinición del público a quien se dirige. El concepto de poesía como comunicación lleva implícita tanto la idea de un mensaje como la de un receptor. El artista comprometido quiere llegar a un público más amplio. En 1934, *Eco* se declara en sus normas una "revista total de cultura española." Se opone a "los grupos, capillas y cenáculos" minoritarios que practicaban el arte como un juego. Se propone representar a la juventud literaria que considera el arte "empresa del espíritu y viaje el más grave y arriesgado de la mente y el corazón." Concluye afirmando que "*Eco* no es, pues, revista de minorías ni de vanguardias, sino de todos y para todos."⁵⁸

Esos "todos" a quienes los poetas comprometidos quiere dirigir su obra adquieren un perfil más claro: son "el pueblo." El nuevo concepto de pueblo que empieza a surgir entre muchos escritores coincide con el esfuerzo del gobierno de la República por incorporar a la vida cultural y política del país a las oprimidas masas campesinas y urbanas, excluidas de ella por tantos años.⁵⁹ Cano Ballesta dice, refiriéndose a la formulación de una poética

comprometida, que el poeta se politiza y politiza su obra "según su mayor o menor contacto con la masa."⁶⁰ Creo, no obstante, que hasta la guerra civil, pocos poetas tuvieron contacto directo con "la masa." Se trata, más bien, de la elaboración de un nuevo concepto de pueblo, de un "sentido del pueblo cada vez [...] menos vago, menos folklórico," en las palabras de Rafael Alberti.⁶¹ Fue sobre todo el pueblo obrero, campesino e industrial, el que atrajo la atención de artistas de izquierdas.⁶²

El nuevo concepto de pueblo como público tiene dos facetas principales entre estos escritores. La primera, y de más importancia, es el deseo de hacer llegar la cultura al pueblo y de integrarlo a la vida cultural. La segunda consiste en un intento de incorporar la cultura popular a la dominante.

Como ejemplo de la primera tendencia, la declaración de principios inserta en el primer número de *Octubre* no deja lugar a dudas en cuanto al público al que van dirigidos los esfuerzos de la revista:

Por una literatura proletaria.

Camaradas obreros y campesinos: la revista *Octubre* no es una revista de minorías. Es una revista par vosotros. Debéis tomar parte en ella, enviándonos vuestra impresiones del campo y de la fábrica, críticas, biografías, artículos de lucha, dibujos. La cultura burguesa agoniza, incapaz de crear nuevos valores. Los únicos herederos legítimos de toda la ciencia, la literatura y el arte que han ido acumulando los siglos, son los obreros y campesinos, la clase trabajadora, que, como dice Carlos Marx, es la que lleva en sí el porvenir.⁶³

Aunque de declarada orientación marxista, esta presentación del obrero responde en líneas generales a la representación literaria del trabajador como el nuevo héroe cultural, en quien reside el futuro de la humanidad. Es una visión heroica, glorificada, del proletariado como repositorio de los mejores valores humanos: honradez moral, fortaleza física, sentido de justicia, franqueza y compasión.

La invitación que extiende *Octubre* a los obreros a colaborar en la revista con impresiones de su vida diaria responde a la segunda faceta del acercamiento al pueblo: la de incorporar la cultura popular a la dominante. Se evidencia en círculos literarios liberales un renovado interés por la poesía popular. La Generación del 27 había mostrado entusiasmo por la poesía popular a lo largo de los años 20. Hay, no obstante, una diferencia de enfoque. La atracción que García Lorca y el Alberti primerizo sentían por la poesía popular había sido principalmente literaria: apreciar los valores de la gracia, sencillez y expresividad de las coplas tradicionales y las canciones andaluzas. En los años 30, en cambio, los escritores comprometidos vieron en la poesía del

pueblo un reflejo de la nueva conciencia de clase. *Octubre* presenta con las siguientes palabras su "Antología folklórica de cantares de clase": "Pero la copla no se para, sigue el proceso revolucionario de los que la crean. El despertar de la conciencia de clase de proletarios y campesinos empieza ya a cantarse por los campos, calles, plazas y tabernas."⁶⁴ Lechner ha observado que las coplas presentadas en este número de la revista no son especialmente revolucionarias.⁶⁵ Sospecho que la toma de conciencia política que se atribuye aquí a los "cantares de clase" sirve más bien para caracterizar el proceso que sigue la poesía culta al comprometerse con la sociedad.

En los años 20, época de plena pureza lírica, los poetas de la Generación del 27 se pusieron bajo la tutela espiritual de Juan Ramón Jiménez. En la década siguiente Antonio Machado vino a ocupar el puesto de guía y mentor. Controversias con el poeta muguereño aparte,⁶⁶ la actitud poética y humana de Machado atraía, con el cambio hacia una estética de signo social, a los poetas más jóvenes que él. Reproducimos a continuación unos párrafos no recogidos de Machado, por creerlos de gran interés, pues expresan la nueva imagen del pueblo que compartían los poetas comprometidos:

Yo creo que tanto en circunstancias adversas como en prósperas, el artista que ha de hacer su obra la hace. El logro de ella está por encima de lo material, lo superficial y lo externo. Como hombre, el artista participa en toda época del resultado de las contingencias que en su seno hierven, se encrespan y estallan. En España, por ejemplo, en estos momentos, las cuestiones políticas, y más concretamente las sociales, a todos nos atañen tan directamente, que es imposible librarse de que nos preocupen. [...]

No es afán de dirigir; es que la clase proletaria reclama sus derechos. Dirigir el mundo, sólo lo dirigen la cultura y la inteligencia, y tanto una como la otra no pueden ser un privilegio de casta. A muchos aterra el movimiento del proletariado y hasta lo consideran como una oleada de barbarie que puede anegar la cultura. Creen que ésta, que es injusto patrimonio de pocos, desaparecería al dar pleno acceso a ella a las masas. Lo que hay en el fondo del movimiento de las masas trabajadoras es la aspiración a la perfección por medio de la cultura. Hay quienes consideran ésta como un caudal que, repartido, desaparecería rápidamente. Gran error. El caudal de la cultura se multiplicaría por el goce de ella de las grandes masas. ¿Qué se logrará en cuanto la cultura deje de ser un privilegio de casta y las masas penetren en su zona de influencia? Pues lo que las masas busquen, no ser masas en el sentido que se da a este nombre, y lo conseguirían. Yo no soy marxista ni puedo creer, con el dogma marxista, que el elemento económico sea lo más importante de la vida; es este un elemento importante, no el más importante; pero oponerse avara y sórdidamente a que las masas entren en el dominio de la cultura y de lo que en justicia les corresponde me parece un error que siempre dará funestos resultados. Que las masas entren en la cultura no creo que sea la degradación de la cultura, sino el crecimiento de un núcleo mayor de hombres que aspiran a la espiritualidad. Pero ¿cómo van a ser cultos esos bárbaros?, se oye decir. Esos bárbaros lo que quieren es no ser bárbaros. Todo lo que se

defiende como un privilegio generalmente son valores muertos.⁶⁷

Estas palabras de Machado resumen los motivos de la poesía comprometida. Atento a las condiciones sociales de su tiempo el poeta comprometido quiere contribuir con su arte a establecer un sistema más justo, hacer llegar la cultura a todos. Su deber humano y artístico es ayudar al pueblo, que aspira a conseguir justicia.

Política y literatura

Para concluir estas observaciones sobre el desarrollo de la poesía comprometida en los años 30, debiera abordarse brevemente la cuestión de las relaciones entre la literatura y la política. El ímpetu de la fusión de estética e ideología — con todas sus implicaciones — en combinación con las tensiones políticas que se agravaban cada vez más, llevó inevitablemente a la inclusión de preocupaciones políticas en el arte. Los escritores del tiempo eran conscientes del fenómeno, que se convirtió en una cuestión palpitante. A este respecto es de sumo interés la encuesta que llevó a cabo en 1935 el *Almanaque literario*.

Los editores del *Almanaque* formularon las siguientes preguntas:

1. ¿Cree usted que la literatura y el arte deben mantenerse al margen de las inquietudes sociales de nuestro tiempo?
2. ¿O bien estima que el escritor y el artista están obligados a tomar partido desde su obra?
3. ¿Qué opinión tiene usted de los escritores, pensadores y artistas que están convirtiendo su obra en un instrumento de propaganda política y social, ya sea con intención avanzada o reaccionaria?⁶⁸

Las 33 respuestas son, por una parte, un buen indicio de la distancia que se ha recorrido desde la pureza poética. Por otra parte, nos permiten ver desde dentro las opiniones del momento. Las respuestas indican claramente la politización del ambiente literario. Sólo siete de los interrogados responden que el arte debe y puede mantenerse libre de preocupaciones sociales y políticas, y que la consideración estética debe ser principal.⁶⁹ Otros cinco adoptan una posición intermedia, admitiendo alguna influencia extraestética en el arte, sobre todo en tiempos tan turbulentos.⁷⁰ Los 21 restantes afirman como deber del arte reflejar las condiciones sociales que lo rodean.⁷¹

Los resultados de la encuesta revelan, por una parte, la polarización de opinión sobre las relaciones entre política y literatura. Por otra parte el número de defensores de la pureza poética es muy reducido, sobre todo al confrontarse con la encuesta

sobre la misma cuestión que en 1927 llevó a cabo *La Gaceta Literaria*.⁷² En aquélla, la opinión caía, con mucho, de lado de la pureza. En ésta, la gran mayoría de los escritores y artistas expresan una firme creencia en el carácter fundamentalmente social e ideológico del arte.

Merece la pena citar unos ejemplos para ver los términos extremados en que se expresan algunos de los interrogados en 1935. Giménez Caballero, por ejemplo, declara que "Toda obra de arte es siempre política. Toda obra literaria es siempre partidista."⁷³ Díaz Fernández afirma que no cree "más que en el esfuerzo social. Este existe incluso cuando el hombre busca la belleza y la emoción permanente."⁷⁴ García Mercadal insiste en la responsabilidad social del intelectual: "Sólo aquellos escritores y artistas que contribuyen de algún modo a empujar el monumental engranaje de la evolución de los tiempos presentes hacen obra digna de ser llamada ARTE."⁷⁵

La respuesta de Gómez de la Serna, en cambio, sigue dentro del concepto purista:

He de decir que ¡pobre del escritor y el artista que se crean obligados a algún servilismo político! Colaboran en su anulación, en su menoscabo, en su achabacanamiento, en ser masa coral de tópicos y apremios municipales. Habrán conspirado contra ellos mismos, y sólo se enterarán el gran día en que, todo arrasado, se sientan raseros y tristes. [...] Si esos escritores y artistas [...] convierten su obra en instrumento — ¡qué feo convertir una obra en instrumento! — de propaganda política y social, siempre será lo peor de su obra lo que dediquen más o menos generosamente a ese fin.⁷⁶

Tanto los defensores del compromiso como los del purismo se aferran a sus convicciones, confrontando la estética contraria con declaraciones subidas de tono conflictivo. El 18 de julio de 1936 dio un fin cruel y definitivo a esta polémica. La urgencia del momento determinó que todos los esfuerzos literarios y sociales— se dedicaran a la guerra. El contraste entre los dos primeras reuniones del Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura es muy significativo a este respecto. Al Primer Congreso, celebrado en París en 1935, no asistió ninguna figura española de relieve.⁷⁷ El Segundo Congreso se reunió en Valencia en 1937, en plena guerra civil.⁷⁸ La mezcla de literatura y vida no era ya una cuestión teórica sino una realidad candente.

Notas

Abreviaturas: *GL* = *La Gaceta Literaria*
ROcc = *Revista de Occidente*

1. Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Emilio Prados y Pedro Salinas.

2. *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid: Gredos, 1969), págs. 167-192.

3. Existen ya cinco libros fundamentales sobre el surrealismo en España: Manuel Durán, *El superrealismo en la poesía española contemporánea* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1950); Vittorio Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli. Saggio introduttivo e antologia* (Torino: Einaudi, 1963) (traducción española, *Los poetas surrealistas españoles* [Barcelona: Tusquets, 1971]); Paul Ilie, *The Surrealist Mode in Spanish Literature* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1968) (traducción española, *Los poetas surrealistas españoles* [Madrid: Taurus, 1971]); C. B. Morris, *Surrealism and Spain* (Cambridge: Cambridge University Press, 1972); y Carlos Marcial de Onís, *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27* (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1974). También hay ya una abundante bibliografía de artículos dedicados al fenómeno surrealista en la literatura española.

4. Expresión de esa crisis son cinco libros que llevan un inconfundible sello surrealista: *Sobre los angeles* (1927-28); publicado 1929) y *Sermones y moradas* (1929-30; publicado 1930), de Alberti; "Un río, un amor" (1929; publicado en *La realidad y el deseo*, 1936), de Cernuda; *Espadas como labios* (1932), de Aleixandre; *Poeta en Nueva York* (1929-30; publicado 1940), de García Lorca.

5. En un artículo de próxima aparición exploro con mayor detenimiento la dinámica del surrealismo en la transición hacia el arte comprometido.

6. "Anotación en el margen del calendario," *GL*, 97 (1 Enero 1931), pág. 8. Señala como "marcadísimo signo de decadencia" la desaparición de *Mediodía*, *Litoral*, *Papel de Aleluyas*, *Verso* y *Prosa*, *Meseta*, *Parábola*, *Manatial*, *Carmen*, y *Lola*.

8. A[ntonio]E[spina], reseña de *El nuevo romanticismo*, de José Díaz Fernández, *ROcc*, 90 (Diciembre 1930), págs. 371-375.

9. *La poesía española entre pureza y revolución* (Madrid: Gredos, 1972).

10. Por ejemplo, Ediciones "Hoy," Editorial Ulises, Editorial Cénit (Col. "Las realidades del capitalismo"), *Revista de Occidente* ("Libros de Política").

11. "Las Misiones Pedagógicas," *Almanaque literario* (Madrid: Plutarco, 1935), págs. 273-275. Ver también *Residencia*, 4, 1 (1933), págs. 1-21.

12. "El Ateneo de Divulgación Social ha organizado un 'ciclo literario' de conferencias, a cargo de Benjamín Jarnés, Miguel Pérez Ferrero, Alvaro Araúz, Ontañón, Samuel Ros, Rafael Alberti y otros." "Noticias literarias," *GL*, 103 (1 Abril 1931), pág. 12.

13. *Poesía española*, págs. 235-245.

14. *Los Cuatro Veintos* publicó tres números en 1933. Casi la generación entera figura en la "Redacción" del primer número. Desaparece el nombre de Alberti — ausencia significativa — después del primer número.

15. *Altozano*, 5 (Abril 1936), pág. 1.
16. *Surgir*, 4 (21 Diciembre 1934), pág. 8.
17. Ver, por ejemplo, los "Tres recuerdos del cielo," homenaje poético que rindió Alberti a Bécquet en 1928. En *La arboleda perdida* (Buenos Aires: Abril, 1959), pág. 271. Alberti recuerda que era el primero de su generación en homenajear al poeta sevillano.
Una prosa de Bécquet encabeza el cuarto número (Enero 1936) del *Caballo Verde para la Poesía*, principal revista de la estética impurista, tomando el lugar que en los primeros tres números había ocupado un manifiesto sobre la poesía impura.
18. Ver, por ejemplo, Enrique Díez-Canedo, "Centenario del romanticismo en España," *Almanaque*, págs. 29-31.
19. *El nuevo romanticismo* (Madrid: Ed. Zeus, 1930).
20. "1827: Su mirada morena y su mirada rubia," *GL*, 71 (15 Enero 1930), pág. 4.
21. "Libros sin género," *ROcc*, 95 (Mayo 1931), pág. 208.
22. "Poesía romántica (confluencia de la vida y la literatura)," *Estudios sobre Lope de Vega*, 2a ed. (Salamanca: Anaya, 1967), pág. 265.
23. "El suicidio y el surrealismo," *ROcc*, 145 (Julio 1935), págs. 117-128.
24. Es curioso notar la afinidad de esta actitud del surrealismo con la poética purista, que también considera "héroe" al poeta; con una diferencia: para los "puros" el heroísmo del poeta radica en su actitud estética "pura" frente a la sociedad "impura." El héroe romántico era casi siempre un enajenado social. Ver la revista *Héroe* (Madrid, seis números, 1932), baluarte de la estética purista en los años 30, impresa por Manuel Altolaguirre. Cada número está dedicado a la obra de un poeta y va precedido de una semblanza de cada "héroe español" por Juan Ramón Jiménez.
25. Ver Johannes Lechner, *El compromiso en la poesía española* (Leiden: Universitaire Pers, 1968), I, págs. 127-130.
26. *GL*, 68 (15 Octubre 1929), pág. 3.
27. *Caballo Verde para la Poesía*, 1 (Octubre 1935), pág. [1].
28. Ver Lechner, *El compromiso*, pág. 255. A este respecto es interesante observar las metáforas que usa Maravall al hablar del artista: "operario de la cultura," "el escritor labora también" ("Necesidad y política del escribir," pág. 359), que recuerdan el concepto anarquista de principios de siglo del intelectual como "ouvrier de la pensée."
29. "León Felipe, el poeta trashumante," *GL*, 88 (15 Agosto 1930), pág. 1.
30. "Jazz," *GL*, 94 (15 Noviembre 1930), pág. 9.
31. "Poética," *Poesía española contemporánea*, ed. G. Diego (Madrid: Taurus, 1968), pág. 581.
32. Ver Morris, *Surrealism and Spain*, págs. 41-42.
33. "Leción de poesía," *El Sol*, 15 Febrero 1933, pág. 2. En Cano Ballesta, *Poesía española*, pág. 81. El subrayado es mío.

34. J[osé] A[ntonio] M[aravall], "Necesidad y política del escribir," *ROcc*, 129 (Marzo 1934), pág. 360.

35. *Ibid.*, pág. 174.

36. Antonio Marichalar, "Poesía eres tú," *ROcc*, 110 (Julio 1932), pág. 174.

37. José Antonio Maravall, "Teoría del poema," *ROcc*, 121 (Julio 1933), pág. 93.

38. Marichalar, por ejemplo, opone escribir y cantar, poeta y trovador: el poeta es creador, el "juglar" juega ingeniosamente con las palabras. ("Nombre y naturaleza de la poesía," *ROcc*, 121 [Julio 1933], págs. 115-119 [reseña de *The Name and Nature of Poetry*, de A. E. Housman]). Ver también del mismo autor "Espronceda, además lírico," *ROcc*, 155 (Mayo 1936), págs. 130-131, donde distingue entre "poeta," que escribe y "trovero," que sólo canta. Maravall contrasta el poeta, que "da lo que tiene," con el periodista, que simplemente informa. ("Necesidad y política," pág. 359). Estas antítesis son lo contrario de la oposición que establecía la estética purista entre "poesía" —incomunicación, autonomía— y "literatura" —relación con la vida diaria, preocupación.

39. *ROcc*, 132 (Junio 1934), págs. 318-328.

40. En las "Poéticas" que Alexandre redactó para la primera y segunda ediciones de la famosa antología de Diego, declaró "el fracaso de la poesía," atribuyéndolo a la "insuficiencia de la palabra." Ver *Poesía española*, págs. 650 y 470.

41. "Poesía eres tú," pág. 292.

42. "Carta a Arturo Serrano Plaja," *Cruz y Raya*, 32 (Noviembre 1935), en José Bergamín, ed., "*Cruz y Raya*": *Antología* (Madrid: Turner, 1974), pág. 411.

43. Ver Jean Bécarrud, *Cruz y Raya* (Madrid: Taurus, 1969) para un estudio más amplio de la revista. De orientación semejante es *Gallo Crisis* (Orihuela, 1934), dirigida por Ramón Sijé, donde Miguel Hernández hizo publicar sus primeros versos.

44. María Zambrano es de un parecer similar: "Lo que se publica es para algo, para que alguien, uno o muchos, al saberlo, vivan sabiéndolo, para que vivan de otro modo después de haberlo sabido; para librar a alguien de la cárcel de la mentira, o de las tinieblas del tedio, que es la mentira vital." No aspira a cambiar materialmente la condición humana, sino a hacerla más llevadera. "Por qué se escribe," pág. 325.

45. *Escritores y pueblo* (Valencia: Cuadernos de Cultura [Publicación Quincenal], 1930), págs. 68-69.

46. La revista *P.A.N.* expresa un ideal semejante: "Si el arte no tuvo nunca una finalidad en sí mismo, sino que estuvo al servicio de causas más o menos populares, con menor motivo puede decirse que la tenga hoy. Por eso *P.A.N.*, desde el primer momento, tuvo bien presente que sólo sirviendo las grandes causas del momento en la medida de sus medios tenía razón de ser." *P.A.N.*, 3 (Marzo 1935), pág. 43.

47. Bergamín, "Carta a Arturo Serrano Plaja," pág. 438. Ver n. 42.

48. S[errano] P[laja], "Gide y los intelectuales," *Hoja Literaria*, 1 (Enero 1933), pág. 10.

49. Reseña de una conferencia que pronunció Benjamín Jamés sobre el "puesto del escritor en la hora actual," *Octubre*, 6 (Abril 1934), pág. 30.

50. "Perro rabioso, I," *Caballo Verde para la Poesía*, 4 (Enero 1936), pág. s.n.
51. Respuesta a una encuesta que formuló las siguientes preguntas: "1. ¿Qué piensa vd. de la generación que apunta actualmente? 2. ¿Qué valores le atribuye? ¿Qué defectos? 3. ¿Qué papel le señala?" *Hoja Literaria*, 6 (Junio-Julio 1933), pág. 10. En la misma encuesta Guillermo de Torre toma la posición contraria, defendiendo "la primacía de la inteligencia y la dignidad del espíritu."
52. Ver, por ejemplo, "Editorial," *GL*, 75 (1 Febrero 1930), pág. 1.
53. *Acción Española*, 70-71 (Febrero 1935), págs. 246-262; 72-73 (Marzo 1935), págs. 510-523; 74 (Abril 1935), págs. 96-107; 75 (Julio 1935), págs. 95-131; 78 (Agosto 1935), págs. 319-340.
54. A[ntonio] S[ánchez] B[arbudo], reseña de *Espadas como labios*, de Vicente Aleixandre, *Hoja Literaria*, 4 (Abril 1933), pág. 7.
55. Sobre la posición política de Sánchez Barbudo (simpatizante comunista) ver Lechner, *El compromiso*, I, págs. 276-277.
56. César M. Arconada, por ejemplo, acopla explícitamente la "nueva literatura" de los años 20 con la pequeña burguesía, señalando al mismo tiempo que la literatura "pura" no se identificaba con su clase y que ésta no la aceptaba como suya. "Quince años de literatura española," *Octubre*, 1 (Junio-Julio 1933), págs. 3-7.
57. Rafael Alberti, "Índice de la familia burguesa española," *Hoja Literaria*, 5 (1933), pág. 5. Luis Cernuda, "Vientres sentados," *Octubre*, 6 (Abril 1934), pág. 9.
58. *Eco*, 9 (Octubre 1934). En Cano Ballesta, págs. 156-157.
59. El nuevo concepto de pueblo llega incluso a Juan Ramón Jiménez, enemigo de la poesía social. En vísperas de la guerra civil declaró: "La mayor cultura de un país está en su mayor acercamiento a su pueblo; los sentimientos más firmes son los que llegan a estar más cerca de la naturaleza, de la naturaleza del pueblo." *Política poética* (Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1936), pág. 27.
60. *Poesía española*, pág. 27.
61. *Imagen primera de . . .* (Buenos Aires: Losada, 1945), pág. 51.
62. Lechner señala que no surge una poesía comprometida de derechas en cantidad considerable hasta durante la guerra civil. *El compromiso*, pág. 256.
63. *Octubre*, 1 (Junio-Julio 1933), pág. 21.
64. *Octubre*, 1 (Junio-Julio 1933), pág. 2.
65. *El compromiso*, págs. 88-89.
66. En su introducción a la reedición de sus famosas *Antologías (Poesía española contemporánea* [Madrid: Taurus, 1968]), Gerardo Diego explica como cuestión personal el rompimiento de Jiménez con varios poetas de la generación. Creemos, no obstante, que responde a diferencias ético-estéticas cada vez más pronunciadas.
67. "Primera encuesta," *Almanaque*, pág. 41.
68. "Primera encuesta," *Almanaque*, págs. 38-42, 50-54, 85-89.

69. Son, a saber: Juan Ramón Jiménez, José Solana, Ramón Gómez de la Serna, Fosé María Salaverría, Daniel Vázquez Díaz, Corpus Barga y Francisco Ayala.

70. Pío Baroja, Ramón Pérez de Ayala, Angel Ferrant, Genaro Estrada y Ricardo Baeza son de este parecer.

71. Así, en mayor o menor grado, opinan Gustavo Pittaluga, Juan del Encina, Enrique Díez Canedo, Antonio Machado, Eugenio d'Ors, Ernesto Giménez Caballero, Luis Araquistain, Eduardo Westerdahl, Ricardo Baroja, Manuel Abril, Gabriel García Fernández, Domingo López Torres, Pedro Salinas, Ramón Sender, Miguel Viladrich, F. García Mercadal y Luis Blanco Soler.

72. Los editores de *La Gaceta Literaria* formularon las siguientes preguntas:

1. ¿Debe intervenir la política en la literatura?

2. ¿Siente Ud. la política?

3. ¿Qué ideas considera fundamentales para el porvenir del Estado español?

La gran mayoría de los interrogados respondió negativamente a la primera pregunta, revelando una actitud entre evasiva y despreciativa hacia la política. Consideran a la literatura ajena a la política y superior a ella.

73. Almanaque, pág. 12.


74. Almanaque, pág. 87.

75. Almanaque, pág. 89.

76. Almanaque, pág. 40. En otra parte del mismo libro Gómez de la Serna defiende aun más enérgicamente la separación de estética y política: "Ya durante todo este año y el pasado mi predicación a los jóvenes ha intentado evitarles esa caída y prevenirles contra los ambiguos y contra los revolucionarios políticos. Nuestra revolución artística y literaria es tan incomprensible para los revolucionarios sociales, que bien podemos nosotros negarnos a comprender sus premisas simples y deleznable. Además, nuestra renovación y desvariación de las cosas es de una programática que va mucho más allá de sus allás." "El año pombiano." *Almanaque*, pág. 176.

77. Ver al respecto las cartas abiertas que publicaron José Bergamín y Arturo Serrano Plaja en *Cruz y Raya*, 32 (Noviembre 1935), reproducidas en "*Cruz y Raya*": *Antología*, págs. 428-442. Ver también Corpus Barga, "Política y literatura," *ROcc*, 141 (Junio 1935), págs. 313-330; 145 (Julio 1935), págs. 92-116; y 146 (Agosto 1935), págs. 182-199.

78. La revista *Nueva Cultura* dedicó un número extraordinario al Congreso: 4-5 (Junio-Julio 1937).



Acerca de la realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII

Pablo Jauralde Pou

Universidad de Granada

El 27 de agosto de 1963 Antonio Rodríguez Moñino pronunció un memorable discurso en la sesión plenaria del IX Congreso Internacional de la *International Federation for Modern Languages and Literatures*, que se celebraba en Nueva York. Poco después la editorial Castalia, con muy buen acuerdo, reimprimía ese discurso con el título de *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, con prólogo de Marcel Bataillon.¹

En el espacio aproximado de estos últimos quince años el discurso de Rodríguez Moñino ha tenido tantos ecos como adhesiones entusiastas.² En efecto, uno no puede por menos que ir confirmando lo que breve pero contundentemente expresó entonces Rodríguez Moñino manejando datos incontrovertibles y hechos fehacientes. Como última deducción de todo ello, acaba con estos párrafos:

Dudo de que la crítica haya hecho hasta ahora labor constructiva al historiar la poesía española de los siglos de oro y deducir consecuencias de tipo general, por haberse basado en un panorama documental que no refleja lo que conocieron los contemporáneos; a veces, por exceso; a veces, por defecto.

Para mí la crítica ha construido una *realidad* inexistente en el tiempo, al proyectar los conocimientos de hoy sobre el pasado, transportando los juicios formulados en presencia de los materiales que poseemos a una pantalla cronológica y deduciendo consecuencias y relaciones.

Lamentablemente, tenemos que estar de acuerdo totalmente en lo que se refiere a toda la tarea documental e investigadora sobre la época, que es un ingrediente más del panorama que presenta como deformado el insigne bibliógrafo: faltan estudios, ediciones,

aportación documental, etc. sobre el período más importante de nuestra historia literaria.

Pero, por otro lado, creo que la teoría de Rodríguez Moñino necesita discutirse y afilarse cuando habla de un concepto tan inquietante como "la realidad histórica", cuando dice que la crítica "ha construido una realidad inexistente en el tiempo" (loc. cit.), "una realidad de la que nos servimos para nuestros juicios" (pág. 15), etc. Probablemente, la recta interpretación de estas páginas tan brillantes, por su misma novedad y contundencia, ha ido más allá de lo que el propio autor quisiera. Y lo que quisiera se halla también, expuesto quizá con menos claridad, en otros pasajes de este opúsculo.³

Los términos del problema podrían presentarse de manera más clara, me parece, si habláramos, por un lado, como hace casi siempre Rodríguez Moñino, de la "realidad documental", de directa incidencia sobre aspectos de la producción literaria tan conocidos como el público, lectores, producción editorial, transmisión textual, etc. Frente a la verdadera "realidad histórica", que incluye aspectos de la creación literaria a menudo desgajados de aquella otra faceta documental. Dicho en términos más concretos: el hecho de que la poesía de Castillejo, Fray Luis de León o Quevedo no se conociera en su tiempo —en vida de los autores— no quita para que esa poesía sea una auténtica realidad histórica, una manifestación ideológico-literaria concreta en un determinado momento histórico. La falta de su proyección documental es un accidente importante que produce curiosos equívocos, sí; pero en modo alguno se puede prescindir de estas manifestaciones ideológico-literarias por el hecho de que no se hayan publicado. Ese hecho, de por sí, es un elemento más —seguramente esencial— de la auténtica realidad histórica. Lo erróneo sería historiar nuestra poesía sin considerar, en el preciso momento de su producción, al mismo tiempo por qué circularon tan solo a modo de manuscritos en círculos restringidos o no circularon, simplemente.

Al fondo de todas estas cuestiones se halla la conocida creencia idealista de que en un principio era el poeta, del que emanan mágicamente sus creaciones que —siguiendo con un circuito hartamente conocido— influyen en el público, etc. Es decir: al principio era el sujeto creador. Cuando nos falta ese elemento —el sujeto creador y su obra—, se nos dice, no podemos hacer verdadera historia.

Contra todo ello se levanta la evidencia incontrastable de que Garcilaso, Gutiérrez de Cetina, Fray Luis de León, Quevedo, etc. sí

que escribieron en aquel preciso momento una obra poética. Lo que el crítico reconstruye cuando toma como base esas manifestaciones conocidas tardíamente no es la historia externa y documental, sino las manifestaciones ideológico-literarias de una época que, por razones también históricas, quedaron silenciadas o se transmitieron con sordina por los círculos elitistas de la época.

Por supuesto que todas estas manifestaciones poéticas, aun conocidas tardíamente, son elementos esenciales de la historia que se intenta trazar. ¿Garcilaso no muestra toda clase de efectos interiores en su "alma", provocados por la pasión amorosa y expresados en un selecto y novedoso lenguaje? ¿No hay en la poesía de Fray Luis de León una inquietante polarización entre lo externo y lo interno, entre un mundo de armonías entrevistas y unas vivencias atormentadas, expresado todo a través de una forma cada vez más atormentada? En otras palabras, ¿no son clarísimas manifestaciones de sus circunstancias históricas? ¿Cómo no tomarlas entonces como elementos esenciales para rehacer la auténtica realidad histórica!

Cuando se obra así, no se parte —claro está— de la idea de sujeto creador desasido de toda circunstancia, sino de que en el proceso complejo de producción de un discurso literario —no vamos a discutirlo ahora— los impulsos creadores están también en la historia, en la época, en las circunstancias, en la sociedad, y que lo que historiamos —la auténtica realidad histórica— es el fluir y armonizar de todos esos impulsos, en el caso de la poesía, a través de las manifestaciones poéticas, una de cuyas circunstancias y sólo una es su transmisión documental.

Notas

1. Madrid, Castalia, 1968; Segunda edición.

2. José Manuel Blecua ha hecho suyas con frecuencia las ideas de Rodríguez Moñino, a las que "también es verdad— había ya dedicado algunos ensayos. Cfr. sobre todo su trabajo "Imprenta y poesía en la Edad de Oro" (1964), en *Sobre poesía de la Edad de Oro . . .*; Madrid, Gredos, 1970; págs. 25-34. Tratamiento del tema, desde ángulos diversos, por ej. en E. M. Wilson, *Spanish Literary Historiography: three forms of distortion*; Exeter, 1967. E. M. Wilson, *Some Aspects of Spanish Literary History: the Tayloian Lecture, delivered 18 May 1966*; Oxford, 1967. D. W. Cruickshank, "Some Aspects of Spanish Book-Production in the Golden Age", en *The Library*, 1976, XXXI, págs. 1-19.

3. "Entiéndase bien que no me refiero en ningún momento a valoraciones de tipo estético, pues bien sabido es que éstas no son corcondantes ni aun entre los contemporáneos (. . .), sino a conocimiento" (ob. cit., pág. 16).

Zoot Suit:
From the Barrio to Broadway

R. G. Davis
Betty Diamond

Zoot Suit, by Luis Valdez, was the first Chicano play on Broadway. Valdez chose as his subject an actual event—the Sleepy Lagoon Murder case. On August 2, 1942, José Díaz was found dead in a dirt road near Los Angeles. There were no witnesses and no murder weapon, but twenty-four Chicanos were indicted for the murder of this one boy. The Hearst papers played it up as a “Mexican crimewave,” and in the trial the Chicanos involved were referred to as members of a “gang.” The prosecution charged that one of the members of the gang, Henry Leyvas, was beaten by members of a rival gang at the reservoir nicknamed “Sleepy Lagoon,” and that Leyvas and his gang returned armed and organized for the purpose of revenge on the rival gang. Admitted as evidence was this statement from a report written by Capt. E. Duran Ayers, Chief of Foreign Relations Bureau of the Los Angeles County Sheriff’s Department:

The biological basis is the main basis to work from. Although a wild cat and a domestic cat are of the same family, they have certain biological characteristics so different that while one may be domesticated, the other would have to be caged to be kept in captivity; and there is practically as much difference between the races of man as so aptly recognized by Rudyard Kipling when he said when writing of the Oriental, ‘East is East and West is West and never the twain shall meet,’ which gives us an insight into the present problem because the Indian, from Alaska to Patagonia, is evidently Oriental in background—at least he shows many of the Oriental characteristics, especially so in his utter disregard for the value of life.¹

Ayers traces the ‘utter disregard for the value of life’ back to the Aztec sacrifices. Of the twenty-four Chicano boys indicted, seventeen were convicted. Three were found guilty of first degree murder; two of second degree. One, asleep in his car through the

whole incident, was given five years to life. All were sent to San Quentin. Two boys who had enough money for their own lawyers demanded separate trials, and their cases were dismissed for insufficient evidence. On October 4, 1944, the District Court of Appeals, in a unanimous decision, reversed the conviction of all the defendants and the case was later dismissed due to lack of evidence.

Valdez' choice of subject was thus clearly a political one. *Zoot Suit*, a docu-drama with music, focuses on the trial of Henry Reyna—the fictionalized Henry Leyvas and leader of the pachuco gang—on Reyna's relationship to his family and friends, and on the relationship of the pachuco to the Mexican-American community. The play gets its name from the exaggerated clothing that was the badge of the pachuco—high-waisted, baggy, pegged pants; square-shouldered, oversized jacket; and long, dangling key chain.

Zoot Suit began as an experimental production of the Mark Taper Forum's "New Theatre for Now" series in April, 1978. The response to the original fourteen performances was electric enough to convince Gordon Davidson, the Forum's artistic director, to move it to the theatre's main space, rework it, and have it open the Forum's twelfth season.

In October, 1978, after a successful six-week run at the Forum, *Zoot Suit* moved to the 1200-seat Aquarius Theatre in downtown L. A. where it remained until last summer. It brought in an average of \$90-100,000 a week. While still playing in L. A., a modified version opened on Broadway at the Winter Garden on March 25, 1979, and closed April 29, after 17 performances, at an \$800,000 loss.

It is possible the play failed on Broadway, as Valdez contends, because of racist reviewers. Even though plays can endure despite negative reviews, New York reviewers are extremely influential figures and they almost universally panned the play. Focusing on the issue of racism, however, diverts us from a far more significant issue: that *Zoot Suit*, as presented on Broadway, was in fact a bad play, politically and aesthetically.

In case anyone has any doubts about this being "Brechtian" theatre—and we mention this because the work of Valdez is constantly described as being "somewhere between Brecht and Cantinflas"—Valdez opens the play with the disclaimer, mouthed by El Pachuco, the interlocutor and Spirit of the pachuco, that the theatre by nature is a place of pretense, a place of fantasy. The docu-drama is thus undercut before the newspapers which form much of the set (symbolizing the complicity of the Hearst papers

in the racist hysteria of the period) are brought on stage. And at the end of the play, Henry Reyna, released from jail, finds himself in a dilemma: shall he marry Alice Bloomfield, the Jewish Communist working for the Defense Committee which grew up around the Sleepy Lagoon case, or his faithful Chicana, Della Barrios? (With such a name, Henry's ultimate choice is predestined.) The false love story between Alice and Henry, a love which never happened in the real case, is so badly written that the progressive Alice—and in turn her politics—is laughed at.

In the thirteen years of his work with El Teatro Campesino, Valdez was conscious of his social role, and in *Zoot Suit*, many social and political issues are touched upon: the complicity of the Hearst press, the racism of the judicial and penal systems, the nature of Chicano family relationships. But rather than politicizing the events by deepening the analysis, Valdez adds musical dance numbers to keep the spirits up, leaves the barrio behind, sentimentalizes all relationships in order to make his "message" palatable and saleable, and invests his Pachuco with Indian and Existential consciousness.

It is the pachuco, the 1940's street youth, who is the central focus of the play. In addition to the pachucos who make up Henry's gang, there is the larger than life character—El Pachuco—who speaks directly to the audience, wittily introduces and interrupts the play, criticizes the action and acts as Henry Reyna's inner voice. El Pachuco is the mythic spirit of "pachuquismo." Valdez claims this existential rebellious youth is the predecessor of the Mexican-American consciousness of the early '70's Chicanismo. This mythic interpretation of the real-life pachuco is one of the central political problems of the play.

To understand where this interpretation of the pachuco comes from, it is helpful to look briefly at the history of El Teatro Campesino. When Valdez started El Teatro Campesino in 1965, he was responding to immediate material needs: the U. F. W. needed workers to leave the fields and Anglos to send money for support. So Valdez and his campesinos created "actos," agit-prop pieces to do just that. After two years, he and his teatro left Delano and the U. F. W. because he wanted to devote more time to teatro; because he wanted to deal with broader issues—Viet Nam, racism, imperialism, the situation of the urban Chicano; and because he wanted to do teatro only about Chicanos, a position clearly untenable in the multi-ethnic U. F. W., yet in keeping with the increasingly nationalist thrust of the chicano movement at that time. Accordingly, the earliest works of Campesino are peopled by campesinos, patrones, coyotes, and esquirols, but it is not long

before the figure of the pachuco appears.

At first a minor character whose "bilingualism" consists of the ability to say both "En la madre la placa" and "Fuck you," and whose money is made by "liberating" purses, the pachuco becomes, in the person of the "vato loco," the contemporary street dude, a rebel-hero who, allied with a Black Panther, "liberates" the college that has refused him admission.

Once separated from the U. F. W., Valdez' plays come more and more to treat the question of ethnic identity and national consciousness. Actos begin to be accompanied by "mitos," religious rituals and plays with metaphysical themes. The shift in theme is not as dramatic as it first appears, however, for even in his U. F. W. days Valdez spoke of Chicano identity in terms which included Aztec Mayan and Christian religious thought, mysticism, and mythification.

Accordingly, the pachuco is, in one play, the character who is most sympathetic to the revolutionary cries of "Viva Villa" which emanate from a bodiless head with a Villa moustache and a voracious appetite for cockroaches; but in another, he appears as the unseen central character, Quetzacoatl Gonzales, a cultural nationalist and community leader, whose name and activities suggest this vato is linked to the Aztec savior-god, Quetzacoatl. The pachuco is rebel hero savior.

In 1974, by the way, because of such mitos, Valdez came under attack for "misleading the people" and ultimately left TENAZ, an association of Chicano theatres which he helped found, because he did not accept the increasing criticism of his essentially religious solutions to material problems.

It is in the 1976 touring version of *El Fin del Mundo* that the character of the vato, played, as in *Zoot Suit*, by Daniel Valdez, is given its closest examination. The story of Raymundo Mata, while a naturalistic story of union organizing in "Burlap, California," is also encased in an obvious symbolic framework. It is the story of the "end of the world" as we know it today, and of the literal "end"—the death—of Raymundo Mata, known in the barrio as "el Mundo." In the play, although Mundo is held up as a potential model, there is a serious study of the contradictions within him and of the complications of using such a figure as hero. Mundo, the local drug dealer, arrogant, rebellious in the face of authorities, violent, sexist, egocentric, is willing to do anything for money, even disrupt the U. F. W.'s organizing. Ultimately, he learns compassion, faith, and brotherhood, but at the very moment of his apotheosis, he is killed. It is clear that as a street dude, he is useless, even harmful, to his community. It is only after he has harnessed his

rebelliousness that he becomes useful and admirable.

In *Zoot Suit*, however, the complexities are lost and the historical facts, distorted, in the service of mythification. El Pachuco is presented as a model, but just what does he model? In an interview with Valdez in New York City on December 30, 1978, R. G. Davis pointed out that El Pachuco is like Superfly, and that Superfly, the pimp hustler of Black exploitation films, is different from the working class Blacks moving up and buying a house in the white ghetto of Lorraine Hansbury's *Raisin in the Sun*. The regressing Superfly is a no-work character much like *Zoot Suit's* Pachuco. Neither one shows or demonstrated work; in fact, they secret their labor. How did they get their two hundred dollars for those threads? Such a model is not useful.

Furthermore, as Yvonne Yarbro-Bejarano and Tomás Ybarra-Frausto point out in an unpublished paper entitled "Un Análisis Crítico de *Zoot Suit* de Luis Valdez", not all pachucos were "lumpen." Some worked and "eran como pachucos de fin de semana." Thus, they continue, Valdez' portrait of El Pachuco and the pachuco gang members futhers a simplistic stereotype. (Valdez must have been somewhat aware of this criticism because he tries to avert it by having Communist Alice comment to Henry: "You're an excellent mechanic. You fix all the guy's cars. Well, at least you're not one of the lumpen proletariat." Her analysis is, at best, weak.)

The pachuco is also presented as a defender of Chicano pride and culture, as a rebel. He is meant to be seen, as we are repeatedly told, as the "home front warrior." But to what end? The only value he articulates is that he "takes no shit from anyone." True, the pachuco possesses a rebelliousness, but it is totally without direction; it is a blind lashing out. Richard A. García, a Chicano historian at UC-Irvine, argues with Valdez' interpretation of the pachuco. In a *Los Angeles Times* article, he wrote that pachucos are regarded by some as:

The first Mexican-Americans to have consciously celebrated their bicultural heritage. This view is dangerously romantic and historically false. Indeed, *pachucos*—far from being progressive—were among the most reactionary segments of the Mexican-American community. . . . The failure to distinguish clearly between criminal behavior and authentic political action underlies current attempts to turn *pachucos* into Chicano folk heroes.²

Valdez' elevation of the pachuco to the status of social bandit is like Norman Mailer's encomium of subway graffiti as a grand existential assertion of "I am." There is much energy and much

anger in such scrawling, but when the graffiti cover up the subway map, you get lost.

Valdez realizes that he has distorted the character of the pachuco. In the Davis interview, Valdez states that the pachuco is a creation of 1978, not of 1942; that he represents a consciousness that is present today. He also says that the pachuco does not represent an ultimate solution, but is only a phase, a symbol that change is possible, that Chicanos can do something with their lives. In *Zoot Suit*, however, the fact that the pachuco must be transformed before he can do something useful is undercut. One of the pachucos in San Quentin turns to the audience and declaims naively that he has come to a grand realization: when he gets out of jail, the thing he can do is become a union organizer (audience laughter)—or a professional baseball player (more audience laughter). The "message" is played for a laugh. Similarly, that the pachuco can become useful only when he changes and ceases to be a pachuco is contradicted by the insistence upon the mythic, i.e., static, nature of El Pachuco.

Valdez wants the figurative character and the documented imitation of Henry Reyna to carry all the weight of his own Chicanismo and Mayan Aztec mysticism. Henry is a tough blowhard, but loves his family. El Pachuco is a tough blowhard, but is beaten up by Marines and Sailors and ends up naked, except for a loincloth, on stage in a pool of light. The loincloth is supposed to represent, if you know Campesino's mitos, the Indian under the clothes of the city dude. The image is barely understood by those of us who know, giggled at by Chicanos in the Los Angeles audience, and viewed as melodramatic and confusing in New York City. Thus the confused politics produces confused art.

The other political problems in the play are also inseparable from the aesthetic problems. When a cultural nationalist goes to Broadway to reach a "wider audience," his message, which previously gained much of its force precisely from its cultural specificity, must be diluted to be intelligible to those not a part of that culture. Valdez, in other words, had to professionalize the "rasquachiness" that gave the works of El Teatro Campesino their unique force and vigor.

According to Valdez, the major changes in *Zoot Suit* were made before the trip to Broadway, between the original version as played on the Taper's experimental stage, and the version as performed on the main stage of the Forum. It is at this juncture that the barrio disappeared from the set and the Las Vegas shiny dance floor stage emerged; the love story between Alice Bloomfield and Henry Reyna came to dominate the historical political material; and the

production staff, formerly members of Campesino, was changed. (Pat Birch of *Grease* fame, for example, became principal choreographer; Thomas A. Walsh, a set designer, replaced Bob Morales; and Abe Jacob, a sound designer, was added.)

But the play was a great success in L. A. even after the professionalization and homogenization began. There is another, very slippery, issue here. The success of *Zoot Suit* in L. A. was due, in part, to the California audience—Chicano and non-Chicano—which could read the geography and personal Chicano experiences into the play, however simple the characterizations, just as Campesino's original farmworker audience could read into the agit-prop "actos" in Delano.

In Valdez' earliest works, the people on stage and the people off stage were the same. They came from the same place and their concerns were specifically those of the Huelga. Even when those concerns broadened, the effect of the actors and plays was great because the Chicano performers' persona gave an additional dimension to the plays. They were speaking the language of the audience, legitimizing its culture. So when someone on stage said "Chale, ese," the audience roared at hearing its private language in a public place; there was the laughter of recognition, of complicity.

Similarly, in Los Angeles, when El Pachuco came on stage and preened in his Zoot Suit, the largely Chicano audience went wild. In New York, however, there was an embarrassed silence, perhaps a chuckle or two. As Clive Barnes wrote, "Broadway is not the street where it lives." Though Barnes' comment may have been motivated by East Coast snobbery, it has a certain validity. Take away the Chicano audience and the Chicano actors, take away the Chicano locale, and all you have left is the play itself, a play which does not hold up to critical scrutiny.

Also, once on Broadway, the play had to be changed even further to reach not merely a wider "audience," but a wider "market." Culture, politics, become part of a product that must be packaged and sold. The Shubert Organization, owners of seventeen theatres on Broadway and the producers of *Zoot Suit*, was interested in developing the newly discovered Hispanic market, a market which Hollywood has also recently discovered (*Gang, Boulevard Nights, Up in Smoke*.)

The show had to be changed to fit both the white New York theatre scene, and to attract the Puerto Rican, Cuban, Dominican audience. Accordingly, it was cut and reshaped to fit what Valdez and Davidson would "work" in New York. But it is a tricky problem to reach a wider audience rather than cater to it, as one

moves from local community to state and on to the national stage. "Once the Broadway machinery takes hold, other things happen," said Davidson.

The first problem was that of language. The *Wiz*, *Ain't Misbehavin'*, *Eubie*, *Timbuctoo* are "Black" shows, but they are big musicals that attract both Blacks and whites to the theatre. But if a play is in Spanish, only the Spanish speaking will attend. Political problem: in the actos, one way in which the Good Guys were distinguished from the Bad Guys was their embrace of Chicano Spanish. We know "Miss JIM-enez" is a villain because she denies her culture and anglicizes the pronunciation of her name. However, the more *Zoot Suit* belonged to the Spanish speaking, the less it could be understood by the English speaking. And the more Chicano slang, the less it could be understood by Puerto Ricans, Cubans, and Dominicans. Thus to reach a wider audience market, the language had to change. One political point down. Spanish slang out: sentimentalized English in.

A different set of problems resulted from the marketing scheme of placing *Zoot Suit* in the Winter Garden, a large theatre which demands musical extravaganza. The play was too small for the house. In addition, the 1943 *Zoot Suit* riots in which white sailors and marines attacked pachucos in L. A. seemed a bit distant in this docu-drama interrupted by dance and song. The historical importance of these events was buried by flashback and flashy gimmicky. (The "minority" play most recently at the Winter Garden was *Comin' Uptown*, an all Black musical version of *A Christmas Carol*. Its politics? Scrooge is a black tap dancing slum landlord.)

Finally, problems in the play also came from Valdez' politics of cultural nationalism. He did not want Anglos to walk out,—to get his "message" to them and to sell them tickets. However, because Valdez does still experience the world as divided between "us" and "them," his ability to understand those outside his culture is limited. We get recreations of others experiences, i.e., characters from bad movies. In *Zoot Suit*, we have the heroic white liberal lawyer whose startling message is that the system works, and the feisty Jewish Communist who of course falls in love with Henry, ever true to the cheap theatrics that two who are antagonists at the beginning of a show will become lovers by its end.

Also, Valdez' cultural nationalism relies heavily on the "spirituality" that is, in his view, the inheritance of the Chicanos from their Indian past. He believes in his "mission": *Zoot Suit*, he said to R. G. Davis when asked how the play was going in L. A., "is doing what it is supposed to do, what it has to do." He has faith.

He, by himself, would change Establishment theatre. Campesino would take over, though just how the takeover was to be accomplished and what would happen once it had, was vague, rather like the unfocused rebelliousness of the pachuco hero Henry Reyna. Valdez has faith, rather than a proposal. So too *Zoot Suit*.

It is not Valdez' success one criticizes, for who in the good world of the liberal left dare proclaim poverty is moral? But what *Zoot Suit* offers us is ultimately the pachuco. While the performance of Eddie Olmos on Broadway lent an alluring stature to El Pachuco, the real life pachuco was a kid, a clothes model, an image of political reaction and temporary identity rebelliousness. To select as truth only those elements one wishes to see as true, to ignore the historical reality of the central characters of a drama based on political fact, is to create a model of the Chicano as useless as the Frito Bandito.

Notes

1. Quoted in Armando Morales, *Ando Sangrando (I Am Bleeding): A Study of Mexican American—Police Conflict* (La Puente, California: Perspectiva Publications, 1974), p. 13.

2. Richard A. Garcia, "Do Zoot Suiters Deserve Hoorays?", *Los Angeles Times*, August 27, 1978, Part V, p. 6.

Poesía modernista de Nicaragua

Ileana Rodríguez

University of Minnesota

Poetas Modernistas de Nicaragua (1880-1927), (Managua: Colección Cultural del Banco de América, 1978), es una recopilación de la producción literaria de los poetas nicaragüenses publicada a fines del siglo pasado, principios del presente. Al indiscutible valor que en sí tiene ya tal recopilación, se añade el trabajo serio de la introducción, selección y notas del poeta e investigador literario Julio Valle-Castillo.

El aspecto del trabajo que parece menos problemático, la recopilación del material y su selección, es, como sabemos los que estamos familiarizados con la investigación literaria de este país, un trabajo arduo y tesonero que requiere paciencia y dedicación. El trabajo se agrava, sí, hasta convertirse en un reto, cuando la investigación marcha a contrapelo de la crítica tradicional, y se propone rescatar del olvido, la ignorancia, o simplemente el descuido negligente, a poetas considerados "menores," ahora figuras importantes para el conocimiento de nuestro ser social. Los que hemos trabajado el área Centro-Caribe, conocemos de sobra esta aproximación. La importancia que resume esta compilación selectiva es, entonces, poner de manifiesto el trabajo arqueológico y metódico que conlleva el descubrimiento, o por lo menos la vuelta, a un material literario impreso en las revistas de la época, las cuales nos permiten, por si fuera poco, el estudio de formaciones grupales de la producción literaria, en una coyuntura tan vital para nosotros, como es el despegue del liberalismo clásico (a nuestra usanza), representado por José Santos Zelaya.

La figura máxima de esa coyuntura en las letras patrias, Rubén Darío, también está presente en el texto. No podía faltar. Sin embargo, contrario a lo que ha hecho la crítica universalista de Rubén, de singularizarlo, en este libro él aparece inserto en su grupo, como figura mayor, sí, no cabe duda, como poeta-puerto como lo llama Pablo Antonio Cuadra, porque nos puso en

contacto con el exterior, claró está, pero también como parte integrante de un ser colectivo y social.

En su prefacio, Valle-Castillo manifiesta indirectamente su adhesión a este tipo de crítica totalizadora, alejándose de aquélla que singulariza en vez de integrar. Así lo asevera también cuando se pronuncia contra la actitud de desprecio generada por los vanguardistas en su intento de desprestigiar el momento poético anterior a ellos, sin dejar por eso de rescatar a algunas figuras, llamándolas pre-vanguardistas, pos-modernistas o últimos románticos. El crítico reconoce que para llevar a cabo la renovación poética vanguardista quizás era necesaria esa actitud, pero al mismo tiempo asienta que en cuanto actitud, ella carece de estudios rigurosos que le otorguen un fundamento sólido. Por el contrario, continúa, ella responde al "enfoque amañado" propio de nacionales y extranjeros de juzgar el momento por contraste y comparación con Darío. Su toma de posición firme, asevera, entonces, que los poetas modernistas representan un producto de valor universal, uno de los aportes Centroamericanos a la literatura continental, y el nacimiento de la poesía nacional.

Con estas observaciones entronca, desde luego, la tercera y última sección del trabajo introductorio de Valle-Castillo. Ahí él sostiene que estos poetas son importantes para nosotros porque son nicaragüenses, y porque responden al viraje que sufre nuestro país y nuestra área Centro-Caribe en esos años. Recordemos que ella se inaugura con la Enmienda Platt, que humilló la tierna soberanía de Cuba, prosiguió con el arrebato del área del canal de Panamá a Colombia, y cerró con' broche en Nicaragua, inaugurando en nuestro suelo patrio la serie de intervenciones militares a las soberanías de las repúblicas del área, instrumentando directamente el derrocamiento de Zelaya. Estos acontecimientos, como dice el crítico, marcaron un viraje que según él "significó el retorno de los galeones para redescubrir América." Los poetas repudian y rechazan la "barbarie yanqui," y al mismo tiempo descubren Nicaragua como tema, tomando "conciencia de un ser y un medio propio." Ellos, pues, "esbozaron poéticamente . . . la geografía de Nicaragua y el rostro del hombre de Nicaragua."

Con estas postulaciones volvemos a los derroteros difíciles de una polémica, cuyas dos conceptualizaciones mencionábamos anteriormente. Me refiero a la que propone Valle-Castillo y a la de los vanguardistas. Estas dos posturas forman parte de la vertebración crítica latinoamericana y universal que nos obliga en cada época a repensar y reevaluar conceptos. De esta manera, este volumen empieza a cuestionar raigalmente la posición anterior y a

rescatar a las figuras "menores" cuyo estudio empieza a redondear y totalizar el panorama de nuestras letras. Pero al mismo tiempo abre de nuevo la polémica sobre los géneros, y aunque él no lo menciona, sobre las ideologías, todavía irresuelto. Así, cuando se refiera a la clasificación vanguardista de los poetas que él sostiene son modernistas, van dibujando ambos los contornos de los diferentes momentos del proceso histórico literario manifiesto en la continuidad tanto como en los cortes drásticos del estilo. Por eso nos parece fecundo el problema de los intermedios, de aquéllos que van saliendo de una tendencia para entrar en otra, aunque todavía no han logrado realizar el quiebre. Son ellos verdaderos precursores de géneros y estilos reconocidos. Sus méritos residen precisamente en la incapacidad que tiene la crítica de encasillarlos dentro de determinada escuela. Ellos son en verdad poetas tendenciosos o de tendencia (en el sentido positivo de la palabra) ya que en ellos se manifiesta el proceso de cambio y movimiento. Quizás en esta situación se encuentre Cortés, Pallais, e incluso uno no mencionado, Salomón de la Selva.

Pero volviendo de nuevo a las figuras menores y teniendo en cuenta los matices de la polémica anterior, parece ser que lo que aquí está en cuestión no es tanto una cuestión de estilo, como la del ser y la identidad nacional a través de sus poetas. Este ser nacional, a nuestro ver, no está claramente esbozado en estas selecciones, pero sin duda ya se ven en ellas tendencias en esta dirección. Por estas razones, quizás, Julio Valle toma tanto cuidado en distinguir las tres tendencias estilísticas y temáticas presentes en los modernistas. En la sección segunda de su introducción se encuentra el desarrollo de aquellos elementos que a la vez pide prestado del exterior y transforma esta amalgama o híbrido que es la tendencia modernista: Ahí el parnaso, con su exotismo o cosmopolitismo, atento al culto de la perfección formal; ahí el simbolismo y sus temas, su búsqueda de belleza incluso en el "esperpento y el misterio"; ahí el romanticismo, con su búsqueda de la expresión nacional. De estos lineamientos estilísticos se ofrecen amplios ejemplos; e incluso se da muestra de algunas de las traducciones que hicieron estos poetas en las que es evidente "la expresión refinada y difícil," que dejó en ellos rastros indelebles. En verdad, la perfección formal es la que a nuestro juicio resalta en las selecciones de este volumen.

Hay otros aportes esbozados en este trabajo igualmente singularizables para el estudio de las letras Centro-Caribes. Estos tienen que ver con la cronología, esto es, con los momentos coyunturales de emergencia de determinadas tendencias en nuestra zona. Así, el intento de Valle-Castillo de matizar la

cronología modernista de Henríquez Ureña (1882-1920), con la suya propia (1880-1927) para devolver la cuna del modernismo a Nicaragua, se puede incluso generalizar. Si observamos las figuras modernistas que influyeron más en los nuestros (Martí, Asunción Silva, Gutierrez Nájera), nos damos cuenta que el modernismo es un fenómeno regional, propio de esta cuenca Centro-Caribe.

Para concluir es manester señalar que la introducción y notas, las bio-bibliografías que encabezan cada selección de poemas, apuntan en varias direcciones que podrían ser material apto y necesario para la investigación. Como ya hemos señalado, estas direcciones no siempre tienen desbrozado el camino; algunas son incluso objeto de agrias polémicas. Podríamos sugerir, sin embargo, los siguientes tópicos. En primer lugar un estudio monográfico de las revistas literarias de la época y del material literario que ellas diseminaron. Una teorización más profunda que desarrolle el concepto de híbrido, de gran utilidad como lo ha sugerido Fernández Retamar en sus escritos teóricos sobre literatura, amalgama o tendencia dentro de una teoría de los géneros. Sobre estas mismas bases podría teorizarse sobre los cambios estilísticos entre diferentes tendencias, e incluso, especular sobre las razones de los quiebres y fuertes rechazos entre los viejos y los nuevos. También, a la vez, examinar el caso de los poetas de transición y trazar las raíces extra literarias del predominio de una tendencia sobre otra. En esta vena podríamos aun sugerir, llevando la tesis de nuestro investigador a sus últimas consecuencias que, al predominio del elemento o escuela romántica, corresponde una mayor aproximación a lo nacional. Vale la pena preguntarse si el vanguardismo continuó, o más bien quebró con esa tendencia romántica anterior, y porqué su influencia crítica fue tan decisiva en el aprecio crítico de nuestra literatura; es decir, porqué fue ella hegemónica. Por otro lado, la cronología *sui-generis* a nuestra región es una de las cuestiones menos investigadas, pero de consecuencias más raigales para el entedimiento de los nuestro, nicaragüense y zonal, en referencia a lo demás, universal, del cual somos parte sustancial.

Al libro de Valle-Castillo debemos, pues, estas sugerencias críticas. Su texto presta un servicio al aporte cultural nicaragüense en el terreno literario. En varias de sus tendencias, él es sintomático de nuestra nueva realidad nacional.

I&L

A TRILINGUAL AND BIMONTHLY MAGAZINE
DEVOTED TO PROMOTING AND DEVELOPING A
SOCIO-HISTORICAL APPROACH TO THE LITERATURE
OF THE HISPANIC AND LUSO-BRAZILIAN CULTURES.
PRODUCED IN THE UNITED STATES OF AMERICA FOR
THE INSTITUTE FOR THE STUDY OF IDEOLOGIES
AND LITERATURE (UNIVERSITY OF MINNESOTA,
MINNEAPOLIS)

Typeset by Peregrine Cold Type

Printed by Haymarket Press