

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp. 41-42.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>75</sup> We read, for example, "Paizinho nos espera no baile do Ngola Ritimo..." p.136. The non-Angolan reader will rightfully assume that Ngola Ritmos refers to a musical group of some kind. Ngola Ritmos, a vocal and instrumental group, was founded in the late 1950s by politically committed Angolans anxious to reverse the processes of acculturation that were eradicating popular, Kimbundu-language songs in the musseques.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 17.

## CLUES AND SOURCES

### Imperial Spain and the Secularization of the Picaresque Novel

Nicholas Spadaccini  
*University of Minnesota*

Despite all that has been said and written recently on the picaresque, the last authentic novel of that genre in Spain's Golden Age continues to be read in an historical vacuum. With the exception of some of the debatable assessments of A. A. Parker or the impressionistic, yet equally useful, comments of Juan Goytisolo<sup>1</sup> there has been a general unwillingness to study its place in the history of picaresque narratives or to discover an anonymous author's handling of the problems of reality and history.<sup>2</sup> That is a pity, for *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor* (Antwerp, 1646), not only sums up the poetics of an entire genre (1554-1646), but offers as well a pointed correlation between a *picaro's* own story and the history of the times. The debacle of Spain and the Hapsburg Empire during the Thirty Years War (1618-1648) is experienced, witnessed, and recounted by a soldier of fortune who hides his mercenary identity behind the mask of a lowly laughter-maker—a common jester who, through the use of his *buen humor*, is made to question the dominant ideologies of the time. Similarly, no less a matter than the trajectory of the picaresque genre in Spain (a topic that has occupied some of the best Hispanists) is reviewed with a critical eye while many of its features and positions are challenged, on aesthetic and social grounds.

It is not my intention to review here all the issues—social as well as literary—raised by picaresque narratives during some one hundred years, nor to tackle all the problems raised by *Estebanillo González*. My main concern in this note is to offer clues that might serve a dual purpose: to reevaluate the last representative picaresque narrative in seventeenth-century Spain and to help us reconsider the history of the genre. Briefly, then, as I see it, one of those important clues (which has been passed over by ahistorical studies) is revealed by the anonymous author at a key moment of the narrative, precisely when the protagonist is forced to abandon the unattached life of a *picaro* to become a paid buffoon.

Having deserted his comrades at Nordlingen and having subsequently been taken prisoner at Maastricht (Holland) by the French Duke of Buillon, Estebanillo finds himself totally destitute upon his release from captivity. His only asset is his *buen humor*, i.e., a disposition and ability to make people laugh, which he seeks to peddle for food and drink. Thus, when he is presented with the opportunity of joining General Ottavio Piccolomini's household as clown he accepts that lowly position despite his protest about being subjugated to a master. While he was fully conscious that a servant's costume [*librea*] was nothing but a symbol of bondage, a garment of slavery ("...que aunque su nombre [*librea*] empieza en libertad es vestido de esclavitud")<sup>3</sup>, he believed then, and continues to hold now, at the moment of narration, that he had no alternative but to accept the uniform: "me fue fuerza el encajármelo, por no contradecirle en su gusto y por remediar mi desnudez" (p. 295). The *picaro's* social situation is thus expressed unequivocally: any type of employment was preferable to idleness, which often meant starvation or, at best, being forced to join an army. Playing the role of a clown, however humiliating or degrading, was a way of surviving the hardships of war, especially those inflicted on the common soldier who was often tricked or bullied into joining infantry regiments.<sup>4</sup>

As a mercenary Estebanillo had already deserted the Spanish and Imperial armies on two separate occasions: first during the Mantuan War (1628-1631) and, later, in the heat of battle at Nordlingen (September, 1634). During the Mantuan conflict he had turned his back on Catholic Spain to join forces with "el Cristianísimo Rey de Francia" (p. 220)<sup>5</sup>, while at Nordlingen he had playfully shunned his captain's orders that he lay down his life for Catholicism and the Crown: "mi capitán me dijo que por qué no me iba a la infantería española a tomar una pica para morir defendiendo la fe o para darle al Rey una victoria. Yo le respondí: si Su Majestad aguarda a que yo se la dé, negociada tiene su partida" (p. 259). The mercenary is reluctant to rally on behalf of traditional causes for, clearly, he has no faith in his undertakings. As an "humilde sabandija" i.e., a worthless worm, he is a mere instrument of an aristocratic oligarchy that wields its economic, political, and military power while pretending to fight unselfishly, for religious beliefs. Estebanillo's shameless conduct at Nordlingen is a protest against the propagation of national and religious myths: unwilling to die for the official ideology of conquest and expansion he opts for cowardice and retreat, spending the eve of the Imperial armies' victory against the Swedes in a trench, hiding underneath the decomposed remnant of a fallen horse. This is how the humorous narrator recalls those experiences:

me retiré a un derrotado foso...pequeño alberue de un esqueleto rocín...Y viendo que avivaban las cargas de la mosquetería, que rimbombaban las cajas y resonaban las trompetas, me uní de tal fuerza con él, habiéndome tendido en tierra por el mal olor, que parecíamos dos águilas imperiales sin pluma (pp. 257-258; *my italics*).

The sound of drums, trumpets and musket shots prompted Estebanillo to join the smelly carcass. In the narrator's own words, that grotesque fusion made them appear like "two featherless imperial eagles".

As a prelude to an interpretation of this passage, it is important to keep in mind that the professional clown turned "writer" for a purpose: to entertain with his "Book" ("el libro de mi vida" [p. 55]) the same select audience that had witnessed his antics in "life"—General Piccolomini and the nobility of Flanders (pp. 56-57). In return for those efforts he expects to be rewarded with money. Yet, it is apparent that the narrator's preoccupation with the commercial value of his funny "book" does not preclude the "writer's" concern for the communication of a serious message, perhaps to a larger reading public. It is that potential public, as well as the closed circle of nobles, that is addressed in Estebanillo's verse prologue "Al Lector", where the reader is asked to review the "text" thoroughly on the premise that, amidst the pranks of a subservient clown, there appear weighty commentaries on contemporary history and social life: "De parte de Dios te pido... Amigo lector, que leas 'Hasta el fin aquestas burlas, / Pues van mezcladas con veras'" (p. 64).

I submit that the literal sense of the text shows conclusively that, beyond the obligatory jests (*burlas*) imposed on the clown by his role as laughter-maker, his account is laden deliberately with surprising truths (*veras*). The reference to the "featherless imperial eagles" is a case in point. The choice of image—of a decomposed bird of prey that is a mere specter of a once powerful eagle characterized by the forceful strokes of its wings—is not accidental. Keeping in mind that the eagle is also the symbol of the Hapsburg Empire, the grotesque imagery assumes much deeper implications: more than just a playful, burlesque, allusion to a fool's cowardly conduct in war, it is the demythification of Imperial power. For just as the featherless eagle is helpless and impotent, so too is a country that tries to manipulate the course of European politics in the seventeenth century while seeking, unrealistically, to revive the idea of an Empire. Implicitly, then, even the battle of Nordlingen—which was won handily by the combined forces of the Infante-Cardenal of Spain and the King of Hungary—is seen retrospectively as a pyrrhic victory by an author (most likely an officer on Piccolomini's staff) who was well aware, in 1646, that the Spanish and German wings of the Hapsburg Empire were no longer the dominant forces, i.e., the powerful eagles, they once were.<sup>6</sup>

A careful reading of the novel (the type hitherto accorded only to *Lazarillo* and, perhaps, to *Buscón*) underscores what the Russian post-formalists—notably M. Bakhtine—have argued so well in warning against the pitfalls of formalism: that language is not ideologically neutral.<sup>7</sup> That is not to say that *Estebanillo* is the mouthpiece of a single

ideology. Serious practitioners of sociology of literature remind us that a text has a "plurality of discourses (of its time, of past history, of the period that is being announced)" and, further, that since "texts are polyphonic [they]...cannot be reduced to the class participation of the authors" (*my translation*).<sup>8</sup> Of Estebanillo's *Vida y hechos* it can be said that it portrays in earnest and in jest the painful misadventures of a self-proclaimed outsider who writes his own story to entertain those in position of power. His ostensible purpose for doing so is to earn money to retire from the practice of buffoonery—an occupation which, as we have seen, he had accepted reluctantly—and spend the remaining days of his life in Naples, at the helm of a gambling establishment and house of pleasure. That resolution, of course, is hardly revolutionary and it must be said that nowhere in the novel is radical social change advocated. Yet, it is also clear that the jester's account depicts a society in crisis: a world in the midst of an historic transformation that was beginning to shape modern Europe through the secularization of politics and the final defeat of the notion of a united Christendom.<sup>9</sup>

*Estebanillo* dramatizes some of the contradictions inherent in the dominant ideology of Imperial Spain. Through a *picaresque*-buffoon's mask the anonymous author portrays the common man's anguish, the result of the latter's inability to influence the course of politics and social life. Hence Estebanillo's refusal to die at Nordlingen and his subsequent melancholy comments about the *librea*. If Estebanillo is alienated from Spain's causes it is because he has no faith in its institutions—especially the Church and the Monarchy—and he is skeptical of its highly stratified social system. Having become totally aware of his marginality, struggling to keep alive, he decides to fend for himself. That is why he becomes a clown and adopts the common sense ethic of self-preservation. "Religion", "country", "Empire" are, for him, empty words. Operating on the premise that honor is whatever suits him ("mi gusto es mi honra" [p. 290]) he never questions his belief that the world is governed by economic, not religious factors. As a result of his circumstances, he acquires a preoccupation with money and food above all else. Those worries become a constant of his materialistic philosophy, touching even the most delicate moments of his emotional life. Once, for example, while awaiting execution in Barcelona he refuses to receive the sacrament of the Eucharist. Instead, he clamors for food and drink, telling the attending priest: "vuestra paternidad trate de que se me dé de comer y beber, y después trataremos de lo que nos está bien a los dos" (p. 232). On another occasion the narrator readily admits that, if he had to re-live the parasitic but profitable life of a suttler and pimp, he would do exactly the same thing: "volví a mi cuartel, planté el bodega y empecé a hacer lo que siempre había hecho, y lo mismo que hiciera ahora si volviera a tal oficio" (p. 277, *my italics*).

If this type of evidence is glossed over by studies on the picaresque it is because they tend to analyze crucial textual questions such as "point of view" and "structure" in an isolated fashion, as if they were totally unrelated to contextual matters, i.e., the history of a genre and the history of the times. The fact is, however, that Estebanillo's thoughts on the *librea*, and his vision of the present in view of his past, are both literary and social statements. They not only provide a clear answer to those *picaresques*, such as Guzmán de Alfarache and Pablos de Segovia, who reject their past delinquent acts, thus admitting the individual's responsibility for his own failures instead of society's. They also serve as an indictment of a socio-economic system that provides only misery for most of its members while pretending to stand for ancient ideals.

Clearly, *Estebanillo* can be understood better if one views the micro-structure of the work against the macro-structure of the society where it was written and read: the Europe of the Thirty Years War and, more specifically, the Europe of the Hapsburgs. Similarly, it is time that the novel be seen in its proper chronological perspective, for the end of a genre need not necessarily spell a decline but could—as I believe is the case with *Estebanillo*—imply a re-orientation of its themes and conventions and, ultimately, of its poetics. Certainly from the standpoint of "literary history" or the history of a particular genre, the last representative work of a kind is as important as the first. So that in an authentic history of picaresque novels in Spain (1554-1646) *Estebanillo* is as indispensable as *Lazarillo* and *Guzmán*, not to mention *Buscón*.

## Notes

<sup>1</sup> See, respectively, *Literature and the Delinquent. The Picaresque Novel in Spain and Europe, 1599-1753* (Edinburgh, 1967), p. 76: "Apart from the interest of *Estebanillo's* historical background, the only significance the work has is the significance of decadent literature"; and Goytisolo's "Prólogo," to *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor*. Ed. Antonio Carreira y Jesús A. Cid (Madrid: Narcea, 1971), p. 19: "*Estebanillo* representa no sólo la culminación del género desde el punto de vista de su primitivo designio...; es, asimismo, la mejor novela española escrita en el siglo XVII—si exceptuamos, claro está, el *Quijote*"; adding, "El escepticismo ante el futuro de España...se manifiesta en él [*Estebanillo*] con virulencia y alacridad" (p. 23).

<sup>2</sup> For a reevaluation of this important novel see Nicholas Spadaccini and Anthony N. Zahareas, "Introducción" *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor* (Madrid: Castalia, In Press). See also my forthcoming articles, "History and Fiction: The Thirty Years War in *Estebanillo González*" to be published by *Kentucky Romance Quarterly*; and, "*Estebanillo González* and the Nature of Picaresque Lives" to appear in *Comparative Literature*.

<sup>3</sup> *La vida y hechos de Estebanillo González*. Ed. Antonio Carreira y Jesús A. Cid, p. 295. Textual references are to this edition and are noted parenthetically by page number.

<sup>4</sup> Jean Duché, *Historia de la humanidad* (Madrid: Guadarrama, 1964), IV, p. 264, says: "Los soldados eran o voluntarios mercenarios o involuntarios forzados—las levas se hacían bajo la alternativa: 'o el ejército o la horca': soldados merced a la desesperación, cuya fatalidad no les dejaba más recursos que 'aullar como lobos' o 'hacer como todos': o robar o ser robado, o violar o ser violado."

<sup>5</sup> Significantly, the Manuan War—which was fought over the succession of the Bourbon Duke of Nevers to the Duchy of Mantua and Monferrat—produced an alliance between Catholic France and Protestant Sweden, thus unmasking the myth that the Thirty Years War was essentially a religious struggle between two Christian antagonists, i.e., Catholics and Protestants. Richelieu granted financial support to King Gustavus Adolphus of Sweden for fear of Spanish aggression, while the latter's reasons for entering the conflict were economic rather than religious. Duché, "Historia" IV, p. 268, says: "Suecia está entonces en plena expansión económica. Sus fábricas de vidrio, de papel, de azúcar, de almidón, creadas por los holandeses; sus explotaciones mineras de azufre, cobre, y sobre todo hierro, que por varios decenios van a poner en sus manos un cuasi monopolio de acero, le impulsan hacia el comercio, hacia el Báltico, hacia la guerra." It may be argued, therefore, that *Estebanillo's* misalliance during the Mantuan War reflects similar historical shifts among nations.

<sup>6</sup> The victory of the Imperial armies at Nordlingen encouraged the entrance of France into the War on May 21, 1635. That development was to tip the balance against the Hapsburg allies. See A. Domínguez Ortiz, *Historia de España, vol 4: desde Carlos V a la paz de los Pirineos, 1517-1660* (Barcelona: Ed. Grijalbo, 1974), pp. 107-109. Cf. C. V. Wedgwood, *The Thirty Years War* (New York: Doubleday Anchor Books, 1961), esp. pp. 380-381.

<sup>7</sup> M. Bakhtine, *L'oeuvre de Francois Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Trans. A. Robel (Paris: Gallimard, 1970).

<sup>8</sup> Noël Salomon, "Algunos problemas de sociología de las literaturas de lengua española," in *Creación y público en la literatura española*. Ed. J. F. Botrel y S. Salatún (Madrid: Editorial Castalia, 1974), p. 20.

<sup>9</sup> This view coincides with the interpretation given by the historian George Pagès, *La guerre de trente ans* (Paris: Payot, 1939).

## Modelos Sociales en la Evolución Literaria de Venezuela

José Antonio Castro

*Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela*

El estudio de la literatura venezolana no puede comprenderse como tarea ingenua, pues más allá de las cortinas imaginarias se encuentra el aparato ideológico, que no es a su vez un algo surgido del solo individuo, sino hecho complejo del que participa un estado de la sociedad, las clases sociales actuantes y la inclusión del escritor en un estrato definido. No quiero decir con esto que el poeta o el novelista se encuentren apresados en un cepo, sino que, a pesar de su propia invención como individuos dotados de un alto grado de percepción y de imaginación, los escritores son los testigos e intérpretes del pensamiento y la praxis de una época, trabajan sobre una realidad (o a partir de ella) y de allí pueden remontarse hacia donde les venga en ganas, pero siempre quedará aquella como punto de partida, como base, y así, fantásticos o realistas, sus palabras estarán siempre volando alrededor de unos hechos y unas ideas a las que pretenden escapar, reflejar o reinventar. En el marco de esta concepción de la literatura ya Goldmann asombró a más de un ingenuo cuando afirmó que "los verdaderos autores de la creación cultural son los grupos sociales y no los individuos aislados,"<sup>1</sup> y Christopher Caudwell había escrito hacia más de treinta años en su bello libro *Ilusión y Realidad* que "el yo de la poesía es el yo común a todos los mundos emocionales de los hombres asociados."<sup>2</sup>

Planteado así el hecho cultural, podremos ver a través de la literatura venezolana la otra cara de la moneda, la sociedad a que ha estado referida, y los que han trajinado con nuestros escritores saben que no andamos despistados, que dictadores y libertadores ocupan mucho espacio en nuestros libros, que ideas de democracia, progreso, engaño social, brutalidad, corrupción de costumbres, opresión, libertad, violación de la ley, paz, guerra, explotación económica, imperialismo, luchas de liberación, acompañan a los personajes de nuestros grandes poemas y de nuestras grandes novelas. Y hasta debemos comenzar la historia de nuestra literatura venezolana con los testimonios de una cultura, la indígena, que fue nuestra primera víctima social en el hecho histórico de esa conquista que Octavio Paz definió como "la gran chingada."

Pero si regresamos a lo que los historiadores llaman la Venezuela republicana, nos vamos a encontrar inicialmente con una sociedad regida por valores libertarios y por una clase dirigente que sabe cumplir su cometido histórico, dejarse llevar por un misonéismo engendradora de héroes, y proyectar hacia el futuro su propia imagen como la de una época de grandeza, a lo que contribuye no sólo su propia gesta sino también la labor de los escritores cercados por la emoción, o, posteriormente, por la nostalgia de un período de glorias que entraría en conflicto con la mediocridad rutinaria y anárquica de los hechos históricos posteriores. En esa nostalgia del pasado escribe Eduardo Blanco *Venezuela heroica* (1883), y su escritura, alejada del hecho histórico concreto, trata de instaurar el mito en nuestra literatura, pero no es el mito a la manera de los europeos, para quienes éste es un hecho a distancia, un acto frío, muerto, propio para el goce erudito, sino que ya en Eduardo

Blanco encontramos una conciencia del mito propia de los americanos. Respecto a esa manera de situarnos nosotros los americanos ante el mito, Lezama Lima ha escrito en *Esferaimagen* lo siguiente: "Si hablamos de mitos celtas o bretones, fábulas milesias o ruinas de Pérgamo, tortugas chinas o el tokonoma de los japoneses, la misma acepción de la palabra mito, la acción que en nosotros engendra, es muy distinta de la que despierta en un europeo. Ellos están en un momento, momento que ocupa casi toda su cultura, en que el mito deriva hacia la imagen participante. Nosotros vamos por la imagen proyectada sobre la futuridad haciendo mito. Para ellos, europeos, el mito como el lenguaje es un disfrute, pueden hablar con no oculta voluptuosidad de recreación; para nosotros, americanos, el mito es una búsqueda, una anhelante y desesperada persecución. Mito y lenguaje están para nosotros muy unidos, no pueden ser nunca recreación sino verbo naciente, ascua, epifanía." 3

Ante el tiempo perdido, Eduardo Blanco un lenguaje y mito en un acto dinámico que no es mero disfrute sino angustia, y su creación participa de una sociedad mitificadora que pone en el altar (y no hablo en sentido metafórico) al Negro Felipe, a la diosa india María Lionza y a Simón Bolívar, en un intento inconsciente de conciliar simbólicamente los tres estratos culturales actuantes en nuestra sociedad.

Pero ese tiempo que mitifica Eduardo Blanco es el mismo que engendra en los contemporáneos de los héroes no sólo admiración ante la guerra liberadora, sino también un sentimiento de esperanza para lo que sería entonces el futuro de Venezuela y de todas las naciones americanas. Es el tiempo que dicta a don Andrés Bello su "Alocución a la poesía" y su "Silva a la agricultura de la Zona Tórrida," donde al lado de su vocación de fisiócrata, predicando la utilidad económica de la tierra, hay un Bello que cree en el futuro de América (y de Venezuela), que narra las acciones guerreras de los americanos (y Bolívar es el primero de ellos), pero donde coloca un anhelo de paz que debería estar unido a un afán de progreso que obsesiona al Bello enciclopedista y que le hace dictar sus más bellas imágenes. Bello constituye para entonces el espíritu pacifista de una literatura que pretende guiar a los jóvenes países, pero las energías se consumen después en la maniobra separatista que echa por tierra los planes de Bolívar y al afincarse la oligarquía venezolana en su poder regional, nos vemos ante una situación de cierta estabilidad política, de cierto conformismo y de una necesidad de reorganización que tiene una literatura académica, retórica, en hombres como Baralt o Fermín Toro, este último el primer novelista, ciertamente, pero el más alejado en el arte y sólo en el arte de los problemas suyos y de su sociedad. Para Toro, mente que participa del ordenamiento jurídico de la sociedad venezolana, la literatura no puede captar lo esencial y se proyecta, como los artículos de un código, hacia un plano meramente convencional, vale decir, el plano de la convención interesada.

Más tarde, cuando esa sociedad entra en crisis y se produce la guerra federal e insurgen los nuevos hombres fuertes que obedecen a condicionamientos distintos, la literatura venezolana interpreta la crisis y hace sus primeros ejercicios (que desembocarán después en la novela) en las prosas hirientes de los llamados costumbristas, hasta que *Pennia* (1890) aprehende más o menos bien la complejidad del nuevo mundo y tras la fachada de una historia a lo *Maria* de Isaacs, se introduce en medio de las fuerzas sociales que pugnan en el país y logra establecer ciertos tipos que tendrán validez en la novelística posterior. El país parece ser entonces un desastre y se inicia un proceso difícil que algunos novelistas llamarán decadente. Al resquebrajarse el poder que los criollos habían consolidado en la guerra de independencia y en la presidencia de Páez, surge con la guerra federal la toma del poder por hombres diferentes, distintos de aquella clase culta, y si Venezuela parece haber alcanzado, como afirman sospechosamente algunos, una democracia social, la nueva clase tiene atributos de rusticidad, a pesar del ridículo afrancesamiento de Guzmán Blanco (que le llevará a casar sus hijas con nobles franceses). Y la literatura habla de todo esto. La literatura descubre la chatura intelectual de la clase gobernante, la mediocridad de los ministros que, según los novelistas, parece iniciarse en esa época, la descomposición social producida por las nuevas autocracias, aquella irrupción contra el espíritu que, según una literatura, caracterizará a la nueva situación y que es simbolizada por los soldados violadores de estatuas que aparecen en *Idolos rotos* de Manuel Díaz Rodríguez. Y las novelas de Díaz

Rodríguez son, al comienzo, un enfrentamiento al nuevo status, hasta que es absorbido por el régimen (que a pesar de las diferencias culturales, es un buen defensor de la clase del escritor y de sus intereses). En sus obras encontramos, como más tarde en Pocaterra, la pintura de la aristocracia derrotada y un cuadro generalizado de descomposición que abarca a todas las instituciones sociales. A diferencia de *En este país* de Urbaneja Alchepohl, que acepta de manera honesta la turbulenta democracia venezolana, y nos hace ver con simpatía a los hombres en ascenso, al humanizarlos y confrontarlos a la clase aristocrática, Díaz Rodríguez dice "no" al nuevo grupo y, sobre todo, a los nuevos valores, y sus escritos lo plasman bien hasta que participa del poder y entonces escribe una novela idílica (*Peregrina*) donde mistifica la realidad de las relaciones en el campo venezolano, y gracias al artificio llega a la creación de un mundo convencional que poco tiene que decirnos, desde el punto de vista literario, salvo lo que podemos sacar del silencio y del artificio, que hacen referencia a la ideología del escritor.

A una sociedad violenta (bárbara, es la palabra entonces de moda), la literatura responde también violentamente, y la literatura es arma para el combate y a veces los géneros mismos se retuercen ante el inusitado oficio de pelea, y al lado de la literatura panfletaria, que tan bravo exponente tuvo en Pío Gil, la novela, el poema y el ensayo participan del compromiso, pues hasta los poetas rústicos, paisajistas, se encuentran incluidos en el cerco, ya que su creación, al realizarse en ese plano de armonía con la naturaleza, está tendiendo el puente de la armonía con el orden establecido. Puesto que hay una literatura de la agresión en Venezuela (y de hecho casi toda lo es), yo me atrevería a tomar como ejemplo para las primeras décadas de este siglo a José Rafael Pocaterra, un hombre de gran pasión y que traslada su furor a sus escritos, un escritor que pretende (ante los afeites de la retórica de moda) que se le considere marginal, fuera de la literatura, y hasta llega a plantear el criterio *sui generis* de honradez dentro del arte. "Puede haber un arte sin honradez—dice,—como una mujer es bella sin honestidad," y con esa visión de la literatura va a recoger sus tiempos de la cárcel, va a hacer la parodia de su sociedad, de aquella Venezuela de la decadencia. Es una pasión elemental que desborda la trama de sus cuentos y novelas, es Pocaterra un moralista agresivo que sacude las conciencias de sus paisanos bajo las dictaduras de Castro y Gómez. El mira en la vida de sus contemporáneos un conformismo vital, que también quiere descubrir en ciertas corrientes artísticas, y entonces arremete con furia y trata de poner al desnudo la decadencia de las instituciones del país, la quiebra moral de la aristocracia criolla, la traición en las relaciones humanas, y la oposición con el pasado que considera glorioso, el pasado de los valores elevados que condujeron a una galería de héroes, al sacrificio por la libertad, y que a él, nostálgico, como tantos otros, del bello tiempo, lo sumerge en una frustración y en una amargura sin salida. Pocaterra no concibe el buen futuro en su sociedad, su visión es desesperanzada (la utopía ha quedado en aquel pasado), y en esto no difiere de los escritores que le precedieron en el tratamiento del asunto, sino que podría decirse que es él quien recoge todo lo que otros apuntaron (el aura melancólica, la furia, la agresión, la desesperanza) y las lleva a los fondos más oscuros de la literatura. Pero es necesario observar que a diferencia de nuestra literatura actual, aquella creación no da señales de impotencia, ya que se coloca frente a lo que considera su enemigo y libra combate, denuncia, ataca, en una función de agresión que lleva implícita una posibilidad de futuro. La desesperación de Pocaterra ante una patria decadente lo lleva a las pinturas de lo grotesco (un mundo que se nos aparece deformado espiritualmente); y los tonos sombríos en las narraciones, la ausencia de nobles actitudes, de altos valores, contrasta con la patria de la emancipación que el escritor recuerda con nostalgia, por ello se aferra a una narración como "Patria la mestiza" para tratar de descubrir cuáles eran las motivaciones vitales del venezolano en ese tiempo, en un esfuerzo desesperado e inútil pero que sirve para calmar sus ánimos torturados por una vida dentro de una sociedad que considera deforme.

Después vino Rómulo Gallegos y lo aprehende todo, y lo dice todo en sus novelas que informan acerca de unas características sociales que si bien pueden estar marcadas por la decadencia, o por la barbarie, o como se quiera llamar, lo cierto es que este escritor utiliza con mayor amplitud la memoria, que fue elemento sustentador de todos nuestros escritores (y de allí que la literatura venezolana sea una secuencia, y todas las novelas formen una novela y todos los poemas formen un poema). El escritor usa la memoria, pero en la

dimensión que le da Lezama, es decir, como un plasma del alma y que "es siempre creadora, espermática, pues memorizamos desde la raíz de la especie."<sup>4</sup> Sin tomar el carácter místico y jungiano que Lezama le atribuye, podemos hablar de una memoria que el escritor maneja como sujeto histórico y en una secuencia de hechos, ideas, carga cultural en fin, que va a converger en su creación. Gallegos comenzó planteándose también la utopía del pasado, los conflictos entre una patria de la gloria y una patria de la decadencia, y sus objetivos estuvieron inicialmente en aquellos tiempos lejanos y míticos, pero pronto se da cuenta que el dinamismo de su sociedad está emitiendo las señales para situar la perfección en el futuro y no en el pasado. Gallegos es el primero que logra penetrar la realidad en su esencia y captar las fuerzas negativas y positivas que allí estaban en pugna, percibió la complejidad de una sociedad que se desperezaba, y que escritores anteriores no pudieron captar, tal vez porque entonces no fue fácil o porque se contentaron con los elementos aparentes de un mundo complejo. Toda cultura engendra un tipo de imaginación, y con Gallegos se aclaran para nosotros los rasgos que caracterizarían a la clase de imaginación que ha sido creada por la cultura venezolana, pues son siempre las mismas constantes. Sería una imaginación maniqueísta con un espíritu del mal (la sociedad real) y un espíritu del bien (la sociedad ideal), en un dualismo que participa de los inicios culturales y que bien podemos encontrar en la Biblia, en el Popol Vuh, o en nuestras mitologías cosmogónicas indígenas. La sociedad ideal es colocada por los escritores en el pasado lejano, en la Venezuela heroica, y es una especie de paraíso perdido, y por eso cuando se vive después en la realidad antiheroica, rutinaria, se produce un desajuste psíquico que tiende a la mitificación de los primeros hombres de la nacionalidad, y al rechazo de la realidad tal cual es, pero no con un esfuerzo de futuro sino con una proyección nostálgica de pasado. De allí la exaltación de este pasado, el llanto por la aristocracia criolla decapitada que se evidencia en casi todos nuestros grandes escritores, incluido el primer Gallegos. Pero es precisamente Romulo Gallegos quien ha de cambiar de tiempo para esa sociedad ideal, y ésta no es proyectada más hacia el pasado sino hacia un futuro real, concreto, surgido de esa sociedad que acusa su dinamismo para los días en que Gallegos escribe sus obras más importantes. Claro está que ello corresponde a una época distinta y el escritor pudo percibir entonces las fuerzas sociales de progreso que quizás no fueron claras para escritores anteriores.

En la visión maniqueísta de nuestra cultura, en lo que hemos llamado la imaginación producto de la cultura venezolana, la naturaleza es maligna, es, simbólicamente, el sitio del mal, y por ello tendemos a pensar que cuando un escritor establece para ese entonces una armonía con esa naturaleza y no manifiesta el conflicto sino que se recrea en sus colores o en su primitivismo, está tendiendo igualmente el puente armónico con el mal general.

En Gallegos encontramos además un don plástico para que la naturaleza heterónoma sea tratada por sus propios elementos, como un mundo definido y rico que ocupa un espacio estético a través de la narración, pero que es siempre mundo conflictivo, universo para las pasiones, seno de belleza que recibe en sí misma lo que destruye. Los afanes simbólicos de Gallegos, como es bien sabido, parten de esa naturaleza pero no se queda en ella, sino que abarca todo lo que puede abarcar, y como la metáfora, se da a la tarea de establecer las analogías posibles dentro de los confines de la sociedad venezolana, con lo que se pretende ordenar el caos en un esfuerzo de la memoria que aprehende lo cercano (pequeñas guerras, clases en conflicto, situación semicolonial) y también lo más lejano, lo que se remonta no sólo a los orígenes del país como nación sino igualmente a las raíces más amplias de nuestra cultura en un panorama de civilización que enmarca modos occidentales y pensamiento mítico originado en nuestro substrato indígena y africano. Ciertamente que Gallegos nos pone ante una realidad que es la nuestra y allí aparecen campesinos desposeídos, rapaces jefes civiles azotando los pueblos del país, caciques dueños de fortunas y de vidas, caudillos como posibilidad, la violencia y la hombría como un valor social que bien pudiera ser aprovechado como fuerza positiva, el mesianismo de grupos dirigentes, el deseo de respeto a la ley (y sobre todo a los derechos de propiedad, como ya lo ha observado Ernest Johnson en su trabajo "The Meaning of Civilization and *Barbana* in *Doña Barbara*"). Sin embargo hay en Gallegos un uso de la imaginación originada por la cultura venezolana, es decir, un uso de las oposiciones entre sociedad presente y sociedad ideal, entre infierno y paraíso, que, como ya dijimos, no busca el pasado utópico de nuestros grandes hombres sino que dirige sus fines hacia lo que habrá de ser, hacia las fuerzas actuantes que habrán de producir un importante cambio social.

La novela de Rómulo Gallegos es también novela de combate, solo que se sale del esquematismo en que habían caído algunos escritores que le precedieron y busca las formas del enfrentamiento de una manera más compleja, utilizando a veces el símbolo en su carácter alusivo a una realidad política, como ya sabemos. Es literatura de lucha, no sólo de interpretación sino también de resistencia ante un medio que se presenta hostil.

Modernamente observamos que la literatura venezolana ha dejado de tener esa función combativa, que su universo está cerrado, que refleja como nunca antes un sentimiento de impotencia, de hombre entrampado, de hombre enjaulado. Tal impotencia bien puede verse en la novelística de Salvador Garmendia, por ejemplo, en que la Venezuela del Petróleo y del engaño parece haber llevado a los hombres a un girar sin sentido, a formas de alienación que vienen a sumarse a los males, llamemos los tradicionales, de esta sociedad, a la presencia de un ejército de marginales y de trabajadores sin trabajo, pero viviendo en el seno de un sector social privilegiado que ha modernizado sus formas y que gracias a una renta petrolera puede vivir en un eterno sueño de una noche de verano, pero con buen whisky y buenos automóviles; para los que tienen la fortuna de participar del ingreso, es gran sociedad de consumo y del derroche, pero improductiva, estéril, y donde la voz de algún hombre sensato que recomienda moderación y trabajo es oída por la caterva de beneficiados como si fuera la voz de un loco. Es un estado poderoso que posee todos los instrumentos para que los hambrientos que miran un televisor, mitiguen su pobreza en el lujoso engaño de propagandas comerciales. En ese cuadro social el escritor escribe su literatura de la impotencia donde Mateo Martán, personaje de la primera novela de Garmendia, es un pequeño ser que no soporta el peso de la carga o los personajes de Guillermo Meneses transitan en juego de espejos que es pérdida de identidad, desconcierto, engaño de las palabras y de la prestidigitación que se realiza en el auditorio de una Venezuela embobada.

#### NOTAS

- 1 Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du Roman* (Paris, 1964)
- 2 Christopher Caudwell, *Ilusión y realidad* (Buenos Aires, 1971).
- 3 José Lezama Lima, *Esferaimagen o serpe de don Luis de Góngora* (Barcelona, 1970).
- 4 José Lezama Lima, *La expresión americana* (Madrid, 1969).



## El Teatro Ríoplatense (1880-1930): Un Circuito y Algunas Hipótesis

David Viñas

"Funciona como una polifonía. A través de voces puestas en boca de numerosas figuras, iluminadas nitidamente algunas, otras en la penumbra y la mayoría ocultas."

Guy Rosolato, *Ensayos sobre lo simbólico*

Punto de partida posible: la significativa coincidencia y oposición entre la *torre de marfil* modernista y la *barranca abajo* del teatro rioplatense alrededor de 1910. Dos figuras hegemónicas que trazan con sus ademanes principales el espacio imaginario de una producción textual. Tanto en su dirección aérea hacia la transparencia de lo consentido y protagónico de las "altas esferas" como hacia la opacidad de lo excluido, carnoso y humillado en decantación sobre los "bajos fondos."

Aislada respecto de esa escena primordial, si la familia es el espacio dramático por excelencia--a partir de su condensación crispada de conflictos--y la decadencia un desplazamiento acelerado en función del ritmo vertiginoso de caída que genera, la producción dramática de Florencio Sánchez aparece como una metáfora mayor. Correlativamente, su lugar debe situarse en la intersección de las coordenadas más significativas del arco dibujado por el teatro rioplatense que se va poniendo en la superficie hacia 1880 y languidece sobre 1930.

De ahí que *En familia* y *Barranca abajo*, superpuestas en el mismo año de su producción escénica (1905), sobresalgan como el eje central de esa metáfora con sus descentramientos, matices, repliegues escurridizos, estancamientos y contradicciones. Y que exhiban (y oculten) como fondo el extenso corpus que si se va perfilando con *Juan Moreira* (1879-1886) de Eduardo Gutiérrez-Podestá, puede ser leído como un texto corrido hasta encallar en *He visto a Dios* (1930) de Francisco Defilippis Novoa.

Ubicados en esta perspectiva inscrita en los marcos borrosos de ese proceso, es posible verificar en una primera aproximación un rasgo constante y ambiguo. En *Moreira* lo familiar actúa como ausencia. En las flexiones siguientes se organiza en tanto preanuncio, consentimiento o apología de la domesticidad, ya sea en *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón o en *Sobre las ruinas* (1904) de Roberto J. Payró. Al articularse con "el desbarranque," su significación se expande hasta predominar en el espacio escénico connotándose como disolución. Por cierto que de manera paradigmática en la serie que se va tendiendo a lo largo de *Mateo* (1923), *Stefano* (1928) o *Relojero* (1934) de Armando Discipolo.

Familia/caída, por lo tanto. Se van dramatizando la propuesta y el logro de una institucionalización en equilibrio tan oficial como precario. Con la creciente implicancia de una proliferación que se transforma en ahogo o, provisoriamente, se decomprime en grito ("¡En esta casa no podemos más estar juntos vos y yo!"). Mirando de cerca: una norma programada, acatada y puesta en escena. De la cual resulta un ejemplo secundario pero decisivo, el deslizamiento desde *El hijo de nadie* de Acosta y Lara hacia *El hijo legítimo* de

Alfredo Duhau. Donde hasta la misma dramaturgia pasa a ser parte de la regulación en su tránsito del picadero al escenario. Pero que, por el revés de la trama de ese espacio legalizado, va generando el drama del espacio incomodo.

En esta optica--tratando de aislar las líneas de fuerza fundamentales--aun la santificación del contrato o lo vacacional con sus connotaciones de despegue, ya se trate de *El vuelo nupcial* de César Iglesias Paz o de *El tango en París* de García Velloso, en su último cierre representa la desintegración de lo que implica el ocio privilegiado. O la supuesta consagración del "cielo" europeo en deterioro. Por eso es que aquí otra serie conexa de funciones muestra el pasaje del predominio del "júbilo" a la multiplicación de los "jubilados." Y la teatralización de las "posesiones" (de la tierra o las mujeres) a la del "poseso." Lo normativo se impone simbólicamente a partir de 1880; pero las figuras que no entran en esa racionalidad dramatizada son los excluidos que reaparecerán reivindicando escénicamente sus mutilaciones y sus recuerdos confusos y circulares.

Alrededor de 1910, como si de las fiestas del Centenario emanase un halo semántico tranquilizador, el matrimonio y los alambros trasponían al teatro una suerte de extraterritorialidad. El espacio escénico adquiría la nitidez de un espejo. Pero poco a poco, abruptamente a veces, luego de la guerra de 1914-1918, ese campo regulador en lugar de proyectar una imagen nítida se iba transformando en un campo de negatividad. El doblaje especular pasaba de la gratificación a la sospecha y de la desconfianza a la devaluación. Año tras año resultaba más alarmante asomarse a ese espejo; parecía deformar, devolvía una imagen grotesca. Y se sabe: lo trágico del grotesco es el suicidio.

Nada tiene de extraño que los dos componentes centrales de domesticidad y caída, coagulados al máximo en un equilibrio inestable y que, en sus más solapadas tensiones, combinan ceremonias y cautelas como en *El testamento ológrafo* de Nemesio Trejo o en *La dote* de Alfredo Duhau, fueran exponiendo sus primeras fisuras de manera lateral. Es el impacto de "la invasión": principalmente como violaciones ejecutadas desde fuera hacia lo doméstico. O dramatizada como efracción de la intimidad o el pudor. Bajo la mirada (significado decisivo que soporta la batería de significantes en *Bajo la garra* de Laferrère) o mediante algún desgarrón revelador al estilo de *El malón blanco* o *Los cuervos rubios* de Vicente Martínez Cuitiño.

El interior familiar, recinto de lo manufacturado y la norma, con sus bendiciones, empapelados, herencia y artefactos es desbaratado por el lunfardo presentado al comienzo como injuria. O por la pedrada o el delirio. Son las contradicciones que la regulación liberal ha creído conjurar por la zona de la gauchesca tardía, pero que irán brotando simbólicamente, trastornadas y más agresivas, a través de cualquier fisura del código predominante. En este sentido, lo esencial del espacio escénico rioplatense si por un lado resulta sublimación, por el otro se convierte en desquite.

Se va infiriendo: desde la voz rebelde de Moreira frente a la autoridad, pasando por la equidistancia celebrada a lo largo de las conmemoraciones de 1910 que tapan con su retórica o asordinan con su censura, la condescendencia predomina en el escenario oficial. Las figuras privilegiadas pueden llamarse así "inmigrante próspero," "hijo positivo," "propietario benévolo," "alianza fecunda." Como es un espacio homogéneo donde lo conflictivo parece embotarse, lo dramático corre el riesgo de erigirse en apologetica.

Pero ya se presiente otra escena donde rechinan voces, convertidas luego en desneves, hasta deteriorarse y alzarse contra aquella autoridad paternalista. Es lo que va emergiendo: otra serie de figuras teatrales que desentonan y avanzan hacia el proscenio hasta prevalecer como nueva variable en la dialéctica domesticidad, caída.

La metáfora central del comienzo, portando su condensación, se desplaza. Su interjuego inicial se transforma en una oscilación metafórica-metonymica. Y es en esta flexión cuando la escena oculta predomina. Lo que corrobora que ese encadenamiento de significantes pueda ser leído como un continuo desde *Justicia criolla* de 1897. Enhebra luego *Música criolla*, *La pequeña felicidad* y *El campo alegre* hasta alcanzar a *Gente honesta*, *Los disfrazados* o *Moneda falsa*, para incurrir de manera patética en *La quiebra*, *La fuerza ciega* o *El turbión* de 1922.

Es posible palpar esa textura en detalle. Sobre la secuencia más amplia de 1880 a 1930 se van detectando zonas grumosas, en estado coloidal a veces, pero paulatinamente más visualizables que diseñan una constelación de rebeldes en aparente adaptación, incluso eficaces y hasta sumisos. Son "los anexados" que apenas si acatan su progresiva derrota. Portan una señal: el pasado. Sus ademanos, sus convicciones, sus reticencias y su idioma apuntan en esa dirección. En el presente son tolerados, sobrevivientes o *agregados*. Su función escénica se actualiza en la confidencia o el coro. Sólo se exacerban como antagonistas frente al recién llegado. Y sus parlamentos se limitan a la réplica. Son "contestadores." Como la actualidad no les pertenece, sus voces suenan a intrusas o a ecos que replican desde los laterales. Y cuando el Progreso predomina--como núcleo temático que genera el futuro y su conflicto--se apocan, enmudecen, no entienden ni pueden ver. Su paradigma es *El león ciego* de Ernesto Herrera, que se desmaterializa dramáticamente hasta la eliminación. O se relega y sobrevive como "sombra de lo que era antes." Y en contraparte de los antiguos "consejos" ahora maldice. Es la secuencia resuelta por Sánchez que se encrespa con Javier de Viana hasta expandirse por las zonas adyacentes de Güiraldes y Amorim.

Es así como en esta flexión teatral se van polarizando dos términos antagónicos: gaucho/gringo, figura tradicional/hombre nuevo. Se trata del espacio épico en enfrentamiento y repliegue ante (o hacia) lo urbano. Es un núcleo con sus ramificaciones, porque si lo rural decae en elegía, lo urbano se torna autoritario. Y complementariamente, si el campo se interioriza hasta la idealización, la ciudad se corporiza en "lo infernal."

Y sus secuelas: el "alma" se le escinde del "cuerpo" a los derrotados; apelando a ese símbolo, el recién llegado logra una alianza entre sus hijos y los descendientes del otro. La alteridad implica aquí fecundación. Son *Los derechos de la salud*. Es el presente-futuro cuyo emblema más notorio se da en la fusión de los dos términos como "crisol de razas" con el consiguiente "mejoramiento de la estirpe." Y cuyo protocolo decisivo se instaura como testamento, cesión de bienes o hipoteca. El biologismo darwinista--en su proyección teatral--había llegado a ser despiadado, pero su componente progresista necesitaba de "los vencidos" para acumularse en descendencia. En este punto *Nuestros hijos* resultan *Un buen negocio*. El único capital dramático posible.

Al llegar a esta intersección del circuito general del teatro rioplatense, el centro de la disputa se tiñe con la incidencia del dinero. Si en la trenética y vulnerable cabalgata de *Locos de verano* vibra por debajo o se insinúa como opacidad más allá de la transparencia de *Los invisibles*, *La estirpe* de Enrique Crossa alude a ese componente y *La dote* de Duhau lo exagera: sumisión, el arreglo como contrato, connivencia, las instituciones santificadas por la acumulación. Y, en fin, la muerte, el velorio suntuoso y retaceado, las hijuelas y el reparto. Cada vez más será la previsible herencia el eje generador del drama. Con sus flecos y prolongaciones en dirección de la peculiar escritura (tan poco literal como intensamente productiva) de los libros mayores, libros de cuentas, diarios, cuentas bancarias, las firmas con su rúbrica y los pagarés, los cheques codiciados y los vencimientos puntuales. Y la tipología anexa de figuras episódicas: prestamistas, pediguños jadeantes, acreedores, jubilados y deudores que si se justifican por la "necesidad de trepar" casi siempre bordean o terminan "cayendo" en el suicidio. Desde *Maula* de Otto Miguel Cione a *El humillado* de Roberto Arlt.

Pero, rescatándose de esa serie, hay una figura que va imponiéndose con la aparición e interferencia del hijo exigente que simboliza "el arreglo de cuentas" (y que en la mayoría de los casos posteriores al 1914-18 traspone y proyecta el malestar--por introyección de los valores oficiales--del dramaturgo profesional de clase media frente al éxito-derrota de su padre de origen inmigrante. Ya se trata de la franja específicamente teatral con el arquetipo discepoliano. O en el andarivel adyacente de la narrativa de Mariani, *Barletta* o *Castelnuovo*).

Si hubiera que sintetizar estas flexiones dentro del itinerario general del teatro rioplatense: aparición del otro / alzamiento / conflicto de poderes / triunfo del otro / sometimiento / concertación / establecimiento / descendencia / tercero en discordia / nueva rebelión / rendición de cuentas / confinamiento / desconcierto / derrota.

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

I&L

En este número:

*Javier Herrero* ofrece una importante contribución a los estudios literarios sobre *El Lazarillo*, centrandó su análisis sobre el tratado primero y procediendo a establecer el sentido de todo un sistema de imágenes que constituyen en el texto una suerte de «iconografía». *Francine Masiello* se enfrenta a las cuestiones de interpretación ideológica y descodificación narrativa implícitas en la versión cinematográfica de la primera novela antiesclavista de la literatura cubana, *Francisco: ei ingenio o las delicias del campo* (1880). *Las Soledades* de Góngora son sometidas a una nueva y brillante lectura por *John Beverley*, poniendo de manifiesto en la obra del poeta cordobés la voluntad por crear una utopía articulada como enfrentamiento a una experiencia histórica personal y colectiva. *Eduardo Forastier* plantea una serie de interrogantes y proposiciones sobre la integración de «ideología» (entendida como «recogida» interdisciplinaria) y quehacer morfológico, en relación con la comedia clásica española. *Jaime Concha* reseña el último libro de la hispanista británica Jean Franco sobre la poesía de César Vallejo.