



Céfiro

Number 1
Fall 2000

Judie

Number 1

Fall 2000

Céfiro

A JOURNAL OF THE
CÉFIRO GRADUATE STUDENT
ORGANIZATION

EDITOR: SOFIA KAUS

TECHNICAL EDITOR: RUBEN RODRIGUEZ

Céfiro is a graduate student organization in the Spanish Department at Texas Tech University. Our purpose is to engage in the investigation and diffusion of cultural expressions concerning Latin America and Spain.

On 13-15 April, 2000 we held our "First Annual Texas Tech Graduate Student/Faculty Conference on Latin American and Iberian Languages, Literatures and Cultures". The success of this event encourage us to continued our efforts with this first issue of Céfiro.

Céfiro would like to thank the following individuals for their generous support to this project:

Dr. Peder Christiansen
Chair of the Department of
Classical and Modern Languages
and Literatures.

Dr. Alberto Julián Pérez
Director of the Latin American
and Iberian Studies Program.

Dr. Janet Pérez

Phade Vader
Language Learning Lab

INDICE GENERAL/TABLE OF CONTENTS

CRITICISM

Old Wine in New Bottles: Cela's Galician Triptych Janet Pérez	3
El desarrollo de la voluntad política de las masas durante el rosismo Alberto Julián Pérez	24
Moralidad reformista en El Laberinto de la fortuna Carolina Rocha	34
Parodia y desactivación de la memoria oficial en <i>Maten al León</i> de Jorge Ibargüengoitia Javier Vargas	42
Ardiente paciencia: Testimonio del protagonismo perdido Sofía Kaus	50

FICTION

Una segunda oportunidad Cristian Maciel	57
--	----

Criticism

Old Wine in New Bottles: Cela's Galician Triptych

Mazurca para dos muertos (1983; *Mazurka for Two Dead Men*, 1992), *La cruz de San Andrés* (1994), and *Madera de boj* (fall 1999) are the three novels¹ which this study terms Cela's "Galician triptych." Written over the course of two decades, and featuring completely different characters, time-frames, and locales, they may seem unlikely candidates to comprise a tripartite novelistic series. To my knowledge, Cela has not suggested that he intends them to be so grouped, and such a grouping would be novel in his long fiction, which to date consists only of independent novels, although he has favored multiple volume formats in his brief narrative, such as *Los viejos amigos*, the *Apuntes carpetovetónicos*, and *Nuevas escenas matritenses*. On the other hand, Cela has been from the beginning an admirer of Baroja, who frequently employed trilogy formats (often grouping seemingly unrelated novels under trilogy headings). The three novels in question share common Galician settings, probably sufficient pretext for critics to begin terming them a trilogy, since this unique geography appears nowhere else in the author's fourteen full-length novels. These three together portray rural Galicia, contemporary "urban" Galicia, and timeless, maritime Galicia. Logically, Galician culture looms large in all three, affording the novelist the opportunity to display his familiarity with Galician topography, toponymy, patronymics, gastronomy, history, legend, superstition, and a vast array of regional minutiae.

Cela's contacts with Galicia date

from his birth in 1916 in the ancient Roman village of Iria Flavia del Padrón (La Coruña). An idealized, somewhat fanciful portrait of his early childhood in Iria appears in *La rosa* (1959), the first volume of his truncated memoir series, "*La cucaña*." The Cela clan's deep roots in Galicia endured despite the future writer's family moving to Madrid when he was nine (1925); they returned periodically, and he has continued the practice. He spent many months of the Civil War there, as detailed in his 1993 *Memorias, entendimientos y voluntades*,² and the experience of wartime Galicia provides real-life "inspiration" fictionally transformed in *Mazurca*. Before publishing this first Galician novel in 1983, Cela had written only occasionally and somewhat peripherally of the region of his birth. A few early short stories are set in Galicia, and one collection of his short fiction offers a symbolic nod of recognition with its title, *El gallego y su cuadrilla y otros apuntes carpetovetónicos* (1949), although by no means all pieces are set in Galicia. One of Cela's early incursions into the travel genre, *Del Miño al Bidasoa* (1952), presents a walking tour of Galician back roads, and constitutes his first full volume devoted to Galicia. But the overwhelming bulk of Cela's writings during the first four decades of his literary career lacks visible connections with Galicia. With few exceptions, his fiction before 1983 emphasizes Madrid, or the towns and villages of Castilla (primary exceptions not already cited are his first novel, *La familia de Pascual Duarte* [1942], set in Badajoz;

and *La Catira* [1955], set in Venezuela). *Mazurca* would stand alone for eleven years before another Galician novel appeared, but receipt of the Premio Nacional de Literatura for *Mazurca* in 1984 was significant in two ways, first because it marked the beginning of significant critical recognition for the novelist who had often told interviewers in previous decades that he had never received a prize and saw that "distinction" (unusual amid the overproliferation of prizes in postwar Spain) as something of a badge of honor. In 1980, Cela was inducted into the Real Academia Gallega, possibly prompting him to write *Mazurca* at the particular time that he did so. This was also a time of reaffirmation of regional autonomy and cultural diversity, a culturally propitious moment for a gallego focus. *Mazurca* enhanced the strengthening of Cela's ancestral ties with Galicia. During the 1980s, he officially re-established his residence in Iria Flavia, and around the end of the decade, he inaugurated the Fundación Camilo José Cela there. Given increasing immersion in the Galician environment, it is unsurprising that the Galician presence in his novels increases markedly in the decade to follow.

In addition to their common Galician locales, culture, personae, and ambience, the three novels in question share numerous aspects of Cela's fiction as a whole, aspects which critics have long identified as constants of his novelistic art: his peculiar personal style, characterized by abundant *estribillos*, reiteration of extensive names and *apodos*, irony, his combinations of the academic and the obscene, the ludic and the absurd, constant emphasis on sexuality and death, Eros and Thanatos. These ruling deities of his narratives acquire heightened visibility

in what I have termed Cela's "second period," beginning with *San Camilo 1939* (1969), at which point he breaks definitively with the allegedly Neo-Realist mode prevailing in his earlier fiction.³ In reality, exceptions to Neo-Realism appear as early as *Pabellón de reposo* (1943), while *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953) may be recognized with the benefit of present-day hindsight as a clear antecedent to postmodern structures characterizing the seven "later novels." Postmodern structures, discourse, attitudes and devices are common to the three Galician novels, as are the constants of Cela's fiction identified by prior scholarship, and serve to explain my title metaphor, "old wine in new bottles." The form (now definitively postmodern) has changed, but what those "bottles" convey—the content—has changed little except for refining and strengthening in the aging process. The metaphor, in other words, encapsulates a thesis: long established thematics, character types, attitudes, and personal trademarks are recast in postmodern guise without altering much except their appearance.

Mazurca differs markedly from the extreme experimentalism of its immediate predecessor, *Oficio de tinieblas* (1973), a *non plus ultra* of the anti-novel whose radical fragmentation, absence of identifiable characters, time, setting, and sequential action apparently led to a blind alley, prompting Cela's announcement of his novelistic abdication at the time of the book's release. Ten years of novelistic silence followed, eventually broken by *Mazurca*, which reincorporates several conventional elements: resumption of capitalization, punctuation, paragraphs, indication of dialogues, traditional setting, and clearly-sketched and iden-

tified characters. Significant thematic links exist between *Mazurca* and two predecessors, *La colmena* (1951), and *San Camilo* 1936. These two novels treat very specific, clearly limited historical time frames, the outbreak of the Spanish Civil War in *San Camilo*, and its immediate aftermath in *La colmena*—temporal parameters closely resembling those set in the opening pages by the narrator of *Mazurca* when he mentions the two symbolic renditions of "Ma petite Marianne," the mazurka allegedly played only two times by the blind accordionist Gaudencio, first in November 1936 when Fascists assassinated the heroic Galician clansman Afouto, and in January 1940 when the victim's clan avenged him by killing Moucho (the cowardly Falangist collaborator responsible for Afouto's death). These dates frame the present-tense action in *Mazurca*, exclusive of retrospective events or antecedents—civil conflicts of earlier generations—which reappear repeatedly, suggesting the cyclical and endemic nature of internecine strife in Spain. By framing the action between the two symbolic performances of "Ma petite Marianne," Cela insinuates images of the Civil War as a dance of death—not a dignified, solemn, liturgical dance but a frantic, fast-paced, disorganized mazurka—an ironic image which proves grotesque in its tragic context.

Mazurca relates a tale of murder and revenge, and the two deceased men of the title symbolize contending sides in the Spanish Civil War (1936-39). Afouto's quasi-mythical proportions are attributed to his clan as a whole—the same clan to which the author belongs (several Celas are mentioned, and the novelist makes cameo appearances, albeit not spe-

cifically as author of the novel-in-progress). Moucho, almost a polar opposite, is an outsider, neither a member of the clan, nor a *gallego*; seen as a foreigner in a close-knit rural community, he is scornfully called a *zapatero*. Minimalized both symbolically and in terms of his physical attributes (while those of the clan are aggrandized), he is marginalized and ostracized. Moucho represents an emphatically post-Franco view of Fascist terrorists as cowardly perpetrators of personal violence masked as political action while his larger-than-life, heroic antagonist represents "authentic" indigenous Galicians, earthy, lusty, and irrepressibly free. The allegorical encounter between these two quasi-mythical figures reduces the national conflict to a personal dispute or clan feud, unequal because Moucho has allied himself with organized political oppression to accomplish his personally-motivated murder of Afouto under the guise of political execution. Moucho is later linked with "ten or twelve" additional assassinations.⁴ The forces of totalitarian aggression win in the short term, but Moucho's triumph is short-lived as the clan's vengeance is so thorough as to wipe all traces of his remains from the earth. Additionally, Cela employs a quasi-omniscient narrative perspective whose vision encapsulates the future—beyond the end of the novel's action—as two characters doubling as erstwhile narrative voices discuss long-term implications, foreseeing the post-Franco return to democracy and prophesying the recovery of regional autonomy, a narrative ploy which further emphasizes the transitory nature of the Fascist interlude.

In *Mazurca* for the first time in his long fiction Cela accords heightened

visibility to Galician language and culture, and many reviewers and critics commented at length upon these aspects in the emphatically multicultural climate of years immediately following the novel's release, debating such questions as possible antecedents and the authenticity or inaccuracy of his portrait of Galicia and use of Galician lexicon. Use of *gallego* words is relatively limited, falling fall short of the "bilingualism" suggested by one critic; Castilian remains unquestionably the dominant narrative vehicle. Much stronger impacts result from the pervasive Galician climate, landscape, customs, folklore, legends, beliefs, economy, foods, drinks, physical types, anecdotes, etc., which often play active parts in the action, most significantly when Afouto's clan plots to exploit the mountain people's superstition and credulity in order to wreak vengeance upon his killer with impunity. Moucho's death is so staged as to suggest that he falls victim to a werewolf, at the juncture where Galician ambience is most closely integrated with the action.

The epic anecdote of murder and revenge functions somewhat as a *leitmotif*, reappearing with minor variations numerous times from beginning to end of the novel and forming a kind of chain which functions much as did the medieval framing tale, to enclose innumerable anecdotes and incidents that present the complex history of the clan and several related clans. The accumulation of related, subordinate histories depicts the personal lives of three or four characters who serve at times as narrative voices, retelling an enormous number of violent, grotesque, and sometimes pathetic anecdotes that together portray the Civil War as viewed from the somewhat detached and privileged perspec-

tive of Galicia. Because no major battles were fought in Galicia, the region was spared much of the suffering in the rest of Spain. Additionally, because Galicia—the most undeveloped part of the country—had continued to be predominantly agricultural, food there was relatively abundant in contrast to wartime hunger in the cities. Cela's *Memorias* repeatedly stress these differences, and contain numerous tidbits offering insights into characters and incidents in *Mazurca*.

While *Mazurca* differs markedly from Cela's prior novels because of its prominent Galician ambience, most of Cela's constant preoccupations and motifs reappear: eroticism, violence, aberrations, cruelty, mutilation, deformity, materialism, venality, and all manner of shocking deaths. As in *La colmena* and *San Camilo*, readers see more of brothels and bedrooms than all other locales, and characters engage more in sexual activities than all other pursuits combined. The novel's obsessive linking of sexuality and death reappears with such "constant" types as the blind, lame and crippled, deformed, mad, tubercular, perverse, deviant, and retarded. Characters without physical handicaps almost invariably exhibit moral, social or psychological blemishes: alcoholism, pedophilia, sadism, criminality, religious fanaticism, hypocrisy. Illness and aberrations vastly outnumber health and "normalcy," and admirable or exemplary characters prove as rare in Cela's portrait of Galicia as in the remainder of his novels. While some observers saw *Mazurca* as a tribute to Galicia, his depiction of Galician society contains no idealization—with the possible exception of Afouto and his paradigmatic kinsmen (the author and his clan included). The world-view in *Mazurca*

coincides more closely with that purveyed in Cela's prior novels than with most visions of Galicia.

The small minority of more or less judicious and physically sound characters includes the three major narrative voices: Raimundo el de los Casandulfes, a homespun philosopher and member of the same clan as Cela's persona, "el artillero Camilo," also an occasional narrative voice, along with another of the novelist's alter egos, Robín Lebozán (Castro de Cela), a principal narrator and presumptive amanuensis. Both Raimundo and Robín are lovers of Ramona, who shares her favors impartially with both kinsmen. Robin and yet another alter ego of the author, a vague "don Camilo," carry the burden of the narrative. Don Camilo, the clan intellectual, known as Camilito to his slightly grotesque Tío Claudio, may or may not be *el artillero Camilo* seen at a later stage in life; the two represent narrative perspectives that appear to speak for the author, and identifying the moment at which the various narrators speak—a moment definitely long after the events recreated—is not always feasible, given the shifting time planes, the lack of sequentiality and paucity of definitive clues as to chronology apart from the initial dates noted.

Mazurca, like *San Camilo* 1936, is a novel of the Spanish Civil War, and quite logically, as Dinneen observes, "blood is the predominant motif in both novels" (74).⁵ Curiously, however, most deaths in *Mazurca*—like many of those in *San Camilo*—are not war-related: they are freak accidents or murders. Cela subliminally underscores death's pervasive presence by the large number of widows. And death becomes a given from early in the novel as Afouto's kinsmen refer to

Moucho as "el muerto" from the moment the clan decrees his fate, long before his actual demise. Sentiments expressed in *Mazurca* subvert the supposed glory of war, satirize Falangist propaganda, burlesque official Francoist rhetoric and historiography, and offer implied revisions of the dictatorship's idealized version of the war. Such revisionism is enhanced by portraying the war in miniature, from a vantage point largely behind the lines. As in *San Camilo*, unreliable "news" and outright disinformation are purveyed by the media on both sides, confusing and disorienting the populace. In typically postmodern fashion, Cela presents contradictory versions and insistent rewriting or un-writing of accounts of the war—including his own. He jumbles together rumors, advertising, sporting events, speculation, gossip, grotesque sexuality, violent deaths and tragedies unrelated to the distant political conflict, juxtaposing trivia with world news, military communiqués with commercials promoting cures for urinary dysfunction, thereby demythologizing official versions of the conflict and subverting the image of the media. *San Camilo* emphasized sexuality at the expense of military and political coverage, provoking outrage at perceived trivialization of events generally idealized by both sides; Cela's seeming impartiality, painting corruption on both sides, suggests the biblical imprecation, "a plague on both your houses." *Mazurca*, written nearly fifteen years later with a Socialist government in place and Cela a senator by royal decree reflects these changes: the narrative perspective now openly favors liberty and democracy and caricatures the totalitarian insurgents—but still suggests that the primary human interaction is sexuality.

Unlike most of Cela's prior novels (excepting *Pascual Duarte*), *Mazurca* features a clearly delineated protagonist and antagonist, plus a semblance of plot, susceptible of summary. Protagonist and antagonist in *Mazurca* personify heroism and abjection, respectively, ruling out the possibility of objectivity. Elsewhere, however—in *San Camilo* and in *Memorias*—Cela reiterates his sense of identification with both sides. *Mazurca* differs from prior novels also in that the novelist returns to closed form by contrast with several open-ended antecedents. Nevertheless, the narrative is by no means simple, given the numerous characters, abundant interpolations, condensed biographies, legends, narrative digressions, and discussions between narrative voices. The primary action (i.e., the murder-revenge plot) usually appears unrelated to numerous potential subplots, except for thematic coincidences: death, cruelty, and violence prevail throughout. Several secondary plot lines (many involving sexual relationships) are taken up intermittently, not so much with variations as in the case of the primary murder-revenge plot as to continue them; however, all reappear and disappear somewhat in fugal fashion. Characters are nearly as numerous as in *La colmena*, but that novel's urban alienation and existential solitude are replaced by family and clan ties, typical rural face-to-face relationships, and a seemingly healthier, less furtive, less inhibited eroticism than found in *La colmena* and *San Camilo*. Degrees of acquaintance and duration of interaction between characters in *Mazurca* exceed those in any other Cela work, as scores or hundreds of characters maintain lifelong relationships. And unlike the cultural differences of the me-

tropolis and its general anonymity, characters in *Mazurca* share a common culture, observing the *ley del monte*, and identifying themselves in relation to a complex clan structure. Cela repeats his practice (fully developed in *La colmena* and frequently repeated thereafter) of using multiple names and nicknames for many characters, often without specifying the correspondence between patronymic and nicknames, which adds to the confusion of identities (typical of much postmodern fiction, as seen, for example, in the prevalence of this device in Juan Benet's *Volverás a Región*).

Despite the large number of characters and of sub-plots, *Mazurca* conveys an impression of unity, thanks to a series of essentially lyric devices: repetition, alliteration, litanies, parallels, enumeration, accumulation. The most significant recurring motif binding multiple narrative threads and characters together refers to the rain, another leitmotif.⁶ The *orvallo* or Galician mist, like biblical rain, falls upon the just and the unjust. Regular, almost obsessive repetition of this motif functions as lyric glue binding together multiple themes and variations, the multiplicity of narrators and characters, the proliferation of family histories, intercalated stories, and extraneous anecdotes. A final index, listing only three parts to the novel, subtly underscores the rain's significance. The first part, "Llueve mansamente y sin parar," comprises the entire narrative, per se—one long chapter without internal subdivisions. The sound of falling raindrops metaphorically equates to the monotony and repetitiveness of a litany, with Christian virtues attributed to the rain.⁷ Paradoxically, ever-present rain constitutes the norm, and its cessation spawns fear and dread, a

prophetic premonition of war's horrors; the lyric *orvallo* motifs reappear only after the clan meets and decrees Moucho's death. Functionally parallel to reiterations of the nuclear incidents of murder and revenge, falling rain provides a contrasting counterpoint to the horrors of war, an analogy between history and Unamuno's *intrahistoria* (the atypical, transitory, political conflict as opposed to Nature's peace which returns when guns fall silent). Rain is the most lyrical of several repetitive motifs (the murder-revenge plot, the "seven attributes of the bastard" associated with Moucho, corresponding to opposing attributes of Afouto and his kinsmen, other water motifs), woven together to form a quasi-lyrical or poetic structure, employing not only repetition and other devices already noted, but also cadence, metaphor, simile, and complex imagery.

Rain likewise appears in retrospective action—earlier instances of civil conflict dating back to Spain's war in Melilla and the nineteenth century Carlist wars. Repeated references to the Moors extend the time frame still further backwards, evoking yet other events whose common denominator is civil conflict. As a polyphonic composition with multiple themes, enunciated by several voices, *Mazurca* features a contrapuntal or fugal structure, with variations—a technique re-used with minor modification in essentially every novel since, including *Cristo versus Arizona* (1988), *El asesinato del perdedor* (1994), and the remaining two Galician novels, *La cruz de San Andrés*, and *Madera de boj*. Repetition is the major connecting device in all these essentially plotless, complex, contradictory, disconnected narratives as themes with variations and even entire passages recur again and again.

Linked to the rain is narratorial unreliability, a specifically postmodern trait which acquires major significance for Cela's subsequent novels.⁸ The narrator contradicts himself repeatedly concerning the rain, waxes cynical concerning the reliability of history (another postmodern theme), and echoes multiple assertions concerning his own narratorial fallibility and that of his informants. Having noted lacunae, errors, contradictions, and falsehoods during his demythologization of official versions of the war, Cela refuses to replace them with myths of his own invention. Instead, he demythologizes the war itself, undermining fictional as well as "historical" accounts, alike marred by memory's failings, human egotism, and inaccurate documentation. The fugal structure in *Mazurca* and subsequent novels aptly imitates memory's intricacies, as it doubles back upon itself, unable to grasp and fully recover. Sobejano stresses that form in *Mazurca* is dictated by the process of wandering memory (141) and emphasizes the novel's musical rhythms and elegiac character (150). These aspects reappear to a greater or lesser degree in all of Cela's subsequent novels, most notably in the later Galician novels. Because the narrative so insistently doubles back upon itself in all three, ending without having noticeably advanced beyond the point at which it began, analogies with other art forms present themselves, especially with painting, to which movement is often attributed even though that movement necessarily remains always within the frame. The analogy is especially appropriate for Cela's "Galician triptych" because of the unusually high visibility of descriptive elements which further underscore the static qualities. It is even possible to

postulate a specific graphic antecedent, Hieronymous Bosch's *El jardín de las delicias*, to which Cela alluded specifically in interviews during the 1970s in relation to his experimental play, *El carro de heno o el inventor de la guillotina* (1968), indicating his intention to dedicate a second play (apparently never completed) that the same artist. The sense of a vast Surrealist canvas intensifies in the remaining novels of the Galician triptych.

La cruz de San Andrés won the 1994 Planeta Prize, the most-heavily endowed of Spain's commercial literary prizes, provoking controversy among those who considered his competing inappropriate for a Nobel Prize winner. As Iglesias Feijoo comments, Cela's receipt of this polemical award produced "commentaries that were less than benevolent."⁹ *La cruz* differs from *Mazurca* in its largely urban landscape, primarily the shipbuilding centers of La Coruña and El Ferrol. The predecessor's larger-than-life characters and mythic conflict have vanished together with the sense of purpose that conflict provided. Characters in *La cruz* are, if anything, smaller than life, most of them desperately seeking purpose. Whereas *Mazurca* narrates the beginning of the end (of old ways of life in Galicia), *La cruz* seems to present the apocalyptic end product of that process, the collapse of a family dynasty, symbolizing rents in the larger social fabric. The narrative voice affirms in the opening lines that the work-in-progress is a chronicle of disintegration, and a pervasive sense of futility and absurdity is periodically underscored by affirmations of writing on toilet paper (a ploy which subsequently introduces periodic comments by the narrator on the merits of different brands —another repetitive device).

While not apocalyptic in the biblical or science fiction sense because of the absence of cataclysmic catastrophe —although the novelistic world essentially ends with the mass suicide of an apocalyptic sect to which many characters belong— there is no new beginning.

The novel has been viewed as literarily apocalyptic by Charlebois who notes the intentional deconstruction of certain narrative and theatrical devices.⁸ The narrator's remark (16) concerning the sixty-first anniversary of the Second Republic (declared in 1931) places the probable narrative present or time of writing in 1994. As in *San Camilo*, Cela interpolates world news, local advertising, snatches of conversations, and random headlines, suggesting current events during moments of the reconstructed action which apparently spans a period from the 1960s to the moment of writing and covers the family history of at least one generation of the López Santana family (many of whose congenitally unstable members died in the mass suicide). In one paragraph summarizing that family history, the narrator jumbles together the first man on the moon (1969) and such present-day issues as a cure for AIDS, illustrating the multiple chronological perspectives employed (sometimes simultaneously) and the tendency to combine and compress time periods. Such confusion of time and dates presumably reflects the narrator's disordered memory (a structuring principle of Cela's novels from *Mazurca* onward). Narrative flow is governed by free association rather than orderly chronology, themes, or anything so outdated as finishing one anecdote before beginning others.

The disjointed, "invertebrate" narra-

tive concerns a couple with five children—a family riddled by congenital mental instability—their relatives, friends, acquaintances, business associates, sweethearts and lovers. Several become involved with the cult precipitating the final tragedy, whose “schoolmaster” Julián Santiso uses hypnotic techniques to convert followers—especially individuals who are immature, not too intelligent, or suffering emotional problems, e.g., the sexually insatiable and perennially disappointed “Betty Boop,” as well as lonely widows, frustrated housewives, and timid, maladjusted males. Although the numerous characters initially appear unrelated, successive anecdotes facilitate the imaginative reader’s construction of linkages, tying together disparate themes and narrative threads as the chronicle traces the family from grandmothers to grandchildren, hinting at congenital madness, and suggesting some empirical basis for the narrator’s occasionally irrational assertions.

Because Cela has experimented with novelistic structure from early in his career, *La cruz* presents not so much innovations as [re]combinations of prior elements in different proportions, together with changed setting, a new kind of characters and a focal incident unprecedented in his fiction (the apocalyptic cult and mass suicide), periodically reintroduced with variations or additional information, much in the fashion of the nuclear murder-revenge in *Mazurca*. The novelist employs sudden, cinematographic shifts (first introduced in *Pabellón de reposo* [1944; *Rest Home*, 1961]), enhancing the sensation of motion in an otherwise passive, enigmatic painting of suffering and slow deaths. The narrative consciousness alternates between per-

spectives of Matilde (who has at least three different last names and possible identities), Cela qua author, and an unidentified narrative voice which appears primarily in an intervening “intermission” concerned primarily with alleged criticism of the novel-in-progress (parodying an episode in the second half of *Don Quijote* where characters react to their “history”). Other “recycled” devices first utilized in *Pabellón* include parallel structures, repetitive refrains, Surrealist imagery, antithesis, anaphora, cadence, and “idea rhyme”—regular recurrence or echoes of ideas, including quiet desperation and the indifference of the strong toward the weak. More specifically lyric vocabulary and rhetorical figures (metaphors, similes, images) characterizing *Mazurca* and reappearing in *Madera de boj* are less in evidence, however.

Cela also adapts aspects of *La colmena*: the absence of a protagonist, or use of a collective protagonist; an essentially plotless narrative, non-linear chronology, and occasional experiments in simultaneous action. *La colmena* abandoned conventional chapter divisions in favor of five major parts, the same structure utilized in *La cruz* (although these divisions are so titled as to suggest the five acts of classical tragedy). Cela reintroduces the protagonist-narrator of *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, alleging a re-encounter with her wherein she emerges as a self-conscious, metaliterary writer who reads him portions of her work-in-progress and discusses numerous alternative titles (a major structuring device of *El asesinato del perdedor*, written the same year as *La cruz*). The former similarly contains a nuclear episode, oft-repeated with minor variations, employing numerous

unrelated interpolations and multiple narrators, two or more identifiable with Cela or his authorial masks. Other devices drawn from *Mrs. Caldwell* include Surrealist descriptions, repetitive maritime motifs emphasizing shipwrecks (which proliferate in *Madera de boj*), and the absence of identifiable chronology or linear progression. Frequent mentions of wind and waves and references to the "Torre de Hércules" (a legendary Roman lighthouse near La Coruña) offer contrapuntal glimpses of nature in an intensely subjective text, functioning somewhat like the lyric interludes of rain in *Mazurca*. Nature occupies much less space than in *Mazurca*, however, as do folklore, superstition, atavism, and mythic elements. *La cruz* is emphatically post-Franco while *Mazurca* portrays a time now past, and *Madera de boj* is timeless. Mrs. Caldwell, eccentric, arbitrary, and apparently unbalanced—and Cela's only previous female narrator—is the inevitable antecedent for Matilde Verdú in *La cruz*.

As in *Mazurca*, Cela employs insistently repeated focal incidents or situations: the act of writing, interrogation or trial of the narrator, alleged crucifixion of the narrator and her husband, scenes from the lives of López Santana family members (mostly disciples of the cult). Also as in *Mazurca*, he superimposes differing and sometimes conflicting versions of the focal incidents, creating a multivoiced, polyphonic whole (Bakhtin would call it "heteroglossia"¹⁰). The resulting palimpsest with its intimately contradictory, self-cancelling discourse, is characteristically postmodern. *La cruz* contains legacies from *Cristo versus Arizona*, as well, including an unreliable author-narrator-character with considerable metefictional self-con-

sciousness, who constantly retouches, contradicts, rewrites, questions, and corrects the manuscript-in-progress. Another inheritance from *Cristo versus Arizona* is the inclusion of theatrical elements: the earlier novel contains a brief dramatic episode (146-47), comprising dialogue with typographical indications of speakers' names and stage directions. Dramatic elements in *La cruz* are largely parodic but highly visible aspects of intertextuality and metafiction (again, characteristically postmodern).

La cruz, like *Cristo versus Arizona* and *El asesinato del perdedor*, foregrounds fatal errors by interpreters of texts (whether oral, religious, or legal) and exhibits skepticism concerning history and the media, also typical of the postmodern, as is the characteristic, shifting ontology which acquires heightened visibility in *La cruz* and *Madera*.

Interwoven with the chronicle of dynastic disintegration are such sacred motifs as the crucifixion and celebration of the sacraments (mass, Holy Communion, etc.). Religious motifs multiply in Cela's novels following *San Camilo*, with its title references to vespers, feast and octave (or novena), *Oficio de tinieblas*, whose title refers to a portion of the Easter high mass celebrated in darkness, and *Cristo versus Arizona*. Dangerous topics under the dictatorship included secret organizations—such as the cult in *La cruz*—and the Freemasons, officially anathema. Allusions to the triangle and pyramid (Masonic symbols) are also associated with the cult leader and the sect is described as a pyramidal organization. Besides numerous references to devils and demons, initial pages mention trumpets signaling the "black Mass of confusion" (9), and parody

sacred processions and religious pageantry. Rather than intending to offend the orthodox believer, however, *La cruz* foregrounds problems resulting from blind fanaticism, whether of tyrannical cults (not a widespread problem in Spain), the Inquisition, or extreme traditionalism—more likely targets of Cela's satire.

Turn-of-the-century European modernism expressed lack of respect for the concept of genre and its putative boundaries, enunciated early on by Benedetto Croce and enthusiastically affirmed by Unamuno and Baroja, among others. Cela likewise has expressed his scorn for genre, especially as regards the limitations imposed upon the novel by definitions of the genre. His ongoing experimentation with the genre, pushing the concept of novel beyond the point of disintegration in *Oficio de tinieblas*, found other avenues of expression in subsequent novels, as evinced by his insertion of dramatic elements in *La cruz*—not only the aforementioned titling of chapters as through drawn from classical plays but also reference to characters as puppets, allusions to Shakespeare throughout, mentions of farce and mime, etc. Another case in point, the use of lyric devices and the inclusion of poems in *Mrs. Caldwell*, further serves to demonstrate Cela's violation of genre boundaries in literature from early in his career. And much as turn-of-the-century modernists sought to tear down barriers between literature and other arts (especially poetry and music, painting, and sculpture), Cela moves toward the visual arts with the increase of static, presentational elements in novels where the main thing "narrated" is the struggle to compose a narration (*Cristo versus Arizona*, *El asesinato*, *La cruz*). Increases in repe-

titive motifs, fugal structures and counterpoint attest to his efforts to cross the boundaries between prose and music. Musical, painterly, and lyrical ingredients multiply in the Galician triptych.

El asesinato and *La cruz* abound in postmodern attributes (according to Lyotard's definition¹¹), expressing characteristically iconoclastic attitudes and challenging canonical norms of the cultural, social, and political establishment. Differences notwithstanding, both novels repeat formulas previously utilized in *Mazurca* and *Cristo versus Arizona*. Noteworthy, however, is the growing emphasis on the narrator, whose unreliability increases significantly in the later novels, at the same time that doubts concerning narratorial identity multiply in *El asesinato* and *La cruz*. In both, Cela resuscitates narrator-protagonists from earlier works. Pascual Duarte from Cela's apprenticeship novel reappears in *El asesinato*, and Mrs. Caldwell in *La cruz*; both function specifically as authorial alter egos, more or less acknowledged as such. The late Torrente Ballester, in his seminal study of *Don Quijote*¹² (with much relevance for metafictional novels), affirmed that the essential question is "¿Quién narra?" This query proves nearly impossible to answer in *La cruz*, as Cela obfuscates the issue by contradictions, rewriting and narrative erasure while simultaneously depriving readers of any reliable "factual" version of events. The novel offers readers no "objective" indication of reality via perspectives external to the subjective, unreliable, and apparently unbalanced, allegedly multiple narrator (much as in *Mrs. Caldwell*, with the difference that the question of multiple identities for her was never suggested). The narrator frequently confesses

ignorance, repeatedly admits lying, and advises readers to disbelieve, while shifting from first to third person, from singular to plural, from abject confusion and ignorance to a form of omniscience that foresees and interpolates the future. An oft-repeated device underscoring Matilde's unreliability is her treatment of names, repeatedly rectified (sometimes three or more times in a single sentence). Cela specifically parodies the name game in one of many interpolated dialogues between the narrator and an unidentified interlocutor. As in *Cristo versus Arizona*, most names have multiple variants (an extension of his numerous earlier characters known both by names and nicknames, but often not specifically connected). Augmenting the ambiguity and confusion created by multiple names, the cult which many López Santana family members join requires that recruits adopt new names symbolizing their break with the past (153); the narrator's obsession with St. Andrew's Cross may reflect cult emphasis on adopting saints' identities (or perhaps the cult's ritual name-changing inspires this practice in her narrative). Demonstrations of the narrator's limitations and numerous mechanisms subverting textual or narratological authority typify the postmodern. While allegedly feminine, the narrative voice lacks attributes that might reaffirm femininity or distinguish feminine gender, although "she" speaks several times in the plural, mentioning her kinship with other women. No identifiable feminist attitudes or themes appear.

Matilde, the narrator, one of three entities with that name, identifies herself as an inspector of primary schools, and the cover blurb terms her the protagonist. However, her professional life (if it exists) has no bearing either

upon her narratorial role or the action, and readers never see her act, beyond her role as spectator, commentator, and putative author or scribe. She indicates that her mother was also named Matilde Verdú and that she is the daughter of a single mother who was fond of literature, writing biographies for schoolchildren of Santa Teresa and San Juan de la Cruz (11). Iglesias reveals that a book entitled *San Juan de la Cruz* and signed by "Matilde Verdú" was published in Madrid in 1948, and that this was a pseudonym of Cela.¹³ Cela's resuscitation of this pseudonym for the author-narrator of *La cruz* parallels his revival of the supposedly executed Pascual Duarte who dialogues with the author in *El asesinato*, befriends "el perdedor" in prison, and proffers comments implying that he (Pascual, under yet another name) is the "real" narrator of the 1994 novel. Such blurring of ontological boundaries between the fictional and real or literary and extra-literary worlds recalls the dialogue between Unamuno and Augusto in *Niebla*, as creator and creature seemingly share equal ontological footing. Some postmodern fiction depicts the extra-literary author as trapped within the same "reality" as his fictional entities (for example, Torrente Ballester in *Fragmentos de apocalipsis*—but Torrente specifically mentions *Niebla* as an antecedent). Cela does not so much call into question his own reality qua author as do Unamuno and Torrente, but implicitly underscores postmodern notions that the (implied) author is a fiction, just as the narrator and characters are fictions. Further blurring boundaries between everyday, empirical "reality" and the world of writing, some seven or more devils—representing incarnations of Satan apparently peculiar to Galicia—occupy

equal social and ontological footing with the other characters, working at various mundane trades while simultaneously going about their metaphysical business of temptation and seduction. The resulting tropological world suggests postmodern allegory (as does the title, with its religious and metaphysical connotations). Character awareness of their fictive condition, typical of postmodern fiction, exemplifies the metafictional game wherein the fictitious character, creation of a likewise fictitious author, seems to achieve autonomy, only to be annihilated in what Gerard Genette terms *metalepsis* (retroactively applicable to *Niebla*) as the fiction creates numerous ontological levels resembling concentric circles.

La cruz presents numerous stylistic constants associated with Cela, according high visibility to language per se at the same time that it demonstrates that no necessary correspondence exists between words and reality, between signs and the "real" objects they supposedly designate. As do other postmodern novelists, Cela creates a verbal construct where things simultaneously exist and are erased, are narrated and cancelled. A good Surrealist like her creator, Matilde transgresses many sexual and social taboos, and challenges orthodox Catholicism. Possibly schizophrenic or paranoid, she also claims to receive secret messages, repeatedly refers to victimization and persecution, mentions reincarnation (195), and relates such a succession of strange events, bizarre deaths, ominous behavior and exaggeratedly uncontrolled adulterous affairs that readers eventually question whether any such happenings exist outside Matilde's hallucinations, fantasies, and self-confessed lies. Given hypothetical "objective reality" within

the novel of the López Santana family's mental instability and bizarre cult activities, including the final, apocalyptic mass suicide, readers probably conclude that within the fictional "reality," some things (such as the alleged crucifixion of Matilde and her husband) never happened, while others (including some cult activities and the final tragedy) did happen, and that the remainder cannot be clearly determined either to be fantasies within the fiction, or fictionally "real." Indeterminacy is yet another trait of the postmodern.

Cela in *La cruz* (as in *El asesinato*) suggests profound skepticism concerning history, first enunciated in *San Camilo* where he demonstrates the fallibility of eyewitnesses. *Mazurca* and *Cristo versus Arizona* similarly show that witnesses of the same event do not necessarily see the same thing. Vagaries of the several narrators further depict the fallibility of memory. Cela thereby demonstrates that writing is not an "innocent" act, regardless of genre, but especially in the case of "history." By no coincidence, therefore, Matilde never refers to her narrative as novel, narration, or story, but repeatedly terms it *historia* and *crónica* at the same time that she confesses that she has fabricated untruths. The fact that her interlocutor is presumably her confessor suggests another motive for history's unreliability—it is written to satisfy others. Matilde's receptiveness to others' suggestions on organizing her chronicle and incorporating variations between her version and others also bear upon the biases of historiography and the questionable content of "historical" documents. Even the stopping-point for the narrative is arbitrary, occurring because Matilde has exhausted the supply of toilet paper

(237), possibly silencing significant parts of the chronicle. Closure per se confers an emphasis by virtue of placement that may unduly privilege insignificant moments which might otherwise appear in another light, given a full narration of all relevant events. Cela leaves no doubt as to his wish to subvert history (and especially the formerly sacrosanct Francoist historiography), as seen in the narrator's affirmation that history is based on history books —a tautological enterprise, a process whereby the blind leading the blind acquires official sanction. The same passage observes that history is nothing but literary fallacies (200), simplifying and possibly distorting but unmistakably echoing a position of the New Historicism (specifically affirmed by Cela in *Memoorias*).¹⁴ The novelist further demonstrates that what is omitted or deliberately silenced has the potential to change radically the meaning of an historical account, as seen in Matilde's handling of her chronicle, especially as concerns the cult. Her conversion provides yet another reason to mistrust the narrator, as cult membership obviously constitutes a particular bias, a context suggesting strategic and rhetorical reasons that underlie her metanarrative reflections as she discusses questions of placement in the overall narrative, authorship of certain sections by others, and the like. Such seemingly casual "technicalities" as context determine or modify meaning. Contextualizing events is never an innocent exercise, for it bears upon motivation, ethics and morality (a point explored by Cela at greater length in *El asesinato*). In *La cruz*, Cela deconstructs historiography, memoir, eyewitness accounts, and similar "documentary" genres, no more credible than

their patently unreliable narrators. These objectives render *La cruz* the least Galician of the novels comprising the Galician triptych, notwithstanding the proliferation of references to the sites, sounds, monuments, icons, and history of La Coruña.

Cela first announced the imminent apparition of *Madera de boj* in 1983, and later explained its failure to appear with statements that the 1989 Nobel Prize disrupted his writing schedule, forcing postponement of *Madera*. Meanwhile, Cela published three other novels, each emphatically more post-modern than its predecessor, all featuring narrators of such limited "omniscience" that more time is devoted to emendations, self-criticism, rectifications, contradictions, corrections, and confessions of ignorance than to the job of narration. They are ontologically unstable or destabilized, featuring multivoiced discourse and frequent dialogic exchanges between the narrator and unidentified interlocutors. Discourse progressively replaces narration, as the interest in language per se displaces action, or action gives way to a constant succession of outlandish, eccentric, unlikely characters of little significance or duration. The interim between the announcement and eventual publication of *Madera* is reflected by the heightened presence of many characteristics of the intervening novels (less visible in *Mazurca*). The fact *Madera* was announced the same year in which Cela published *Mazurca* nevertheless suggests closer connections between these two novels in the author's mind than between either of them and his remaining Galician novel, *La cruz*. Galician locale is less essential in the latter; nothing in *La cruz* could happen "only in Galicia" and not elsewhere, while the opposite is

true of *Mazurca* and *Madera de boj*. In both of these, the narrative is so thoroughly integrated with the Galician landscape, culture, character types, customs, beliefs, superstitions, idiosyncrasies, and demographics that transplantation is unthinkable.

But whereas *Mazurca* is primarily a novel of the Civil War from the perspective of Galicia, *Madera* is a narrative of Galicia from the perspective of millennia. Beside their common Galician landscapes, culture, character-types and ambiance, the two share the same repetitive style and lyric structures, which intensify to the maximum in *Madera*, less a narrative than a paean to Galicia and an exercise in poetic prose. The epigraph from Edgar Allen Poe's "Ulalume" proves eloquent in this regard. Emblematic of many lyric qualities sought by Cela (although *Madera* lacks the rhyme), it features rhythmic reiterations with minimal variations, creating an atmosphere, sensation, or emotion rather than a specific communication of content. Old age, decadence, and nature are repetitive motifs in the reflections of the lyric persona of "Ulalume" and all three become major themes of *Madera*.

Because an illustration, like a picture, may be worth a thousand words, readers should note the close resemblance between the epigraph from Poe, and immediately afterward, three unidentified lines in Gallego clearly composed in imitation:

The skies they were ashen and sober;
The leaves they were crisped and sere,
The leaves they were withering and sere.

Then my heart it grew ashen and sober
As the leaves that were crisped and sere,
As the leaves that were withering and sere.

Era xa noite no solitario outubro
As miñas lembranzas eran traidoras e
murchas Pois non sabíamos que era o
mes de outubro. (15)

The recurring subliminal stress upon autumn, the dying leaves, night, and the poetic persona's clear identification with the withered leaves sets a mood obviously in harmony with the litany of death in the never-ending roll-call of shipwrecks, echoed by a series of violent deaths on land, even though frequent intrusions by humorous or erotic episodes briefly interrupt the dominant lugubrious notes. Lest there be any doubt that Cela intended readers to notice the impact of "Ulalume," he includes the narrator's uncle Knut Skien who sings Poe's verses in Gallego, accompanying himself on the accordion:

A Poe hay que cantarlo en gallego
para que se entienda maior incluso
que en inglés.

Os ceos eran cincentos e sombríos
As follas eran crispadas e secas,
As follas murchas e secas. (17)

Some seventy pages later, Cela inserts the Castilian equivalent of the Poe epigraph first as an unidentified intertext; then followed by rhetorical commentary and identification: "era ya de noche en el solitario octubre y mis recuerdos eran traidores y mustios porque no sabíamos que era el mes de octubre, ¿por qué no sabíamos que era el mes de octubre?, sin duda alguna los versos de Poe quedan mayor en gallego" (85-86). Elsewhere, another character, James E. Allen "toca el acordeón y recita misterias poesías de Poe en gallego, no es ningún secreto que Poe gana mucho leído en gallego y sin perderle cara al mar" (143).

Several lyric meditations by the narrative conscience reflect and simultaneously expand upon the syntax and structures of "Ulalume" as exemplified in the following:

La mar no se paró nunca desde que Dios inventó el tiempo hace ya todos los años del mundo, Dios inventó el mundo al mismo tiempo que el tiempo, el mundo no existía antes que el tiempo, la mar no se cansa nunca, el tiempo no se cansa nunca, ni el mundo, que cada día es más viejo, pero no se cansa nunca...(13)

The pattern of repetition with minimal variations, followed by a kind of reprise, is common to the three examples cited as are lyric devices including alliteration, cadence, and prosopopeia. These and other repetitive rhetorical figures prove easier to identify and describe than the characters, the epoch or time in which the narrative is set. No doubt is possible, however, about the locale, or the portrait of Galicia with its myths, legends, superstitions, witches and warlocks, enchanters and sirens, werewolves, demons, saints, and shipwrecks.

The latter, forming a kind of never-ending chain, continually extended, exercises a structuring function similar to that of reiteration of the nuclear murder-revenge in *Mazurca*, although rather than being variations on a single incident, each of the hundreds of shipwrecks cited is different. In each case, Cela provides extensive detail: the exact date, hour, and location along the *Costa da Morte* stretching from La Coruña down to the Portuguese border; depth of the water and the ship's displacement; weather conditions; the precise name of the vessel and its captain, flag under which it sailed, intended destination, its propulsion system, number and nationality of crewmen, nature of cargo, and tonnage; cause of the accident, sometimes including efforts to avoid it; the number of survivors, if any; salvage operations; and in the case of multiple wrecks in a small area, details as

minute as the size, shape, or name of the rocks involved in each disaster. While it is not possible to verify without a maritime map (much more detailed than typical road map), the reader receives the impression that it would be possible to sail along the Galician coast from one end to the other with the novel in hand and identify the site of each wreck as well as the names of ships whose remains are still visible. The novelist must have done a great deal of background research into provincial and local archives, as well as questioning older coastal residents, and obviously spent time in many of the fishing villages as he refers to numerous local inns, taverns, and eateries, and pauses to interpolate regional lore and anecdotes from several wreck sites or nearby villages and towns. Besides its aforementioned structuring function—its unifying of what would otherwise be a collection of disparate narrative fragments—the litany of shipwrecks serves to create the illusion of motion, a surrogate for action, as the narrative focus travels down the coast.

Contrasting with the stark reality of the shipwreck-strewn waters along the *Costa da Morte*, the number of vessels shattered against its gigantic rocks, is the often mythic, supernatural, or fantastic nature of the remainder of the narrative whose pages are populated as much by the dead as the living, by legendary, fanciful, or monstrous creatures as much as by what Unamuno called *el hombre de carne y hueso*. A continuous stream of those drowned in the shipwrecks emerges from the waters, some unaware that they are dead and others who refuse to die, or who seek Christian burial in order to rest in peace. These and others of the deceased mingle with the living on equal

ontological footing, as do werewolves, demons, saints, and even a papier-maché puppet who comes to life like Pinocchio to become a prophet or oracle, together with various other creatures whose origin seems more literary than legendary. What appears most real in *Madera* is frequently the unreal—and the novelist leaves no doubt that this is precisely the millennial essence of Galicia. The villagers and fishermen interact—often matter-of-factly, some-times with fear or awe—with the marvelous, the dead, and the supernatural, just as they live with the constant proximity of death and disaster. To an even greater extent than in *El asesinato* and *La cruz*, the novelist erases or obscures boundaries between the living and dead, the sane and the insane, reality and illusion. Legend occupies the same plane as “fact,” as Cela incorporates various Galician myths, for example, numerous accounts of submerged cities (variations of the Atlantis myth) and apparitions of the *hueste de las animas*, with which other characters interact on the same basis as with each other, much like the matter-of-fact exchanges between the sane and the mad.

Although most of the vast gallery of characters are as fleeting in their appearances as are those in *La colmena*, several reappear with a certain regularity, at least within a particular one of the four major parts into which *Madera* is divided. These each have titles and subtitles, the titles alluding to a major motif or narrative thread, with subtitles all beginning, “Cuando dejamos de” (alluding implicitly to the theme of aging enunciated in the epigraph from Poe, the significant motif of dry leaves, and more distantly, to death, omnipresent throughout). The title of Part I,

“El carnero de Marco Polo,” alludes to a putative (never elucidated) gentlemen’s game of common interest to the narrator and various bourgeois masculine relatives and acquaintances in or near La Coruña where British influence was strongest. Subtitled “Cuando dejamos de jugar al rugby,” it satirizes the provincial anglophiles’ pretentiousness but also celebrates youth and the role of clan and tradition, although such content must be assiduously sought among the innumerable interruptions by portrayal of numerous local types, Galician myths, interpolated tales of ghosts and phantoms, maritime legends, wrecked ships and sunken cities, public executions and torture, abuse of those who are different or defenseless (a deaf-mute, penniless foreigners, a woman accused of witchcraft for her misguided efforts to assist those in need), recipes, intertexts, *autocrítica* and mini-dialogues.

Part II, “Annelie y el jorobado,” presents the oft-suspended and renewed saga of sado-masochistic loves between the bourgeois widow of a philatelist and a marijuana-smoking, hunchbacked French shipwreck survivor, amateur astrologer and pastry-cook given to quoting Camus. An early hint of their differences appears in their divergent reading tastes, as Annelie reads Carmen de Icaza and Concha Linares Becerra, approximate equivalents of “Harlequin Romances.” The tale of their unfolding relationship is frequently interrupted by the litany of sunken ships, biblical allusions, magical incantations, recipes, mini-dialogues, ironic narrative asides, folklore and local superstitions, *non sequiturs*, children’s songs, lyric interludes, rituals for casting spells, recipes for exorcisms, fragments from other ongoing, repeatedly suspended tales,

and authorial reflections on such things as capital punishment, the Galician language, racial prejudices, cruelty to animals, etc. The arrival of an alleged nephew of Annelie's dead husband—his possible heir—interrupts her idyll with Vincent, as both fear his laying claim to her inheritance. After a deal to pay off the heir and get rid of him, however, the two begin to have problems over money, with Annelie intensifying her humiliations of Vincent, whose resentment eventually grows to the point that he murders her and disappears, ending what appears to be the only fully-related or closed-ending "story" in *Madera*.

Part III is entitled "Doña Onofre la Zurda," the name of one of its most visible characters, "viuda de Cela, don Celso Camilo de Cela Sotomayor, official de notaría jubilado" (182) and protagonist of this part, entitled "Cuando dejamos de pescar con artes prohibidas." Doña Onofre—conventional, orthodox, filled with inhibitions, prejudices, and superstitions—lives a monotonous existence tortured by frustrated libido, as her chance of satisfactory sexuality was implicitly ruined by her convent education. Constituting a counterpoint are the promiscuous Dosinda, and Dorothy (it is said that the latter is lesbian). The "artes prohibidas" are obviously *ars amandi* and include not only varied hetero-sexual and homosexual relationships, but an imaginative list of potential combinations for bestiality (222), with commentary on which animals work best for each gender and which simply cannot be utilized, together with varied reasons why. This section expresses some extreme *machista* attitudes: "...la mujer es sierva del hombre como debe ser porque Dios así lo manda...la mujer debe tener tres

hombres a quienes servir, el marido, el amante y el suplente, la mujer debe entregar su alma a Dios cuando no tiene un hombre al que servir" (208). Whatever unity there may be within Part III inheres in the emphasis on eroticism, although notable increases occur in the number of legends and bits of local history and folklore recounted, folk sayings and popular wisdom, as well as episodes of cruelty to animals (especially cats and wolves), tales of demons and demonology, and anecdotes of superstition, prejudice, hypocrisy and abuse, especially of people with even minor defects (being left-handed, cross-eyed, slightly lame). Other interpolations include refrains, bits of prayers, and more details of shipwrecks, intertexts, mini-dialogues, recipes for incantations, etc.

Part IV, "Las Llaves de Cíbola," is subtitled "Cuando dejamos de jugar al cricket," perhaps suggesting that each stage of life has activities that must be progressively renounced as one grows older or more sedentary. Cela continues to introduce more characters, extending the litany of shipwrecks, refrains, legends, and popular lore. The section title reflects an increase in tales of sunken or vanished cities, represented by Cíbola:

A la ciudad de Cíbola se la tragó la arena del desierto, se la llevó el viento volando por las aires y la enterró más allá de Pexatlán, se oíó que la sepultó muy hondo porque no aparece por lado alguno, cuenta la tradición que las meigas indias fabricaron la mágica llave de la ciudad de oro y miel y la pusieron a secar al sol del Polo Norte...(264)

The legend of Cíbola, fragmented as are most narratives in *Madera*, is interrupted and resumed repeatedly, interspersed with episodes of gratuitous cruelty, abuse of the defenseless, of

orphans and of animals, reflections on capital punishment, explanations of magic rites, and the ever-present litany of sunken ships, superstitions, and popular sayings (frequently recalling similar cruelty, magic and myth in *Cristo versus Arizona*). One of the more humorous passages has to do with the location of purgatory: "está según Lutero entre Dinamarca y el Schleswig-Holstein, el limbo es de más difícil localización, dicen que queda en el borde de la Anatolia" (265). The fourth part functions as a kind of *coda*, as Cela reintroduces or reaffirms many motifs that had all but disappeared after the first part, pays heightened attention to geography, and heretofore neglected maritime lore such as marine sign language, and a boat pilot's directions for entering and navigating a harbor or the mouth of a river. Another motif recurring throughout but which receives more emphasis in Part IV alludes to the title, listing bits of popular lore concerning boxwood as well as reiterating the narrator's intention to "hacerme una casa con las vigas de madera de boj....en mi familia no hemos sido capaces de levantar una casa con las vigas de madera de boj" (267). "La madera de boj tarda en arder, es como el hierro, pero cuando arde devora todo lo que toca, es lo mismo que el temporal" (270). Boxwood was supposedly used in the construction of ships, and again the narrator declares, "ya tengo algún dinero ahorrado y que me voy a hacer una casa con las vigas de madera de boj, no sé donde, con los pesos y las escaleras de madera de boj, a la beira de mar, eso sí, no quiero ni pensar en un incendio, al final arden hasta las piedras y las planchas de hierro y de acero del casco de los buques" (276-77). The repetitive motifs become more

frequent in the final part, together with the reiteration of portions of stories which were completed or suspended, with references discontinued, creating a huge effect of heteroglossia with the polyphony of many story-tellers speaking at once, an effect augmented by intertextuality (Zola, Pardo Bazán) and auto-intertexts, as Cela "revives" bits of earlier novels, evoking especially *Cristo versus Arizona* (282), *La colmena* (288), and *Mazurca* (303).

Many characteristics of postmodern discourse appearing in the three or four most recent predecessors of *Madera* recur: the limited, fallible narrator more or less constantly rectifies and corrects himself, and carries on a running dialogue with an unknown or invisible interlocutor, never identified for the reader. Usually the mini-dialogues take the form of commentary on the narration by a putative listener, or the narrator's concern for his listener's reaction. A high degree of orality characterizes the discourse, sometimes humorous or satiric, as in the following passage that introduces a character and ends with one of the self-reflective, metaliterary mini-dialogues:

El cura de San Xurxo dos Sete Raposos Mortos hace los milagros con una sola mano de mañoso que es, se llama don Xerardiño

Aldemunde y lleva ya muchos años difunto, se le nota en el hedor, en el cheirume a rayos podres, pero por artes mágicas finge la vida y hasta anda de un lado para otro como si tal cosa, confiesa al pecador, juega al tute con quien va de camino, le saca brillo al serpentín del alambique, canta de balde en el funeral de los percebeiros muertos y cocina almejas con cebolla, ajo, perejil y vino blanco.

—¿Esto no va demasiado revuelto?

—No, esto no va más que algo revuelto.

—¿Cómo la vida misma?

—Sí, pero esto procuro no decirlo.

(14)

Constant themes include gratuitous cruelty, man's inhumanity to man (and especially women and children), the motif of executions, the combination of eroticism and death. Other constants involve numerous characteristics of Cela's easily recognizable personal style: tag lines, caricature, the grotesque—often juxtaposed to lyricism—touches of the picaresque and expressionistic imagery. As in *Mazurca*, but to a greater extent, Cela employs Gallego vocabulary and phrases with sufficient regularity that the novel's text is followed by an eighteen-page glossary or dictionary translating most of the relevant lexicon to Castilian. The variegated throng of characters comprises the logical and foreseeable sailors and fisher-folk as well as the blind, the idiots, the deformed and mutilated of every imaginable ilk, prostitutes and their clientele, sacristans, healers, midwives, fornicating priests and martyred virgins, murderers and suicides, pan-

derers and hypocrites, plus token representatives of the "solid citizenry." Save for the strong maritime emphasis, these characters abound in most of Cela's prior fiction, yet readers of *Madera* will probably conclude that his latest long narrative is not "just another" of his novels, for it is unique in representing the only time since he wrote *Pisando la dudosa luz del día* that this younger poet of the Generation of 1927 surrenders entirely to the pleasure of the text and especially to the lyric essence of Galicia and its language as evinced in the closing words:

el vientre de todos estos horizontes es de oro, no encierra oro, raposos de oro, rorcuales de oro, gaviotas de oro, sino que está tupido por el oro que no deja lugar para los raposos, ni los rorcuales ni las gaviotas, por Conwualles, Breñaña y Galicia pasa un camino sembrado de cruces y de pepitas de oro que termina en el cielo de los marineros muertos en la mar.
(303)

Notes and References

1. Page and textual citations refer to the following: *Mazurca para dos muertos* (Barcelona: Seix Barral, 1983); *La cruz de San Andrés* (Barcelona: Planeta, 1994); *Madera de boj* (Madrid: Espasa-Calpe, 1999).

2. All references are to *Memorias, entendimientos y voluntades* (Barcelona: Plaza y Janés, 1993).

3. See Janet Pérez, *Camilo José Cela Revisited: The Later Novels*. New York: Twayne Publishers, 2000.

4. By implicitly reducing the civil war to the dimensions of a backwoods feud, Cela reiterates and underscores

a point repeatedly made elsewhere: that the Spanish Civil War was a conflict between Spaniards. He insisted in the epigraph to his wartime poetry collection, *Pisando la dudosa luz del día* and the dedication of *San Camilo* 1936 that the "foreign adventurers" on both sides had no business being there and played no significant role "at Spain's funeral." This notion is reiterated in practically the same words in *Memorias*. Cela thus creates a counter-myth in *Mazurca*, minimizing ideologies and exalting the Spanish people.

5. See Nancy Dinneen, "Setting in

San Camilo 1936 and *Mazurca para dos muertos*," 70-75 in *Camilo José Cela: Homage to a Nobel Prize*, ed. Joaquín Roy (Coral Gables: University of Miami, 1991).

6. Cela's use of lyric structures in *Mazurca* is more fully discussed in Janet Pérez, "Mazurca para dos muertos: Demythologization of the Civil War, History and Narrative Reliability," in *The Contemporary Spanish Novel: 1936-1986*, ed. Kathleen Glenn, et al (Special number of *Anales de la literatura española contemporánea*, 13:1-2 [1988], 83-104).

7. Sobejano stresses the structural significance of litanies not only in *Mazurca* but also in *San Camilo*, *Oficio de tinieblas*, and *Cristo versus Arizona*. See Gonzalo Sobejano, "Cristo versus Arizona: confesión, crónica, letanía," *El Extramundi* 9 (Spring 1997): 139-162.

8. Fallibility of the narrator is highly visible in *Cristo versus Arizona*, *El asesinato del perdedor*, *La cruz de San Andrés*, *Madera de boj*, and Cela's *Memorias*, where it complements the demythologization of history, echoing deconstructionist attitudes concerning received "truths."

9. See Luis Iglesias Feijoo, "La cruz de San Andrés, última novela de Cela," *El Extramundi* 9 (Spring 1997): 163-95. Primary emphasis in this excellent study is upon the narrator's identity.

10. In "From the Prehistory of Novelistic Discourse," *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Austin: U of Texas Press, 1981), Mikhail Bakhtin underscores postmodern subversion, ridicule and eventual destruction of "monoglossic" or single-voiced structures/genres.

11. Jean François Lyotard, translated to Spanish as *La cuestión postmoderna* (Madrid: Cátedra, 1994),

defines postmodernism as the state of culture following transformations that "change the rules of the game" for science, literature and the arts in the twentieth century.

12. Gonzalo Torrente Ballester, *El "Qufote" como juego* (Madrid: Guadarrama, 1975), analyzed how the Cervantine "found manuscript" device—repeatedly used by Cela—functions to affect reader perception of levels reality as the author is progressively distanced from the text by inventing additional intermediaries or "transmitters."

13. Iglesias Feijoo (184) cites F. Torres Yagues, *Medio siglo de escritores* (Madrid: Gráficas Yagues, 1972; 36) as the first to publicize Cela's authorship of this pseudonymous biography of San Juan; Cela has elsewhere mentioned his interest in Santa Teresa. Rafael Conte also states that Cela published a "biographical essay" on San Juan under the pseudonym of Matilde Verdú, but gives the date as 1941 (50). See "Camilo José Cela en busca de la novela perdida," *El Extramundi* 12 (Winter 1997): 43-70.

14. This is fully treated in Chapter 2 of *Camilo José Cela Revisited*.

El desarrollo de la voluntad política de las masas durante el rosismo

Fue durante la larga gestión política del Gobierno de Rosas (1829-1832; 1835-1852), a la que los intelectuales y escritores liberales se opusieron con tenacidad, cuando se sentaron las bases de la literatura nacional argentina, estableciéndose los ideologemas productivos de esta literatura, y planteándose la relación de los intelectuales pequeño-burgueses modernos y progresistas con el poder político del estado burgués empresarial y las dictaduras personalistas. Durante este proceso político se conformó, paralelamente, un nuevo sujeto político trascendente en la historia social de Argentina: las masas populares, que en relación dialógica con los caudillos fueron adquiriendo su propia fisonomía política y cultural.

Si bien los sectores populares habían participado activamente en las luchas de Independencia, fueron las guerras civiles las que permitieron a estos sectores pobres y marginales, especialmente a los peones rurales y a los gauchos, liderados por sus caudillos, tener un peso político en la conducción del estado recientemente liberado de la tutela colonial española (Rosasco 67-86). De entre esos caudillos: Quiroga, Ramírez, López, Bustos, Aldao, Rosas, será este último el que llegue a separar mejor el papel militar, que en algún momento los distingue a todos, del político, consagrándose a la función de estadista, y derivando la organización militar a sus subalternos. Será también Rosas quien logre mantener con éxito una relación política más duradera y transcendente con las masas populares, provocando indirectamente un prolongado conflicto y enfrentamiento con los sectores intelectuales y con los artistas y escritores.¹ Rosas transforma a las masas populares, de súbditos más o

menos pasivos, en interlocutores de una relación política que, si bien demagógica, consulta a estas masas sobre las cuestiones más importantes (Lynch 164-209). Conforman un escenario político en que las masas se transforman en actrices (de este protagonismo no queda ninguna duda cuando leemos *El matadero* de Esteban Echeverría). El líder o caudillo encuentra maneras de dirigirse a esas masas conformando un imaginario político nuevo, distinto al que había creado el liberalismo constitucional rivadaviano y los unitarios (Halperín Donghi 156-161). Ese espacio político es un espacio dramático personalista de diálogo simbólico entre el caudillo y el pueblo, en una relación simbiótica de identificación e interacción, que resulta crucial para el desarrollo del ideario político e histórico del estado nación que se está gestando. La pequeña burguesía liberal culta progresista europeizante entra en conflicto con los líderes populistas prácticos que atan el destino de las masas a los intereses de la alta burguesía nacional exportadora (a la que Rosas pertenece por su extracción social), rompiendo definitivamente con ellos. El discurso sofisticado, hiperculto de la pequeña burguesía intelectual no llega a las masas analfabetas, a las que no consideran indispensables para organizar política y constitucionalmente la nación. La alta burguesía, en cambio, recurre a los poderes de seducción del líder populista, Rosas, el caudillo "gaucho", que crea un discurso simple, basado en elementos sensoriales de alto contenido simbólico —vestimenta, imágenes, emblemas partidarios—, apelando a un proceso de recepción mitologizante, que reafirme en las masas su sentido de pertenencia a la nación. Si la pequeña burguesía se ma-

neja en un plano cultural fundamentalmente literario, Rosas apela a las complejidades y subterfugios de un mundo signico, "semiótico", con el cual logra comunicarse efectivamente con las masas, hasta hacerlas "rosistas" y crearles un sentido de lealtad y deber hacia su persona, transformándolas en sus deudoras.

Rosas ensaya mecanismos institucionales de consulta y participación popular que van desde el plesbicio y el voto, hasta las movilizaciones políticas. Suma a los símbolos políticos identificados con la reciente nacionalidad, como la bandera nacional, el escudo y el himno, nuevos símbolos identificados con su partido y su persona: el uso del color rojo en los uniformes militares y en las ropas civiles, tanto en la ciudad como en la campaña, la adopción de un estilo "rosista" de cabello y de barba, el empleo del rojo en la decoración de frentes y el mobiliario, el uso del retrato del dictador en las celebraciones civiles y religiosas. Consulta con frecuencia la voluntad política de las masas: en momentos de reclamar la Suma del Poder Público, que le daba el poder legítimo de constituirse en Dictador, como condición para asumir su segunda gobernación, no se conforma con la aprobación y el voto unánime de los miembros de la Cámara de Representantes de la provincia de Buenos Aires, sino que solicita también la consulta popular por medio de un plesbicio realizado en la ciudad y en la campaña para legitimar su poder, reclamando el consentimiento directo de las fuerzas populares además del apoyo de los operadores políticos. Sus partidarios debieron movilizar a toda la población para el voto.

Rosas contaba con una estructura partidaria que abarcaba tanto la ciudad como la campaña. Además de buscar el apoyo del pueblo llano, solicita y obtiene el apoyo de las otras instituciones de la sociedad nacional, especialmente la Iglesia y el Ejército (él fue

Comandante de Campaña primero y luego General del Ejército). Se asegura el apoyo político de los sectores económicos más dinámicos de la sociedad, en particular los grandes empresarios rurales o estancieros (sector al que él mismo representa), cuya actividad estaba dirigida fundamentalmente hacia la exportación y traía divisas a la federación rosista.¹¹ Rosas obtiene su poder solicitándolo directamente de aquellos que son sus depositarios. Así recibe de los Gobernadores de provincia la Representación de las Relaciones Exteriores de la Federación. Rosas consulta reiteradamente la opinión de los Gobernadores y los convence de la necesidad de delegar este poder en su persona. Los persuade de que, dado el momento extraordinario de anarquía y peligro de disolución nacional que sufre el país, es en beneficio del mismo delegar la suma del poder en un individuo, y que él es quien mejor puede asumir este papel. Esto lo transforma —sin ser mandatario de la nación— en la práctica, en un presidente de hecho mucho más legítimo que Rivadavia, que, siendo el primer Presidente constitucional de la nación, según la Constitución unitaria de 1826, se vio obligado a renunciar a su investidura ante la férrea oposición política que tuvo (principalmente de los estancieros) y prácticamente le impidió ejercer el poder (Bagú 6-28).

Rosas con frecuencia, y para probar el apoyo político con que contaba, presentaba la dimisión a todos sus cargos y privilegios ante la Cámara de Representantes de Buenos Aires, lo cual ocasionaba de inmediato movilizaciones políticas en su favor, en que tanto los sectores populares como las autoridades políticas e institucionales solicitaban a Rosas la continuación en su cargo. Rosas no sólo cultivaba las relaciones políticas con los sectores más poderosos y ricos de la sociedad sino también con los sectores más pobres y aún con grupos subestimados y menospreciados, como los gauchos,

los negros de la ciudad, las mujeres trabajadoras y los indios "amigos" que aceptaban trabajar para los blancos y criollos. Para esto siempre buscaba representantes carismáticos en los que delegar parte de su propio carisma de caudillo popular, entre éstos su esposa Encarnación y su hija Manuelita.

Rosas no marginó a la mujer de su mundo político, sino que cultivó muy especialmente las relaciones con éstas, valiéndose de su hija como intermediaria. Los sectores más desprotegidos de la sociedad: los gauchos pobres, los indios excluidos de sus propios territorios, los negros liberados de la esclavitud que realizaban tareas de servicios y oficios manuales, se sintieron por primera vez reconocidos como interlocutores de ese poder político absoluto que retenía en su persona este Dictador legitimado en sus funciones por el voto popular. El proceso de democratización y extensión de las facultades políticas de voto y plesbicio, de consulta política, a sectores en su mayoría analfabetos, que son integrados al cuerpo soberano de la nación, da a las masas populares un papel que las minorías ilustradas de los gobiernos anteriores no habían sabido darles. Contribuye a esto la capacidad personal de Rosas de mimetizarse con los sectores populares, de hacerse gaucho entre los gauchos y señor de salón entre los políticos porteños y diplomáticos extranjeros, y en todos los casos comportarse como un político de gran astucia y habilidad de previsión, así como sagacidad diplomática. Esto lleva a los sectores populares a identificarse con Rosas y reconocerlo como líder, como caudillo.

El respaldo que da la Iglesia a su gestión extiende el alcance "espiritual" de Rosas, acrecentando su posibilidad de comunicarse con las masas. Con habilidad teje símbolos políticos que el pueblo bajo puede asociar con su persona y poder particular. Más que "federalista" el pueblo se hace "rosista". Aunque hable de federalismo, la es-

tructura estatal responde a sus intereses personales más que a los del Partido Federal (o a ambos, pero si entran en conflicto hace prevalecer sus propios intereses por encima de los del Partido). El individuo se transforma en la representación misma del Estado, es el Estado, en el doble sentido de que él mismo creó el Estado, de lo que era una masa informe de poderes políticos regionales en conflicto y en proceso anárquico de disolución, y luego asoció este Estado a su propia persona, de manera simple y directa, en lugar de organizarlo como un complejo aparato de instituciones autónomas. El poder comenzaba y terminaba en él. Aunque existía formalmente una legislatura y un poder judicial, consideraba que la suma del poder público lo autorizaba, si lo creía necesario, a intervenir estos poderes y ejercerlos él mismo. En ningún momento disolvió esos cuerpos institucionales, pero en la práctica éstos operaban con su supervisión primero y luego, transcurrido el tiempo y afianzado su poder, eran una extensión de su voluntad y se limitaban a endosar sus juicios y decisiones políticas, legislativas y judiciales.

Si por un lado Rosas legitimó a los sectores populares como actores políticos de su régimen y como parte de un cuerpo político del que él mismo supuestamente dependía, puesto que eran el pueblo de la nueva nación, también los limitó en sus derechos aplicando leyes y regulaciones simples, estrictas y represivas. Lynch informa que durante los últimos años que ocupó el poder, cuando alcanza hacia 1848 la cúspide de su autoridad política, Rosas recibía personalmente todos los casos judiciales de juicios penales y, después de leerlos y analizarlos, anotaba al costado del expediente la sentencia que recomendaba, que el juez casi nunca desoía y consistía simplemente en unas pocas palabras: "azótenlo", "fusílenlo", "que sirva en la frontera", "prisión", etc.

(246-253). Su administración tuvo un corte penal y policial, y aplicó leyes penales de orden público estricto a esos mismos sectores populares que reconocía como interlocutores políticos. Sus ejércitos, en los momentos en que era Comandante de Frontera, y durante la Expedición al Desierto para contener a los indios y extender la frontera, eran de los más disciplinados y aplicaba severos castigos a los que desobedecían sus órdenes. No toleraba el robo ni la violación de la propiedad, y castigaba severamente a quien se hacía justicia por su propia mano empleando la violencia.

Rosas exigía a las masas populares disciplina, lealtad y obediencia ciega, pero no ahorra esfuerzo en demostrar su agradecimiento por esta devoción y gratificar a esas masas con fiestas y celebraciones, mejoras de salario, regalos y pagos con propiedades y tierras, especialmente durante la campaña al desierto (que gana para el Estado y la actividad privada territorios previamente ocupados por los indios), y cuando se expropiaban tierras de enemigos políticos. A los indios "domesticados" arrimados a las estancias o que servían en el ejército, les da obsequios y les hace pagar salarios como a cualquier otro peón o soldado. Envía regalos de animales a las tribus amigas, exigiéndoles el cumplimiento de los pactos y castigando con severidad la violación de la palabra empeñada. El objetivo es transformar la sociedad anárquica en una sociedad organizada y gobernable, que obedezca a las leyes. Su diplomacia de pacificación forzosa se extiende a todos los sectores populares, inclusive los indígenas.

Si Rosas es estricto en el uso de las leyes penales para contener y disciplinar a los sectores populares, que son sus aliados, es extremo en el trato de sus enemigos políticos. Hace un gran esfuerzo por ponerse al nivel de las masas, entenderlas y hablarles en su idioma, ser uno de ellos, pero no

hace ningún esfuerzo por ganarse a las minorías cultas que resisten su autoritarismo y se oponen a su dictadura. Las declara sus enemigas y las pone fuera de la ley, atacando sus instituciones, en particular la Universidad, a la que deja sin presupuesto. Ataca la prensa libre y no permite publicaciones periódicas de oposición.ⁱⁱⁱ Establece así mismo una policía política que vigila la conducta de los opositores y pone como requisito para recibir favores del régimen el ser partidario político de su gobierno.^{iv} Se interesa muy poco en ganarse a los sectores letrados y a la minoría intelectual, que se pone en su contra y, cuando la situación se hace intolerable en Buenos Aires, sale al exilio a Montevideo y a Chile.

Rosas es seductor y persuasivo para captarse la voluntad de las masas, pero es violento y brutal con las elites intelectuales. Tiene razón Sarmiento cuando dice que Rosas odia la inteligencia y la cultura (*Facundo* 358-363). Siente desprecio hacia la juventud letrada, quizá porque percibe en éstos su pretendida superioridad y la manera en que subestiman a las masas populares, a las que no reconocen derechos ni legitimidad, y a las que desprecian por su incultura, su "barbarie" y sus características raciales. Rosas se identifica con los hombres de la campaña argentina, los gauchos, en su filosofía de la vida y en su manera de ser, siente que ése es el verdadero carácter americano que debemos abrazar. Opone al desprecio de la elite intelectual su propia exaltación del mundo rural del gaucho, y contribuye a fundar lo que pasado el tiempo será el mito del gaucho, como raíz de la subjetividad nacional argentina y depositario de los valores nacionales auténticos.

Rosas se opone a las minorías letradas con violencia y desprecio, reprimiendo duramente la oposición política y lleva esta represión a un extremo inusitado cuando siente que esa oposición amenaza su régimen, que él identifica con la patria, la continuidad

y la salvación del estado nacional. El hecho de que poderes extranjeros como Francia e Inglaterra se opongan a su régimen y lo ataquen, bloqueando el puerto de Buenos Aires, y la oposición política inicie campañas militares de invasión valiéndose de esa ayuda extranjera, contribuyen a darle razón a su argumento de que los "salvajes unitarios", como llama a todos los opositores (por lo que termina siendo un sinónimo de antirrosismo), son enemigos del Estado y no sólo de él, son "anti-americanos" y deben ser excluidos de la nación. En la nación argentina sólo puede haber rosistas, porque Rosas es la nación y el Estado es una misma cosa con su persona. Se siente con el legítimo derecho de hacer un uso exagerado de la fuerza y a emplear el terror para atacar y deshacerse de sus enemigos políticos. El siente que el pueblo, al aceptarlo como dictador, le ha dado esta facultad: la de disponer de la propiedad y de la vida de sus enemigos políticos.

Pone a sus enemigos políticos en el mismo papel que a sus enemigos extranjeros: les puede declarar la guerra y aniquilarlos. Y contra los enemigos internos puede usar el terror como medio extremo para paralizar toda oposición a su poder. Concreta lo que John Lynch considera un ejemplo del "Leviatán" de Hobbes: se transforma en el gobernante supremo, dictatorial, que mantiene al Estado unido empleando la fuerza, sometándolo por el miedo, gracias a lo cual impide la fragmentación y la disolución del mismo (Lynch 180-190). Sarmiento reconoce en el *Facundo* que Rosas ha logrado efectivamente unir al país y disciplinarlo bajo su mando, aunque al precio de eliminar toda diferencia, toda oposición ilustrada, de sumergirlo en la barbarie (356-366). O sea, de mantenerlo en un estado social inferior al de la civilización. Sarmiento interpreta que Rosas odia la civilización, y toma, como modelo del Estado que impone, la organización feudal de la estancia

ganadera (Criscenti 97-129). Se apropia de conductas que derivan de la experiencia rural argentina, elaborando con ellas símbolos políticos: el degüello a cuchillo como modo preferido de ejecución, el empleo del rojo bárbaro de la sangre en los uniformes, la marca de hombres y animales para indicar propiedad, el sometimiento y la doma por medio del castigo y la violencia.

Rosas cuenta con la lealtad y el cariño de las masas. La pequeña burguesía intelectual, en cambio, acaba odiándolo. El no hace nada por ganarse su favor. Es evidente que se trata de un desprecio compartido. La experiencia de la tiranía hace meditar a los intelectuales sobre el valor de la libertad y el papel del pueblo en la nación. El pueblo, después de todo, era rosista, se había dejado seducir por un demagogo. Peor aún, el pueblo no era rivadaviano, el líder liberal y progresista, el campeón de la educación. La pequeña burguesía unitaria de profesionales y comerciantes tenía otro motivo para odiar a Rosas: representaba a la elite exportadora de productos ganaderos, los poderosos estancieros, que se habían adueñado de la economía del país. Rosas había concretado una alianza de estancieros y sectores populares, marginando del poder político a los comerciantes y profesionales. Los estancieros se apoderaron de la estructura productiva y de la comercialización, eran los que generaban la riqueza de exportación del país: los cueros, la carne salada y otros subproductos de la ganadería.

Rosas demostró que podía gobernar sin los sectores ilustrados, que se habían creído indispensables en la hora primera de la Revolución. Los unitarios no tuvieron más remedio que aliarse con los ingleses y franceses, alianza odiosa a los ojos del pueblo, que comprometía la soberanía nacional y la independencia política ganada no hace mucho. Para esa cultura letrada la figura del tirano se vuelve el símbolo por antonomasia de la barbarie po-

pulista, el terror dictatorial, el odio a las instituciones liberales y a la vida intelectual independiente. Justifican la invasión armada y el golpe de estado del General Lavalle en 1828, que arrebató el poder al General Dorrego, Gobernador federal electo de Buenos Aires, y lo fusiló sin juicio previo, interrumpiendo el orden institucional y desencadenando la guerra civil, así como el golpe de estado del General Rivera en la Banda Oriental, que derroca al Presidente Oribe y se mantiene en el poder con apoyo francés, por la sencilla razón de que éstos son enemigos políticos de Rosas (*Facundo* 207-214).

Rosas pasará a la historia de la literatura nacional en *Facundo*, "El matadero", *Amalia*, como el prototipo del tirano sangriento; el intelectual y el escritor se presenta a sí mismo como el luchador denodado contra la tiranía, amante del bien y la libertad. Esto genera una dinámica hermenéutica entre los intelectuales pequeño-burgueses y el poder político. Para las masas, los intelectuales ingresan en la historia política nacional como un grupo que hace gala de su superioridad mental frente al pueblo y lo desprecia; que proclama su propia superioridad, denuncia la inferioridad de las masas y exige se le entregue el poder político para liderar la nación. Los intelectuales y artistas liberales condenan a las masas por su origen étnico, justificando sus antipatías hacia ellas, basados en teorías racistas y anunciando su intención política de expulsarlas del cuerpo de la nación, por considerarlas indignas. A la intolerancia política de Rosas los intelectuales oponen su propia intolerancia intelectual. La cultura letrada se divorcia así de la formación política personalista de las masas que componen el nuevo estado y que, por primera vez, han logrado establecer una relación política duradera con un caudillo popular que las lidera, las reconoce, les da identidad política dentro de la nación. Los intelectuales sienten

atracción y repulsión hacia las masas iletradas, pero las reconocen como una amenaza para su hegemonía política liberal, basada en su superioridad mental y filosófica, en su "conocimiento" avanzado de la cultura moderna.

Rosas es el primero que profundiza la cultura política de las masas y en ese proceso les da identidad dentro de la nación. Si bien las moviliza y las desmoviliza por conveniencia, son súbditos sin voluntad propia, las transforma en un elemento de poder con el cual es necesario gobernar. Simultáneamente las somete a una estricta disciplina exigiéndoles lealtad y obediencia suma y las priva del derecho de cuestionar su política. Se presenta frente a ellas como un líder infalible con poder absoluto. Justifica su dictadura como una necesidad imperiosa para salvar al país de la disolución y la anarquía: el Restaurador de las Leyes constituye en su misma persona la nación y la ley. Sin él, no habría ley. Se asegura que los grupos populares y sectores políticos renueven el contrato social que lo mantiene en el poder, renunciando repetidas veces a su cargo y rechazando su reelección hasta tener pruebas mayores de que el Partido Federal lo necesita en el poder.

La concentración personal del poder había sido una constante en el gobierno del Río de la Plata desde el establecimiento de la administración colonial impuesta por la corona española, tan distante esta misma de sus colonias, y se profundiza durante los primeros gobiernos revolucionarios. La tradición política colonial española primero, y la criolla después, prefieren el establecimiento de un poder personal y unívoco, a las complejidades de una infraestructura burocrática y pluralista, base de la sociedad democráticamente organizada. Rosas inicia la "educación" política de las masas populares, convenciéndolas de que el caudillo representa la ley y tiene el derecho de ejercer la violencia si es necesario en defensa de la ley, según

él mismo la interpreta. El caudillo es capaz de comunicarse con el pueblo, y esto lo transforma en un representante legítimo de la voluntad popular y en un interlocutor e intérprete de las aspiraciones políticas del pueblo. Entre el caudillo y el pueblo hay diálogo, no importa que sea un tirano. Entre los intelectuales y las masas hay incomunicación, mutuo miedo y desprecio.

Este enfrentamiento entre los intelectuales y la cultura política popular, entre la pequeña burguesía patriótica y las masas heterogéneas que componen el cuerpo político de la nación, se repite en la historia política de Argentina durante los gobiernos de Yrigoyen y, muy especialmente, durante los gobiernos populares del General Perón. Perón, como Rosas, se apoya en el pueblo bajo y el proletariado y da identidad política a sectores políticamente marginados de la sociedad, a pesar de estar integrados a la actividad productiva, incluidas las mujeres. Se vale, como Rosas, de su esposa, para canalizar las inquietudes populares. Concentra en sus manos el poder político y es adorado por las masas. Moviliza al pueblo, crea un diálogo con éste y pide constantes demostraciones de lealtad, cariño y apoyo político. Se mimetiza con los elementos populares y obreros. Respeta la heterogeneidad racial de las masas a quien los trata de "compañeros" y les llama con singular cariño sus "descamisados", mientras él mismo se mezcla con ellos en mangas de camisa, como un obrero más. Tiene una relación conflictiva con los intelectuales y la pequeña burguesía liberal, que lo desprecian y consideran un tirano sin legitimidad.

En la relación de la pequeña burguesía letrada con el caudillo y las masas subyace una diferente interpretación de lo nacional, y del papel político del líder. La pequeña burguesía intelectual no considera a las masas como interlocutoras políticas válidas, a menos que éstas se eduquen y

se "civilicen", es decir que su libertad y sus derechos políticos están limitados por su saber. Si no saben tienen que someterse a los dictados de los que saben. Para el caudillo de masas, que interpreta con buen o mal tino la voluntad popular, la voluntad política emana del "ser" de las masas y nadie puede privarlas de este derecho legítimo. El saber, especialmente el saber intelectual, es accesorio. La voluntad política se deriva del ser argentinos, ningún individuo nacido en el suelo nacional puede ser privado de su voluntad política. La pequeña burguesía antirrosista le niega al dictador y al pueblo legitimidad política, tratan de destruir al caudillo y a sus seguidores, especialmente a la peonada rural: los gauchos. La pequeña burguesía antiperonista y los sectores del ejército que derrocan a Perón por la fuerza, en 1955, en abierta violación de la Constitución, niegan al caudillo y a su partido legitimidad y lo proscriben, lo dejan fuera de la ley durante muchos años.

Estos caudillos de masas, sin embargo, no tienen en sus planes independizar a los sectores populares de su tutela. Mantienen una relación de clientelazgo entre los señores burgueses poderosos, la alta burguesía, y el proletariado, su base popular, pero excluyen de la alianza a la pequeña burguesía, por considerarla ilegítima a su modo: cambiante, extranjerizante, ignorante del verdadero carácter del pueblo. En el caudillismo hay una idealización casi mística de lo popular. El pueblo idolatra a su caudillo porque previamente el caudillo se ha hecho a imagen y semejanza del pueblo. Esto no significa que el caudillo no tenga sentimientos ambiguos hacia el pueblo, puesto que el caudillo es un ambicioso de poder. Pero el caudillo no tiene identidad política independientemente de su pueblo: son un "yo" y un "otro", que se dan mutuamente identidad y se esclavizan a un tiempo. La relación es naturalmente dramática,

por eso la profusión de ceremonias públicas políticas: ambos necesitan esa reafirmación para saber que existen, para poder verse reflejados como en un espejo. Por eso también la difusión de las imágenes del caudillo: el pueblo se ve y se reconoce en el caudillo, al adorarlo se adora en un acto de elemental narcisismo. El caudillo se siente, en nombre del pueblo, defensor de los ideales de la nación. Defiende tanto el cuerpo como el espíritu de la nación, su territorio como sus valores y su religión. Este tipo de caudillismo (diferente a la dictadura del proletariado concebida por Lenin) es el modo que asume el poder autoritario popular en los gobiernos de las burguesías nacionales.^v

La dictadura de Rosas fue un acontecimiento político central en la constitución de la nación: consolidó la unión territorial, dio identidad política a las masas populares, defendió la independencia nacional aún a costa de los más extremos sacrificios, generó un tipo de relación carismática entre el líder popular y su pueblo, legitimó el ejercicio tiránico del poder cuando la nación se encuentra en crisis o amenazada, separó la voluntad de las masas de la interpretación iluminada de las minorías intelectuales, divorciando la cultura popular de la cultura letrada elevada. En el Estado argentino la cultura popular no ha sido capaz, regularmente (aunque sí en situaciones excepcionales), de relacionarse con la cultura letrada de las elites, y viceversa.^{vi} Los sectores populares no han sabido apropiarse de la cultura letrada y la cultura letrada no ha podido dialogar con los sectores populares. Hay entre ellos un divorcio, mutua desconfianza y desprecio, como lo ejemplifica tan bien Echeverría en "El matadero".

Para la clase popular el estigma del educado es el oponerse a la persona

del dictador, no serle leal. Para el educado el individuo inculto es una amenaza a su libertad, representa un estado anterior del desarrollo social: la barbarie. La cultura letrada argentina y en particular la Generación del 37: Sarmiento, Echeverría, Alberdi, Mitre, Mármol, Gutierrez, ha registrado con fidelidad el dilema entre la cultura letrada y la dictadura rosista, desde su perspectiva antipopular y antirrosista (Halperin Donghi 17-39). Solamente el unitario Ascasubi fue capaz, en su *Paulino Lucero*, de condenar el rosismo desde una perspectiva populista, mostrando simpatía y comprensión hacia el gaucho y el espíritu criollo, reivindicando la cultura popular y el lenguaje rural independientemente de Rosas. Ascasubi defiende el sentido lúdico de la sicología criolla, su culto al coraje y su tendencia ostentosa, así como su alegría de vivir. Echeverría, Sarmiento, Mármol, en cambio, prefieren el cuadro trágico, mostrado desde la perspectiva del intelectual derrotado y pesimista (Shumway 51-60).

El rosismo conformó una nueva identidad política para las masas y generó un nuevo tipo de cultura política, cuyas consecuencias llegan hasta nuestros días. A la caída del dictador, las elites liberales, entonces en posición de ocupar el poder, expresaron su odio político al tirano victimizando a las masas, en particular al gaucho y a los caudillos federales, como lo registró tan bien José Hernández en sus artículos periodísticos y en el *Martín Fierro*. Esto creó en Argentina un divorcio visceral entre la sensibilidad popular y la cultura letrada, que la generación de Hernández y de los escritores criollistas de alguna manera trataron de subsanar, pero que subyace en el inconsciente cultural colectivo de la nación, y que se repitió durante el peronismo, en que volvieron a enfrentarse las masas populares y las elites cultas.

Obras citadas

- Ascasubi, Hilario. *Paulino Lucero*. Buenos Aires: Ediciones Estrada, 1945.
- Bagú, Sergio, José Campobassi y Juan P. Oliver. "Rivadavia, prócer o mito." Haydée Gorostegui de Torres, editora. *Historia Integral Argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1974. Vol. 2: 6-28.
- Criscenti, Joseph. "Sarmiento and Rosas: Argentines in Search of a Nation, 1810-1852." Joseph Criscenti, editor. *Sarmiento and His Argentina*. Boulder: Lynne Rienner Publishers, 1993. 97-129.
- Echeverría, Esteban. "El matadero." *Obras completas de Esteban Echeverría*. Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora, 1951. Compilación de Juan María Gutiérrez. 310-329.
- Halperin Donghi, Tulio. *El espejo de la historia Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1987.
- Hernández, José. *Martín Fierro. Ida y vuelta*. Buenos Aires: Editorial Tor, 1944.
- Lynch, John. *Juan Manuel de Rosas 1829-1852*. Buenos Aires: Emece Editores, 1984. Traducción de Benigno Andrada.
- Rosasco, Eugenio. *Color de Rosas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.
- Sarmiento, Domingo F. *Facundo. Civilización y barbarie*. Madrid: Cátedra, 1990. Edición de Roberto Yahní.
- Shumway, Nicolás. "Sarmiento and the Narrative of Failure." Joseph Criscenti, editor. *Sarmiento and His Argentina...* 51-60.
- Weinberg, Félix, editor. *El salón literario*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1958. Estudio preliminar de Félix Weinberg.

Notas

1. Los intelectuales y artistas participaron activamente durante muchos años de la vida literaria de Buenos Aires durante la primera y la segunda administración de Rosas, en que se publicaron obras de la trascendencia de *Los consuelos*, 1834, *Rimas*, 1837, de Esteban Echeverría, y *Fragmento preliminar al estudio del derecho*, 1837, de Juan Bautista Alberdi. El momento culminante de la vida cultural de Buenos Aires durante esta época coincide probablemente con la creación del Salón Literario en 1837, en la librería de Marcos Sastre, en el que participan la mayoría de los jóvenes que luego constituirían en 1838 la política Asociación de Mayo. Recién en 1838 el gobierno de Rosas aumenta las medidas represivas contra la oposición local y los disidentes potenciales al

régimen (entre los cuales estos jóvenes intelectuales eran seguramente sospechosos), durante el conflicto que se desarrolla con Francia, que culmina en el bloqueo del puerto de Buenos Aires, mientras los unitarios, bajo el liderazgo militar del General Lavalle, planean la invasión militar al territorio de la Confederación. En ese momento todos los jóvenes —Alberdi, Echeverría, Gutiérrez, entre otros— deciden emigrar para proteger su seguridad y continuar con un trabajo político abierto de oposición desde el exilio. La única figura intelectual de nota que permanece junto a Rosas es el polígrafo napolitano Pedro de Angelis, que se transforma en el principal publicista de la dictadura y en editor del *Archivo Americano* (Weinberg 9-101).

2. El volumen de exportación del sector ganadero era mucho mayor de lo que uno puede imaginarse. Con una población total de poco más de medio millón de personas distribuidas en un enorme territorio, la Argentina exportaba más de un millón de cueros por año durante la década de 1830. La industria del cuero, así como los saladeros, que exportaban carne seca (charqui) a los mercados de esclavos de Brasil y Cuba, eran los que traían al país las divisas necesarias. La rentabilidad del sector comercial interno, en cambio, era muy baja. Ya tempranamente, durante el gobierno de Rosas, la Confederación Argentina se posiciona en el mundo como una neta exportadora de materias primas ganaderas (Lynch 78-79 y 101-126).

3. Su ataque a la prensa libre va más allá de impedir periódicos de oposición en Buenos Aires. Su ministro Baldomero García protesta en una visita a Chile en 1845 por el asilo político dado a Sarmiento, y Florencio Varela, el periodista líder de la oposición en Montevideo fue asesinado (se cree que por agentes de Rosas) en 1848.

4. La Sociedad Popular Restauradora, luego llamada Mazorca, fue creada en 1832 y liderada por Doña Encarnación, la esposa de Rosas, como una sociedad de apoyo para la reelección de Rosas, que buscaba sembrar el pánico e intimidar a los opositores. Cuando el régimen se sintió amenazado en 1838 por Francia y la oposición unitaria, la Mazorca se transformó en grupo parapolicial y desencadenó el terror contra la población, cometiendo numerosos asesinatos. Hay opiniones divergentes sobre cuántos asesinatos cometió la Mazorca, pero Lynch considera que la cifra de algo más de 2.000 ejecuciones, cometidas durante todos los años que estuvo Rosas en el poder, es justa, aunque no todas estas ejecuciones fueron cometidas por la Mazorca (Lynch 224-248). Rosas controlaba a la organización, a pesar que pretendía no hacerlo, y decía que la violencia era una reacción popular de justificada indignación para defender su régimen. Ante la crítica de la comunidad internacional, y ya superada la amenaza a su régimen, disuelve la Mazorca en 1846.

5. La relación de los grupos intelectuales con las masas populares difiere notablemente en las revoluciones burguesas y en las socialistas. Durante la revolución burguesa vemos desarrollarse este temor y aprehensión entre la burguesía y las masas populares, temor que el desprecio de los intelectuales y el caudillismo carismático expresan de distintas maneras: los intelectuales con su ansiedad de separar las aspiraciones de las masas de sus propias aspiraciones, y el caudillismo deseoso de controlar cualquier acción independiente de las masas y lograr su apoyo incondicional. En la revolución comunista se supone que el proletariado, la clase o grupo social señalado como el más dinámico y sobre el que resta el futuro del cambio social, es el que debe liderar por sí mismo la sociedad, pero...necesita de la vanguardia, en la que tiene especial papel el liderazgo de los intelectuales —que se transforman en aliados— para poder concretar la Revolución. La revolución comunista requiere de una interpretación histórica tan compleja de lo político —interpretación que el materialismo histórico reputa “científica” — que difícilmente una persona sin excelente educación “burguesa” podría llevarla a cabo. Tanto Trosky como Lenin, líderes de la Revolución Bolchevique, eran notables intelectuales, de gran cultura y educación, escritores de primer nivel. Aquí los intelectuales se unen a las aspiraciones del pueblo, y no a las de la pequeña burguesía profesional, como ocurre durante las guerras civiles argentinas. El riesgo latente en la revolución comunista es que los pequeño-burgueses intelectuales, lejos de descasarse sinceramente, acaben por ignorar los objetivos de la revolución proletaria, constituyéndose en una burocracia permanente y actuando según sus propios intereses, con el objetivo de perpetuarse en el poder.

6. Dentro de estas excepciones tenemos que considerar a la poesía gauchesca, en particular la de José Hernández y su crítica al liberalismo, en ese momento en el poder; la poesía pro-inmigrante de Almafuerte, hacia el fin de siglo y el papel de la música popular urbana —el tango— a principios del siglo XX en el litoral argentino.

Moralidad reformista en *El Laberinto de la fortuna*

El Laberinto de la fortuna (1444) ha gozado del interés de la crítica desde su publicación hace más de cinco siglos hasta nuestros días. Entre algunos puntos que han sido evaluados por los estudiosos, se encuentra el afán por descubrir el móvil del *Laberinto* y correlativamente a quién va dirigido. Así, por ejemplo, Rafael Lapesa menciona que el blanco de las sugerencias de Juan de Mena, su autor, es la nobleza castellana, a quien se trata de inducir a actuar como grupo modelo que aglutine y estabilice a la sociedad de Castilla (113). Por su parte, Kathryn Sherrill expone en un breve artículo la idea de Mena de inspirar a Juan II, monarca castellano, a convertirse en una figura real gloriosa (181). Una opinión que sintetiza las anteriores corresponde a Luis Beltrán quien, a lo largo del poema, cree ver alusiones dirigidas tanto a la aristocracia como al rey para que asuman una actitud positiva en un momento histórico que Juan de Mena veía como coyuntural. Estos aportes interpretativos poseen gran validez ya que coincidimos con ellos en ver al *Laberinto* como una obra ejemplar, pero creemos que si se dirige solamente a la nobleza y al rey el llamado al cambio que Mena ansiaba ver es limitado. Es una opinión unánime entre los estudiosos de la obra que Mena esperaba lograr una reforma, sin embargo, también en ese sentido se ha restringido la interpretación ya que los críticos han sostenido que la idea de cambio estaba dirigida a la nobleza que se hallaba dividida por luchas intestinas y rivalidades palaciegas y, al rey que no tomaba actitudes concretas para terminar con esas rivalidades. No

obstante, en tales análisis no se consideraba a los sectores populares como blancos de la reforma moral que el poeta alentaba. Proponemos en este trabajo explicar las ampliaciones de la reforma ansiada por Juan de Mena a través del *Laberinto de la fortuna* y al mismo tiempo mostrar cómo este llamado involucraba a todos los estamentos sociales y constituía una reorganización de la sociedad de su tiempo basada en el cultivo de virtudes específicas.

Primeramente, deseamos clarificar qué entendemos por reforma. Utilizamos la definición presentada por Peter Burke, quien al referirse al cambio ocurrido en la cultura popular explica que se trata de "the systematic attempt by some of the educated to change the attitudes and values of the rest of the population, or as the Victorian used to say, to 'improve them'" (207). Este teórico mantiene que la reforma de la cultura popular se extiende en Europa por un período aproximado de tres siglos, desde el siglo XV hasta el siglo XVIII y es un fenómeno que se nutre de la Reforma y la Contra-reforma y cuya consecuencia más evidente consiste en presentar a las sociedades europeas occidentales como estados modernos y, por lo tanto, como aparatos políticos "cuadernos" en los cuales existe una estructura organizativa de la sociedad rígida y monolítica. Esta organización estatal impulsada desde arriba corresponde al auge del absolutismo monárquico, y para algunos, suponía un progreso frente a la falta de unidad o a la inestabilidad política de la Edad Media, durante la cual los

reyes eran los *primus inter pares*, los primeros entre los iguales.

Burke sopesa los cambios introducidos por este reformismo con prudencia. Efectivamente, si estas transformaciones fertilizaron en las distintas poblaciones fue porque se intentó modificar la conducta y modos de vida de campesinos y artesanos. Sin embargo, en la implementación de esta reforma se aisló y desprestigió todo un grupo de costumbres y hábitos que constituían una parte importante de las actividades de estos grupos sociales. Nos estamos refiriendo a las festividades y las prácticas que se exhibían en la celebración de los carnavales medievales.

Los carnavales formaban parte no sólo de las actividades sociales de la Edad Media sino que también implicaban una forma de organización del universo político y social de los participantes. Los carnavales, ya sean entendidos tanto como oportunidades de expresión permitidas y fiscalizadas por los grupos dominantes, o como instancias en la que las clases populares podían peticionar y demandar cambios en sus condiciones de vida, se basaban en antiguas festividades que enfatizaban los ciclos de la naturaleza y, en especial, la renovación. Mikhail Bakhtin veía al carnaval como el tiempo de libertad en el que se sucedían momentos de muerte y de vida (9). En general, podemos afirmar que la regla del carnaval era precisamente la inclusión —todo estaba permitido— y el permiso para disfrutar de la vida sin limitaciones morales ni judiciales. Burke afirma que los temas del carnaval giraban precisamente en torno a la comida, el sexo y la violencia (186). En verdad, la libertad del carnaval y la falta de límites permitían los excesos que se manifestaban cultivando todas

las actividades que derivaran en sensaciones placenteras para el cuerpo: comer en demasía, beber en abundancia, y copular libremente. Con el advenimiento de una mentalidad preocupada por la moralidad, estas costumbres populares debían ser erradicadas.

Consecuentemente, la transformación de la cultura popular implicó con exclusividad el ataque y la destrucción de la cultura y los hábitos carnalescos. Si el carnaval era la época en la que se privilegiaba el cuerpo sobre las exigencias y limitaciones de la vida diaria, la reforma impulsó las regulaciones y las obligaciones sobre los placeres físicos. Se hace difícil precisar las causas y un momento concreto en el cual se produce este cambio. Lo cierto es que las clases dominantes que antes fomentaban el carnaval, comienzan a considerarlo como época de caos, desorden y atropellos. Al expresar disgusto y desprecio hacia las prácticas del carnaval, estas clases empiezan a distanciarse y se produce la bipolarización a la que se refieren Peter Stallybras y Allon White por la cual los discursos elevados pertenecientes a las clases superiores ridiculizan y rechazan las formas de vida y el pensamiento de las clases bajas. Como estos autores nos indican, la separación ideológica entre los discursos “elevados” y los “bajos” no equivale a un fenómeno simple sino que se presenta como una situación en la cual predomina la paradoja creada en torno a ciertos sentimientos de unos hacia otros; en otras palabras, si las clases altas desprecian a las clases bajas, también hay momentos en que las admiran y las hacen focos de su deseo y atención.

Hasta ahora, hemos hablado de reformismo independientemente de la obra de Mena. Si volvemos al *Labe-*

rinto de la fortuna, veremos cómo el poeta presenta estas ideas en su poema. El poeta es visitado por Belona, y con ella, parte hacia la casa de la Fortuna donde se le aparece la Providencia. Como la visión del poeta no es buena, le pide a Providencia que sea su guía. Aquí el sujeto poético prefiere a Providencia sobre Fortuna. Algunos críticos han visto en esta preferencia una característica del espíritu cristiano predominante² pero debemos recordar cómo Mena nos presenta a Fortuna:

ca tu firmeza es non ser constante,
tu temperamento es distemperanca,
tu mas cierta orden es desordenanca,
es la tu regla ser muy enorme,
tu conformidade es non ser conforme,
tu deseperas a toda speranca. (59)

La Fortuna es lo caótico, lo irregular, lo que no nos puede brindar una constante y por lo tanto, lo que no se adecua al proyecto del poeta. Contrariamente, la Providencia es definida como una fuerza poderosa que ordena las cosas presentes y que impone y asigna los diferentes roles.³ En su asociación con la Providencia, el sujeto poético gana un conocimiento que será, por lo tanto, digno de confianza y respeto. Por otra parte es importante señalar que las visiones que el sujeto poético recibirá le darán un placer, no físico, sino mental, como corresponde a un intelectual reformador. El sujeto tendrá el privilegio de contemplar con exclusividad hechos que involucran a los "grandes" de su tiempo: la realeza y la nobleza, para a su vez, transmitirlos a sus lectores más humildes. Estas revelaciones y visiones del sujeto también nos llegan con una carga valorativa muy diferente a la del carnaval en el cual todo era válido, por ejemplo, en la estrofa 25, la Providencia aclara que "sabrás a lo

menos qual es el deffecto,/ vicio e estado de qualquier persona" (67). Aquí vemos que quien transgrede normas es caracterizado como defectuoso y vicioso, diferenciación que alude a la presencia de reglas concretas que deben ser respetadas.

Antes de tener acceso a las visiones que le presentará Providencia, el poeta nos advierte de cómo deben ser interpretadas sus palabras. Este es un gesto altamente revelador de la autoridad del poeta, quien está limitando las posibles interpretaciones de su texto al advertirnos: "Si coplas, o partes, o largas dicciones/ non bien sonaren d'aquello que fablo, /miremos al seso, mas non al vocablo" (60). Lo interesante es que en la misma estrofa el poeta sólo autoriza o valida la crítica de "los entendidos" desdeñando la opinión de "los grosseros" que sólo dan pareceres "rudos". Creemos ver una alusión a lo que mencionábamos anteriormente sobre la división de la sociedad entre los discursos elevados, que pertenecen a los entendidos, y los bajos, que son emitidos por los "grosseros". Si aquí nos es dado observar el desprecio hacia lo bajo, más adelante, expondremos por qué el poeta no prescinde de lo bajo sino que, aun con los problemas de interpretación que este grupo pueda tener, decide incluirlos como lectores posibles de su obra.

El sujeto comienza su recorrido por el mundo y observa la disposición de los planetas: el "orden" cósmico. Como lo ha demostrado Beltrán, cada planeta muestra ejemplos negativos y positivos respecto al pasado y al presente (321), las acciones que se deben emular y las que se deben evitar. Dentro de cada planeta aparece el tratamiento de una virtud cardinal, que se analizarán seguidamente por orden

de aparición. En las estrofas LXXVII y LXXVIII, habla de la reina María de Aragón y bajo el título "encaresce su virtud" habla de la fidelidad de la reina hacia su esposo Alfonso, quien pasó largos años guerreando en Italia.⁴ En la estrofa siguiente, nos habla de la mis-ma virtud practicada por una dama noble, Doña María Coronel.⁵ Así, la reina María y Doña María son dos ejemplos de mujeres que practican la fidelidad conyugal y cuando ésta se encuentra amenazada como en el caso de la última, destruyen el elemento pecaminoso: la carne, para salvar "la fama". Estos casos son verdaderamente ilustrativos ya que revelan la intención reformista del *Laberinto* en el sentido de apartarse de la licencia y placeres del carnaval. Burke señala que "the ethic of the reformers was one of decency, diligence, gravity, modesty, orderliness, prudence, reason, self-control, sobriety and thrift, or, to use a phrase made famous by Max Weber, this worldly 'asceticism'" (213). El poeta reformador condena abiertamente el adulterio, la lascivia y la sexualidad que no es reprimida, advirtiendo: "Aprendan los grandes a bevir castamente" (94). El didactismo de Mena hace que nos aclare lo que entiende por castidad "es abstinencia de vil llegamiento" (94) y enfatice el modo de vida virtuoso contrapuesto al vivir vicioso.

A continuación, en Mercurio, se predica contra la avaricia. En la estrofa LXXXVII, el poeta condena a quienes, en pos de la codicia no reparan en los daños que pueden afectar a la población en general. Inesperadamente, su crítica se dirige al alto clero.⁶ El blanco del ataque afecta a las "autoridades" religiosas que carnavalizan los asuntos religiosos y que, a su vez, abusan del poder sobre las masas para difundir

ideas contrarias a la moral cristiana a sus congregaciones. En especial, Mena condena la comercialización de las bulas y la falsa propaganda religiosa. Para el poeta, una causa de este proceso de corrupción que observa en religiosos y nobles reside en el hecho enunciativo de disfrazar con eufemismos ciertas verdades, invirtiendo los términos calificativos: "Bueno nos fazes llamar los viciosos;/ notar los crueles por muy piadosos/ e los piadosos por mucho crueles" (99). La idea de un sinceramiento implica llamar a las cosas por su nombre verdadero, independientemente de quien se vea afectado: sea el rey, los nobles o el alto clero. El saneamiento de los vicios que afectan a las distintas clases aparece explícitamente en la estrofa XCVIII en la cual le pide al rey que haga cumplir las leyes como etapa inicial para erradicar la codicia y avaricia de "qualquier estado" (101). Nuevamente, el poeta nos brinda una clara definición de lo que entiende por codicia (102). Como en el caso anterior, la clarificación conceptual apunta a reforzar un mensaje didáctico y reformador.

En el orden de Venus, el sujeto poético enumera los vicios sexuales que atentan "en contra de las leyer humanas e grados" (103) como el incesto, la violación, el amor prohibido, eligiendo una historia popular para ilustrar su rechazo hacia estas prácticas.⁷ Como en los casos anteriores, se nos proporciona la definición de buen amor. Contrariamente a lo que sucede en *El libro del buen amor*, la definición de Mena, en nuestra opinión, no es tan amplia, ya que tiende a presentar el amor como una unificación de dos voluntades (109); con tal concepto Mena implícitamente alude a una limitación del placer, que

ahora se ve coartado por la razón que debe primar, a fin de equilibrar los deseos de las partes.

Avanzando en el texto, en la orbe solar, encontramos a los poseedores de sabiduría: santos doctores, profetas, oradores, poetas. Al principio del análisis del *Laberinto*, hicimos referencia a la forma en que el poeta legitima su posición de vocero de las verdades de Providencia y ahora lo hallamos formando parte del grupo de las "autoridades" ya que, si bien no se ve a Mena en persona, se ve a otros colegas que practican la misma profesión. Aquí es pertinente hacer un paréntesis para aclarar cómo los letrados habían ganado influencia y voz en las decisiones cortesanas durante el siglo XV. En efecto, en esta época comienza a percibirse la importancia en el aparato estatal de miembros provenientes de familias no aristocráticas, quienes contaban con una educación universitaria y eran llamados a integrar la burocracia real. Bástenos recordar el cargo que ocupaba el propio Mena como secretario de cartas latinas y cronista real en la corte de Juan II. Como recién llegado, el poeta se encuentra formando parte de una nueva clase, la cual por su flamante creación, carece de los defectos de los demás estamentos, lo que le otorga un margen de acción desde donde puede apuntar los abusos de los grupos estamentales tradicionales. Volviendo al poema, el narrador nos presenta a un intelectual caído en desgracia, Enrique de Villena. En el poema se nos dice que Villena era astrólogo y poseía conocimientos sobre la magia. Es necesario aclarar que la magia y las brujerías eran actividades comunes en la cultura medieval del carnaval y que, por lo tanto, debían ser erradicadas mediante la labor de la reforma. Como

reformador e intelectual, la reacción del sujeto poético es contradictoria y revela las paradojas de su empresa. Por un lado, lamenta la censura real puesta en marcha por Juan II quien ordenó la quema de los libros de Villena. Por otro lado, le pide al rey que intervenga para imponer orden y distinguir entre los malos y los buenos saberes. El poeta afirma que "la mucha clemencia, la ley mucho ablanda" (118) declarándose, por lo tanto, contrario al *laissez faire*, *laissez passer*, y pidiendo que el rey se transformara en un poder de policía que vigilará y controlará los textos que circulaban en su dominio. Mena, en su afán de reorganizar de forma ascética la vida y lecturas de los castellanos, estaba ayudando a gestar y fortalecer el poder real y el aparato estatal que culminaría en el absolutismo monárquico del siglo XVI.

La palabra que el sujeto define en el círculo posterior es significativa por su papel dentro del reformismo: la prudencia. Si se piensa en la libertad del carnaval, vemos cómo la prudencia implica la diferenciación entre lo que es permitido y lo que constituye un tabú. Consecuentemente, la cautela incursiona en el discurso poético como un dispositivo de represión ante las acciones y costumbres que no respetan los límites impuestos. El yo poético considera la prudencia como una virtud indispensable, no sólo para el estado llano, sino también para el monarca quien debe mediar entre los conflictos de la nobleza, esbozar los objetivos del naciente estado y concretarlos, y también enfrentar a las potencias vecinas. La prudencia, en el ámbito de la política, no era sinónimo de pasividad sino una virtud que canalizaría las energías dispersas de los nobles castellanos hacia la consecución de victorias mili-

tares, especialmente contra los moros. El consejo que brinda la voz poética se caracteriza por un esencial pragmatismo en el uso de la prudencia: "Mirad a los fines"(128). Frente al obrar impulsivo y despreocupado que era la moneda corriente en el carnaval, surge aquí la idea reformista de una planificación, priorización y un obrar contemplando las consecuencias a largo plazo.

Relacionado con esta idea se encuentra el interés de unir las energías dispersas de la aristocracia y encauzarlas hacia objetivos concretos, tales como la terminación del dominio moro en la península y el ser protagonista de hechos gloriosos. Tomemos, por ejemplo, el episodio del Conde Niebla, que figura en el *Laberinto*. El Conde Niebla desatiende su seguridad para salvar a sus hombres y perece en una muerte honorable que le acarrea fama⁸ y carácter ejemplar. El narrador poético se explaya con lujo de detalles en relatar tal acontecimiento para estimular al estado llano al cultivo de las virtudes de esos señores. La noción de liderazgo atribuida a la nobleza aparece en un pedido dirigido al tiempo histórico:

O siglo perverso, cruel, engañoso
pues das a los señores tan grandes
danos entre ellos algunos Fabricios^{oficios}
que fagan al pueblo bien provechoso;

(156)

Como es posible observar, en la cita anterior, se combina la mención de lo "elevado" o la referencia a los encumbrados señores con lo "bajo" o el estamento de los laborantes, el pueblo. La causa de esta íntima relación entre la aristocracia y la masa popular debe buscarse en las relaciones socioeconómicas que mantenían a ambos estamentos en estrecha comunicación. Como nos advierte Luis Suárez Fernán-

dez, el siglo XV español presenciaba un proceso de aristocratización por el cual la vida económica, social, política y cultural giraba alrededor de la nobleza, quien a su vez, influenciaba a las capas más bajas de la sociedad (105). La idea de concientizar a la aristocracia de su rol modelador de conductas en la sociedad constituye, entonces, un recurso propuesto por el yo poético a fin de limitar a esta clase en sus ambiciones materiales y políticas⁹ y cooptarla en beneficio de su proyecto moralizador y reformista.

La imitación de los aristócratas por parte del estado llano se evidencia también en el círculo de Marte donde el narrador distingue conceptualmente entre fuerza y fortaleza. Mientras que la primera es corpórea, la segunda representa una cualidad del alma que dota al poseedor de virtudes (152). A modo de coraza o vestimenta, la fortaleza espiritual transforma la carne débil y la hace "noble", honrosa y estimable. En este aspecto, el narrador se inclina una vez más, en favor de los logros personales¹⁰ y la conciente elección de un obrar virtuoso.

La oposición naturaleza/bienes materiales es retomada en las estrofas CCXXIII y CCXXIV del círculo de Júpiter, en las cuales el sujeto poético expone el deseo de los nobles de gozar de los beneficios de la vida natural —prerrogativa de las clases bajas según la división establecida en el poema— y a su vez, el deseo del pueblo de disfrutar de las riquezas de los aristócratas. La voz narradora resuelve tal paradoja afirmando el predominio de rivalidades y luchas en las clases aristocráticas: "así dan los fados sus desaventuras/ más a los grandes que a los menores" (159). Por lo tanto, el estamento bajo, al estar más en contacto con el mundo natural, carece

de la competencia palaciega y las intrigas cortesanas que dividen y debilitan a la nobleza. La vida natural rica en virtudes se contrapone al estilo de vida superficial y altamente competitivo de la Corte.¹¹

En el orden de Júpiter, el sujeto hace un nuevo llamado al rey para que asuma un papel activo en la conducción de los asuntos domésticos, especialmente en lo referido a la justicia. Esta es definida en relación a su papel represor y punitivo y no como entidad recompensadora: "es más acote que pugne los vicios:/non corruptible por sí nin por non "(161). Mena asigna la función de otorgar premios a la Fama, encargada de enumerar los eventos en los cuales los héroes han participado. Este será el caso del rey Juan II si se hacen realidad los sucesos profetizados por la Providencia. Las hazañas y logros de Juan II opacarán la gloriosa historia de la península ya que han sido vaticinados por la Providencia. Rey y sujeto poético comparten el peso de sus respectivas obligaciones: el primero, como líder fuerte, valiente, prudente y valeroso haciendo realidad el destino glorioso de Castilla y, el segundo, componiendo una narración poética de las verdades que ha visto en la casa de Fortuna. En el cumplimiento de su labor profética/poética, el sujeto narrador colabora con el engrandecimiento de Castilla, imaginando las ventajas derivadas del

saneamiento de los usos y costumbres de sus contemporáneos. En conclusión, *El laberinto de la fortuna* presenta un carácter abiertamente anticarnavalesco que se evidencia en la crítica a comportamientos considerados como licenciosos y contrarios al bienestar de la sociedad. La moralidad reformista del poema no se limita solamente a la crítica de ciertas conductas como el adulterio o el amor prohibido, sino que, además, propone modelos a imitar. Conciente de las diferentes interpretaciones posibles de su obra, Mena prefiere aclarar en forma didáctica el uso de los términos y las virtudes que propone a los distintos estamentos de la sociedad de su tiempo. Las definiciones refuerzan el tono moralizante de la obra e ilustran la autoridad del sujeto poético, quien tiene el privilegio y el poder de auspiciar tales cambios gracias a la ayuda recibida por la Providencia.

La obra pretende inducir a cambios en los distintos estamentos de la sociedad: el rey, la nobleza, el clero y la masa popular. Las virtudes de los nobles son enumeradas para transformar a la masa y, la ingenuidad y cercanía de los trabajadores al orden natural es citado como beneficioso para el cese de hostilidades entre los nobles y la monarquía. Los cambios que el sujeto propone implican un alejamiento de la libertad del carnaval y un ingreso a la sobriedad propia de los estados modernos.

Obras Citadas

Bakhtin, Mikail. *Rabelais and his world*. Cambridge: MIT P, 1968.

Beltrán, Luis. "The poet, the king and the cardinal virtues in Juan de Mena's *Laberinto*" *Speculum-A Journal of Medieval Studies* 46 (1971): 318-332. Burke, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe*. London: Billing, 1978.

Highfield, Roger, ed. *Spain in the Fifteenth Century. Essays and Extracts by Historians of Spain*. New York: Harper Row, 1972.

Lapesa, Rafael. "El elemento moral en el *Laberinto* de Mena: su influjo en la disposición de la obra." *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de Historia*

- Literaria*. Madrid: Gredos, 1967. 112-122.
- Lida de Malkiel, Maria Rosa. *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

- Mena, Juan de. *Laberinto de la fortuna*. John Cummings.ed. Madrid: Catedra, 1996.
- Sherrill, Kathryn. "A fifteenth century goad to glory." *Romance Notes* 13 (1971): 181-187.
- Stallybrass Peter & White Allon. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell UP, 1986.

Notas

1. La época de la cuaresma se contrapone al período del carnaval. Según la interpretación cristiana la cuaresma constituye un período de ayuno, abstinencia y penitencia. La crítica ha utilizado este término para nombrar la época no-carnavalesca.

2. Lapesa afirma que "Predicar conducta requiere precisar los quiciales sobre los que ha de girar. Hay que decir a los hombres, entre otras cosas, con quién tienen que habérselas, hasta qué punto son dueños de sus actos y quién determina el acaecer externo. Esta última cuestión se había renovado para los españoles del siglo XV al resurgir la idea de la Fortuna y entablarse polémicas sobre su relación con el principio cristiano de la Providencia divina." (113)

3. O principessa e dispendedora
de gerarchías e todos estados,
de pazes e guerras, de suertes e
fados,
sobre senyores muy grande señoira,
(66)
4. Como nos hace saber, la virtud de la reina
no es un hecho común:
Muy pocas reinas de Grecia se falla
que oviessen guardados los lechos
a sus maridos demientra los fechos
de Troya no Ivan en fin por batalla."
(92)

5. Según explicación del Brocense "estando el marido ausente vinole tan grande tentación contra la carne que determinó de morir por guardar la lealtad matrimonial, y metiose un tizón ardiendo por su natura, de que vino a morir" (92)

6. "Allí vi grand clero de falsos prelados
que fazen las cosas sagradas venales.
O religión religada de males,
que da tal doctrina a los mal
adoctrinados!" (96)
7. Presenta el caso de Macías, poeta que se

carcelado y asesinado por el esposo de ésta. Al contar las vicisitudes de un hombre caído en desgracia a causa de un amor prohibido, el poeta juega con las oposiciones dolor/placer. Si el amor es comúnmente concedido como placer, la historia de Macías nos brinda la cara dolorosa de la moneda del amor.

8. O ínclito conde! quisiste tan fuerte
tomar con los tuyos enantes la muerte
que no con tu fijo gozar de la vida.
Si fe a mis versos es atribuida,
jamás la tu fama, jamás la tu gloria
darán a los siglos eterna memoria;
será muchas vezes tu muerte plañida."
(114)

9. Fernández Suárez explica el poder ilimitado de la nobleza castellana al no existir una clase que se le contraponga "There was no bourgeoisie conscious of itself as a class which might oppose the nobility, share political power with it, and serve as an effective support for the monarchy." (85)

10. Esta tendencia a favorecer las acciones de una persona tiene repercusiones en el siglo XVI. En el aspecto religioso, se debatirá el papel y el valor de las obras y la fe en la salvación. En el plano secular, Cervantes expresa una visión moderna de la sociedad con oportunidad de ascenso social a través de los logros propios afirmando en el Quijote que "la sangre se hereda, mas la virtud se aquista."

11. La tradición pastoril que loaba la vida rural se encuentra en Virgilio y los cultivadores de ese género en la Edad Media.

enamorado de una dama casada y fue en-

Parodia y desactivación de la memoria oficial en *Maten al león* de Jorge Ibargüengoitia

*Muchas y grandes obras literarias son
creaciones que son críticas:*

*Cervantes, Dostoievski, Flaubert,
Proust y tantos otros.*

*También, a veces, el pensamiento
crítico se vuelve creación artística:*

*Nietzsche y Valéry, como
ejemplos próximos.*

*En suma, lo que puede hacer el escritor
frente al Estado es, sobre todo
y ante todo, escribir.*

*Subrayo: escribir lo mejor que pueda.
Octavio Paz (El escritor y el poder)*

*La influencia de la persecución
sobre la literatura es que obliga
a todos los escritores con puntos
de vista heterodoxos a
desarrollar una técnica particular:
la técnica de la escritura entre líneas.*

*Leo Strauss (Persecution and Art of
Writing)*

En el contexto de lo que en la literatura hispanoamericana se conoce como 'la novelística del dictador,' *Maten al león*, del escritor mexicano Jorge Ibargüengoitia, se significa por ser la única que reelabora dicho asunto con tintes más bien carnavalescos, propios de vodevil. El objeto de la novela: matar al presidente-dictador de la Isla de Arepa cuando éste se propone institucionalizar su régimen dándole tintes democráticos. La estrategia: envenenarlo, dinamitar el palacio presidencial o acribillarlo; una a una todas estas conjuras y conspiraciones para realizar el magnicidio fallan y la muerte del primer magistrado arepano termina produciéndose en circunstancias, por demás, fortuitas (las conspiraciones, por cierto, se realizan al ritmo de congas y bodoleques entre la clase adinerada de la isla).

La novela nace en los años 60, mientras la transmisión de la ideología revolucionaria mexicana se desborda en su discurso (recordemos que el régimen llega, incluso, a hacer uso de la fuerza para contrarrestar toda crítica). Salida a la luz en 1969, *Maten al león* se suma a la voces de otros escritores mexicanos que en esa época quieren marcar también su alejamiento frente al régimen revolucionario. Recordemos, rápidamente, a Luis González de Alba (*Los días y los años*), Elena Poniatowska (*La noche de Tlatelolco*), Carlos Monsiváis (*Días de guardar*), Carlos Fuentes (*Tiempo mexicano*), Octavio Paz (*Posdata*), René Avilés Fabila (*El gran solitario de palacio*), Gerardo de la Torre (*Muertes de aurora*), Arturo Azuela (*Manifestación de silencios*), Fernando del Paso (*Palinuro de México*) y Vilma Fuentes (*Ayer es nunca jamás*).

En su conclusión, es menester decirlo, *Maten al león* no culmina ninguno de los procesos de mejoría o deterioro que ha generado al paso de sus páginas: la vida política, social y económica en el imaginario mundo arepano sigue su curso sin que la muerte del león —es decir, del presidente-dictador— se traduzca en cambios reales para la comunidad isleña. Ante esta aparente inmovilidad de un relato cuyos adjetivos bien pudieran ser jocoso y trepidante, el punto final nos remite a su inicio y, desde ahí, nuevamente a su desarrollo. De esta manera, son los segmentos que dieron forma a la realidad isleña, a ese mundo polarizado social y políticamente, los que se des-

tacan en la globalidad de un texto que, sin ser pesimista, logra transmitir la idea de que en la vida arepana (sobre todo en lo que atañe a sus relaciones de poder) nada puede cambiar. A partir de esta convicción, dichos segmentos empiezan a vincularse a su contexto productivo a través de alusiones claras y contundentes: Arepa es México. Gómez Moriana, apoyado en *Figuras del discurso* de Fontanier, explica que la *alusión* consiste "en hacer sentir la relación de lo se dice con algo más que no se menciona y que activa dicha relación" (194, la traducción es del autor de este artículo). De hecho, es a través de este primer procedimiento como el autor logra establecer mecanismos de correspondencia entre la ideología revolucionaria mexicana y los postulados hegemónicos del partido político que gobierna en el mundo novelesco (la Isla de Arepa). Sin embargo, las alusiones —y su vinculación Arepa-México— parecen no bastar para el cabal establecimiento del sentido crítico de *Maten al león*. A lo largo del libro, y entreveradas con dichas alusiones, son las expresiones paródicas las que connotan el distanciamiento del autor respecto al régimen político mexicano. Dichas expresiones cuestionan los procesos de formación y transmisión ideológica que están en la base del proyecto de nación sobre el que fue construido el moderno Arepa-México. Consecuentemente, la crítica más amplia del texto es la que cobra forma en la *parodia* de aquellos discursos históricos que, en el tejido del relato, pretenden oficializar la memoria colectiva.

Para entender el alcance de la crítica que Ibargüengoitia ofrece en su novela, es necesario definir qué es la *parodia* y cuál es su rango pragmático de acción. Por lo tanto, y siguiendo los

conceptos que Rose ofrece al respecto, la *parodia* puede ser entendida, a grosso modo, como la imitación irónica de un texto cuya lectura produce un sentido más amplio al esclarecerse tanto la voz imitada como la del imitador (49). En sentido estricto, la *parodia* es irónica por cuanto logra que esta aparente reproducción de un texto cobre un doble significado.

Consecuentemente, el mecanismo paródico se explica en la percepción de un texto original enturbiado por la presencia de una segunda voz que, en nuestro caso, pertenece a Ibargüengoitia. Es en esta segunda voz donde se percibe la actitud crítica del autor que nos ocupa respecto al texto que está parodiando, mismo que se corresponde, como se verá, al discurso histórico oficialista. Al privilegiar esta idea —la del texto original enturbiado por el trabajo del autor— se impone despejar la primera interrogante, esencial para este análisis: ¿es el texto original el único blanco de una crítica expresada a través del mecanismo paródico?

Linda Hutcheon explica cómo, en nuestro siglo, las formas de creación artística no han hecho del texto parodiado —texto entendido en un sentido amplio, pues como tal puede representar una pintura, un fragmento cinematográfico, una fotografía, un postulado ideológico, etc.— el objeto único de su expresión crítica (50). Lo que es más, tal parece que actualmente la *parodia* es una forma seria de arte crítico y, en esa dirección, la misma Hutcheon aclara que "as a form of criticism, parody has the advantage of being both a re-creation and a creation, making criticism into a kind of active exploration of form" (51). ¿Cuál es el valor, entonces, que como mecanismo de crítica tiene la *parodia* en un texto? Sin duda, como lo explica nuevamente

Rose, la importancia de la *parodia* estriba en que no sólo alude a otra voz o autor sino que, una vez percibida en una obra, trasciende el ámbito meramente textual al poner al descubierto las relaciones existentes entre el discurso que ha sido enturbiado y el contexto social en que dicha *parodia* se produce (49)¹. Por lo tanto, en la expresión paródica está presente tanto el texto aludido como el proceso a través del cual éste se convirtió en canon o modelo². Lo que es más, pudiera ser que la *parodia* criticara no sólo a un texto determinado y a su posterior transformación en modelo o paradigma, sino también a la forma en que este modelo es citado como válido e inquestionable.

La *parodia* es, pues, repetición y creación. Es una forma textual conocida y reconocida a la que se adhiere una nueva voz que la caricaturiza o la ridiculiza, la exagera o la minimiza, la contrasta o discrepa de ella. A través de cualquiera de estos u otros procedimientos, la *parodia* siempre cumplirá, como se ha explicado, una función crítica y la dimensión de esta función crítica sólo puede ser aprehendida cuando ésta se vincula a su contexto productivo. En consecuencia, la *parodia* en *Maten al león* está cuestionando los discursos históricos presentes en la realidad mexicana en la que el texto se inscribe. Al mismo tiempo, está criticando los procesos ideológicos que han sido utilizados para institucionalizar la memoria ya que, como se lee en la novela, el pasado sólo puede ser abordado desde la perspectiva oficialista que el régimen arepano-mexicano ha impuesto. En resumen, la *parodia* en esta obra cuestiona la historia y la memoria oficial; al hacerlo, pone en tela de duda los esquemas ideológicos representados en las tensiones noveles-

cas mismas que sólo pueden explicarse en los términos que su contexto de producción ofrece, es decir, en los discursos presentes en la realidad mexicana de ese tiempo.

Los mecanismos paródicos y sus objetivos textuales en *Maten al león*

Esta novela construye un universo ficcional en el que se pone en marcha un discurso heroico e histórico que sirve, a través de su transmisión ideológica, como legitimador de una estructura de poder. Al hacer su aparición en el tejido del relato, la *parodia* critica, primero, la forma en que son contruidos los textos testimoniales y, por lo tanto, la manera en que se construye la memoria escrita de una sociedad. Posteriormente, el procedimiento paródico absorbe con su crítica a todo enunciado que ha llegado a constituirse oficialmente en un hecho del pasado. Dicho en otras palabras, el tejido literario de esta novela es claramente paródico en aquellos segmentos que evidencian la necesidad de crear un testimonio escrito y, además, en el resultado de la satisfacción de dicha necesidad: el pasado oficial.

Vayamos a un segmento del primer capítulo de la novela (*La pesca*) para reconocer la parodia de un registro periodístico-policíaco. El fragmento exhibe los términos de una memoria que quiere oficializar un recuerdo; el párrafo a continuación narra lo sucedido durante las pesquisas que se realizan para aclarar la trágica muerte del candidato opositor a la presidencia de Arepa:

La toma de la casa de doña Faustina, la de San Cristóbal número 3, el burdel más caro de Puerto Alegre, formará, en adelante, parte de la mitología arepana. Los poli-

cías entraron por la puerta principal, por la lateral, por la trasera, y por las ventanas del segundo piso, usando la escalera de los bomberos. Juntaron a veinte putas histéricas en la sala morisca, les metieron mano, y les quitaron el dinero que habían ganado con tanto trabajo, aquella noche de quincena; después, las metieron en el furgón de los presos, y las hicieron pasar la noche en chirona, en donde tres de ellas pescaron resfriado, y un sargento carcelero, gonorrrea. Los clientes, excepto el Director del Banco de Arepa, que se puso a salvo saltando por una ventana y rompiéndose una pierna, fueron fichados, extorsionados y puestos en libertad. (Cap I - La pesca)

La exageración, el léxico y los detalles banales con que está presentado el hecho ofrecen una crítica hacia la forma en la que tradicionalmente se construyen en los diarios arepanos (vinculados referencialmente a los mexicanos) eventos parecidos. Al mismo tiempo, este fragmento trasciende su materialidad textual, pues desactiva —muy críticamente— el canon periodístico que, entre otras cosas, sirve para establecer oficialmente los recuerdos en Arepa. En consecuencia, con fragmentos paródicos el texto sugiere que nada de lo que se hace para conservar la memoria corresponde a la realidad de la Isla de Arepa. La historia de lo inmediato se cuestiona en la parodia periodística y, de esta manera, la novela nos ha preparado para asimilar la crítica mayor, es decir, la que posteriormente tiene como blanco el discurso histórico.

Al haber establecido, entonces, que son los fragmentos de corte testimonial los únicos que son parodiados en la obra, se impone un análisis más de-

tallado de los alcances que dicha crítica puede tener en el contexto sociodiscursivo en que se produce la novela. Es necesario, por lo tanto, despejar el siguiente cuestionamiento: ¿por qué se critica el discurso histórico utilizando como instrumento la parodia? ¿Qué efectos produce esta desactivación del pasado oficial en el lector mexicano de los 60?

La muerte del discurso histórico oficial

En el universo ficcional creado por Ibargüengoitia se pone en marcha un discurso histórico que es revestido de prestigio por la interpretación oficialista. Consecuentemente, esta exaltación del pasado se ha constituido por definición en una ideología de poder. Al haber quedado establecida la forma en que se construye la memoria colectiva arepana, hemos sido conducidos a la perspectiva crítica que se pretende para dar lectura a los textos históricos parodiados en la novela. El inicio de la lectura de estos textos paródicos representa, al mismo tiempo, un surgimiento paulatino de ideas, comentarios y razonamientos que se vinculan de inmediato a la realidad discursiva en que está inmerso el lector mexicano de esa época (y aún el lector actual). La esfera de lo ficcional, es decir, ese mundo arepano del que se partió para construir con sus indicios una realidad paralela a la mexicana, ha pasado a un segundo plano en la conciencia del receptor del texto pues, siguiendo siempre a Rose, el mundo novelesco decanta su sentido hacia el referente extratextual, es decir, hacia la experiencia de vida del lector que incide en la interpretación que éste realiza de la novela dado que la parodia "also involves the reader of the text (especially one who appears to be inse-

parable from a canonised work, such as the Bible) in its critical analysis" (Rose, 53). Veamos el fragmento que con mayor claridad ilustra lo anterior:

XI. LA TOMA DEL PEDERNAL

A fines del siglo XVI, los españoles decidieron construir un fuerte para defender Puerto Alegre de los corsarios. Para erigirlo, escogieron el islote del Pedernal (llamado así, porque alguien había encontrado allí pedernal), que está en la boca de la bahía. El fuerte del Pedernal, que tenía por objeto impedir la entrada (o la salida) de barcos hostiles al puerto, nunca sirvió para nada, porque los corsarios nunca llegaron a Santa Cruz de Arepa[...] Al Pedernal se fue a refugiar, con los restos de sus mermadas fuerzas, después de la Batalla de Rebenco, el General Santander.

Once meses resistieron los españoles en aquel último reducto. En realidad, no les costó trabajo, porque nadie los atacó durante ese tiempo, ni resistieron porque tuvieran ganas, sino porque nadie pasó a recogerlos[...]

A los once meses de sitio (relativo, porque los españoles viajaban todas las tardes a tierra firme con el objeto de abastecerse de víveres), Belaunzarán, el más joven de los caudillos insurgentes, decidió dar un golpe que había de acabar, para siempre, con la dominación española de Arepa. Juntó en la playa a los negros de la Humareda y a los guarupas del Paso de Cabras, y cuando oscureció y la marea estuvo más baja, se despojó de su vistoso uniforme de general brigadier, y en cueros, con sólo un machete en la mano, se metió en el agua hasta la cintura, se volvió a los negros y a

los guarupas, que lo miraban sin entender qué tramaba, y alzando el machete, gritó:

¡Voy por la gloria! ¡El que quiera, que me siga!

Dicho esto, se puso el machete entre los dientes, y empezó a nadar en dirección al islote. Mil hombres lo siguieron, nadando encuerados, mordiendo machetes. Muchos se ahogaron, pero, muchos también, salvaron los cien metros de ancho que tiene el canal que separa al islote de la tierra firme, y cayeron como un rayo sobre los ciento cuarenta y tres españoles, que estaban desapercibidos, haciendo una fiesta, en honor de María Auxiliadora, y memoria del prodigioso triunfo de las naves españolas en Lepanto. Era el veinticuatro de mayo. No quedó uno con vida. (Cap. XI)

Es necesario, ahora, esclarecer la forma en que el autor guanajuatense desacredita la formación del texto histórico mientras cuestiona su transformación en discurso ideológico. Para ello, reproduzco nuevamente algunos segmentos del fragmento anteriormente citado. El capítulo en cuestión tiene un título: *La toma del Pedernal*. Con ello, se anuncia la presentación de un texto histórico —porque conocemos el registro— del tipo 'La caída del Imperio Romano de Occidente,' 'La toma de la Bastilla' o 'La Guerra Civil Española.' El inicio del capítulo reafirma, al mismo tiempo, la lectura histórica que se pretende para el texto en las palabras 'A finales del siglo XVI, los españoles decidieron [...]' Una vez establecida la forma en que el autor conduce la lectura del fragmento, su tono de documento histórico comienza a fisurarse cuando son ofrecidos datos irrelevantes tanto para el relato como

para la construcción de la memoria oficial del mundo arepano, tal es el caso de la mención que se hace de las fuerzas colonialistas que no resistieron porque tuvieran ganas, sino porque nadie pasó a recogerlos. La guarnición había sido olvidada [...].'

Después de afirmar la presencia del discurso heroico exaltador, el autor procede, como hemos visto, a enturbiar su contenido. Así, primero asistimos al derrumbe del texto histórico como tal y, posteriormente, a lo que éste representa en Arepa y, por extensión, en México: el heroísmo de la gesta independentista es inexistente o, en el mejor de los casos, puramente circunstancial. El trabajo del autor se ha adherido al texto histórico para enfrentarlo críticamente: es parte de él y al mismo tiempo se le aleja para criticarlo; la voz de Ibargüengoitia es repetición y creación; el texto histórico, víctima y modelo. De esta manera, insistamos, mientras repasamos la historia arepana hemos leído -en el implícito textual de este fragmento que la independencia de la isla no puede ser calificada de heroica porque 'a los españoles no les costó trabajo resistir porque nadie los atacó durante ese tiempo.'

El hecho histórico, por sí mismo, ha sido desnudado. El *epos* heroico del pasado nacional ha cedido ante el peso de la expresión paródica. En seguida, el autor apunta, mediante idéntico procedimiento, a la forma en que esa falsa épica se integró a la memoria oficial arepana o, lo que es lo mismo, al inicio de la construcción del sentimiento patriótico que quiere dar legitimidad al grupo político que detenta el poder:

Don Casimiro Paletón, que a la sazón era un joven poetastro, cantó esta gesta con un poema de mil sonoros versos (uno por cada uno

de los participantes), en el que calificó a Belaunzarán, que tenía veinticuatro años, de "Héroe Niño", de lo que nunca se arrepintió bastante. (Cap. XI)

Basado en las ideas de Carrera Damas sobre los obstáculos de la creación latinoamericana (183), el artista arepano (y por lo tanto el artista mexicano) ha acudido al estereotipo que en la América española se ha tenido para reproducir y exaltar las luchas independentistas en su canto a los héroes. La reproducción de tales estereotipos desemboca, como es nuestro caso, en una ridiculización de hechos que, aunque casi siempre fueron trágicos, no se corresponden a lo que la memoria oficial recuerda en su afán de legitimarse en el poder. Al respecto, Carrera Damas expresa que "la manera como los latinoamericanos vivimos nuestras historia, y la intensa exaltación de que la hacemos objeto, han conformado un estereotipo propiamente benévolo [...]; tales estereotipos suelen ridiculizar situaciones frecuentemente dramáticas y hasta trágicas" (180).

Ibargüengoitia, en este orden de ideas, se mostró siempre alérgico a la labor del artista oficial que contribuyó a delinear la cara del pasado mexicano. Así, por ejemplo, cuando hablaba de la Revolución Mexicana, el autor explicaba que ésta fue "un invento posterior que se debió a los intelectuales, a los pintores y a los escritores. Los pintores inventaron al pueblo y todo eso. Durante la revolución el pueblo se llevó una friega soberana. Y cada vez que protestó por algo le pegaban hasta por debajo de la lengua" (De Tavira 632). Teniendo estas ideas de Ibargüengoitia presentes, el epicentro de la memoria de Arepa-México se ubica en el culto a los héroes, su des-

medida adoración y su posterior mitificación. Para ello, no importa cambiar, transformar, cancelar y trastocar los hechos históricos. La permanencia en el poder todo lo justifica en Arepa, incluso la condenación de amplios sectores al olvido. Estos sectores —representados en la novela por los negros de la Humareda y los indios guarupas del Paso de Cabras— no podrán nunca reaccionar ni aprehender totalmente su realidad presente por cuanto el discurso ideológico mantendrá vigente en su memoria la realidad pasada, es decir, el régimen promueve un recuerdo colectivo en el pueblo arepano-mexicano y lo conduce hacia aquellos hechos que, mediante su continua y permanente exaltación, lo consagran como el heredero legítimo del poder. No hay, pues, en Arepa, una correlación entre existencia histórica y conciencia histórica, fundamento de una percepción congruente de la realidad en la que el isleño vive, ha vivido y vivirá en el futuro inmediato.

Esa es la razón por la que, en la progresión del relato, no constatamos tampoco la aparición de un discurso político que, explícito y bien estructurado, funcione como figura opositora al gobierno arepano. El antagonismo hacia el régimen de Belaunzarán es parte exclusiva de los intereses de la clase acomodada de Arepa, nunca del pueblo y, mucho menos, de una facción intelectual contestataria de los actos de gobierno. La razón es, como lo explica el mismo Carrer —en la concepción elemental de la enseñanza—, apoyada en el aparato burocrático de la historia oficial, conduce a la formación de un clima de limitación a veces drástica de libertad para la creación intelectual” (183).

La crítica que Ibargüengoitia expresa en sus *parodias históricas* es, sin

duda, más completa y específica que aquella que pudimos haber extraído de sus continuas alusiones entre Arepa y México. El autor de *Maten al león* se ha dispuesto a echar por tierra, mediante este recurso, la oficialización de la memoria; al mismo tiempo, ha desacralizado el pasado mientras ponía al descubierto los procesos a través de los cuales esa memoria oficial —ya desmentida— se constituyó en historia patria y en piedra angular de un discurso ideológico de poder.

La *parodia ibargüengoitiana* representa, al mismo tiempo, una exploración estilística que evidencia la búsqueda de una voz particular e irrepetible por parte de su autor. Sin embargo, la trascendencia de esta obra estriba en el afán de Jorge Ibargüengoitia por desolemnizar la expresión histórica para ponerla al alcance interpretativo del mexicano, del lector mexicano de ése y de este tiempo. Su expresión es, así, la conjugación perfecta de búsqueda estilística con afán desmitificador pues mientras humaniza al héroe lo allana, le da carne y hueso, lo hace víctima de su circunstancia y lo expone a las raras coincidencias o a las afortunadas casualidades. El resultado: la crítica, el héroe que no es héroe, el pasado que no es lo que parece, el discurso ideológico que cae suplantado por la ambición política, la percepción de que lo presente no se corresponde ni se explica cabalmente en la oficialidad que el régimen ha impuesto para recordar los hechos del pasado.

Por último, *Maten al león* de Jorge Ibargüengoitia es, antes que nada, una realidad literaria, después, un reflejo directo e inmediato de su contexto de producción. Esta novela no se inscribe en el México de los 60 a la manera de comentario autorial sobre su sociedad sino que entiende, como lo

explica José Revueltas en *Los muros de agua*, que la "realidad siempre resulta un poco más fantástica que la literatura [...] Este será siempre un problema para el escritor: la realidad literalmente tomada no siempre es verosímil, o peor, casi nunca es verosímil. Nos burla, nos 'hace desatinar' [...] porque no se ajusta a las reglas; el escritor es quien debe ponerlas" (10). Ibarguengoitia, por lo tanto, entretiene y mueve a risa; mientras eso sucede, derrumba y suplanta su realidad. La *parodia* que habita entre las páginas de *Maten al león* no sólo quiere expli-

car la vida mexicana, quiere expresarla, darle un espacio a las obsesiones y frustraciones de su entorno social en los ámbitos de una ficción particular, ofrecer un lugar a las palabras que lo circundan para que éstas, como dice Octavio Paz, se traguen sus propias palabras. *Maten el león* es, en conclusión, una expresión literaria que posibilita una idea: si la vida de una nación cupiera en doscientas páginas, la historia moderna de México se explicaría un poco —o quizás más que eso— en los términos en que el pasado y el presente se racionalizan en la imaginaria Isla de Arepa.

Notas

¹ Rose explica que "in refashioning the performed language material of the other texts and discourses, parody not only creates allusions to another author, another reader, and another system of communication, but to the relationship between the text, or discourse, and its social context" (49).

² En este sentido Rose aclara que "the parodist may also recreate his norms in order to attack them —internalising and foregrounding both his target and the process by which it has become canonised, the process of quotation itself" (44).

Bibliografía

Carrera Damas, Germán. "El análisis de los obstáculos a la creación intelectual: el pasado histórico como ideología." *Cultura y creación intelectual en América Latina*. México: Siglo Veintiuno, 1984.

Castañeda Iturbide, Jaime. *El humorismo desmitificador de Jorge Ibarguengoitia*. Guanajuato: Gob. del Estado de Guanajuato, 1988.

De Tavira, Luis. "Un atentado a la solemnidad de la historia." *Teatro mexicano contemporáneo, antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Gómez Moriana, Antonio. "La evocación como procedimiento en el Quijote." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 6.2 (1982): 191-223.

Hutcheon, Linda. "The pragmatic range of parody." *A Theory of Parody, the Teachings of Twentieth-century Art Form*. New York and London: Methen, 1985.

Ibarguengoitia, Jorge. *Maten al león*. México: Joaquín Mortiz, 1994.

Revueltas, José. *Los muros de agua*. México: Ed. Era, 1960.

Rose, Margaret. *Parody, meta-fiction*. London: Croom Helm, 1979.

ARDIENTE PACIENCIA: Testimonio del protagonismo perdido

Este trabajo se propone analizar el abordaje que presenta Antonio Skármeta del pueblo y la realidad política chilena en la novela *Ardiente Paciencia*, enfocándose en el protagonismo que otorga a las clases bajas de la sociedad, sin utilizarlos con motivos ideológicos, lo que creemos constituye una actitud diferente dentro de la narrativa hispanoamericana.

En una conferencia dictada en México en septiembre de 1978, Antonio Skármeta finalizó su discurso "Narrativa chilena después del golpe" con estas palabras:

Mirada en conjunto, la narrativa chilena de estos últimos cinco años se ocupa predominantemente del movimiento político y sus personajes centrales son de la burguesía o de la pequeña burguesía. El proletariado, protagonista y víctima de la historia, aparece marginalmente falseado en la visión de los escritores no revolucionarios o excesivamente idealizado en aquellos más comprometidos... (74)

Unos años antes, en un artículo crítico sobre su generación de escritores, "La novísima generación: varias características y un límite", había dicho:

La inevitabilidad de farfullar estas observaciones, auto-críticas, tiene una raíz emocional: el golpe de estado en Chile y los sufrimientos y heroísmos de mi pueblo, me llevó a querer saber más de él y de los otros pueblos latinoamericanos. Esta urgencia me reveló que en

nuestra literatura estaban faltando los reales protagonistas de la historia. Que muy escasamente la notable literatura de mi generación, que admiro, me daba señales de ellos. (291)

Tal vez como respuesta a esta carencia de protagonismo popular, es que unos pocos años después, en 1983, Skármeta escribe la obra teatral "Ardiente Paciencia," que reescribe dándole forma novelada en 1985. La obra posee rasgos que la distinguen de la mayoría de la novelística latinoamericana anterior, esencialmente por la inclusión de muchos elementos de la cultura popular, por lo que algunos críticos consideran a Skármeta como representante del Post Boom. Es cierto que la obra posee estos elementos característicos en el estilo, lo que se demuestra esencialmente en la incorporación de intertextos tales como canciones pop y poemas de Neruda, con los que se construyen diálogos entre los personajes, pero creemos que en *Ardiente paciencia* estos elementos no sólo persiguen un fin estilístico, sino que Skármeta los utiliza con el propósito de perpetuar por escrito cómo vivieron y sintieron los habitantes de un pequeño pueblo chileno los años de la presidencia de Salvador Allende, y como se vieron afectados por los acontecimientos políticos que transformaron sus vidas, sin que ellos tuvieran interés ni participación activa en estos acontecimientos.

La obra abarca un período de cuatro años especialmente relevante para

la historia chilena: desde junio de 1969 hasta septiembre de 1973. Es decir, revive el clima preeleccionario y el gobierno de Salvador Allende hasta el golpe de estado del General Augusto Pinochet. Skármeta estaba exiliado en Alemania en el momento de escribir la novela y esto valoriza más un rasgo sobresaliente de la obra: la falta de una ideología explícita; pese a la indudable dimensión política de los hechos narrados, el autor consigue no impregnar la obra con su propia ideología. El abordaje que se propone Skármeta del pueblo chileno es lo más objetivo posible. El fin de la novela no es transmitir una ideología política, sino exponer hechos que el lector puede juzgar, no en una dimensión focalizadamente política, sino mucho más amplia y esencialmente más humana.

En este sentido, la elección de Pablo Neruda como personaje es esencial, ya que sólo Neruda podía brindar este abordaje no ideológico. Si bien no podría concebirse a Neruda sin su profunda condición de hombre político comprometido durante cincuenta años con una ideología definida, no puede negarse que su condición de ser humano y de poeta popular superan ampliamente el aspecto político de su ser. Esto queda demostrado en la novela al ver que todos los habitantes del pueblo conocen la poesía de Neruda, sean analfabetos o del partido de derecha, como es el caso de la madre de Beatriz, quien se declara opositora del gobierno y las ideas marxistas, pero demuestra no sólo conocer la poesía de Neruda, sino respetarlo profundamente como persona. Y es el universal y a la vez cotidiano ser humano Neruda el que Skármeta incorpora como personaje en su

novela, sin descartar su faceta política ya que esto permite el primer plano que por momentos adquieren los sucesos políticos claves de la época, sin comprometer ideológicamente al narrador. Por ejemplo, a través de Neruda el lector se entera que va a haber elecciones en poco tiempo, cuando Mario entrega a este la carta donde el partido comunista lo nombra candidato a la presidencia, siendo esta la primera incursión de la realidad política en la tranquila vida de Mario y los habitantes de San Antonio.

La renuncia de Neruda a esta candidatura permite la primera aparición de Salvador Allende en el texto, que se produce a partir del regreso de Neruda al pueblo:

Fue el domingo de esa semana cuando el mismo camión rojo que se había llevado a Neruda dos meses antes, lo trajo de vuelta a su refugio de Isla Negra. Sólo que ahora el vehículo venía forrado en carteles de un hombre con rostro de padre severo pero tierno y noble pecho de palomo. Debajo de cada uno de ellos, decía su nombre: Salvador Allende. (46)

Sin duda las palabras utilizadas para describir la imagen del futuro presidente son subjetivas y demuestran admiración, pero no dirigida a su ideología sino a su actitud ante la vida, o tal vez sería más apropiado decir ante la muerte, ya que la frase "noble pecho de palomo" alude claramente a su asesinato, motivado por su negación a entregar el poder al General Augusto Pinochet y salvar su vida el día del golpe. Sin embargo, al final de la novela podríamos preguntarnos si estas palabras no conllevan un cierto grado de ironía. Esta es la única alusión subjetiva a Allende, su nombre

se menciona muy poco en el curso de la novela y cuando al final, el narrador relata el día del golpe militar, sólo se menciona la muerte del presidente en un telegrama que Mario lee a Neruda: "Dolor e indignación asesinato Presidente Allende. Gobierno y pueblo ofrecen asilo poeta Pablo Neruda Suecia." Vemos en esta última cita otro ejemplo de cómo el personaje Neruda permite incorporar en la novela datos políticos que no tienen relación directa con el pueblo, como en este caso la reacción internacional frente al golpe militar.

Neruda comparte el protagonismo con Mario Jiménez, su cartero; y el tema principal es la amistad entre ellos. Así como Neruda es el nexo con los acontecimientos políticos relevantes, Mario es quien permite al lector acceder al pueblo de San Antonio y a la vida cotidiana de sus habitantes. Si bien los dos actúan como nexos con la realidad social y política, el hilo argumental se concentra en la profunda humanidad de los personajes, cuya metáfora es la poesía. Este es el vínculo que une a Mario y a Neruda y lo que les permite hablar de las cosas simples y a la vez valiosas de la vida, lo que adquiere un relieve preponderante en el último encuentro de ambos. Mario pone en riesgo su vida para sacar de la oficina de correos la correspondencia de Neruda y luego llevársela a su casa el día del golpe militar, pero su motivación no es política, es decir, no lo hace por ser comunista sino simplemente motivado por su cariño y fidelidad al poeta, lo que se confirma en la conversación que ambos mantienen ese día, conscientes de que es la última, no por el golpe militar sino porque Neruda está agonizando y conoce la proximidad de su muerte. Esta conversación es una profunda y sentida despedida

entre dos hombres unidos por un lazo mucho más profundo que los intereses partidarios.

Al presentar a Mario como hijo de un pescador, el primer acercamiento del narrador al pueblo va a ser precisamente al mundo de los pescadores, el sector más pobre y marginado de esta pequeña sociedad rural, que vive en la caleta cercana a la casa de Neruda y cuya primera caracterización aparece cuando Mario es contratado como cartero de Neruda, ya que los habitantes de la caleta son analfabetos, y por eso el único cliente es Neruda. Pero Mario no comparte el analfabetismo de los pescadores, ya que él ha podido asistir a la escuela primaria, y por consiguiente sabe leer y escribir, lo que le permite el acceso tanto a la amistad de Neruda y a la poesía, como a la sociedad de clase media representada por la viuda de González, propietaria de un pequeño bar, y a su hija Beatriz. A través del relato de los amores de Mario y Beatriz, el narrador describe con simplicidad y candidez como viven estos seres, y como los acontecimientos políticos los afectan y transforman. Por otra parte, también queda muy explícito el desinterés que ellos tienen en realidad por los vaivenes políticos que afectan el país, en tanto sus preocupaciones son más concretas y simples. Esto se ve, por ejemplo, ante el planteamiento de una necesidad concreta e inmediata de los pescadores: la falta de electricidad. El narrador utiliza este hecho para hacer hincapié en la incompreensión del gobierno sobre las necesidades reales de los habitantes de la caleta, lo que se demuestra cuando el narrador introduce al personaje que representa al partido demócrata-progresista, el diputado Labbé, e irónicamente expresa:

...quién había prometido en la última campaña extender el servicio eléctrico hasta la caleta y que lentamente se iba acercando a cumplir su juramento como constaba con la inauguración de un desconcertante semáforo —aunque con los tres colores reglamentarios— en el cruce de tierra por donde transitaba el camión que recogía pescado, la bicicleta Legnano de Mario Jiménez, burros, perros y aturdiditas gallinas. (32)

A su vez, también se expresa con claridad como el pueblo es subestimado cuando el diputado Labbé se hace presente en la caleta y, “acusó al gobierno de incapaz, de haber detenido la producción y de provocar el desabastecimiento más grande de la historia del mundo...” (84). Obviamente la gente a la que estaba dirigido el discurso sabía que dicho desabastecimiento era provocado por los empresarios, que pertenecen al partido de Labbé, y no por el gobierno, lo que se hace más evidente cuando este personaje aparece en la página siguiente anunciando por televisión, como representante de la unión de transportistas, la huelga de camiones que ocasiona que los pescadores pierdan su única fuente de trabajo al no poder enviar el producto de la pesca a los centros comerciales. El perjuicio hecho a los trabajadores es claramente expresado en esta cita: “el camión retornó, más no la sonrisa a los áspersos rostros de los trabajadores” (86). Es destacable la reacción del pueblo ante estos hechos, ya que especialmente ante el desabastecimiento, el pueblo no muestra interés en discutir cuáles son las causas, sino en tratar de solucionar el problema

concreto que enfrenta, esto es, la falta de comida.

Para mantener la objetividad ideológica, el tema de la incompreensión o mejor dicho, el desconocimiento de los intereses populares se da también por parte del gobierno, quien por una parte facilita que la gente pueda acceder a la televisión, pero con la intención de transmitir su propia ideología, ignorando los reales intereses de los espectadores. Esto se encuentra ejemplificado cuando un grupo de mujeres está mirando una telenovela y “[c]uando después de cada episodio surgía en la pantalla un iluminado militante del marxismo en la sección cultural denunciando el imperialismo cultural y las ideas reaccionarias que los melodramas inculcaban en «nuestro pueblo» las mujeres apagaban el televisor y se ponían a tejer...” (71). La ironía presente en la frase “iluminado militante del marxismo” es obvia y el desconocimiento de los intereses concretos de la gente común está expresado sin dudas en la frase “nuestro pueblo” irónicamente entre comillas.

Esto demuestra que tanto el gobierno como el partido opositor están alejados de la problemática real del pueblo chileno, quien se convierte en víctima de estos juegos de poder, pagando el precio de la falta de madurez de estos partidos para gobernar en democracia, trabajando en conjunto para el beneficio de los ciudadanos del país.

Es decir, para los partidos políticos el pueblo no es más que una idea abstracta, no considerada en su dimensión humana, y su interés sólo está puesto en el poder y la fidelidad a sus ideales teóricos, no en el mejoramiento real de la sociedad. A esto se agrega una clara subestimación de las clases bajas, considerando que no

saben lo que quieren o no tienen la capacidad para decidirlo y por ello hay que "decirles" que hacer, que programas de televisión mirar, etc. Como dijera José Martí en su ensayo "Nuestra América" en 1891, el error de los gobiernos latinoamericanos es no conocer a sus habitantes y sus necesidades. Tal vez el ejemplo más claro de esta dicotomía en la novela sea esa última conversación de Neruda y Mario, donde la casa del poeta aparece rodeada por guardias militares y vigilada exhaustivamente por rasantes vuelos de helicópteros como si Neruda fuera una fuerte amenaza para el nuevo gobierno impuesto, mientras que, en realidad, el poeta es un hombre moribundo que no tiene fuerzas para levantarse de su lecho, y cuando le pide ayuda a Mario para hacerlo no es para intentar una acción política, sino para ver por la ventana el mar por última vez.

En resumen, las dos ideas centrales que se destacan en las páginas de la novela son, en primer lugar, como las democracias latinoamericanas se transforman en una lucha feroz entre partidos opuestos que da como resultado la dictadura, y en segundo lugar, como el pueblo es usado por ambos,

pese a su ingenuidad y desinterés político, o precisamente por esto, y convertido finalmente en víctima de los juegos de poder. A diferencia de los escritores que impregnan con su propia ideología una obra, en *Ardiente paciencia* Skármeta escribe un testimonio de como el pueblo es afectado por intereses partidistas, y en este caso particular, sacrificado cuando estos intereses conducen a los extremos de una dictadura. Por ello, Skármeta no necesita mencionar el asesinato de Allende, él era un hombre político y su muerte fue su decisión, coherente con su ideología, pero sí va a relatar la detención y desaparición de Mario, un simple cartero cuya única "culpa" ante los militares es ser amigo de Neruda y quien no tiene ninguna oportunidad de salvar su vida, como sí la tuvo Allende, a quien se le ofreció un salvoconducto para salir del país y partir al exilio.

La obra ofrece un nuevo abordaje a la realidad socio-política latinoamericana y se convierte en el testimonio de una época y de sus protagonistas anónimos. No propone alternativas de cambio, tal vez sólo sea un homenaje a los incontables Marios víctimas de estos juegos de poder en la historia de América Latina.

OBRAS CITADAS

Skármeta, Antonio. *Ardiente paciencia*. Hanover: Ediciones del Norte, 1985.

- - - . "La novísima generación: varias características y un límite." *Testimonios y documentos de la literatura chilena*. Ed. José

Promis Ojeda. Santiago: Ed. Andrés Bello, 1995. 283-91.

- - - . "Narrativa chilena después del golpe." *Primer coloquio sobre literatura chilena México*: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980. 55-74.

Fiction

Una segunda oportunidad

La gente estaba cansada, fue por eso que se cometió el horripilante crimen colectivo... El pequeño pueblito rural, Nela Surej, al norte del Salvador y aproximadamente a veinte kilómetros de Metapan, era blanco perpetuo del crimen, que en parte, era provocado por las pandillas compuestas por una juventud sin provecho, aunque no se podía negar que la mayor parte del problema era el gobierno. Toda una generación que después de arriesgarse en un viaje hacia el norte lleno de peligros, abusos y humillaciones en busca de mejores suertes y de otras formas de aliviar los estragos de sus monótonas y desahuciadas vidas, eran repatriados a sus pueblos natales, no sin antes haber sucumbido a la perdición. Aquella juventud había sido despojada de sus principios morales y de sus valores tradicionales por el proceso destructivo y devastador de las calles cosmopolitas. Estos muros de cientos de años de ancho y toda una sociedad de alto se iban agrietando lentamente con las influencias negativas que los taladraban por todos los ángulos. Las grietas se habían hecho tan grandes y profundas, como ríos que con sus corrientes iban carcomiendo la estructura hasta que finalmente aquéllos se fueron doblegando ante su inmenso peso.

Había entrado el segundo milenio y con él una corriente de esperanza y de mejoría, que desafortunadamente nunca llegó. Durante los últimos años, el crimen juvenil había aumentado a pasos agigantados, Como los que da el tiempo cuando el ser humano recuerda, al final de su vida, los años transcurridos. A diario aparecían publicadas en las páginas de los periódicos las masacres de familias que eran asaltadas por los pandilleros, que buscando miserias no les importaba arrebatar vidas. Eran tan comunes estas noticias que por largo tiempo los diarios dejaron de incluirlas en los encabezados de primera plana. Lo más lamentable de esta situación no atañía a los criminales sino a las autoridades mediocres e incompetentes que, al igual que cualquier otra policía de un país hispano, eran extremadamente lentas, por lo menos mientras no hubieran beneficios monetarios de por medio. Los casos y las denuncias levantadas por la ciudadanía se extraviaban en aquel sistema español que se embarcó con la conquista para quedarse, y a pesar de los cambios y adelantos, el desinterés, la corrupción y la desfachatez permanecían intactos y mantenían al pueblo en la decadencia. Sobre los escritorios de la comandancia se formaban cerros y pilas de papeles empolvados que con el pasar del tiempo, lentamente se teñían y penetraban con aquel color de fiebre que emitía el sol con sus rayos al filtrarse por la ventana. Pareciera que recordaran su pasado, y al igual que las hojas del árbol al que algún día pertenecieron, cuando pierden la clorofila, se volvían

también amarillentos, es por eso que lo hacían, por el recuerdo.

El día anterior al del macabro hecho, apareció en los diarios una vez más en primera plana, la masacre de otra familia. Fue un viernes de abril cuando el pueblo cometió el crimen atroz al que los llevó la desesperación. A las doce de la tarde, por las callejuelas del pueblo se corrió la voz de que dos pandilleros miembros de *Los greñudos*, estaban saqueando los puestos que la iglesia había puesto para la tómbola. Con frecuencia, la iglesia promovía tómbolas para recaudar el dinero necesario para sus gastos. Se cerraban dos cuadras de la calle enfrente de la iglesia y se ponían puestos donde se vendían antojitos, chucherías y hasta se jugaban juegos de azar. Un grupo de personas que se dirigía a la tómbola, de repente se percató de que las siluetas de dos hombres formadas por el contraste del sol se dirigían hacia ellos. En eso, se vio una tercera silueta de la que provenía una voz que gritaba: "¡Ay! ¡atrapen a esos malditos ladrones!" Con toda la gritería que había no se podía entender claramente lo que gritaba la señora, pero instintivamente el grupo acorraló a los jóvenes para apresarlos. A Yei Si lo pudieron atrapar con relativa facilidad, pareciera que no quisiera escapar, que su futuro estuviera predestinado. Al otro muchacho, al percatarse del peligro, una corriente de adrenalina en cuestión de segundos le recorrió todo su cuerpo y de un salto se hecho a correr por entre las callejuelas logrando escapar.

Ésa fue la gota que derramó el vaso, ya estaban hartos de tanto crimen. El pueblo enfurecido de rabia y odio por el sacrilegio que se terminaba de cometer, amordazó a Yei Si de las manos. Era inconcebible que sucedieran estas cosas en una sociedad tan católica que juraba y perjuraba que jamás haría algo en contra de El Señor. Este crimen y el hecho de que en sus mentes aún estaba fresca la noticia publicada el día anterior, los niños, la sangre, eran suficientes para hacer cualquier locura. El joven vociferaba palabras, pero nadie le daba importancia a lo que decía. La gente cegada, lo llevó hasta la Plaza de las Estatuas abriéndose paso por entre el excremento desechado por las bestias y la basura que cubrían las calles. Desde hace treinta años se le dio ese nombre porque en el centro de la plaza se construyeron tres estatuas. La del centro y la más enorme, era la figura de una mano que tenía el dedo índice ligeramente extendido y los cuatro restantes en una posición contraída y relajada. Las estatuas a los costados eran las de dos libertadores de la independencia cuyos rostros, por el paso del tiempo, el castigo constante de los elementos climatológicos y el maltrato de los pandilleros, eran irreconocibles. Al pie de la estatua central se encontraba un bote vacío de plástico con la marca de Ozarka y un libro deshojado y maltratado. Don Saduc, sin ponerles demasiada atención los hizo a un lado con el giro

lento pero decisivo de su pierna para que no estorbaran. Rodó, y rodó el bote vacío por toda la banqueta hasta caer en el cordón donde se unió con el resto de la basura que se acumulaba en esa esquina. El libro, por falta de la simetría requerida para este nivel de destreza, dio tan sólo un par de volteretas y quedó descansando sobre el suelo con la pasta hacia arriba. De la pasta sólo se podían ver las letras *Ari*, la otra mitad de la pasta que fue cortada diagonalmente y que contenía las dos letras restantes y el nombre del autor, había sido utilizada la semana pasada por un niño para quitarse un pedazo de excremento canino que se había embarrado en las suelas de sus tenis nuevos.

Se escuchó la campanada de la iglesia.

El pueblo había tomado la justicia por sus propias manos. La autoridad más que imponer el orden daba lástima, no había nada que pudiera detener aquella masa. Lo llevaron hasta el centro de la plaza donde se localizaban las estatuas y entre don Faris y don Saduc lo ataron a la estatua central. La piel de las muñecas estaba tan fina y desgastada por la fricción del áspero cordel que se transparentaba lo azulado de sus venas. Al amarrarlo a la estatua, don Faris ejerció tanta fuerza para hacer el nudo que la piel no aguantó más, cedió ante la presión y dejó salir el líquido tanpreciado que protegía. Los ríos de aquel vino tinto corrieron por sus manos y se deslizaron con fluidez por toda la base de la estatua hasta dejar una semiesfera coagulada sobre el piso.

El gentío se empezó a acomodar alrededor del infeliz, para castigarlo. Algunos comenzaron a recoger unas piedras negras que abundaban por aquellas tierras. Cuando encontraban una, la observaban cuidadosamente para asegurarse de que no tuvieran puntas afiladas ya que no eran tan dolorosas como las piedras redondas que al estrellarse en el blanco abrían la piel, mas no la cortaban. Otras personas se conformaban con ser simplemente espectadores de aquel espectáculo público. Se reunió tanta gente como cuando llegaba el circo, el tumulto que se formaba cuando la caravana de elefantes, leones, tigres y osos pasaban por las calles hasta llegar al solar donde colocaban la carpa. Era la primera vez en mucho tiempo que verían el acto de magia en la que un hombre atado de manos y pies trataría de escapar de las manos de la muerte. Un acto de magia, en el que se desahogaría todo el odio colectivo. Finalmente habían atrapado a uno de *Los greñudos* y lo juzgarían por sus propias leyes. La multitud se empezó a formar en un semicírculo alrededor del detenido, mientras que don Faris y don Saduc lo empapaban de petróleo. Era increíble la sincronización con que se hacía todo, pareciera que fuera algo innato, algo que ya se había hecho anteriormente. Yei Si, debilitado por

los maltratos y la sangre perdida, no podía ni levantar la cabeza. Hizo un último esfuerzo y logró levantarla un poco, lo suficiente para poder ver a la gente que lo odiaba. Él sabía que no tenía caso hacerlos entrar en razón, ya lo habían hecho una vez y sin lugar a duda lo harían nuevamente. El hombre no es capaz de comprender otras razones, solamente conoce y le interesa su propia razón.

Una segunda campanada llenaba el aire.

Esta masacre, se diferenciaba de las demás porque esta vez los desalmados también se atrevieron a asesinar a los dos niños inocentes hijos de la pareja. En los detalles que proveía el artículo, se describía la forma en la que las autoridades habían encontrado a los niños. Al pequeño lo encontraron con todos sus deditos de las manos mutilados, y sobre el suelo, cerca de su cuerpecito una moneda ensangrentada. Alrededor de la moneda un charco de sangre, parecían los arañazos producidos por el tallar de unos huesitos descarnados que desesperadamente rascaban contra el piso para recoger la redonda moneda y así le fuera perdonada la vida de su hermanita, mientras que los cinco pares de ojos observadores se deleitaban de tan brutal escena, parpadeando por el placer de saber con certeza que el pobre inocente, lleno de dolor, jamás lo lograría. Se dice que cuando llegaron a la escena, en las pupilas opacas del niño aún se podía ver el dolor y la desesperación de ver a su hermanita ser asesinada.

Por la esquina de su ojo Yei Si pudo visualizar la sombra de alguien conocido que se abría paso entre la gente. Conforme se iba acercando su rostro tomaba más forma, era él, su amigo José quien logró llegar hasta la fila de en frente. Era su amigo que se había cortado el cabello para no ser reconocido. Yei Si, bajó lentamente la mirada y al hacerlo vio que en las manos de su amigo se empuñaba una antorcha ardiente. *Los greñudos* eran tan perversos que ni entre ellos mismos valoraban la vida de otro amigo. Sin perder más tiempo José elevó su brazo izquierdo y utilizando todas sus fuerzas lanzó el ardiente objeto hacia su amigo impactándose en su frente. Eso marcó el comienzo de una lluvia descomunal de perdigones que dolorosamente junto con el fuego le arrebataron la vida.

Retumbó una última vez el sonido de la campana y con ella un silencio invadió al pueblo.

El pueblo no había aprendido, dos mil años y no habíamos aprendido, se nos había ido la segunda oportunidad...

**Second Annual Conference Gender issues in Latin America and Iberia
CALL FOR PAPERS**

**Texas Tech Graduate Students/Faculty Interdisciplinary Conference o
Latin American and Iberian Languages, Literatures and Cultures
Texas Tech University, April 19-21, 2001**

Plenary speakers:

Dr. Debra Castillo
Cornell University

Dr. Brad Epps
Harvard University

The organizing committee will consider papers that explore gender issues in all areas and periods of Latin American and Iberian languages, literatures and cultures. Abstracts of papers to be considered for presentation will be accepted in English, Portuguese or Spanish. The committee will consider requests for the formation of special sessions organized around a specific topic, author or work. Such requests should be submitted as soon as possible. Reading time of final papers is limited to 20 minutes (8-10 doubled spaced pages). No papers will be read in absentia. A selection of papers delivered will be published in *Céfiro*, a journal of the graduate student organization in the Department of Classical and Modern Languages and Literatures at Texas Tech.

To submit a paper, please submit an abstract of 200 words or less by February 01, 2001, by e-mail, fax or mail to:

María Matz or David Smallwood
M/S 2071
Classical and Modern Languages
and Literatures
Texas Tech University
Lubbock, TX 79409-2071

Phone: (806)742-3306
Fax: (806)742-3306
E-mail: mrmatz@hotmail.com

To help defray travel expenses for graduate students, there will be a limited number of accommodations available in the homes of the members of *Céfiro*, the graduate student organization sponsoring the conference. This free housing will be on a first-come, first-served basis, so early registration is encouraged. Information regarding registration,, hotels, transportations, etc., will be available later at the above address.

Sponsored by
Céfiro

Sigma Delta Pi, Texas Tech Chapter
Department of Classical and Modern Languages and Literatures
Department of Latin American and Iberian Studies
Women's Studies Program

Céfiro is the official journal of the Céfiro Graduate Student Organization at
Texas Tech University.

Céfiro is a journal dedicated to Latin American and Iberian languages,
literatures and cultures, including articles, poetry and fiction, published
twice a year.

We invite submissions of creative works, of no more than 15 double-spaced
pages written in Spanish or Portuguese only and critical works, of no more
than 20 double-spaced pages written in English, Portuguese or Spanish.

Collaboration should be sent by mail to:

Sofía Kaus
M/S 2071
Classical and Modern Languages
and Literatures
Texas Tech University
Lubbock, TX 79409-2071

Please send a hard copy and a copy on diskette in Word

Annual Subscription: \$20.

