

CINCINNATI

ROMANCE

REVIEW

Executive Editor

Donald W. Bleznick

Managing Editor

Marie Losonsky

ISSN: 0883-9816pb
c 1985

CINCINNATI ROMANCE REVIEW

Volume IV

Published by the

Department of Romance Languages and Literatures

of the

University of Cincinnati

It is a signal pleasure to present to you our fourth volume of the Cincinnati Romance Review. CRR continues to be an annual publication of scholarly articles on the Romance literatures generally selected from papers read at the University of Cincinnati's annual May conference.

What the Executive Editor wrote in the preface to Volume 11 (1983) still holds true and merits repetition here: "The warm reception accorded our Conferences confirms our original belief that an annual gathering of scholars to exchange ideas on various aspects of Romance literatures satisfies an urgent need." The May 1985 Conference promises to be a well-attended meeting of scholars from the United States and abroad, who will confront a wide variety of topics. We appreciate your support of our Conferences and CRR and welcome any suggestions about our annual May event and our publication.

We wish to thank the graduate students of our Department of Romance Languages and Literatures whose efforts made the 1984 Conference run so smoothly. Thanks are due to our colleagues who chaired sessions and helped determine which papers should be included in this volume. The Romance Languages and Literatures faculty and several graduate students offered useful advice and help to the editors of CRR. Special thanks must be given to Marie Losonsky who successfully performed the task of coordinating the 1984 Conference and worked so diligently in preparing this number of CRR. We are grateful to Vicki Maddox and Jewel Kimble whose expert typographical skills were essential to the production of Volume IV.

Donald W. Bleznick

TABLE OF CONTENTS

Discurso poético y exilio interior: La poesía española en los inicios del franquismo. by Rei Berroa.....	1
Love, Power and the Anima Archetype in García Márquez's <u>El otoño del patriarca</u> . by Rhonda Dahl Buchanan.....	22
La caracterización del viejo en "La Cuesta de las Comadres" de Juan Rulfo. by Thomas M. Capuano.....	37
Psichari and Montherlant: Service and the Disillusionment of War. by Richard J. Golsan.....	52
Epic Dimensions: Historical Synthesis in <u>Les Fleurs du Mal</u> by Freeman G. Henry.....	63
<u>Las cerezas</u> de Vives y Pardo Bazan. by Kevin S. Larsen.....	75
Chicano Literature: A Case of Cultural Encounters and Discontent. by Ida Molina.....	86
<u>Mulata de Tal</u> : <u>Mujer fatal</u> de Miquel Angel Asturias. by Abdón Sánchez.....	103
The Women of Louise Labé's <u>Elégies</u> . by Edwina Spodark.....	113

Discurso poético y exilio interior:
La poesía española en los inicios del franquismo

Rei Berroa

George Mason University

Con la victoria militar de Franco el 1 de abril de 1939, se inició en España una purga interior que llevó al paredón a muchos,¹ a la cárcel a unos trescientos mil españoles y al silencio a los más. Lo que había sido posible exactamente cien años antes, cuando la primera guerra carlista se vio sellada en 1839 con el sonado y espectacular "abrazo de Vergara," era impensable ahora, puesto que la implantación en el país de un régimen "austero, unitario, misional, totalitario, imperialista e uniforme," en palabras del mismo Franco,² impidió que se llevase a cabo cualquier trato conciliador. Los vencedores no aceptaban sino la rendición absoluta, incondicional.

En el interior de España, como consecuencia, se producen diferentes grados y tipos de exilio. Del mismo modo que los republicanos que pudieron (así como todo el pensamiento liberal), abandonaron el estado franquista y quisieron desligarse del todo de él, así también éste se cerró a todo contacto con los republicanos y la Europa liberal y democrática. En nombre de una pureza y ortodoxia uniformes, que excluyó la contradicción y que no era sino una locura ideológica, se condenó a³ sí mismo a vivir en una campana neumática. Este es el meollo del concepto de privación mutua del que habla Rídruejo.⁴

Es preciso que veamos qué pasa entonces dentro de esta situación, pues hay autores que, por tratar de ser objetivos al juzgar la poesía de la primera postguerra, hacen un recuento de los poetas traducidos en la colección Adonais (Verlaine, Whitman, Byron, Eliot, Keats, Rimbaud, Shelley y Supervielle) y de otros nombres que aparecen en varias publicaciones de la época y

concluyen cuestionándose "el lógico de pobreza cultural que miméticamente la crítica repite con frecuencia cuando se trata de analizar este período." El problema, creo yo, no radica en hacer un recuento de nombres para demostrar que había continuidad con la cultura y, en particular, contacto con la poesía exterior. Se trata, más bien, de saber qué porción de la poesía de esos autores era la que se traducía o llegaba al lector. También Antonio Machado--como bien señalan los autores a que me refiero, Rubio y Falcó--aparece rescatado por el equipo "abierto" de la revista Escorial que Ridruejo dirigía. Pero es un Machado parcial, mutilado. El problema apunta más a la salud colectiva que a la individual. Podemos argüir cuanto queramos para demostrar esa continuidad con la cultura exterior dentro de la península y es posible que encontremos los argumentos que queramos para ello. Algo debe decir, no obstante, no sólo el testimonio de Ridruejo que ocupaba el alto puesto de Jefe de Prensa y Propaganda en los primeros años del nuevo estado, sino también la extraña elevación del número de españoles que se refugian en el extranjero, precisamente cuando el régimen empieza a abrir algunas reudijas de su encierro.⁶ Tan pronto como la euforia del triunfo da paso a las reflexiones de alguno que otro miembro del aparato franquista, se empieza a advertir también una conciencia de que se han quedado solos. Así, ya en 1940, el falangista Gonzalo Torrente Ballester pedía que se prestara más atención al hecho de que alrededor del noventa por ciento de la inteligentzia española se encontraba en el exilio o, añadido yo, en la cárcel. Pasar lista a todos ellos en este espacio sería inconcebible; valga la mención de los poetas de mayor prestigio: Juau Ramón, Salinas, Guillén, Alberti, Cernuda, Prados, Altolaguirre, Moreno Villa, Garfías, Felipe; a éstos habría que añadir pintores, músicos, narradores, críticos, ensayistas, cien-

tíficos, educadores, cineastas, historiadores y, por supuesto, los poetas muertos (como Machado), los fusilados (como García Lorca) o los encerrados en las cárceles (Miguel Hernández, Hierro, Bleiberg, Buero Vallejo).

El período inmediatamente posterior a la guerra va a producir tres tipos de discurso poético dentro de la península, representando cada uno diferentes etapas de la posibilidad expresiva. El foco de mi atención está en el primer lustro franquista, sin excluir lo que, fuera de ese lustro, nos lo pudiera iluminar. A) Los casticistas o el discurso de la cruzada

La primera etapa es la de aquellos que se identifican con el poder y que sienten que es necesario asilarse, protegerse de la influencia exterior; manifiestan los mismos fines ideológicos del nuevo estado y continúan comprometidos con los presupuestos heroicos que los había llevado al poder. La dura experiencia del dolor de la guerra y la separación de los demás españoles no parece haber penetrado en su expresión poética, pues buscan ocultarse tras la épica aparatosa, imperialista y antioccidental del Pemán de La Bestia y el Angel de 1938 y sus sucesivas reimpresiones. Los nombres y sus respectivos títulos son muchos y no tienen ninguna relevancia para la poesía. Valgan algunos como representativos: Rafael Balbín Lucas, Romances de Cruzada (1941), Manuel de Góngora, Dolor y resplandor de España (1940). Unas cuantas antologías: Musa Redimida (1940), Antología de poesía sacra (1940), Antología poética del Alzamiento (1940), Lira bélica, Roman-cero de la gesta nacional (1940), Corona de Sonetos a José Antonio (1939). Algunas revistas de la misma fecha: Juventud, Vértice, Reconquista. Por último, una organización de viejos católicos de derecha y ultraconservadores: Opus Dei, que se adueña del recién fundado (noviembre, 1939) Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) todo este discurso y que se convierte en

el catecismo de los cruzados es el Poema de la Bestia y el Angel, publicado en Pamplona en 1938. Ya en 1932, Pemán había publicado una Elegía de la Tradición de España en la que llamaba "español dimitido" a quien no sintiera viva todavía aquella "España grande, hidalga y católica." A un año apenas de la proclamación de la República, Pemán cree obligatorio defender patrióticamente y clericalmente el pasado nacional, tarea que llevará a su culmen en el "ensayo épico" que es su Poema de la Bestia y el Angel, como el mismo autor lo llama en sus Obras Completas.⁹ Jorge Villén, en la "Nota Editorial" que precede a la obra, se refiere a la "acogida triunfal y clamorosa" que tuvo la obra incluso en los medios eclesiásticos, indicando que la clerical revista Razon y Fe la equiparaba con "las grandes creaciones épicas de la literatura" lo que hace, concluye Villén, que el poema tenga "relieve de fallo objetivo y doctrinal."¹⁰

En la introducción al poema, también de pretenciosa envergadura épica, el autor habla de la génesis y las intenciones de su obra, toda ella bajo la égida de la religión y maniqueísta en la concepción del mundo: los defensores del Bien, personificados en el Angel, no son sino "Roma y Alemania, los dos integrantes de Europa" fundidos en "el crisol de España" por la acción del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo; los defensores del Mal, guiados por la Bestia, no son sino "la Logia y la Sinagoga," es decir, el judaísmo y la masonería. Una de las notas dominantes del poema es su racismo, asociado al color (Europa está invadida por la barbarie de jazz de los negros), al grupo étnico (los judíos son malvados por naturaleza) o a la identificación política (Lenín, la República, la democracia son todos relacionados con la traición).

El libro, es evidente, quiere seguir los trazos del Apocalipsis. Por ello, Pemán refiere que vio, además de los siete candeleros que representan las siete iglesias (Apocalipsis I.

20), un octavo candelero que simbolizaba la iglesia de España. Si es verdad que "el viento del Este" (es decir, la masonería, el judaísmo y el comunismo) quiere apagar la llama de este candelero, sus intentos serán fallidos, pues se estrellarán "contra la vieja Iglesia española que recibió en Compostela la visita de Europa y ahora le devolverá la visita salvando a Europa en el momento de su mayor peligro." Al contubernio rojo-judeo-masónico-capitalista le asiste la Bestia; pero nada hay que temer, pues España está protegida por el mismo Dios. Su presente está asegurado no sólo por esta protección divina, sino también por las fuerzas terrenales que luchan por la auténtica España: el fascismo italiano y el nazismo alemán. El poema termina de forma apocalíptica: al "Himno de la abundancia" que exalta toda la riqueza material que han heredado los vencedores, sigue el "Mensaje de la alegría en el cual los viejos emblemas de la España eterna vienen para anunciar un futuro de Imperio, Patria, Tradición y Dios. Son éstos: Séneca, Colón, Alvarado, Ponce de León, entre otros y, por último, el mismo Santiago Matamoros, símbolo obligado del poder que la mano de Dios ha delegado en Franco.

Tal epopeyismo racista, antipopular y pseudointelectual seguirá por muchos años como el discurso oficial del autoexilio franquista. Producto de la retórica totalitaria (¿o generador de ella?), es obvio que sirvió de base a mucha poesía de corte ultraconservador, de tono grandilocuente y propulsora de un sistema autoritario y de hondas raíces demagógicas y clericales.

Desde esta perspectiva se puede comprender la obra virulenta, clasista y de exagerado mal gusto de Agustín de Foxá que publica en 1940 El almendro y la espada. Después de atacar todo lo que no sea la autoridad, la religión, el pasado, dedica una composición a dejar claro el pensamiento que hay detrás de este discurso:

Masas de dril, aullando con una
sangre anémica,

... ..

Nunca, con el pretexto de un hambre
milenaria, os daremos a Cristo,
dormido en su custodia. Nunca, la
gracia, el ritmo del vals, la
cortesía, el alado abanico, la
espuma, el amor puro, nuestro cielo
teológico, la oración y el armiño,
la espada, la bandera y el Versalls
monárquico, tiraremos, temblando,
ante el cerrado puño. Para defender
estos inefables tesoros, el fusil
empuñamos y alzamos la bandera.

B) Los falangistas o discurso del imperio

La segunda etapa y el segundo discurso se inaugura con la revista Escorial (noviembre de 1940) que comenzó señalando desde el primer número, con la magnanimidad propia del vencedor que no quiere reconocer la desesperante necesidad que tiene de atraer la intelectualidad, que buscaba "una propaganda en la ala manera" y que para ello convocaba "bajo la norma segura y generosa de la nueva generación, a todos los españoles que no (hubieran) dimitido por entero de tal condición (o hubieran) servido en éste o en el otro grupo." Y apostilla a continuación: "No decimos, claro está hayan servido o no de auxilidores del crimen."

El problema es que esa "cultura" a la que Escorial se refería en su presentación, al menos en sus comienzos, era la del "nuevo orden europeo" en sus tres vertientes de "antigüedad clásica, latinismo y germanidad" y, aunque buscó abrirse a otras tendencias marginales, terminó siendo un refugio para los poetas desconectados del mundo. No es de extrañar, pues, que desemboque en una idea imperial de la cultura, aunque, afortunadamente, no cae en el celo épico del primer fervor de la victoria que alimentaban

las publicaciones del CSIC, sino tendiendo cada vez más hacia una cierta des-ilusión clasicista y retórica. Es decir, al intimismo por un lado, como en el caso de Panero, y al tono religioso por otro, como en el caso de Rosales. Las dos son manifestaciones claras del auto-destierro del que he venido hablando. Los animadores de este proyecto y sostenedores del mismo son todos falangistas: Ridruejo, Laín Entralgo, Rosales, Vivanco y Panero, entre unos cuantos.

Ahora bien, a pesar de que ese intimismo bien canalizado, hubiera podido dar frutos dignos de encomio (como la creación de un nuevo código de lectura poética o el ensanchamiento del adentro de la voz humana con nuevos horizontes expresivos), la ideología fascista se manifiesta en tonos tristemente mediocres. Esto se puede ver en el pretendido "contracanto" a Pablo Neruda que Panero publica en 1953 con el título de Canto Personal (Carta perdida a Pablo Neruda), que no es sino un intento de racionalizar el oscurantismo vivido en la península.¹¹ El libro se abre con un prólogo desafortunado escrito por el mismo Ridruejo que, desde 1944 (fecha en que regresa de Rusia con la División Azul), había empezado a dar signos de cansancio por los abusos de poder de sus camaradas de gobierno. Este prólogo, al igual que el libro todo, refresca las heridas de antaño y se manifiesta como un regreso a la justificación de la violencia de la guerra, particularmente el asesinato de Lorca y la muerte tortuosa de Miguel Hernández en la cárcel. De este modo, lo que pudo abrir ventanas al mundo exterior, no hace sino contribuir aún más al autoaislamiento. Dice Ridruejo:

No nos duele a nosotros que el mundo haya contado cada día de cárcel del pobre Miguel o cada gota de sangre del pobre Federico ... No nos duele, y hasta nos consuela el saber que, al menos, la vida de dos españoles ... haya

sido tan tenida en cuenta. Este monstruoso veredicto se encuentra formulado en los versos de Panero a los que cabe sin paliativos la calificación de ripiosos:

Donde cae Federico, el agua late; donde
cayó un millón la tierra es mía:
unos caen, otros quedan, nadie dura; y
tan sólo el Alcázar no caía.

Lo doloroso de todo esto es que sea once años después de la muerte de Miguel y diecisiete después de la de Federico, cuando aparezca esta sentencia. A ello contribuye, no sólo la expresión efusiva y calurosa del Canto General de Neruda (contra el cual va la embestida de Panero), sino circunstancias ligadas al "destierro" que el estado español había decretado para el nombre de ciertos poetas que se pretendía borrar de la memoria de los españoles. El de Alberti fue totalmente desterrado.¹² El de Federico, a quien la Falange se refería como "el poeta que había muerto por error," se va rescatando tímidamente en las publicaciones del tiempo, menos en Granada en donde se seguía asociando poesía con el nombre de Lorca. El caso de Miguel, por el contrario, es más complicado. También su nombre fue oficialmente proscrito, pero quizá por cierto remordimiento (pues la agonía en la cárcel se había prolongado demasiado), se toleró que su nombre apareciera a fines de 1946 en Espadaña, de León, y más tarde en Proel, de Santander, y Verbo, de Alicante. En enero de 1947, Estilo. Literatura, revista de Elche, publica varios poemas "A Miguel Hernández" y el poema "A mi hijo" del propio poeta. En 1949, la colección Austral tira El rayo que no cesa; en 1951, aparecen en Alicante Seis poemas inéditos y nueve más y, en 1952, Aguilar publica Obra escogida. Poesía. Teatro. Todo esto hizo resucitar viejos rencores. Primero en una hoja volante del S.E.U. alicantico

(Relevo) y luego en el diario Madrid del 6 de junio de 1952. Este último, con el sugerente título "Cada vez más estupefactos," arremete contra ese creciente interés de algunos medios de prensa en dar a conocer la obra del poeta, y se pregunta:

Desde la guerra acá, ¿no hay poetas en España? ¿Tan extraordinario lo era Miguel Hernández, comisario político rojo, que, no ya esas editoriales particulares, sino las publicaciones oficiales no pueden eludir el estudio y el elogio de su obra?¹³

Como se puede ver, el discurso de Panero no es más que un reflejo de la polémica del momento. El y todos sus compañeros falangistas se quejaban a su manera ante el creciente interés de los lectores por la obra del alicantino. En vez de buscar la razón de ello, Panero justifica el ostracismo oficial al que está sometida España:

Porque España es así (y el ruso, ruso) hoy preferimos el retraso en Cristo a progresar en un espejo ilusorio.

Otra vertiente de esta misma etapa, pero más formalista, fue la protagonizada por la revista Garcilaso de 1943. Del mismo modo que Escorial, la revista Garcilaso busca evocar glorias pasadas y resucitadas a buen tiempo. El editorial del primer número pone al trasluz el escapismo de la realidad que la nueva publicación poética va a poner por obra:

En el cuarto centenario de su muerte (1936) ha comenzado de nuevo la hegemonía de Garcilaso. Murió militarmente como ha comenzado nuestra presencia creadora. Y Toledo, su cuna, está ligada también a esta segunda

reconquista, a esta segunda primavera del endecasílabo.

Tal credo arcaizante e imperialista provocó una avalancha de sonetos, es decir, un entusiasmo por la forma. Pero la lectura que hacen de Garcilaso es parcial, se olvidan de que Garcilaso introduce en la literatura una nueva manera de sentimiento, sobre todo en las églogos y su "no me podrán quitar el dolorido sentir," y se quedan con el triunfo del endecasílabo y el soneto y con la idealización de la naturaleza. La revista Garcilaso, a pesar de que aparecieran en ella algunas composiciones--tímidas las más de las veces--que no representaban su línea retórico-formalista, no fue más que otro refugio del autoencierro de la España del tiempo: una forma huera de la mística fascista. Palabras sin ideas, sin palabras.

Uno de los poetas jóvenes, José Agustín Goytisolo (Barcelona, 1928), que apenas tenía quince años, expresa con incisiva ironía el escapismo de aquellos días en su libro de poemas Salmos al viento, de 1958. Es el poema "Los celestiales," que comienza con un epígrafe tomado del Evangelio de Mateo (7, 21) y que alude a la inflación del vocativo anafórico "Señor, Señor," cuya repetición en los poetas oficiales de entonces y en algunos más jóvenes, desasosiega y hasta sofoca al lector que no tarda en descubrir el embozo. He aquí la crítica de Goytisolo:¹⁴

(C)uando se alejó el eco de las
detonaciones y el humo y sus olores
abandonaron la ciudad, después, cuando
el orgullo se refugió en las cuevas,
... ..
asomaron los poetas, gente de orden, por
supuesto.

Es la hora, dijeron, de cantar los

asuntos maravillosamente insustanciales, es decir, el momento de olvidarnos de todo lo ocurrido y componer hermosos versos, vacíos, sí, pero sonoros, melódicos como el laúd.

Se reunieron, pues, las poetas, y en la asamblea de un café, a votación, sin más preámbulo, fue Garcilaso desenterrado, llevado en andas, paseado como reliquia, por las aldeas y revistas, y entronizado en la capital....

Esto duró algún tiempo....

(U)n día, entre el fragor de los poemas, alguien dijo: escuchad, fuera las cosas no han cambiado, nosotros hemos hecho una meritoria labor, pero no basta. Los trinos y el aroma de nuestras elegías, no han calmado las iras, el azote de Dios.

.

Y así el buen Dios substituyó al viejo padre Garcilaso, y fue llamado dulce tirano, amigo, mesías lejanísimo, sátrapa fiel, . . . y los Señor, Señor, se elevaron altísimos, empujados por los golpes de pecho en el papel, por el dolor de tantos corazones valientes.

Y así perduran en la actualidad.

La mención del nombre de algunas obras de los poetas del tiempo puede indicarnos los resortes que mueven el decorado de esta poesía: Arcangel de mi noche (1944), de Vicente Gaos; El romancero de la novia (1944), de Gerardo Diego;

Retablo del angel, el hombre y la pastora (1945), de José García Nieto; Hombre de Dios (1947), de José María Valverde; Antología de la poesía heroica española (1943), de Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco.

Aunque no lo parezca, es necesario señalar que Escorial y Garcilaso, con sus tendencias y planteamientos barrocos la primera, renacentistas la segunda, significó un avance respecto a la primera postura. Reconocieron, aunque ácida y orgullosamente, su autoexilio y acercaron alguna que otra vez el dedo a la llaga, desencantados porque el programa falangista (al que todos ellos se adherían, pues eran miembros de Falange) no acababa de ver su realización. La polémica existió siempre y todavía la reivindicaban en sus conversaciones los falangistas de 1980. La primera manifestación del roce entre falangistas y casticistas, se dio en 1942 en torno al término "Cruzada" que no indicaba ningún cambio profundo en la estructura de la sociedad como buscaban los falangistas cuando hablaban de "revolución."¹⁵ Así, frente al famoso discurso de José Antonio de 1933, que propugnaba la creación de "un Estado totalitario [que alcanzara] con sus bienes lo mismo a los poderosos que a los humildes."¹⁶ Franco declaraba con satisfacción en 1942: "Nuestra Cruzada es la única lucha en que los ricos,¹⁷ que fueron a la guerra salieron más ricos." En 1949, Pedro Laín Entralgo publica su libro España como problema, en el que reconoce la escisión de la cultura española, y hace un llamado a la concordia y a la "recuperación" de todo lo español en la "España esencial." Los ideólogos clericales y autoritarios del Opus Dei, que vieron en esa postura una amenaza de resquebrajamiento de su campana neumática, salieron a la calle en el libro de Rafael Calvo Serer, España sin problema (1949), en el que se defiende a ultranza "la fidelidad a la tradición que señala nuestro destino nacional" y en el que, directamente contra Laín Entralgo, apostilla que

la única síntesis posible es la basada en "la homogeneidad lograda en 1939" y fundada sobre la base "de la más fiel ortodoxia."

Frente a esos dos tipos de discurso, nos encontramos con la tercera etapa del silencio dentro de España.

C) Los solidarizados o discurso del desarraigo.

El impacto de la derrota alemana en Stalingrado hizo torcer la dirección de la segunda guerra mundial y la diezmada División Azul tuvo que regresar a España en donde un nutrido núcleo de guerrilleros, conscientes del tiempo de silencio que les tocaba vivir, mantenía en jaque a las fuerzas de orden gubernamentales. Esta situación se repite en el terreno cultural. Junto a la revista España, de León, y Proel, de Santander, aparecen las dos obras más importantes de la poesía de la década: Hijos de la ira, de Damaso Alonso y Sombra del paraíso, de Vicente Aleixandre. Surge así otro discurso poético dentro del encierro peninsular: el de la solidaridad con el hombre y su miseria presente.

En el clima rimbombante y pastoso de la resurrección imperial que el senetismo neoclasicista pretendía imponer, estas dos obras, con sus largos versículos, su tinte desesperanzado y la acogida del dolor y la fragmentación de la realidad humana, condujeron al esguince que se nota en la poesía a partir de entonces.

El libro de Aleixandre¹⁸ se nos revela, escribe Daydó-Tolson, "como un documento de la apremiante aceptación de una existencia degradada que¹⁹ es más que una sombra del paraíso original." España lo comenta como la denuncia de un paraíso negado al hombre y del cual "el poeta se siente desterrado,"²⁰ por lo que busca su refugio, no en el libro mismo--que trasciende a la palabra y es su "sombra"--sino en la transitoriedad del humano que se descubre solo, oscuro, privado del verbo que es el medio por antonomasia de la comunicación. La armonía del hombre y el cosmos, que había sido uno de los

ejes de la poesía alejandrina anterior, se encuentra aquí no sólo amenazada, sino minada por la presencia humana. El fuego, "libre todavía" del hombre, no es maldad, sino luz inocente". La maldad sólo aparece cuando asoma el hombre, por lo que el poeta concluye: "¡Humano: nunca nazcas!"²¹ Esta conciencia malévola, hace que aparezca un personaje que intenta ser la voz de la historia, la conciencia de la colectividad, en esa utopía del encuentro humano: el poeta.²² La comunión de éste, no ha de ser con una naturaleza íntima y solitaria, sino con unos seres humanos concretos con quienes él busca en todo momento conectar. Su famoso dictum: "la poesía supone por lo menos dos hombres,"²³ recibe integración feliz en la fórmula: poesía - comunicación. El grito de antes, con que el poeta le pedía al hombre no nacer, es inútil. El humano está ahí y al poeta no le queda más remedio que aceptar su presencia y con ella la bondad humana, su dolor, su maldad. Por eso le advierte: "El amor y el dolor son tu reino." La poesía, el poeta, conoce el mundo y lo comunica a los hombres, con quienes se identifica; éstos, a su vez, "se reconocen" en la voz del poeta que los representa. Conocimiento y reconocimiento juegan aquí un papel esencial, pues el español peninsular ha sido expulsado de un paraíso en el que podía libremente circular y enriquecerse en el trato mutuo y en el contacto con otras realidades. Ahora, por el contrario, a su alrededor han sido levantadas murallas que no le permiten llegar a los otros hombres. Por eso, la lectura de Sombra del paraíso va a impulsar a muchos de sus lectores a romper el cascarón de su encierro. Dentro de España, el libro se convirtió en el breviario de la joven poesía y su eco se puede percibir, indica Sobejano, en los mejores libros del tiempo.²⁴

Si el poeta de Sombra del paraíso, al perder su Arcadia (la trascendencia), se ve desterrado a lo inmanente, por lo que intenta

darle voz humana al mundo, el poeta de Hijos de la ira, utilizando la imaginería de la anti-Arcadia, hace tangible y total el drama del desarraigo que vive el hombre. Su lenguaje, su tono, es gris, monótono, inmediato que, como recuerda Barthes, son características del lenguaje de los oprimidos.²⁵ Su exilio es una condena al silencio, al vacío, a un viaje sin destino, a través del cual el ser humano--esa "mujer con alcuza"--ha comprendido "cuán bestial es el topetazo de la injusticia absoluta." El mismo Dámaso, al referirse a esa obra, advierte que necesitó "la terrible sacudida de la guerra española" para poder expresarse con libertad, y hace luego un balance de lo que el libro significó en cuanto a renovación y abertura de campos²⁶ para la expresión de las condiciones humanas.

La sucesión automática de sentimientos liberados de toda contención en Hijos de la ira, contribuyó en gran medida a remover formal, lingüística y semánticamente el pozo en el que se había refugiado la poesía.

El discurso poético, así, puede abrir--siempre dentro de su aislamiento--un diálogo comunicativo con la calle. La revista España (también en la misma fecha Proel, de Santander, aunque en menor medida), a pesar de su situación provinciana--o tal vez precisamente por ello, por estar alejada de Madrid, en donde los muros estaban mejor guardados--se convierte en uno de los bastiones de la independencia, frente al exilio a que se había condenado a la España de dentro. España se convierte, dice Víctor García de la Concha, en "testigo de la existencia de un pueblo silencioso."²⁷ Dirigida por el grupo que poco más tarde va a ser bautizado con el sobrenombre maldito de "poetas sociales" (sobre todo Victoriano Cremer [Burgos, 1907] y Eugenio de Nora [León, 1923] que la fundan junto con el sacerdote Antonio González de Lama). esta publicación leonesa, a la que pronto se unieron poetas afines (Hierro, Otero,

Celaya, entre otros), significó un respiro decisivo contra la conciencia poético-ideológica que el escapismo neogarcilasista y escorialense pretendía imponer. Tal vez por polemizar con el formalismo y el retoricismo de las otras revistas, Espadaña manifiesta en sus comienzos un halo existencial que acusa incursiones tremendistas, pero que se va redimiendo poco a poco al irse "re-humanizando", como notó Castellet,²⁸ por su búsqueda de comunicación humana, según el dictado de Crémer o por su oficio de sacudir las conciencias, según el de Nora²⁹.

Conclusión: perspectiva de estos tres modos de lenguaje

Estos tres tipos de discurso van a mantenerse en el interior de España a lo largo del prolongado exilio que los años del franquismo impusieron sobre la conciencia nacional. A medida que avanzaba el tiempo crecían o disminuían las voces que se adherían a una u otra escritura.

El discurso poético de aquellos que se re-urían en torno a los que detenían el poder, fue haciéndose tan débil que, una vez desaparecido Pemán, su último pendón, en el verano de 1981, se hundió en el silencio de su propia muerte. El que había sido el poeta "oficial" de la España franquista, parecía haber sido el único poeta con un lenguaje perfectamente adaptado al código del poder: nada se puede encontrar en él que delate contaminación alguna con otro mundo que no fuera el de sus propias murallas.

El segundo discurso, por el contrario, identificado en sus comienzos con una porción del poder y, por tanto, desde su posición "vencedora," ha manifestado dos comportamientos paralelos, representados en las dos vertientes señaladas y cuyos corifeos podrían ser, hasta hoy: Rosales, del grupo que reivindicaba la "españolidad" y el retorno a una idea religiosa de la cultura; García Nieto, del grupo que se aferraba al formalismo estertizante. Ambos no obstante, per-

tenecen al mismo espacio de "cultura situacional," como bien lo ha llamado Fanny Rubio,³⁰ y que respondía a la consigna de Juan Aparicio, Jefe de Prensa y Propaganda cuando Ridruejo parte para Rusia con la División Azul: "Si no hay vida literaria, se inventa." Una cierta conciencia crítica, que estaba ligada a la pérdida de la presencia y cohesión social de la Falange entre los muros de España, hará posible una nueva escritura; la de aquellos que denuncian el plan demoledor del abusivo catolicismo del poder. El poeta representativo de esta forma "oficial" de protesta es Dionisio Ridruejo³¹ quien, al publicar sus poesías completas en 1960, ofrece un testimonio que vale la pena citar aquí, a pesar de estar manoseado por la crítica, pues refleja la necesidad de evasión total de esa porción de España, que buscaba a toda costa su aislamiento, tal como lo he venido demostrando a través de estas páginas:

Quando en 1949 preparaba la colección de poesías publicada bajo el título En once años, pensé eliminar por completo este cuaderno (Poesía en armas, publicado en 1940), compuesto de poemas muy retóricos, algunos de ellos ocasionales y ya escasamente representativos de mis sentimientos y convicciones. Hoy, el modo de vivir la ocasión histórica que estas poesías documentan me resulta no sólo extraño sino inconcebible. Y principalmente porque el retoricismo y la superficialidad evasiva de estas composiciones no trasluce de ningún modo una experiencia viva, y más me parece aludir a cosas ocurridas en el país de los sueños que a furias, dolores y esperanzas encarnizadas en un pueblo real.³²

El tercer discurso tiene variadas y diferentes manifestaciones que van creciendo a medida que pasa el tiempo y se van incorporando a esta modalidad cuantos estén inconformes con la otra escritura. Aunque ese lenguaje es nulo para el poder establecido que cree haber creado los medios necesarios para silenciar las voces que se le pod-

rían enfrentar, este grupo sirve de conciencia a las tres colectividades que viven en el encierro de España: la que vivió eufóricamente su triunfo, la que por cansancio ideológico aceptó lo que se imponía y se adaptó a ello y la que tuvo que asumir el silencio pero jamás se resignó a él. Con su nuevo lenguaje, este discurso sirve de puente de unión con las otras colectividades que miran desde fuera los muros de la patria y de las que me ocuparé en otra ocasión.

Notas

¹En diciembre de 1939, el Ministerio de Justicia declaraba oficialmente que existían en las cárceles 271,000 presos. Cit. por C. Blanco Aguinaga, J. Rodríguez-Puértolas e Iris M. Zavala, Historia social de la literatura española (Madrid: Castalia, 1979), III, p. 73.

²Fernando Díaz-Plaja, La España política del siglo XX en fotografías y documentos (Barcelona: Plaza y Janés, 1972), pp. 444-445.

³Cf. Manuel Durán, "La Generación del '36 vista desde el exilio," en De Valle-Inclán a Leon Felipe (México: Finisterre, 1974), pp. 191-209.

⁴Dionisio Ridruejo, "La vida intelectual española en el primer decenio de la postguerra," en Triunfo, 507 (17 de junio de 1972), pp. 71-80.

⁵Cf. Fanny Rubio y José Luis Falcó, "Estudio preliminar," en Poesía española contemporánea (1939-1980) (Madrid: Alhambra, 1982), p. 41. Otro trabajo de importancia para seguir esta polémica es la respuesta de Julián Marías a un artículo publicado por Robert Mead ("Dictatorship and Literature in the Spanish World," en Books Abroad, 25 (1951), pp. 223-226). Para el intelectual que se ha tenido o ha preferido quedarse, resulta terrible admitir que el país está culturalmente tarado. Pero, ¿cómo pensar en auténtica cultura cuando la cerrazón y el fanatismo velan por la

ortodoxia de cuanto entra al país? El artículo de Marías, "Spain is Europe", en Books Abroad, 26 (1952), pp. 233-236, fue contestado por Dwight Bolinger que, como para continuar lo que olvidó Marías, tituló su artículo " ... And Should Thereby Be Judged" (Books Abroad, 27 (1953), pp. 129-132.

⁶ Ilie señala, por ejemplo, la paradoja de que, si bien hubo un crecimiento en la actividad económica y creativa después de 1960, también hubo un "florecimiento" en el número de españoles que salieron del territorio nacional. De unos cientos de miles en 1940 a tres millones y medio en 1977. (Véase Paul Ilie, Literature and Inner Exile (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980), pp. 1-10.)

Gonzalo Torrente Ballester, "Presencia en América de la España fugitiva," cit. por Francisco Gaudet, Cultura y exilio: La revista "España Peregrina," 1940 (Valencia: Fernando Torres, 1876), p. 101.

⁸ José María Pemán, Obras completas (Madrid, 1947), I, p. 1081. La importancia del prólogo de esta obra ya ha sido puesto de relieve por Juan Lechner, El compromiso en la poesía española del siglo XX (Amsterdam: Universitaire Pers - Leiden, 1968), pp. 81-86.

Véase el "Índice General," de las Obras de Pemán, Pemán, Obras, pp. 913-914.

¹¹ El libro, de muy pobre factura poética y publicado por Ediciones Cultura Hispánica (Madrid, 1953), obtuvo el Premio Nacional de Poesía de ese año. El premio fue la reacción triunfalista de la crítica oficial que había quedado desarmada y al descubierto ante la obra de Neruda, publicada en México (Ediciones Océano, 1950).

¹² Ricardo Juan Blasco, director de la revista Corcel (Valencia), recibió una multa del gobierno en 1944 por haber citado el nombre de Alberti en una emisión radiofónica. (Cit. por Rubio y Falcó, p. 11, nota 7).

¹³ Cit. por Vicente Ramos y Manuel Molina,

Miguel Hernandez en Alicante (Alicante: Colección [fach, 1976), p. 136.

¹⁴ José Agustín Goytisolo, "Los celestiales," en Salmos al viento (Barcelona: Instituto de Estudios Hispánicos, 1958).

¹⁵ Véase Ronald Fraser, Blood of Spain. An Oral History of the Spanish Civil War (New York: Pantheon, 1979), pp. 122, 316 et passim.

¹⁶ José Antonio Primo de Rivera, Obras completas (Madrid: Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, 1942), p. 26.

¹⁷ Cit. por Blanco, Rodríguez y Zavala, Historia social, p. 78. Pierre Vilar, en su Historia de España (Paris: Librairie Espagnole, 1963), traza el carácter de la situación social:

Hacia 1945-1946, un lujo ampliamente exhibido, excepcional entonces en Europa, era presentado por la prensa oficial como un signo de alta prosperidad. Pretensión que resultaba demasiado amarga para el español medio, si evocaba el programa doctrinal de la Falange: "No es tolerable que masas enormes vivan en la miseria, mientras que unos cuantos disfrutan de todos los lujos" (p. 171)

¹⁸ Comenzado a fines de 1939, cuando el poeta se veía confinado a su voz interior y terminado en noviembre de 1943, Sombra del paraíso aparece al año siguiente (Madrid: Cuadernos Adán, 1944).

¹⁹ Santiago Daydí-Tolson, "Vicente Aleixandre: A New Voice of Tradition," en el colectivo Vicente Aleixandre: A Critical Appraisal, ed. de Santiago Daydí-Tolson (Ypslanri, Mich.: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1981), p. 16.

²⁰ Antonio González de Lama, "Poesía y verdad," en España 3 (1944).

²¹ Vicente Aleixandre, Mis poemas mejores (Madrid: Gredos, 1976), p. 155.

²² Respecto a la aparición de este personaje, véase José Olivio Jiménez. "Una aventura hacia el conocimiento," en Daydí-Tolson, ed., p. 63.

²³ Aleixandre, Mis poemas, p. 9.

²⁴ Gonzalo Sobejano, "Sombra del paraíso,

ayer y hoy," en Daydí-Tolson, ed., p. 176.

²⁵ Roland Barthes, Mythologies (New York: Hill and Wang, 1972), p. 148.

²⁶ Dámaso Alonso, Poetas españoles contemporáneos (Madrid: Gredos, 1958), p. 169, nota 4, para la cita. Véase el balance al que me refiero en el capítulo "Poesía arraigada y poesía desarraigada," pp. 366-380.

²⁷ Víctor García de la Concha, "Espadaña (1944-1951), Biografía de una revista de poesía y crítica," en Cuadernos Hispanoamericanos, 236 (1969), pp. 380-397.

²⁸ Véase el prólogo de José María Castellet a su libro Veinte años de poesía española (Barcelona: Seix y Barral, 1960), reeditado y ampliado en 1965.

²⁹ El libro de Nora, Pueblo cautivo, editado anónimamente, puede servir como ejemplo del exilio interior que se vive en España. La organización que lo publicó en 1946 (Federación Universitaria Escolar (FUE) estaba entonces en la clandestinidad. Véase a este respecto el prólogo a la edición facsímil de Fanny Rubio (Madrid: Hiperión, 1978).

³⁰ Rubio y Falcó, Poesía, p. 35.

³¹ Ya desde principios de la guerra a Ridruejo se le había permitido protestar. Véase su testimonio ante Franco cuando el arresto de Hedilla, jefe falangista, en Fraser, Blood, p. 318.

³² Dionisio Ridruejo, Hasta la fecha. Poesías completas (1934-1959) (Madrid: Aguilar, 1961), p. 193.

Love, Power and the Anima Archetype
in García Márquez's El otoño del patriarca
Rhonda Dahl Buchanan
University of Louisville

In the fictitious world of the Colombian writer and Nobel Prize laureate, Gabriel García Márquez, an unfortunate characteristic taints the lives of his characters and results in a lifetime of painful solitude. The commonly shared trait, which leads many of his characters down the path of self-destruction and alienation, is an incapacity for love. All too often his characters embrace the cultivation of power as a substitute for that elusive, enigmatic aspect of life known as love. Prime examples of characters who suffer from an inability to love are Coronel Aureliano Buendía in Cien años de soledad, and the aging general in El otoño del patriarca. In the latter novel, García Márquez attaches great significance to love by making it, or rather the lack of it, the principal factor which precipitates the downfall of the patriarch.

This study will examine the relationship between the patriarch's incapacity for love and his abuse of power. The psychological theories of Carl Jung will be applied to the discussion in order to determine the psychological causes and effects of the dictator's incapacity for love. Jungian psychology adapts well to this study because Jung, like García Márquez, values love as the means by which the individual may break the bonds of solitude, enter into communion with the other, and more importantly, find peace with the inner self. Jung's theories on the anima archetype, the feminine aspect of the male psyche, are of particular relevance to the problem of love and power. This study will explore the general's relationship with the anima, "the woman within," and will determine the extent to which his failure to relate to the anima, and to accept and integrate the feminine aspect of his psyche,

affects his relationships with others, contributes to his inability to love, and results in the abuse of power.

The search for love is a primary motivating force in the general's life. Evidence of his tremendous desire to love is apparent in his relationship with the masses and the women in the novel. For example, on one particular afternoon, the general is besieged by mobs of men and women, who sing his praises, as he rides through the waterfront. When his bodyguard tries to protect him from their outreached hands, the general scolds him saying: "no sea pendejo, teniente, déjelos que me quieran ...". The general is so overwhelmed by the outpouring of love that the security services find it necessary to organize similar displays of affection in order to please the old man without risks. However, these staged displays are not enough to satisfy his need for love.

The patriarch spends a lifetime searching for love among the numerous concubines and servants of the presidential palace and his mother's suburban mansion. His interactions with these nameless, faceless women reflect his urgent desire for love, and, at the same time, his inability to love. One may detect a pattern in the general's futile efforts to satisfy his need for love through the sexual act. With few exceptions he assaults women by surprise and takes them by force without bothering to undress them or himself. In many instances the moment of climax is followed by violence as the general tries to tame "la rabia de otro amor sin amor ..." (p. 115), and in all cases, he is left with a feeling of sadness and dissatisfaction.

The result of the general's "lovemaking" are the seven-month runts whom he fathers. The premature birth of all of his offspring is representative of the incomplete nature of the sexual union. Love is totally absent from these sexual encounters. The general uses the concubines and

servants to release his pent-up desires, and shows absolutely no interest in the children born out of his loveless relations.

The patriarch does not value the sexual act as an expression of love or the means by which one may communicate with the other. Nor does he appreciate the fact that the act of love may lead to greater self-awareness, for it is through the encounter with the other, through the sharing of fears, desires and needs, that individual growth is possible. The general refuses to participate in the deeper meaning of the sexual experience. His mistrust of sex and his terror of love (in spite of his tremendous need for it), are founded on his need to be in control at all times and his fear of the unconscious. The general does not wish to become a conscious individual or to discover his true identity because it would destroy the inauthentic image which sustains him, that of the eternal leader who is master of his own power and destiny.

In order to avoid the dangers of intimate contact, the general takes several precautionary measures. For example, he chooses women at random and does not concern himself with their personal identity, as the following passage suggests:

se encontró manoteando en la atmósfera de fango de las barracas de las concubinas que dormían hasta tres con sus sietemesinos en una misma cama, se acabó sobre un montón oloroso a guiso de ayer y apartó para acá dos cabezas y para allá seis piernas y tres brazos sin preguntarse si alguna vez sabría quién era quién ni cuál fue la que al fin lo amamantó sin despertar, sin soñar con él ... (p. 68).

The general never undresses the women nor himself during intercourse and separates from them as soon as possible after orgasm so as to avoid further

contact, and to rid himself of the feeling of vulnerability which accompanies the sexual act. He often abuses the women in a violent manner as a means of asserting his masculinity and control over the situation. Thus the sexual instinct, which may lead to love and consciousness, is contaminated by the power instinct, which leads only to alienation and self-deception.

The patriarch's unhealthy relationship with women reflects an equally unwholesome relationship to his unconscious, and more specifically, to the feminine aspect of the male psyche which Jung refers to as the anima. According to Jung, the psyche is androgynous by nature, that is to say that it consists of both masculine and feminine components. The anima is a term which Jung borrowed from the Latin word for soul to describe the feminine side of man's psyche. He explains the dual nature of the psyche in the following manner:

Just as every individual derives from masculine and feminine genes, and the sex is determined by the predominance of the corresponding genes, so in the psyche it is only the conscious mind, in a man, that has the masculine sign, while the unconscious is by nature feminine.²

Although society conditions males to develop their masculine side, while discouraging the expression of femininity, nevertheless the feminine side of man exists and plays an important role in his relationship to the unconscious. Robert A. Johnson, a reknown Jungian analyst, explains further the dual nature of the psyche in his book, We: Understanding rhe Psychology of Romantic Love:

The psyche sees our capacity for relatedness and love as a "feminine"

quality, emanating from the feminine side of the psyche. By contrast it views the ability to wield power, control situations, and defend territory as strengths that we find in the "masculine" department of the psyche. To become a complete man or woman, each of us must develop both sides of the psyche. We must be able to handle power and to love, both to exert control and to flow spontaneously with fate--each value in its season.

When we speak of "feminine" in this sense, we obviously do not mean "pertaining to women." We are speaking of inner, psychological qualities that are common to both men and women....

It is the feminine qualities that bring meaning into life: relatedness to other human beings, the ability to soften power with love, awareness of our inner feelings and values, respect for earthly environment, a delight in earth's beauty, and the introspective quest for inner wisdom.

The goal of our psychological evolution is the synthesis of the conflicting parts into a wholeness of personality which Jung calls the "self." The process by which a man becomes a more conscious human being through the integration and acceptance of his feminine nature is known in Jungian psychology as "individuation." Robert Johnson's warning about the dangers of leading a life in which the feminine aspect of the psyche is denied applies to the aging general in El otoño del patriarca, and reflects his unhealthy psychological condition:

No aspect of the human psyche can live in a healthy state unless it is balanced by its complementary opposite.

If the masculine mind tries to live without its "other half," the feminine soul, then the masculine becomes unbalanced, sick, and finally monstrous. Power without love becomes brutality....

When one side of human nature grows out of balance with the other, it becomes a tyranny in the soul.... It drives its complementary opposite into the unconscious.... But the unconscious will not tolerate this kind of imbalance; we have already learned that the greatest force in the psychic universe is the demand for completion, for wholeness, for balance. The feminine will return.⁴

The patriarch suffers from an acute psychological imbalance in which such feminine qualities as the ability to love and relate to others, and the search for inner wisdom, are totally lacking. His world is dominated by such masculine concerns as the accumulation of power and wealth through oppressive control and a total disregard for human rights. The general refuses to accept his inner feminine nature because he considers it a sign of weakness, unbecoming a man of his position. However, as Johnson points out, the feminine side of man cannot be denied for long. Johnson writes: "If a man or woman clings to the dominant patriarchal attitude and refuses to make peace with the inner feminine, then she will demand a tribute."⁵

The anima archetype, that is, the representational image of man's feminine soul, appears to the general "to demand a tribute" in an unexpected form, that of Manuela Sánchez, the young beauty queen of the treacherous dogfight district. Her contact with the general is brief, a single waltz in honor of her coronation as the beauty queen of the poor; however, brief as it may be, the encounter has a powerful affect over the patriarch's life. Manuela's life is changed forever as well

because it is her unfortunate fate to be the embodiment of the general's anima, his "lady soul." The patriarch endows the poor girl with the qualities and powers of the anima archetype and perceives her as a perfect, beautiful, unattainable goddess. Naturally, Manuela is unaware of the transference of psychic powers and does not understand the general's obsession with her. She would be content never to see the grotesque old man again and to marry one of her many suitors.

Evidence that the general projects supernatural powers onto Manuela, which the young girl does not possess, is apparent the night of the fateful encounter. In spite of the fact that the general lowers the three crossbars, locks the three locks, and throws the three bolts of his bedroom door, Manuela is able to invade his private quarters by passing through the walls. The description of this magical, fairy-like being yields other clues as to her extraordinary nature: "era ella, era su rosa, era su aliento cálido que perfumaba el clima del dormitorio como un hajo obstinado con más dominio y mas antigüedad que el resuello del mar ... (p. 70).

In the preceding passage there are references to three significant elements, which are related to the unconscious, and support the theory that the general projects the anima archetype onto Manuela Sánchez. For example, Manuela's licorice breath overwhelms the general and is described as "an obstinate downwind with more dominion and more antiquity than the snorting of the sea ..."⁶ Robert Johnson refers to the symbolic meaning of breath when he writes:

Breath is the age-old symbol of life and spirit. For ancient people breath was the very substance of God, breathed into our nostrils by our creator, a spark of the divine energy lent to mortal flesh for a handsbreath of time on this earth: the breath of life.

It is significant also that her breath is compared to the sea, which is a very common symbol of the unconscious. Jung writes in this work, Psychology and Alchemy: "The sea is the symbol of the collective unconscious, because unfathomed depths lie concealed beneath its reflecting surface," and he adds an interesting footnote to this statement: "The sea is a favorite place for the birth of visions (i.e., invasions by unconscious contents)." ⁸ The most interesting symbol associated with Manuela is the glowing rose which she holds in her hand. The rose is a universal mandala symbol of the self. The mandala may appear in a variety of forms, but it is basically a circle which represents the potential for wholeness of personality. The symmetry within the circle is often based on the quaternity, the number four representing completeness. It is therefore a symbol of individuation, the reconciliation of conscious and unconscious contents of the psyche. That the anima holds a rose in her hand coincides with her role as mediator between the individual and the self.

Manuela's glowing rose serves as a beacon by which she may lead the patriarch to the discovery of his true self. The general, however, does not perceive her "hot coal of a rose" as a favorable token nor as a promise of inner reconciliation. Instead, he shrinks from the bright light of the burning rose, as if it could harm him, and shouts at her: "apágame esa rosa ... si quieres llévate mi casa, la patria entera con su dragon, pero déjame encender la luz ..." (pp. 70-71). The general longs for the light of day to come and break the spell which is holding him captive, and although it is only three o'clock in the morning, he runs out of the room to waken the entire nation, declaring that it is eight o'clock.

The confusion and pandemonium which results from the general's decree is a reflection of his state of mind. Jung writes that "For a man, anima experiences are always of immense and abiding

significance."⁹ This is certainly true of the general, whose encounter with the anima leaves him disoriented, unsettled, and out of control, feeling as if his innermost soul has been invaded. The general views Manuela as a threat because she leaves him defenseless and vulnerable to others. His persona, the outward mask of the mighty ruler, which he dons at all times in the presence of others, is unable to hide the bewitching affect of his encounter with the anima. His mother, Bendición Alvarado, notices the change which has come over her son and asks: "de dónde vienes con ese semblante que pareces picado de tarántula, que haces con esa mano en el corazón ..." (p. 72). Although the general removes his hand from his breast and place it safely on his herniated testicle, he later finds himself exposed, in full view of his council of ministers, with his hand over his heart as a revealing gesture of his innermost feelings.

The anima brings out qualities in the general which he has never before allowed himself to express. For the first time in his life he tries to relate to women, as evidenced by his new approach to lovemaking:

por primera vez en su larga vida de amante fugaz se le desenfrenaban los intintos, se demoraba en pormenores, les desentrañaba los suspiros a las mujeres más mezquinas, una y otra vez, y las hacía reír de asombro en las tinieblas .
.. (p. 74).

The general becomes sentimental and lovelorn and his world revolves around Manuela Sánchez. Everything in life acquires new meaning for him, such as the rain, which is no longer a mere atmospheric phenomenon, but rather "la lluvia de Manuela Sánchez en tu ciudad ..." (p. 72), and the sea, which he views as "la mar grande de Manuela Sánchez de mi perdición ..." (p. 74).

In spite of his tremendous desire to see her, the general resists the urge to go to her for more than a year. During this time he is plagued by relentless periods of depression and loneliness, and yearns for the old days when he lived comfortably under the illusion of power and self-control.

The time comes when the general can no longer resist the urge to find Manuela Sánchez, and he sets out for the dogfight district, albeit against his will. The patriarch is about to embark on an important journey, which could lead him eventually to a greater awareness of his true self. In terms of Jungian psychology, the journey is known as a "symbol of transcendence," or a rite of passage to the world within. Such symbols occur in an individual's life when there is a need for change or transition from one stage of psychological development to another. Joseph L. Henderson, a Jungian analyst, describes the journey as a symbol of transcendence in the following passage:

it is a journey of release, renunciation, and atonement, presided over and fostered by some spirit of compassion. This spirit is more often represented by a "mistress" rather than a "master" of initiation, a ¹⁰supreme feminine (i.e., anima) figure.

Superficially it would appear that the general's decision to go to Manuela is a positive sign that he is ready to approach the unconscious and relate to the anima. However, closer examination of his attitudes toward the dogfight district and its beauty queen reveals a negative and immature attitude toward the unconscious. The general's journey to Manuela's dwelling place is described in terms of a descent into a fiery hell. He refers to her "barrio" with such hostile images as "este infierno," "el palacio del muladar de tu reino feroz de tu barrio de las peleas de perro,"

and "el fragor luciferino de tu barrio de las peleas de perro." The general feels helpless and vulnerable in the midst of foreign and enemy territory, in a chaotic land over which he has no control. His distrust and fear of the anima is obvious in the various derogatory epithets with which he refers to Manuela. For example, he calls her Manuela Sánchez "de mi perdición, de mi vergüenza, de mi mala suerte, de mi desastre, de mi mala hora, de mi infortunio, de mi locura, and de mi rabia." His choice of words indicates that he considers the anima an enemy and a threat to his security and power.

When the patriarch finally goes to Manuela, it is not in order to humble himself before the mistress of his soul, or to surrender to her, but rather to assure himself that he is in complete control and has power over her. He hopes to obtain the object of his desire for purely selfish reasons so that she will need him as much or even more than he needs her. His self-serving motives are apparent when he sings the song of their first waltz, "para que no me olvides, cantaba, para que sientas que te mueras si me olvidas ..." (p. 74), and when he expropriates a grand manor in the dogfight district for her, not, however, as a token of love, but as a place "donde te quiero ver viviendo para mí ..." (p. 75). The general is obsessed with his desire to control and possess Manuela; he wants to see her living for him and only him. As Robert Johnson points out in his book, He: Understanding Masculine Psychology, the desire for total control over the anima is a form of seduction, a power play: "The man has seduced the anima. He has it by the throat and has said, 'You are going to make me happy or else.' This is plain seduction. And he pays a big price for it later."¹¹

Instead of serving the anima unselfishly, the general imposes his will over her and tries to dominate her. Another mistake which he makes is to confuse his anima, the woman within his psyche,

with an external being of flesh and blood. Johnson addresses this problem of projection when he writes:

The way that we pull anima away from her correct role within us, as Queen of the inner world, is by our attempts to make her into an external, physical woman. We do this by projection. This is our ego's way of trying to possess anima, to imprison her in mortal flesh, to experience her on a personal, external, physical level.¹²

The general tries to win Manuela's heart with a dazzling assortment of gifts and displays of power. He is blind to the fact that she finds him repugnant and curses the day she was crowned the beauty queen of the poor. One afternoon the general arrives at Manuela's house with the following exciting announcement: "hoy te traigo el regalo más grande del universo, uu prodigio del cielo que va a pasar esta noche a las once cero seis para que tú lo veas, reina, sólo para que tú lo veas. y era el cometa ... (p. 82). As the comet passes overhead that evening, Manuela, out of fear, reaches into the darkness and touches the old man's hand. The general is deeply moved by this contact and misinterprets her touch as a sign of affection. In order to relive the blissful moment of union, he orders his astronomers to invent a celestial spectacle of equal magnitude, however, all they can manage is a solar eclipse. The day of the eclipse turns out to be a more traumatic experience for the general than the night of the comet. At the moment when the sun becomes totally obscured by the moon, Manuela Sánchez disappears into the fabricated darkness never to be seen again.

The general becomes enraged and depressed over the loss of Manuela. He cannot accept the fact that she refused to live for him and was able

to escape his powerful clutches. Only after a catastrophic hurricane destroys the nation does the general feel avenged as the following passage suggests: "sólo entonces creyó que era cierta la novedad mi general de que este desastre había ocurrido en el mundo entero sólo para librarme del tormento de Manuela Sánchez ..." (p. 104). Little does he know that he can never be free of her because she dwells within him and will torment him until his dying day. According to Robert Johnson, the anima has the final word over those men who refuse to relate to her: "But if they cannot come to terms with that interior woman, she will run them and probably destroy them before she is done with it. Any woman who is rejected turns negative, and the inner woman of a man is no exception."¹³

The general has a choice to make: either to relate to the anima, to serve her and allow her to open the door to love and a more complete existence, or to reject her and face the consequences of a life of painful alienation. By clinging to the belief that he is "dueño de todo su poder," the patriarch denies the existence of the unconscious, the greater power within him. He sets himself up as the supreme ruler of the psyche as well as the nation. He rejects the process of individuation, which would require the recognition and acceptance of his feminine nature as well as his masculine traits, his weaknesses as well as his strengths. The general opts for an inauthentic existence based on lies and illusion, and in doing so, misses out on the opportunity to live a fully human existence. Granted, what he rejects is a world of dualities, in which joy is accompanied by sorrow, victory by defeat, pleasure by pain, and life by death; nevertheless, it is a world in which love and hope exist to give meaning to life. By rejecting his feminine nature, the patriarch denies himself the one aspect of life which could break his chains of solitude and lead to solidarity with his people: love.

The general chooses power as his mistress over love. He does not understand that love and power are opposites, and that he can never obtain the one by serving the other. Jung explains the exclusive nature of love and power when he writes: "Where love reigns there is no will to power; and where the will to power is paramount, love is lacking."¹⁴ In his book, The Undiscovered Self, Jung warns of the dangers of choosing power over love as one's highest principle: "Where love stops, power begins, and violence and terror."¹⁵ This statement is certainly true of the general's oppressive regime, which exalts the principle of power and order at the cost of human rights and lives.

The patriarch's greatest problem is his incapacity for love for which he substitutes the cultivation of power. He fails to see, however, that his greatest problem is also his richest opportunity. He does not perceive love as an opportunity for growth or as an answer to his loneliness, but only as a threat to his power. He does not realize that without love and human contact there is no life, only a living death, nor can he accept the fact that he has no real power; all that he has is the illusion of power to sustain him until death finally comes to free him from his miserable solitary existence.

Notes

¹ Gabriel García Márquez, El otoño del patriarca (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975), p. 19. Subsequent references will be included parenthetically in the text.

² C.G. Jung, The Archetypes and the Collective Unconscious, Vol. IX, i of Collected Works, trans. R.F.C. Hull (New York: Pantheon Books, 1959), p. 175.

³ Robert A. Johnson, We: Understanding the Psychology of Romantic Love (San Francisco: Harper and Row, 1983), pp. 18-20.

⁴Johnson, We, p. 23.

⁵Johnson, We, p. 27.

⁶Gabriel García Márquez, The Autumn of the Patriarch, trans. Gregory Rabassa (New York: Harper and Row, Avon Books, 1977), p. 67.

⁷Johnson, We, p. 1973.

⁸C.G. Jung, Psychology and Alchemy, Vol. XII of Collected Works, trans. R.F.C. Hull (New York: Pantheon Books, 1953), p. 48.

⁹Jung, The Archetypes and the Collective Unconscious, p. 203.

¹⁰Carl G. Jung, et al., Man and his Symbols (New York: Doubleday and Company, Inc., 1964), p. 150.

¹¹Robert A. Johnson, He: Understanding Masculine Psychology (New York: Harper and Row, 1977), p. 38.

¹²Johnson, We, p. 93.

¹³Johnson, We, p. 34.

¹⁴C.G. Jung, Two Essays on Analytical Psychology, Vol. VII of Collected Works, trans. R.F.C. Hull (New York: Pantheon Books, 1953), p. 52.

¹⁵C.G. Jung, The Undiscovered Self, trans. R.F.C. Hull (New York and Scarborough, Ohio: Mentor Books, New American Library, 1957), p. 118.

La caracterización del 'viejo' en
 "La Cuesta de las Comadres" de Juan Rulfo
 Thomas M. Capuano
 Suny Albany

La profesora Nila Gutiérrez Marrone, en su libro El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico,¹ descubre un reflejo de algunos temas predominantes de la obra de Juan Rulfo en las estructuras lingüísticas de sus narraciones. Comentando diversos cuentos de El llano en llamas, aduce evidencias sintácticas, morfosintácticas y léxicas que confirman para ella "la miserable situación del campesino arrojado a un ambiente inhóspito que no le corresponde", su "aguda vulnerabilidad en una sociedad rapaz", su "escasa cultura"² y el "desamparo total del hombre en el mundo".² Estas conclusiones se justifican por valiosas elaboraciones lingüísticas por las cuales, y por la aplicación rigurosa del análisis lingüístico en ellas contenida, le debo una gran parte de mi comprensión del estilo de Rulfo. Sin embargo, por atenerse exclusivamente al análisis lingüístico, sin encuadrar las conclusiones de ésta en una visión estructuralista más amplia, ha llegado a una interpretación de "La Cuesta de las Comadres" que me parece dudosa e incompleta.

Desde el principio reconoce Marrone que "no se intenta sustituir la crítica más tradicional o la intuitiva con el análisis lingüístico, sino más bien utilizar éste como un instrumento valioso que contribuya a iluminar o explicar aspectos no aclarados satisfactoriamente por otro tipo de crítica, o tal vez descubrirlos con mayor precisión."³ Su método logra a veces verdaderas iluminaciones, pero si es verdad que no quiere sustituir la crítica "más tradicional", debería por lo menos buscar el apoyo de ella y demostrar la dependencia mútua del análisis lingüístico y el no lingüístico. Esto lo hace también la profesora Marrone, refiriéndose por ejemplo a Carlos

Blanco Aguinaga y a Arthur Ramírez,⁴ pero en ocasiones saca conclusiones apenas sugeridas por los elementos lingüísticos, sin que tales conclusiones reciban cualquier confirmación fuera de la de la intuición. Es claro que ni el más riguroso método lingüístico podrá prescindir de la intuición en la tarea de la crítica estilística, pero un orden básico estructuralista puede contribuir mucho a la formación última de las interpretaciones basadas en el análisis lingüístico.⁵ Pues al fin y al cabo, ambos son métodos estructuralistas. En los párrafos que siguen, se propondrá una estructura básica de las relaciones humanas en el cuento "La Cuesta de las Comadres" y se intentará demostrar cuán incompatible es la interpretación de Marrone con la visión estructuralista desarrollada.

El poeta de Jalisco no deja que penetremos larga distancia por las laderas que suben a los coamiles de la Cuesta de las Comadres sin que nos haga primero sentir las sutiles y crecientes presiones que ponderan sobre todos los campesinos humildes y callados, y en especial sobre el viejo campesino narrador. Las arengas, las rivalidades y los malentendidos entre los moradores del cerro y los aldeanos de Zapotlán son las primeras tensiones que perturban, en forma de un resentimiento y una indiferencia jactanciosa, la narración del viejo. Pero luego siguen otras presiones, amontonándose todas hasta llegar a una definición poética de la opresión política. El conflicto entre los dueños de la tierra (los Torricos)⁶ y los campesinos se introduce al empezar el segundo párrafo: "...los Torricos no la llevaban bien con todo mundo". Luego la pobreza y vulnerabilidad del narrador se hace claro: "El coamil que yo trabajaba era también de ellos". El abandono de la cuesta por los moradores y la aspereza del cima es el siguiente enfoque del narrador. Con estos indicios el lector que no conoce la prosa de Juan Rulfo o acaso ha escogido

al azar el cuento "La Cuesta de las Comadres" del libro El llano en llamas sin tener idea previa de su contenido, no tarda en reconocer una visión casi marxista del segmento inferior de la sociedad rural de México en los primeros párrafos del cuento. Al lado del ambiente y circunstancias hostiles, de donde la desconfianza, la pobreza, las lluvias y los desparramaderos de piedras, la labor y la sumisión a lo más poderosos, figura otra presión fatal e intrínseca en la narración del viejo: su propia vejez.

Pero no puede haber opresión sin ninguna forma de resistencia, o por lo menos reacción, y en este cuento de Kulfo sucede lo mismo. En efecto, la trama misma del cuento reside en la reacción del narrador a las presiones que empujan sobre él. Y en una palabra, la reacción del viejo es la que se esperaría: la autodefensa. A diferencia de los campesinos vecinos, que "se iban callados la boca, sin decir nada ni pelarse con nadie" aunque "les sobran ganas de pelearse con los Torricos para desquitarse de todo el mal que les habían hecho" (p. 22), la reacción del viejo no es la huida, sino la autodefensa. El viejo es capaz de quedarse en la Cuesta de las Comadres y es capaz de defenderse de los Torricos, del rigor de la pobreza y del intemperie, simplemente porque él tiene con qué defenderse. Tiene recursos materiales, intelectuales y verbales que le sirven para este fin.

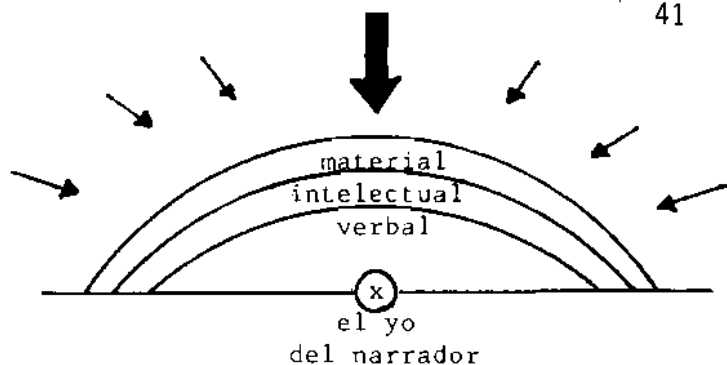
Es claro que tiene recursos materiales: es pues, una aguja de arria que le sirve de instrumento de autodefensa cuando Remigio Torrico, borracho, empuña el guango y se acerca al viejo. Tiene recursos intelectuales también: cuando Remigio le desafía "casi a boca de jarro", el viejo calcula correctamente la expresión del rostro que debe mostrar a su agresor. Aunque lleno de miedo, le mira cara a cara y nos cuenta el efecto: "Eso sirvió. Ya más calmado se soltó diciendo que a la gente como yo había que agarrarla desprevenida." (p. 27). Pero el recurso

más importante de los que se sirve es el recurso del lenguaje. Después de asesinar a Remigio, el viejo defiende su inocencia (otra vez, la auto-defensa) en la muerte del hermano Odilón Torricco, con estas palabras dirigidas al defunto Remigio:

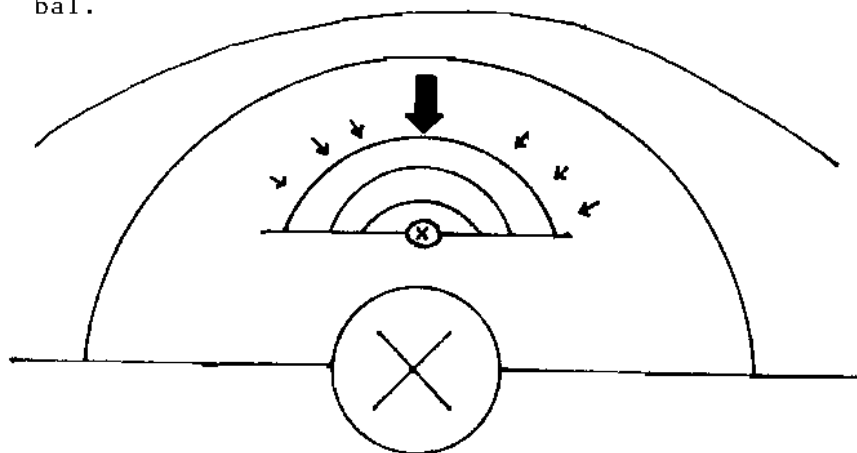
--Mira, Remigio, me has de dispensar, pero yo no maté a Odilón. Fueron los Alcaraces. Yo andaba por allí cuando él se murió, pero me acuerdo bien que yo no lo maté. Fueron ellos, toda la familia entera de los Alcaraces... (p. 29)

Se defiende y se justifica - esta vez con el lenguaje - a un hombre muerto, asesinado hace un minuto por él mismo. Se defiende sin la más mínima necesidad de hacerlo. Esta autodefensa absurda nace de un profundo miedo y servilidad aprendidos con la experiencia de ser perpétuamente explotado y oprimido. El hecho de que el narrador cita las mismas palabras de defensa que empleó aquella noche en que mató a Remigio Torricco, confirma y reconfirma la reacción persistente del viejo: frente a la opresión general del ambiente, el viejo nunca deja su postura de autodefensa, aún cuando le es totalmente innecesario.

Se establece pues una estructura básica bipolar: por un lado los elementos opresores y por otro lado la autodefensa (en forma material, intelectual o verbal). En el diagrama, las flechas representan los varios tipos de opresión, y la flecha cenral representa la amenaza de los Torricos. El semicírculo está dividido en tres capas diferentes para demostrar las diversas formas de autodefensa. La más íntima es la del lenguaje. A la medida que el elemento opresor penetra las capas del escudo de protección, más necesario se hace el mecanismo del lenguaje como autodefensa.



Con esta estructura fija, tenemos una clave importantísima para apreciar solamente el lenguaje del viejo como protagonista, sino también el lenguaje del viejo como narrador. Pues si la única reacción posible del viejo durante todo lo contado es la autodefensa, no cabe duda de que tampoco hay otra reacción posible durante todo el propio contar. El acto mismo de narrar (también invención de Rulfo es hacer que la voz narrativa emane de este viejo) es en sí otro ejemplo de la misma postura de autodefensa. En efecto, toda la estructura ilustrada arriba (que corresponde a lo contado) hace parte de una estructura más grande que el cuento, y se sitúa dentro de la camada de la autodefensa verbal. El siguiente diagrama coloca el acto de narrar en la macroestructura como un ejemplo del mecanismo de autodefensa verbal.



Ahora bien, si el propio acto de narrar es una

autodefensa, entonces ¿tenemos que imaginar otro opresor que evoca esta "autodefensa" del cuento? No necesariamente, diría yo. Tal vez haya un opresor imaginario, o tal vez haya un representante de la ley como se sugiere en el cuento "En la madrugada", en el cual otro viejo se defiende con estas palabras:

Y ahora ya ve usted, me tienen detenido en la cárcel y que me van a juzgar la semana que entra porque criminé a don Justo. Yo no me acuerdo; pero bien pudo ser. (p. 53)

Pero tal vez nosotros mismos los lectores somos los opresores, o los opresores potenciales en la mente del viejo. No importa; lo esencial es que haya otro opresor o posible opresor, porque al viejo de "La Cuesta de las Comadres" todo le parece opresivo, hasta los opresores muertos. Si se requiere más evidencia de que haya un interlocutor que "oye" y por su presencia evoca una postura de autodefensa y justificación de sí mismo del viejo, cito las frecuentes referencias a lugares presentes en su narración. Estas referencias dan una intermediación a la narración que, juntamente con el lenguaje popular (delineado hábilmente por Marrone en el *syntaxis*, el *morfosyntaxis* y el *léxico* del viejo)¹⁰ causa la impresión de que el cuento no se lee sino que se oye. Hay muchos ejemplos de referencias a lugares presentes; ofrezco aquí tres:

El coamil...quedaba por el lado de arriba, allí donde la ladera baja hasta esa barranca que le dicen Cabeza del Toro. (p. 22)

La cosa es que todavía después de que murieron los Torricos nadie volvió más por aquí. (p. 22)

Antes, desde aquí, sentado donde ahora estoy, se veía claramente Zapotlán.
(p. 23)

Si aceptamos la estructura bipolar opresión - autodefensa en ambos niveles (el de lo contado y el del propio contar) nos cabe ahora especificar la forma de la autodefensa verbal en ambos niveles. Es aquí que mi análisis estructuralista comienza a divergirse mucho del análisis de Marrone. Con el apoyo de nada más que la intuición, el análisis lingüístico verdaderamente iluminador en otros momentos falla en el momento que trata del uso de los diminutivos en "La Cuesta de las Comadres".

Como queda dicho, estamos de acuerdo cuanto a la posición inferior, o, para usar el término clave, vulnerable, del narrador|protagonista. En el análisis de Marrone, las subordinaciones adverbiales sencillas ('a que', 'hasta que', 'para que', etc.) identifican al narrador, juntamente con el léxico rico de popularismos mexicanos y ruralismos, como un personaje pobre e inculto. Las construcciones comparativas reflejan "el ansia del campesino atrapado en una situación inescapable". Las construcciones copulativas realzan la mentalidad pueril del agricultor; las construcciones impersonales, la alienación; las interrogativas retóricas, la impotencia.¹¹ Pobre, ansioso, inculto, alienado, impotente; todas estas calificaciones corresponden bien a la posición del narrador como objeto de presiones. Pero Marrone, al analizar el uso del diminutivo en varias secciones de "La Cuesta de las Comadres", caracteriza al viejo como "taimado", "socarrón", "cínico", "hipócritamente inocentón", "irónico", "cruel", y "satisfecho de haber logrado sobrevivir a su potencial asesino",¹² Tal caracterización traspasa por mucho la postura de autodefensa que se mantiene, creo yo, a lo largo del cuento, poniendo al viejo en la categoría de agresor. Esto no puede ser, si miramos detenida-

mente el cuento.

El problema es que Marrone acepta literalmente las palabras de la narración sin entender que forman una parte de la postura de autodefensa del viejo. Éste no pudo nunca ser amigo verdadero de los Torricos, a pesar de la primera frase del cuento, "Los difuntos Torricos siempre fueron buenos amigos míos", y a pesar de la repetición de este mismo refrán. Mientras insiste en que fuera siempre buen amigo de los Torricos, Juan Rulfo hace que el viejo revele poco a poco su verdadera relación con ellos. El terreno que rabajaba era de ellos; cuidaba las casas de los que huían "de todo el mal que les habían hecho" ellos (p. 22); posiblemente le obligaban a darles una parte de lo que cosechaba, pues dice que comían sus elotes; cedía su hogar para que ellos pudieran ver el camino (del cual eran ellos los piratas), pues sólo desde su casa podía verlo con clareza; en la ausencia de los Torricos le "parecía como si siempre hubiera habido paz en la Cuesta de las Comadres" (p. 24). Estos y otros son los indicios que ponen en duda muy grave no solamente las afirmaciones de que les era muy buen amigo, sino también el valor de todo lo que dice sobre su relación con ellos -- es decir, el cuento entero.

Un ejemplo puede aclarar mejor la cuestionabilidad de la narración:

Pero yo nunca llegué a tenerles miedo. Era buen amigo de los dos y a veces hubiera querido ser un poco menos viejo para meterme en los trabajos en que ellos andaban. Sin embargo, ya no servía yo para mucho. Me di cuenta aquella noche en que les ayudé a robar a un arriero. (p.24)

De esa afirmación deduce Marrone que el viejo era verdaderamente un cómplice voluntario en el robo del arriero, y un compartidor del "cruel y cínico

humor de los asesinos empedernidos".¹³ Pero un párrafo más abajo el viejo da otra versión sutilmente diferente:

...los Torricos me convidaron para que les ayudara a traer unos tercios de azúcar. Yo iba un poco asustado. Primero, porque estaba cayendo una tormenta . . . Después, porque no sabía adónde iba. (p. 25)

Desde "les ayudé a robar..." pasa la idea a "me convidaron para que les ayudara...". Desde "...yo nunca llegué a tenerles miedo" pasa a "yo iba un poco asustado". Desde "...era buen amigo de los dos" pasa a la desconfianza reflejada en las palabras "...no sabía adónde iba.". Ahora, si nosotros los lectores llevaremos en cuenta que se trata de un viejo inseguro, algo enfermo, pobre y sobre todo vulnerable a los caprichos de los Torricos (recuérdese que su casa era el divisadero de los ladrones, que esta importancia estratégica lo había--suponemos que involuntariamente-- arrojado a una relación estrecha con ellos, y que ellos eran también los patrones de su terreno cultivado y pues de su vida), nos puede ocurrir, y debe ocurrirnos, que el viejo no nos está contando las cosas exactamente como son. Estamos presenciando una narración alterada de una reacción a la opresión también alterada. Leemos "por entre líneas" que los Torricos no lo convidaron sino que lo mandaron que les ayudara con los tercios, a pesar de su vejez y debilidad. La reacción verdadera del viejo fue desconfianza y miedo, pero tuvo que alterar esta reacción para no enojar a los Torricos, cambiándola en una conformidad servil y una ilusión de amistad. Para seguir protegiéndose de los posibles opresores que lo escuchan, el viejo altera la propia narración de los hechos para aparentar que les ayudara de buena gana. Estas alteraciones son formas de la constante autodefensa verbal del

viejo. Las llamo "alteraciones" y no "disfraz"¹⁴ (habría podido decir que la narración del viejo fuera un disfraz de una reacción también disfrazada hacia la opresión...) pero la idea de disfraz no es la correcta, porque el viejo no trata de engañar a nadie. Se trata de un engaño sí, pero de un engaño de sí mismo, una alteración de su percepción de la realidad a través del lenguaje. El viejo cambia la realidad por medio del lenguaje para que la realidad no le choque y para que sus crueldades no la afecten. Es la misma función desempeñada por muchas de las construcciones sintácticas analizadas por Marrone.¹⁵

Nila Gutiérrez Marrone demostró cuán complejo es el diminutivo en el análisis estilístico. Desempeña tantas funciones divergentes que me parece que la única conclusión general que se puede hacer acerca de su función es que altera el sentido original del léxico sufijado. Lo demás es pura intuición, como lo dicho sobre los diminutivos "tantito", "calorcito" y "muertito" en el siguiente trozo:

...nomás está tantito atarantado porque Odilón le dio con un leño en la cabeza, pero después se levantará. Ya verás que en cuanto salga el sol y sienta el calorcito, se levantará muy a prisa y se irá en seguida para su casa... Ya por último le di una última patada al muertito... (p. 25)

Para Marrone, estos diminutivos producen una "hipócrita capa de afecto" que deja traslucir un "cruel y cínico humor" de los Torricos y el viejo. Pero basándonos en la estructura planteada en el inicio de este trabajo, podemos situar este diálogo en la misma tensión bipolar de siempre, en la cual los Torricos otra vez representan la opresión. En este diálogo es la gravedad del crimen (el asesinato) y como con-

secuencia la apreciación de lo peligrosos que son los Torricos lo que asusta ("oprime") al viejo. Su reacción es otra vez una alteración (un disfraz para el engaño de si mismo) de la consternación que en la realidad sintió al ver al muerto. Recuérdese que esta fue la primera (y única) salida (forzada) del viejo con los Torricos, como demuestran estas palabras:

De ese modo fue como supe qué cosas iban a espiar todas las tardes los Torricos, sentados junto a mi casa de la Cuesta de las Comadres. (p. 26)

Al ver al muerto (¿fue acaso la primera vez que vio a alguien muerto por agresión?) invoca el viejo todos sus poderes de autodefensa. Reconocer en el estirado a un muerto sería sugerir la criminalidad de los Torricos y ponerse en mayor peligro, o sería tal vez reconocer su complicidad en el acto (otro peligro no aceptable al viejo), o sería simplemente enfrentar la mayor opresión de todas, la muerte. De todos modos, por lo peligroso que le es reconocer en aquel hombre estirado a un muerto, el viejo se protege. Introduce alguna tonalidad en su voz, al decirles "Ese que está allí tirado parece estar muerto o algo por el estilo" que posibilita que los Torricos le respondan la absurdidad "No, nada más ha de estar dormido". Otra vez, algo en su voz, al replicar "Está bien muerto" les posibilita otra absurdidad:

No, no te creas, nomás está tantito atarantado porque Odilón le dio con un leño en la cabeza, pero después se levantará. (p. 25)

Los Torricos pueden mandarle "no, no te creas" sólo porque el viejo, en su expresión de voz, deja margen para un engaño tan absurdo. Los Torricos pueden afirmarle "Ya verás que en cuanto

saiga el sol y sienta el calorcito, se levantará..." sólo porque el viejo ha tomado una actitud ingenua y una postura de niño crédulo. Rulfo nos hace oír hasta tales sutilezas de voz por su suprema maestría del diminutivo y del lenguaje rústico en general. La comprobación de esta postura ingenua nos llega poco después cuando el viejo, en vez de rechazar la absurdidad de que el arriero estuviera dormido, antes "da una última patada al muertito", como si todavía estuviera algo engañado por los Torricos. El viejo no tiene duda de que el arriero está muerto, pues se atreve, en la narración de los hechos ya alejados cómodamente en el pasado, de reconocer el crimen de los Torricos llamándolo "muertito". Pero en el acto de "dar patada al muertito" el viejo está voluntariamente engañándose a sí mismo para protegerse de las amenazadoras consecuencias de no hacer eso.

Para Marrone, por otro lado, el viejo está compartiendo el cínico humor y crueldad de los asesinos. No; yo creo que Rulfo está demostrando una extraña -- pero tal vez típica de los campesinos oprimidos -- forma de la autodefensa: la ingenuidad fingida impuesta a sí mismo. Lo que Marrone entiende por un irónico disfrazar de los hechos de la narración no puede ser otra cosa que una ingenuidad pueril fingida, una ilusión escogida voluntariamente para protegerse de los Torricos.

La última escena, la del asesinato de Remigio Torrico, nos muestra otra vez la eficacia protectora de esta postura de ingenuidad. Esta forma de autodefensa tiene el increíble efecto de separar al viejo de sus propias acciones, cortándolo en dos: uno que cuenta y otro que actúa. Cito toda la descripción de la muerte de Remigio Torrico. Al leerla, pregúntese si el viejo no nos la narra como si fuera un niño maravillado describiendo alguna escena espantosa pero natural -- el parto de un animal, por ejemplo -- y obsérvese cómo esta postura de ingenuidad le

proteje de la crueldad que en este caso él mismo tiene que perpetrar:

Luego luego se engarruñó como cuando da el cólico y comenzó a acalabrarse hasta doblarse poco a poco sobre las corvas y quedar sentado en el suelo, todo entelerido y con el susto asomándosele por el ojo. Por un momento pareció como que se iba a enderezar para darme un machetazo con el guango; pero seguro se arrepintió o no supo ya qué hacer, soltó el guango y volvió a engarruñarse. Nada más eso hizo. Entonces vi que se le iba entristeciendo la mirada como si comenzara a sentirse enfermo. Hacía mucho que no me tocaba ver una mirada así de triste y me entró la lástima. Por eso aproveché para sacarle la aguja de arria del ombligo y metérsela más arribita, allí donde pensé que tendría el corazón. Y sí, allí lo tenía, porque no más dio dos o tres respingos como un pollo descabezado y luego se quedó quieto. (p. 29)

Para Marrone, la "maestría de Rulfo" reside en la manera en que los diminutivos se emplean para darnos una caracterización de los tres foragidos crueles, pero yo diría que su maestría reside en el empleo de los diminutivos y de todo el lenguaje del viejo para demostrar la tensión viva e incesante del protagonista y su incapacidad de enfrentar abiertamente un mundo hostil. La estructura básica de un mundo opresor en conflicto con el campesino pobre de Jalisco se no caracteriza de manera palpitante y real a través de la honda dependencia que tiene el viejo de sus métodos de autodefensa. Pues es de las mayores crueldades la que exige una continua perversión de la realidad a través del lenguaje. Todo lo que

narra el viejo se narra por un chantaje existencial, un chantaje impuesto por la acumulación de toda la opresión de los caudillos, de los aguaceros, de los cuevos "volando bajito y graznando fuerte" (p. 23) en la desolación y la soledad de la Cuesta de las Comadres. Es un lenguaje que ha dejado de ser confiable, pues ha dejado de contar verdades y se ha adaptado a la tarea incesante de la autodefensa.

Notas

¹Nila Gutiérrez Marrone, El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico (New York: Bilingual Press, 1978).

²Marrone, p. 33, p. 52, p. 66, p. 33.

³Marrone, p. 11.

⁴Marrone, p. 125, donde cita las obras críticas de los dos.

⁵Estoy de acuerdo con Geoffrey Hartman sobre la relación del estructuralismo y la lingüística: "...structuralism (becomes) a science of all social-systemic behavior. This nova scienza, however, is always faced with explaining the difference between the manifest content of myths and their structural identity. Here two developments play a crucial role: one is psychoanalysis, with its technique for uncovering latent meanings; the other is structural linguistics, with its discovery that meaning resides not in the sounds themselves but rather in their combination at a phonemic (latent) level. A structural interpretation of literature may utilize categories which appear abstract because they are the equivalents to phonemes and their laws of combination." In "Structuralism: The Anglo-American Adventure" in Beyond Formalism (New Haven: Yale U. Press, 1966), p. 9.

⁶Los Torricos no son realmente los dueños de la tierra, pues después del reparto recibieron un pequeño terreno como los demás. Tienen otro tipo de poder, el poder de caudillo.

⁷ Juan Rulfo, El llano en llamas (México: Fondo de Cultura Económica, 1964) 6^a edición. Todas las citas que siguen aparecerán en el texto con la página de esta edición nada más.

⁸ Recuérdese que desde el comienzo del cuento se refiere a los hermanos como los "defuntos", como si la relación más importante que tenía con ellos fuera la de después de su muerte. Esto lo vemos en la cita que sigue.

⁹ En este cuento los Torricos desempeñan el papel principal de opresor, pero en otros cuentos de El llano en llamas otros elementos del ambiente desempeñan el mismo papel. En "Talpa", es la enfermedad grotesca de Tanilo; en "Luvina" es la desolación del clima y del tiempo; en "En la madrugada" es la desconfianza; en "Díles que no me maten" es, más que el crimen cometido hace años, la vejez que le impide al protagonista a escaparse. Lo constante es que siempre hay un opresor principal, pero lo interesante en cada cuento es la reacción del oprimido: los recursos que este encuentra para enfrentar la realidad amenazadora.

¹⁰ Marrone, p. 92, reconoce que lo que llamamos "lenguaje popular" en lo cuentos de Rulfo es en la realidad nada más que una imitación del lenguaje popular.

¹¹ Marrone, p. 33, 40, 42, 43.

¹² Marrone, pp. 79-80.

¹³ Marrone, p. 80.

¹⁴ Marrone usa esta palabra para definir la función del diminutivo, aunque la califica de irónico.

¹⁵ Por ejemplo, en p. 44 Marrone indica que el uso de la repetición es un intento por parte del pobre de controlar el tiempo, de quietarse mediante la meditación: estas funciones son también auto-conservativos.

Psichari and Montherlant:
Service and the Disillusionment of War
Richard J. Golsan
Case Western Reserve University

In his study, The Generation of 1914, Robert Wohl singles out two writers as being the most representative spokesmen of their generations in France: Ernest Psichari for the pre-World War One generation and Henry de Montherlant for those coming of age in 1918 and immediately thereafter. Psichari shared a passionate commitment to the traditional values of nationalism and Catholicism with many other young Frenchmen during the pre-war years.¹ Montherlant, on the other hand, exemplified the skepticism and disillusionment which characterized many of those who survived the horrors of the "Great War."²

The two writers deserve comparison not simply because they expressed in general terms the divergent attitudes of their respective generations, however. To a great extent, Psichari and Montherlant shared the same ideals and concerns, and the influence of the older man's works can certainly be detected in the fiction and essays of the younger writer. While Montherlant's anti-colonialist novel, La Rose de sable (1932) does not celebrate the French military presence in North Africa as do the writings of Psichari, his fascination with the desert and admiration for the solitary and heroic colonial officer is largely attributable to his reading of Psichari's novels as a youth.³ In fact, the hero of La Rose de sable, Lieutenant Auligny, while away his idle hours in the Moroccan desert reading these very same novels (R. II, p. 82).⁴

Both Psichari and Montherlant were politically conservative writers⁵ who rejected the Third Republic's positivist faith in reason, science and progress. Radically inactuel, each sought his role models in the past, admiring the virile, heroic virtues of the Roman soldier and

the knight of the middle ages. Both respected, in their own fashion, what Wohl describes as "the most ancient of French communities,"⁶ the army and the Catholic church. A soldier by profession, Psichari found the faith he had sought throughout most of his adult life shortly before his death in 1914. A self-proclaimed atheist whose service in the army was limited to his experience as an enlisted man between 1916 and 1918, Montherlant nevertheless described his ideal in terms of the figure of the moine-soldat. He insists upon the profound, personal significance of this exemplary figure in the 1929 essay La Grande Tentation: "Je me repais de cette double image, et de sa contradiction infinie" (E., p. 620).

While the two men admired the same traditional institutions and the same manly virtues, their attitudes towards service and their conceptions of an heroic existence are sharply divergent. These differences reveal the extent to which the experience of the First World War deprived Montherlant and his generation of the naive, idealistic fervor which allowed Psichari to believe in the sanctity of his efforts on behalf of his country and his faith.

Born in 1883, Ernest Psichari was the grandson of Ernest Renan and was raised in an atmosphere of "religious skepticism and mocking... relativism that took pleasure in the contradictions of human thought and conduct and that despaired of establishing any absolute truths, whether religious or simply moral." A liberal intellectual in his youth, Psichari supported Dreyfus and spent his Sundays teaching progressive ideas to the masses in the Popular universities. In 1903, however, he underwent a spiritual crisis which was to change radically his ideas and beliefs. Disillusioned with the enlightened relativism of his forefathers and frustrated in love, Psichari attempted unsuccessfully to commit suicide. A long period of despair followed, during which time he abandoned his home and worked

intermittently as a laborer in the poorer quarters of Paris. Finally in 1905, in an effort to escape the directionless life he was leading, Psichari joined the army. Two tours of duty in Africa in the Congo and in Mauritania made of him a fervent patriot and a staunch defender of French colonialism. The essays, fiction and correspondence he produced between 1908 and his premature death in 1914 testify to the strength of his convictions.

Psichari's discovery of his military vocation and his belief that the service of one's country exalts the individual provide the subject matter and the moral lesson of his first, highly autobiographical novel, L'Appel des armes (1912). In a prefatory note to the work, he describes his initial experiences in the army in a reverential terms.

Lorsque l'auteur de ce récit fit ses premières armes au service de la France, il lui sembla qu'il commençait une vie nouvelle. Il eut vraiment le sentiment de quitter la laideur du monde et d'accomplir comme la première étape d'une route qui devrait le conduire vers les plus pures grandeurs.

The hero of L'Appel des armes, Maurice Vincent, will undergo a similar "conversion." The son of a provincial Lycée professor, the young man is dissatisfied with the atheistic, pacifistic doctrines in vogue at the time and espoused by his father. Encouraged by his friend, Captain Timothée Nangès, Vincent decides to abandon the intellectual career planned for him and joins the army. There, Nangès promises him, he will discover "a faith," "a system of ideas," "an ideal logic" which will determine his actions and justify his sacrifices. All men of quality, Nangès insists, need a discipline and a doctrine to cling to in the uncertainty of the modern age, and

service in the army of France provides both.

The young Vincent is immediately taken with the austerity and idealism of military service. Rejecting what he now perceives to be his father's relativistic and unpatriotic values, he wholeheartedly embraces the "purity" and "barbaric simplicity" of military servitude. He dreams of dying in a "holy war" and prays that he will be "digne de mourir pour une idée" (A.A., p. 106). Vincent's sense of duty to his country and his complete self-sacrifice raise him above his contemporaries. Psichari underscores his protagonist's heroism and the superiority of his calling by reminding the reader:

Enfant de France! La servitude qu'il accepte c'est celle que veulent tous ceux qui ne sont ni des marchands ni des banquiers. Etre la domestique de son idée, ce n'est pas donné à tout le monde. La servitude militaire existe, comme existe la servitude du prêtre et comme existe la servitude du penseur. Mais il n'y a de libres au monde que ces esclaves. (A.A., p. 270)

In the second part of the novel Vincent realizes his dream of fighting in a "holy war" on behalf of his country. Transferred to a North African desert outpost, the young soldier, now a Lieutenant, defends French colonial interests against rebellious natives. He thereby becomes what Psichari describes as a "knight of death," one of those brave and noble individuals who "perdus dans un coin du monde, à l'extrémité de la France, ... ignorants du siècle, maintenaient encore un idéal particulier et s'enfermaient farouchement dans un rêve inactuel" (A.A., p.144).

Wounded in action, however, Vincent is forced to resign his commission and return to France. In the last pages of L'Appel des armes, the hero, now

a petty bureaucrat, is portrayed as sitting in his office dreaming of a glorious past spent in the service of his country.

Psichari's second novel, Le Voyage du centurion was published posthumously in 1916, and treats much the same themes as the earlier novel. Here, however, the hero, Lieutenant Maxence, has already discovered his military vocation and wishes to complement it with religious faith. In seeking to marry "l'Évangile et l'épée," as Paul Bourget describes it in his preface to the novel (V.C., p. v), Maxence strives to realize Psichari's dream of serving "les deux ordres immuables que rien ne saurait atteindre, . . . l'armée et l'Église" (A.A., p. 34). The success of the hero's efforts to find salvation at the end of the novel recalls the writer's own conversion in 1913 after years of longing and uncertainty.

When Psichari was mobilized at the outbreak of World War One, he went off to battle convinced of the sanctity of his mission and of the value of his service. Shortly before leaving Cherbourg where he had been stationed, he stated: "Je vais à cette guerre comme à une Croisade, parce que je sens qu'il s'agit de défendre les deux grandes causes à quoi j'ai voué ma vie." His crusade, however, was to be shortlived. He was killed in action in Belgium on August 21, 1914.

Henry de Montherlant's background and his war experience were quite different from those of Ernest Psichari. The son of n'er-do-well, aristocratic parents,¹⁰ Montherlant was raised on the traditionalist anti-republican values that Psichari was to embrace after rejecting his liberal heritage. Like the older writer, Montherlant longed to join in the fight when the war broke out, but was prevented from doing so by a domineering and over protective mother.¹¹ Finally in 1916, after the death of his mother, he enlisted in the army and was sent to the front. Wounded in action and decorated for valor, Montherlant served as an interpreter for the

American expeditionary forces after hostilities had ceased. He was demobilized in 1919.

Montherlant's immediate post-war activities and his early essays suggest a patriotic fervor and nationalistic pride which apparently remained undiminished by the experience of war. Through the efforts of his grandmother, Marguerite de Riancy, the young writer was named Secretary to a commission whose purpose was to erect an ossuary as a monument to the dead of Fort Douaumont, scene of some of the worst carnage at Verdun. In the 1924 essay Chant funèbre pour les morts de Verdun, Montherlant fiercely defends France's war effort against pacifists and others who denigrated it. Such criticisms, he insists, are a base affront to the nation's dignity (E., pp. 220-6).

In the 1922 novel Le Songe, a very different view of the war and especially of the merits of the French cause is presented, however. The strident nationalism of the later Chant funèbre is almost entirely absent. The novel's young hero, Alban de Bricoule, considers the battlefield an arena in which to test his "virile courage" as Michel Raimond suggests,¹² but he harbors no illusions concerning the sanctity of the cause for which he risks his life:

J'ignore l'utilité de mon sacrifice, et dans le fond je crois que je me sacrifie à quelque chose qui n'est rien, qui est une de ces nuées que je hais. (R.I., p.110)

While the notion of serving without believing in the object one serves is perfectly acceptable to Alban, the dilemma becomes more and more problematic to his creator. Clearly disillusioned with a zealous nationalism in spite of pronouncements made in the Chant funèbre, Montherlant's writings during the late twenties and early thirties testify to his various attempts to embrace a cause, to find a faith worthy of service.

In the famous essay Synchrétisme et alternance, he becomes an apologist of the senses, arguing that only through a kind of Dionysian excess is greatness possible. Quickly discovering that sensuality and self-indulgence can only provide an "incomplete response" to man's needs, however (E, p. 428), he began to explore other causes and beliefs to which he could sacrifice himself. In the same essay in which he renounces the senses, he affirms that he must "raise himself up" by attaching himself to something, as one is "attached to the mast of a ship" in a storm (E, p. 429). He concludes that in order to live nobly, it is necessary to seek out duties to perform (E, p. 429).

In 1928, Montherlant "discovered" Jansenism through¹³ his reading of Sainte-Beuve's Port-Royal. He was inspired by the asceticism and purity exemplified by Jansenists, and in the essay Trois Jours à Monserrat, he describes a retreat made to the Spanish monastery the following year. Sharing in the discipline of the Benedictine monks living there, he found himself subject to the religious sentiments to which they aspired. As Jacqueline Michel remarks: "Il adhér|ait| au silence de ce lieu de retraite, à l'adoration pure, c'est-à-dire sans prières; il se laiss|ait| emporter par la sensation de dénuement, d'isolement,¹⁴ par une sorte d'ivresse spirituelle."

At the end of Trois Jours à Monserrat, however, Montherlant abandons his flirtation with Christianity once and for all, while proudly reaffirming his atheism. The "Great Criminal," he writes, is the first man to have invented the idea of God, because it is this idea which fills men with hope. This "shameful sickness of the soul" prevents mankind from accepting reality and entering the "great and terrible night of courage and intelligence" (E., p. 400).

Montherlant's search for a discipline to follow and a cause to espouse led him along a very

different path in 1929. Perhaps recalling his earlier admiration for Psichari and the noble figure he presented to French youth of the pre-war years, Montherlant contemplated becoming a career officer himself and serving in France's African colonies (E., p. 582). His attempts to rekindle a nationalistic spirit or to develop a colonialist zeal were shortlived, however. In the avant-propos to Service inutile, he acknowledges that as a result of his own experiences in Algeria and Morocco, he developed a profound distaste for the French colonial enterprise. Horrified by violence done the "weaker native" by the "stronger European" (E., p. 575), he affirms that justice would have demanded that he fight on the side of the native had he taken sides (E., p. 585). The 1932 novel La Rose de sable¹⁵ and the 1948 play Le Maître de Santiago testify to the writer's ongoing hatred of colonialism and its dehumanization of both conqueror and conquered.

Having renounced religious asceticism and military service because he was unable to accept the beliefs which justified them, Montherlant found himself face to face with a dilemma which was to provide a unifying theme to his most important volume of essays, Service inutile (1935). Man's "soul," his "idealism" demand that he serve, but his intelligence and reality itself inform him that his service is futile (E., p. 571). All causes are illusory and all of man's sacrifices on behalf of those causes are in vain. In his notebooks of 1932, Montherlant describes the situation as a tragedy: "Un sang qui demande l'action et une intelligence qui la refuse. Si on a la plume emphatique, on peut écrire que c'est une tragédie" (E., p. 1025). He reiterates the same idea some thirty-four years later in Va jouer avec cette poussière (1966), affirming that it is the "inanity" of men's actions which give them their "tragic dimension."¹⁶

How is man able to satisfy his besoin de noblesse (E., p. 1345) if no cause is worthy of

his service? In two essays contained in Service inutile, Chevalier du néant and Lettre d'un père à son fils, Montherlant proposes a solution. One must serve while remaining detached from the objects one serves. Such lucid and futile self-sacrifice allows the individual to form an exalted idea of himself which justifies and gives meaning to his life. In the Lettre d'un père à son fils, the father tells his son:

Un jour vous me direz peut-être que les hommes ne méritent ni cette complaisance, ni ces sacrifices, ni cette générosité, ni seulement la justice. Il se peut. Mais ce n'est pas pour eux que vous aurez eu ces vertus, c'est pour vous. Vous me direz qu'il n'est pas de cause qui vaille qu'on meure pour elle. Cela est bien probable. . . . Mais ce n'est pas pour cette cause que l'on souffre et que l'on meurt. C'est pour l'idée que cette souffrance et cette mort vous donnent de vous-même. (E., p. 732)

Montherlant writes in Le Chevalier du néant that the courageous individual who accepts the wisdom of service inutile "places the crown of glory" on his own head (E., p. 598). He thus becomes the most exalted of all figures, the Knight of Nothingness, whose motto is: "Je n'ai que l'idée que je me fais de moi pour me soutenir sur les mers du néant" (E., p. 598).

The majority of Montherlant's subsequent works, however, testify to the tragic sterility of the knight of nothingness who seeks a dubious grandeur through futile service. Many of the heroes of his plays, most notably King Ferrante of La Reine morte and Cardinal Cisneros of Le Cardinal d'Espagne, are men who mistakenly assume that they can successfully serve causes in which they do not really believe. The failure of their

efforts shatters their exalted self-image and teaches them that no one can live heroically or even fully without believing in what he does.

In summing up the differences between the pre-World War One generation which went off to war in 1914 and the younger men who came back in 1918, Robert Wohl notes that Psichari and his fellows left home with their knapsacks full of values and hopes, while Montherlant and many others, his age returned with their knapsacks empty.¹⁷ The comparison could not be more appropriate. Psichari's novels exemplify a boundless faith in traditional values and institutions which allowed him to view the struggle with Germany as a crusade against the forces of darkness. He did not have time to rethink his position. Montherlant's experience of the carnage was to be of longer duration and his "war wounds," so to speak, were not entirely physical. He spent the years following the war trying to rediscover meaning in beliefs and values which had apparently died with Psichari at the battlefield, or in trying to formulate new beliefs to sustain him. The tragic futility of Montherlant's efforts provide eloquent testimony to the devastation wrought by the "Great War."

Notes

¹ Robert Wohl, The Generation of 1914 (Cambridge: Harvard University Press, 1979), p. 12.

² Ibid., p. 26.

³ See Pierre Sipriot, Montherlant sans masque, tome 1, L'Enfant prodigue (Paris: Robert Laffont, 1982), p. 413.

⁴ All references to Montherlant's works are to the Pléiade editions (Gallimard), Romans I (1959), Romans II (1982) and Essais (1963).

⁵ In his study Action Française (Stanford: Stanford University Press, 1962), Eugen Weber points out that both Montherlant and Psichari were

fervent admirers of Action Française and Charles Maurras. Weber describes Psichari as "a colonial hero of the flag waving right." (p. 87).

⁶ Wohl, p. 13.

⁷ *ibid.*, p. 11.

⁸ All references to Psichari's works are to L'Appel des armes (Paris: G. Oudin, 1912) and Le Voyage du centurion (Paris: Gonard, 1916).

⁹ Cited in M. Peyrade, Psichari, Maître de grandeur (Paris: Julliard, 1947), p. 10.

¹⁰ See Sipriot's comments on Montherlant's parents and especially his father (pp. 128-9) in Montherlant sans masque.

¹¹ Montherlant's first play, L'Exil, written in 1914, dramatizes this situation.

¹² Michel Raimond, Les Romains de Montherlant (Paris: CEDES, 1982), p. 19.

¹³ Montherlant had, of course, read and admired Pascal as a young man, but it was Sainte-Beuve's work which left the strongest impression on him. In La Marée du soir (Paris: Gallimard, 1972), he writes: "J'ai découvert un autre christianisme, ou bien, le vrai, ou bien, plus proche du vrai, en 1928, avec le Port-Royal de Sainte-Benve. Il se rapproche de celui que j'aurais vécu, si j'avais eu la foi" (p. 89).

¹⁴ Jacqueline Michel, "L'Aventure janséniste" dans l'oeuvre de Henry de Montherlant (Paris: Nizet, 1976), p. 26.

¹⁵ La Rose de sable was completed in 1932 but not actually published until 1968. After completing the novel, Montherlant decided against publishing it, fearing that it would damage the prestige of France in a time of political and social unrest (see Sipriot, pp. 433-41).

¹⁶ Montherlant, Va jouer avec cette poussière (Paris: Gallimard, 1966), p. 115.

¹⁷ Wohl, p. 26.

Epic Dimensions: Historical Synthesis in Les
Fleurs du Mal
Freeman C. Henry
University of South Carolina

It is not surprising to find in Les Fleurs du Mal numerous allusions to the incipience of Western civilization in the form of overt references to Graeco-Roman Antiquity. After all, Baudelaire had excelled in Latin and Greek as a student, and he had undergone the influence of several neo-pagan poets, namely Théodore de Banville, Louis Ménard, and Théophile Gautier. His early poetry is especially rich in such images, though one has the distinct impression that they are largely the product of a rather servile imitation. Indeed, certain poems written in the 1840's smack of poetic convention or mere ornamentation rather than constituting the modern medium of creative expression for which Baudelaire's poetry is known today. Now there is nothing unusual in this observation; for Les Fleurs du Mal is a collection of pieces written over a period of a quarter of a century. As such, it contains, intrinsically, vestiges of the evolution of thought and poetics germane to the maturation of a writer who ultimately found the essence of poetry in the most likely and traditional of sources as well as in the most unlikely and non-traditional ones. Yet, with regard to the universality of Les Fleurs du Mal, the evolution of Baudelaire's perception of the so-called advance from primitive to modern society is of pivotal importance: it is that evolution which fostered dimensions lacking in the early poems, epic dimensions which generate a synthesis of the "story" ("histoire") of mankind and which transcend both the chronology and temporality of history.

"J'aime le souvenir de ces époques nues..." dates from the neo-pagan period of Baudelaire's career as poet--that is to say, prior to 1845-1846 when, in publishing the Salons of those years, he

defined his new-found attraction to modern life as a viable source of artistic and poetic inspiration. This neo-pagan poem reflects an opposite stance; it lauds the innocence of an idealized pre-Christian society whose gods, Phoebus and Cybele, adorned with radiance antique statuary and provided for mankind a world of guiltless pleasures and of material abundance. It was easy to write poetry then, the poet implies, in an atmosphere of beatitude. But what of the 19th-century poet whose post-Antiquity world bears little resemblance to that of his forefathers? Where is he to turn in his quest for beauty if not--forlorn--to evocation of a distant past? Certainly not to the world about him. "Le Poète d'aujourd'hui," Baudelaire writes in "J'aime le souvenir de ces époques nues...",

.....quand il veut concevoir
 Ces natives grandeurs, aux lieux où se
 font voir
 La nudité de l'homme et celle de la
 femme,
 Sent un froid ténébreux envelopper son
 âme
 Devant ce noir tableau plein
 d'épouvantement.

Post-Antiquity society offers as models the notions of vice, debauchery, sin, and shame fashioned by a new, modern, and Christian god, "le dieu de l'utile." The same utilitarian society lamented by Gautier a decade earlier in his Préface de Mademoiselle Maupin is scorned in this poem, a society which is aesthetically and humanly hideous:

Nous avons, il est vrai, nations
 corrompues,
 Aux peuples anciens des beautés
 inconnues:
 Des visages rongés par les chancres du

Western civilization, in its advanced age, is thus corrupt. True poetry, pure poetry, is the poetry of youth and youthfulness (the poetry of "Les Jeunes-France," one is tempted to clarify), the poetry of a youthful civilization which finds unblemished and bounteous beauty in all things, of a civilization which has long ceased to exist. The chasm, then between ancient and modern is enormous, unfathomable, according to this early poem. It is as though the intervening centuries had wiped away any trace of parentage, as though ancient and modern man were of totally different races. Modern man, Baudelaire writes in line 34, belongs to the "races malades."

Other poems written during this period bear similar witness. Cybele appears again in "Bohémiens en voyage." Again she is the bounteous maternal deity from whom goodness flows. Yet, for these "Bohemians," the future is not lighted by the radiance of Phoebus. A biblical image (an allusion to Moses' feat of making water flow from desert rock) darkens their path and foreshadows their tenebrous descent into the centuries to come of the concluding line of the sonnet, "l'empire familier des ténèbres futures." The muse of "La Muse malade" belongs unmistakably to the "races malades" who inhabit the darkened depths of the chasm of time. Her nocturnal visions, the domain of the succubus and the malevolent sprite, are filled with horror and madness. The poet conveys wise counsel, however: a return to the health and robustness of a bygone age:

Je voudrais qu'en exhalant l'odeur de la
santé
Ton sein de penses forts fût toujours
fréquenté,
Et que ton sang chrétien coulât à
flots rythmiques,
Comme les sons nombreux des syllabes

antiques,
 où règnent tour à tour le père des
 chansons,
 Phoebus, et le grand Pan, le seigneur
 des moissons.

If Baudelaire's early rejection of modernity in favor of neo-paganism made for some stirring lines concerning the decline of Western civilization, the alternative strikes the discerning reader as less than meaningful; for the images selected to convey the attributes of pre-Christian society are clichéd and therefore unconvincing. Nowhere is this aesthetic paucity more evident than in a sonnet the young poet wrote in 1845 for one of the spokesmen of the neo-pagan movement, Théodore de Banville, author of Les Cariatides (1842) and whose Stalactites (1846) was near completion at the time. There is little wonder that Baudelaire decided to exclude this poem from both the 1857 and the 1861 editions of Les Fleurs du Mal. The tercets, which are constructed around the images of the poet donning the Centaur's poisoned robe and the infant Hercules (the precocious poet) strangling the serpents in his cradle, are awkward and transparent. These "vers de circonstance" appear to us now to result from a naive attempt to follow a trend in poetry; they are devoid both of sincerity and aesthetic conviction, two prominent traits absent from the poetics of the neo-pagan Baudelaire.

Fortunately, Baudelaire's poetic theory, as we have mentioned, was to evolve over the years; but though he was to revolt rather soon against what he termed the gratuitousness of neo-paganism, the attraction of Graeco-Roman civilizations manifest in his early poetry was destined to remain an integral part of his poetics--integral yet almost unrecognizable in its final form as having emanated from poetic convention. This evolution is evident in Baudelaire's critical and theoretical writings: the Salons of 1845 and 1846, essays on

Banville, Gautier, and Hugo, an inflamed diatribe attacking the neo-pagans themselves in 1852.² It is evident also in the poem "Lesbos," a lengthy piece conceived as the mainstay of a book of poetry (the future Les Fleurs du Mal) announced between 1845 and 1847 under the title Les Lesbiennes.

At this stage of development, neo-pagan trappings are still readily discernable. The isle of Sappho is depicted as both the site of innocent and shameless delights and as that of the "primitive" rites of poetry and the arts. Yet there are new dimensions here, the beginnings of an expansive process which would lead, eventually, to the syncretization and synthesis of the poet's maturity. First, Graceo-Roman civilization is no longer unifaceted. The stultifying morality associated exclusively with the advent of Christianity in earlier poems is shown to have its origins in non-Christian tradition. When the poet speaks of the condemnation of Sapphism on moral grounds, his frame of reference is Greek. "Laisse du vieux Platon se froncer l'oeil austère," he says. The reference is to the later works of Plato, the Republic and Laws, where the philosopher's bantering permissiveness regarding homosexuality has given way to stern moralization. Further, a meaningful new technique appears here in its earliest form, that of anachronistic juxtaposition, a technique which effaces the dictates of chronology and temporality, an expansive means to a synthetic end in poems to follow. Sappho, Phryne, Venus, and Plato are drawn into a purely poetic time-frame without regard to historical accuracy. Rather than a shortcoming, this technique allows the poet to develop innovatively the abstract associations of the poem: Sappho and the innocent pleasures of the flesh, as well as those of poetry and the arts; Plato and moral austerity; Phryne and feminine beauty as transcending all religion; Venus, love and beauty of a rival, ensuing civilization. "Lesbos" is a poetic

lamentation akin to those of Baudelaire's early poems; the isle itself has since become a mournful desert. But, clearly, the poetic processes at work in it are of a far greater sophistication and, in critical terms, are of a much greater success than those of the neo-pagan poems.

There are in Les Fleurs du Mal other such anachronistic juxtapositions of much greater time spans. The reader encounters a curious one in "L'Idéal." The opening lines of this sonnet place again in unfavorable light the poet's own time-frame:

Ce ne seront jamais ces beautés de
vignettes,
Produits avariés, nés d'un siècle
vaurien,
Ces pieds à brodequins, ces doigts à
castagnettes,
Qui sauront satisfaire un coeur comme le
mien.

The poet continues to long for the enticing attributes of times past. Yet pre-Christian Antiquity ceases to be the primary frame of reference. He finds in a more recent age characters and traits worthy of admiration. In the first tercet of "L'Idéal" he establishes a transcending link between a Shakespearean character and the father of Greek tragedy, Aeschylus:

Ce qu'il faut à ce coeur profond comme
un abîme,
C'est vous, Lady Macbeth, âme puissante
au crime,
Rêve d'Eschyle éclos au climat des
autans.

Even literary characters are now free to move across the centuries, to intermingle, and to assist the poet in his self-analysis and in portraying his evolving view of mankind. This view,

which was originally one of historical dissimilarity and separation, becomes increasingly synthetic--that is to say, one of quiescence and syncretistic interchangeability. Just as Baudelaire had admired this facet of Michel-Angelo's art, which he describes in "Les Phares" as a "lieu vague où l'on voit des Hercules|Se mêler à des Christs," more and more frequently this same process of anachronistic juxtaposition asserts itself in Les Fleurs du Mal. The effect is one of changelessness, of the static character of the human condition. Mankind, then, regardless which historical period one might care to evoke, does not differ from generation to generation, from century to century, from age to age. The passage of time has nothing to do with progress in the human sense. Behind and ahead of modern man lie only the vast centuries of sameness.

Of course all of this has also to do with Baudelaire's religious or metaphysical pessimism, an area we have little time to explore within the confines of this essay. Suffice it to say that this pessimism is also reflected in his anachronistic juxtapositions. Religions thus become interchangeable, syncretistically, as we discover in "Don Juan aux Enfers." In this poem the celebrated Spanish suitor is clearly condemned to a classical Hades rather than to a Catholic or biblical Hell. The infernal boatsman of Antiquity, Charon, and the stern moralizations of Antisthenes accompany the unrepenting Spaniard:

Quand Don Juan descendit vers l'onde
souterraine
Et lorsqu'il eut donné son obole à
Charon,
Un sombre mendiant, l'oeil fier comme
Antisthène,
D'un bras vengeur et fort saisit chaque
aviron.

Similarly, one of the motives which

prompt modern man to take refuge in vagabondism is the desire to flee from treacherous woman. She is not just any woman, however; she has a long history which dates back to Homer's Odyssey and the fate of Ulysses' men at the hands of, Baudelaire writes, "la Circé tyrannique aux dangereux parfums." In the same poem, "Le Voyage," Baudelaire depicts the enticing solace of death by calling upon two famous personages of Aeschylus' Orestia:

A l'accent familier nous devinons le
spectre;
Nos Pylades là-bas tendent leurs bras
vers vous.
"Pour rafraîchir ton cœur nage vers
ton Electre!"

In another poem, "Les Plaintes d'un Icare," the poet compares his own fatalistic quest for beauty to the quest of Icarus:

En vain j'ai voulu de l'espace
Trouver la fin et le milieu;
Sous je ne sais quel oeil de feu
Je sens mon aile qui se casse.

The evasive nature of beauty and the poet's arduous endeavor to capture it in his poetry are the subject of a like comparison in "Le Guignon":

Pour soulever un poids si lourd,
Sisyphé, il faudrait ton courage!

Baudelaire was well aware of the innovativeness of such lines, for in his essay on Wagner he described the originality of the German poet and composer as being transcendent of normal temporal bounds and as combining syncretistically the majesty of an Aeschylus and a Sophocles, while recreating the moving atmosphere of the medieval mystery play.

Nowhere is the originality of Baudelaire's process of historical synthesis more evident than in the section of Les Fleurs du Mal entitled "Tableaux parisiens," where classical, folk, and contemporary elements merge to form a unique representation of the French capital. A classical figure (Antinous, a model of great masculine beauty), medieval lore (skeletons and a "danse macabre"), as well as nineteenth-century vogue (dandies) combine to portray the timeless preponderance of Death in "Danse macabre." "Le Cygne," one of Baudelaire's best known poems, is set within a contemporary frame of reference, but allusions to Andromache, Pyrrhus, Helenus, Hector, and Ovid contribute meaningfully to the antique current of the poem. Paris itself resembles its ancient counterparts with its "tas de chapiteaux ébauchés." The city is changing, the poet laments, under the auspices of Napoleon III and Baron Haussmann. But the hearts of mortals do not change so.

The opening line of "Les Petites Vieilles" again establishes the link between nineteenth-century Paris and the cities of Antiquity. The initial setting of the poem is the "sinuous folds of old capitals." This link is further reinforced by the adverb "jadis," denoting a remote past. Allusions to Eponine, a legendary heroine of Gaule, and to Lais, a famous Greek Hetera, complete the chronological regression from the nineteenth century to Medieval Europe, and finally to Greek Antiquity. In the second part of the poem the cities of Antiquity and contemporary Paris fuse to form a single decadent megalopolis. The women of Frascati, a demolished Parisian gambling house, and Tivoli, an amusement park of sorts, become enamored Vestals and Priestesses of Thalia.

There are many other examples of anachronistic juxtaposition in Les Fleurs du Mal: the identification of a contemporary seductress as the goddess Diana in "La Sisina"; the old vagabond's discovery of Latium's most famous

resort city, Capua, in "Le Voyage"; the raggpicker's wine which for him is a Pactolus and makes him a king in "Le Vin des chiffonniers"; the demystification of Cythera in "Un Voyage à Cythère"; the Lethe as a symbole of existential oblivion in the Spleen poem "Je suis comme le roi d'un pays pluvieux..."; the appearance of the Furies in "Femmes damnées" and in "Sed Non Satiata"; as well as Midas, Hermes, Endymion, Phebe, Bacchus, and so on in other poems. The images emanating from these juxtapositions are not only captivating, they are also essential to the poetic expression of the mature poet. Together, often in poems which at first glance seem to bear no relation to Antiquity, they create a classical typology which underscores the permanence of the human condition. The notion of the archetype is implicit in the use of the indefinite article, the plural, or the possessive adjective: "un Styx," "une Capoue," "un Icare," "les Phrynés," "des Hercules," "ton Electre," "nos Pylades," and so forth. The individual semantic value of each of these references is generalized in such a way that, within Les Fleurs du Mal and by means of historical synthesis, nineteenth-century Parisians become modernized versions of the Andromaches, the Vestals, the Venuses, the Antinouses, the Hectors of old. They have become the faceless and nameless masses of humanity caught up in the "temporal contingency" of the nineteenth century and who, despite this temporality, transcend the notion of time. In so doing, modern Parisians have lost their individual identities; they are often depicted allegorically and according to the burdens they must endure (le Travail, la Vorie, la Douleur, la Mort) or by means of animalizations: "fourmillante cité."⁴ Gone is the individual epic heroism associated with the characters of Homer, Virgil, and Ovid. There remain only the heroes and the heroins of daily existence ("les petites vieilles," "les sept vieillards," "le chiffonnier," and of course the poet himself who, an

unnoticed observer in the streets or secluded in his garret, practices his "fantasque escrime."⁵ But just as surely as Chateaubriand, Lamartine, Edgar Quinet, and Victor Hugo, Baudelaire makes his contribution to the nineteenth-century renaissance of the epic. The epic dimensions of Les Fleurs du Mal are those of the inverted epic. No longer is the dominant image that of a Prometheus. These faceless and nameless masses call to mind, rather, the fate of an Atlas with the weight of the world upon his shoulders, a world of materialism invaded literally by matter and in which "le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle."⁶ Even the epic glory of the middle ages has been dispersed among the modern multitudes. The quest for the Holy Grail can be no more; for to seek such a lustrous treasure is to dream and to awake to darkness; and only those who are blind are tempted: "Que cherchent-ils au ciel, tous ces aveugles?", we read in the poem "Les Aveugles" of "Tableaux parisiens."

The epic character of Les Fleurs du Mal is thus modernized and personalized to conform to Baudelaire's strange and haunting vision of mankind. Yet this depiction of mankind, even in the unseemly environment of the cold and muddy faubourgs, whose ramshackled dwellings hide death, vice, and anguish behind closed shutters, is, in the final analysis, merely a generalization, a multiplication, a collectivization of the same eternal and immutable forces at work in earlier civilizations. The "natives grandeurs" of "J'aime le souvenir de ces époques nues" have thus become fragmented and dispersed to the point of obliteration for all but the poetic eye. The sufferings of Andromache, the tyranny of Pyrrhus, the death of Eponine and the defeat of the Gauls are thus pluralized and set within the confines of the French capital. Les Fleurs du Mal portrays in a very real sense the epic struggle of mankind against these capricious forces, be they attributed to the whims of gods, to the lustful

expansionism of Imperial Rome, or to the decadent values of an industrialized society. Within Baudelaire's modern characters flows the blood of all the ages. Like their ancestors, they too are victims and, as such, bear witness ontologically and poetically to the bipolarity of modern art which Baudelaire expressed so meaningfully in the essay "Le Peintre de la vie moderne": "le fugitif, le contingent, la moitié de l'art,⁷ dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable."

NOTES

¹This and all subsequent references to Les Fleurs du Mal come from Charles Baudelaire, Oeuvres complètes, Ed. Claude Pichois, 2 vols. (Paris: Gallimard, 1975-1976).

²The pointed diatribe first appeared in Semaine Théâtrale (22 January 1852) under the title "L'Ecole païenne." See Oeuvres complètes, II, 44-49.

³"Richard Wagner et 'Tannhäuser' à Paris." Oeuvres complètes, II, 791.

⁴"Les Sept Vieillards," v. 1.

⁵"Le Soleil," v. 5.

⁶"Spleen," incipit.

⁷"Le Peintre de la vie moderne," Oeuvres complètes, II, 695.

Las cerezas de Vives y Pardo Bazán
 Kevin S. Larsen
 Brandeis University

Ya se han señalado muchos aspectos de la relación ambivalente, a veces hipercrítica y cautelosa y a veces muy entusiasta y no crítica, de la Condesa de Pardo Bazán respecto a varias disciplinas, figuras e ideas científicas de su época. Desde Darwin y el darwinismo hasta Zola y le roman expérimental, prestó su interés y atención a muchos textos y contextos de la ciencia contemporánea. No lo estudió todo, ni entendió todo lo que estudió; en gran parte fue siempre una diletante. Pero de vez en cuando sus investigaciones penetraron en la verdadera médula de una materia, lo cual se reflejó o pro o contra en su obra, dándole una nueva profundidad y perspectiva y añadiendo a sus temas una nueva dimensión.

Esto especialmente se realiza respecto a varias teorías psicológicas de diversos autores. Muchos críticos han comentado la calidad a menudo destacada de la comprensión de la psicología normal y anormal por parte de la Condesa. Su propia perspicacia por supuesto se vio estimulada y amplificada por sus lecturas y aplicaciones prácticas de las ideas de figuras tales como Ribot, Bourget, Hartmann y Taine, entre muchos otros. Se pareció mucho al Dr. Moragas de La piedra angular (1891), quien con verdaderas "orgías de lectura" gozó "el estudio de las que llamaban nuestros padres enfermedades mentales y era franco admirador de los médicos modernos que aplican atrevidamente a los problemas del orden moral el método positivo y analítico de la ciencia presente." Este mismo método, con ciertas reservas, fue la que aplicó a sus propios escritos y personajes.

Pero también estaba enterada por lo menos de

algunos aspectos de la tradición científica de otros siglos. Sabía que los psicólogos destacados del suyo tenían sus progenitores intelectuales. Tal como con los "modernos", de vez en cuando entretejió algunas de las ideas de los "antiguos" en la textura de su ficción. Como ha notado Mariano López recientemente, "entre tantas síntesis unitarias . . . a través de la historia española merece destacarse la que durante el último tercio del XIX Pardo Bazán ensaya . . . al dar entrada en su novelística a formas inequívocas de una sólida tradicionalidad con otras de apertura extrictamente modernas para aquella hora e incluso rigurosamente contemporáneas de nuestro siglo."³ En esta síntesis la escritora a veces lució conocimientos sin haberlos completamente asimilado, pero en muchos casos la ciencia no compete con el arte, no lo eclipsa ni lo distorsiona, sino que van en tándem, reforzándose para crear una literatura fascinante.

Se trata pues de la posible penetración de algunas de las ideas de Juan Luis Vives, expresadas en su seminal De Anima et Vita (1538), en un cuento de Pardo Bazán llamado "Las cerezas" (1897). La Condesa tuvo éxito especial en su técnica psicológica en los cuentos, como ya han aseverado varios críticos.⁴ En muchos de estos escritos ha establecido una relación íntima entre un aspecto del mundo físico y el mundo mental de un personaje. No es que se haya contradicho después de haber declarado que un error principal de los naturalistas era "someter el pensamiento y pasión a las mismas leyes que determinan la caída de la piedra." No muestra al hombre solamente como "bestia humana" sometida "exclusivamente (a) influencias físico-químicas."⁵ Pero de todos modos desarrolla y hace hincapié⁶ en la fuerte ligazón entre el "dato físico"⁶ y la psicología.

Dos manojos de cerezas, diferentes en tiempo

y lugar, son el motivo principal del cuento, dando enfoque para sondear los recovecos de los procesos mentales de un personaje. Observa la narradora cómo reacciona al servirle unas cerezas cierto párroco con quien se halla en una comida de aldea. Decide que "lo demudado de la cara, el movimiento nervioso de la mano crispada al rechazar el frutero, eran inequívocos, y no podían proceder únicamente de repugnancia de su paladar a la sabrosa fruta; delataban algo más; una especie de horror, que sólo originan muy hondas causas morales." Charla con el sacerdote y él le cuenta el porqué de su reacción tan adversa al fruto.

Un día hace como siete años regresó a caballo a la sacristía después de celebrar misa en otro lugar. Espera desayunarse y ve un pañuelo "lleno de cerezas hermosísimas." Tiene calor y sed y se come tres de un gajo. Con esto cae en la trampa bien planeada de su rival, el coadjutor de la parroquia con quien tiene una larga riña. Le informa su adversario, quien iba a decir la misa de esa mañana, que no lo puede hacer por haber tomado una medicina para el cólico. No sabe qué hacer el párroco, ya que también su enemigo antes había hecho circular por el pueblo el rumor de que negaría la misa a la parroquia cuando se le antojara. Explica que no lo había negado por su orgullo de hombre joven. Teme mucho a la gente, ya que en ese momento unos mozos con palos vociferan y le amenazan al otro lado de la puerta. Pero teme más a Dios y después de unos momentos difíciles, le dice a su tentador que no está en ayunas y, si el coadjutor tiene conciencia, no le hará culpable del Cuerpo de Cristo. Se sorprende cuando su rival se arrodilla ante él, pidiendo absolución y confesando que ha mentido y que sí está en ayunas. Le absuelve y el otro celebra la misa. Pero después nada se olvida o se perdona y los dos quedan tan enemigos como antes. El párroco declara que cuando ve una cereza se le aprieta la

garganta como si estuviera aun en aquella sacristía y se oyeran tras la puerta los reniegos de los que querían agarrarle.

Las cerezas son un elemento físico y concreto y también mental y de la memoria; y a la vez con el recuerdo fuerte y somático que proporcionan, crean (o recrean) no sólo imágenes y reacciones psicológicas sino también otras de orden corporal y tangible. Este aspecto doblemente bifurcado recuerda un pasaje muy famoso y citado de la obra de Vives, donde en sus estudios de las causas y efectos de la memoria refiere una experiencia de su vida anterior que se le queda bien fresca, reapareciéndole mental y físicamente cuando ve las cerezas. Lo narra así: "Siendo yo niño, hallándome en Valencia calenturiento y postrado en cama, como hubiese comido cerezas con el paladar estragado, muchos años después, siempre que comía esta fruta, no solamente me acordaba de la fiebre, sino que me parecía sufrirla en aquel momento."⁸

Por supuesto hay varias diferencias entre las dos historias. Vives no era sacerdote, era más joven que el personaje de Pardo Bazán y el suyo era más bien un caso físico y no moral o de conciencia. Pero las semejanzas entre el proceso de la remembranza psíco-somática y su perpetuo fruto amargo son más relevantes.

Aunque en el catálogo de su biblioteca no aparece ninguna obra de Vives, es lógico suponer que Pardo Bazán por lo menos haya conocido algo de su obra. El valenciano tuvo tanta influencia en la psicología "moderna", con la cual ella estaba familiarizada, que no podía haberlo pasado completamente por alto. No sin razón le ha llamado un escritor "el padre de la psicología moderna."¹⁰ Muchos distinguidos psicólogos e historiadores de la ciencia reconocieron muy pronto la postura pionera y preeminente de Vives en su campo. Por ejemplo, al tratar de la psicología de la asociación y de la memoria, escribió en 1872 Sir William

Hamilton: "Vives' observations comprise in brief nearly all of principal moment that has been said upon the subject either before or since."¹¹

Estableció un armazón teórico mucho antes de Hobbes y Hartley (por el cual suelen recibir el crédito) sobre los efectos de las asociaciones psicológicas, del cual la anécdota citada es un ejemplo y componente importante. Varios escritores citaron este pasaje para ilustrar gráficamente como Vives era "the first in the history of psychology (to recognize) the emotional origin of certain associations, their ability to revive long-forgotten thoughts, sensations, and emotions"¹² Pardo Bazán le siguió por la misma senda, buscando en el pasado y las nieblas mentales por medio de un eslabón, por tenue que fuera, del mundo exterior.

Vives exploró las honduras de la memoria y otros procesos mentales, pero nunca trató de descubrir o por lo menos describir la naturaleza en sí de la mente o del alma. Se enfocó deliberadamente, no en lo metafísico sino en lo físico, no en el alma sino en sus manifestaciones corporales. Separó la psicología de la metafísica; no negó que ésta tuviera importancia, pero no confundió las dos como era de costumbre hasta entonces. Descidió que estudiar el alma "no puede hacerse directamente, puesta y presentada a la vista, en su desnudez, la esencia del objeto, sino vestida y como en pintura y con los colores más propios y adecuados que nos sea posible. Ella habrá de ser observada en sus operaciones, porque no cae bajo la jurisdicción de nuestros sentidos, al paso que con todos ellos, así internos como externos,¹³ podemos venir en conocimiento de sus obras."¹⁴ Con razón le han reconocido algunos escritores como el fundador de la psicología empirista. No era que Vives ideara experimentos o que perteneciera a la tradición experimental. Es, más bien cuestión de la introspección con la retrospección, de

examinarse y, por decirlo así, de experimentarse (o de re-experimentarse).¹⁵

Es claro que Pardo Bazán ha seguido este modelo introspectivo y retrospectivo en "Las cerezas". Con toda su admiración por "los médicos modernos que aplican atrevidamente a los problemas del orden moral el método positivo y analítico de la ciencia presente," no era una materialista exclusiva. Le disgustó la perspectiva totalmente carnal de algunos naturalistas franceses. Tampoco consideraba al hombre "espíritu ajeno y superior a la carne mortal." Reconoció más bien "la mutua influencia del cuerpo y del alma." Pero también "la psicología, lo mismo que toda ciencia, tiene sus leyes ineludibles y su proceso causal y lógico,"¹⁶ leyes que no son ni metafísicas ni solamente físicas, excepto en sus reflexiones o manifestaciones en la carne. El ánima y la vita corporal suponen una interacción e interdependencia en el tratado de la Condesa, tal como ocurría en el de Vives.

Pardo Bazán explicó en el prólogo a Cuentos sacro-profanos que el motivo de "Las cerezas" no fue "inventado, sino fundado en un hecho verdadero que (le)refirió un párroco."¹⁷ Vino de la vida pero ella por supuesto le ha dado un marco y cierto desarrollo literarios. Reconoció desde el principio en la reacción del sacerdote una de las ocasiones "detrás de las cuales suele vislumbrarse oculta una novela íntima o latir el asunto de un drama."¹⁸ Se quedó por fin con un cuento, pero sea como sea, la literatura anima y da forma a la vida.

Mariano Baquero Goyanes cita otro ejemplo de su técnica de organizar textualmente las observaciones de la vida según un padrón de literatura ya escrita. Nota que un incidente en Una cristiana (1890), donde se tortura y se quema un murciélago, parece estar basado en el famoso poema de Fray Diego Tadeo González El

murciélago alevoso. Comenta el crítico al final en "cuán poca observación directa puede haber tras ¹⁹la más naturalista de las apariencias." Pero aunque haya tal resonancia del pasado, no quiere decir que también no haya habido mucha observación. De hecho, el quemar un murciélago así ha sido bastante común por toda España, como ha señalado Cels Gomis en su libro Zoología Popular Catalana,²⁰ y la Gondesca bien pudiera haber presenciado algo por el estilo. No es cuestión de la falta de un enlace con la vida real; por el contrario, se refuerzan y se estructuran las observaciones por medio de los otros textos. Tampoco es que la vida sólo imite el arte, sino que los dos, el texto y el contexto, se tejen en un nuevo material más rico. De igual manera, la Gondesca hubiera podido valerse tanto de sus conversaciones con el párroco como del pasaje fructífero de Vives para crear y re-crear la vida y la literatura en su propia literatura.

También ha habido varios otros casos de las cerezas como motivo importante en la literatura española. Lo son por ejemplo en el tercer diálogo ("Euntes ad ludum litterarium") del Exercitatio Linguae Latinae (1538), donde es bien posible que Vives recuerde algún ²¹incidente de su propia experiencia escolar. También este fruto aparece en un episodio de la Primera Parte de Guzmán de Alfarache (1599), donde el protagonista recuerda haber visto a la mujer de su amo desnuda y ella, con la sorpresa, pierde "la virtud retentiva" y deja "en portales y patio ... hueseuelos de guindas que debía de comérselas enteras", las cuales el pobre pícaro tiene que barrer y lavar.²² A la vez tiene un lugar prominente en La hija de Celestina (1612) de Salas Barbadillo, donde Elena la protagonista y su amante usan cerezas envenenadas para intentar matar a su esposo, y mucho más tarde, en Las cerezas del cementerio (1910) de Gabriel Miró, donde el fruto funciona como símbolo y

estímulo de muchas acciones y reacciones físicas y psicológicas. Hasta Pardo Bazán misma escribió otro cuento en que son de importancia central. "Las cerezas rojas" trata de un hombre cuyo huerto es robado cada noche por personas desconocidas. Bastante enojado, acecha una noche con su ascopeta, dispara y mata a su propio hijo. Obviamente, las cerezas literarias tienen recuerdos y resabios bastante agrios, y al contrario de la canción norteamericana, la vida no es "a bowl of cherries". Es mucho más compleja, profunda y problemática. Pero de todos modos un objeto o incidente que en su superficie parece pequeño, simple y aun insignificante, puede ser una clave, abriendo los procesos mentales y alumbrando algunas de sus funciones previamente ocultas.

Notas

¹De importancia imprescindible en un estudio del trasfondo psicológico de la obra pardobazániana es el libro de Maurice Hemingway, Emilia Pardo Bazán, The Making of a Novelist (Nueva York: Cambridge University Press, 1983), págs. 24-26 et passim. También de gran valor para el estudio de las influencias de la psicología en ella son Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán Santiago de Compostela: Cuadernos de Estudios Gallegos, 1973), págs. 36-45 y 145-146, por Benito Varela Jacomé, y El pensamiento moderno y la novela española (Barcelona: Seix Barral, 1965), por Sherman H. Eoff.

²La piedra angular, en el primer volumen de sus Obras completas (Madrid: Aguilar, 1973), pág. 343.

³Mariano López, "A propósito de La madre naturaleza de Emilia Pardo Bazán," Bulletin Hispanique, 83: 1-2 (Enero-junio de 1981), págs. 107-108.

⁴Han notado este éxito Mariano Basquero

Goyanes, El cuento español en el siglo XIX (Madrid: Revista de Filología Española, 1949), págs. 633-637; Porfirio Sánchez, "How and Why Emilia Pardo Bazán Went from the Novel to the Short Story," Romance Notes, 11: 2 (Enero de 1969), págs. 309-314; Alfonso Rey, "El cuento psicológico en Pardo Bazán," Hispanófila, 59 (Enero de 1977), págs. 19-30; Juan Paredes Núñez, Los cuentos de Emilia Pardo Bazán (Granada: Universidad de Granada, 1979), págs. 193-209.

⁵La cuestión palpitante, en el tercer volumen de sus Obras completas (Madrid: Agnilar, 1973), ⁶pág. 580.

Mariano Baquero Goyanes subraya esta ligazón en La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán (Murcia: Universidad de Murcia, 1955), págs. 89-103.

"Las cerezas," en Cuentos sacro-profanos, en el primer volumen de las Obras completas (Madrid: Aguilar, 1947), págs. 1260-1262.

⁸Tratado del alma, en el segundo volumen de sus Obras completas, ed. por Lorenzo Riber (Madrid: Agnilar, 1948), pág. 1189. El texto original es así: "pner quum Valentiae febrilaborarem et depravato gustu cerasa edisem, multis post annis quoties id pomum gustabam, toties non solum de febril memineram, sed habere mihi illam videbar." Tercer volumen de Opera Omnia (Valencia: Benedictus Monfort, 1782; repub. Londres: The Gregg Press, 1964), pág. 350.

Agradezco mucho la ayuda de Francisca González-Arias de Harvard University por haberme dejado consultar su catálogo personal de la biblioteca de la Condesa.

¹⁰Foster Watson, "El padre de la psicología moderna," en Vives, ed. por Foster Watson (Madrid: Ediciones de la Lectura, sin fecha), págs. 7-36.

¹¹Citado en Watson, pág. 16. Watson también cita a Samuel Taylor Coleridge, quien en su Biographia Literaria arguyó que era Vives, no Hobbes, que debía considerarse el primer

descubridor de la ley de la asociación (pág. 16).

¹²Gregory Zilboorg, A History of Medical Psychology (Nueva York: W.W. Norton, 1941), págs. 192-195. Véanse también Watson, pág. 15, y Víctor Sanz, Vigencia actual de Luis Vives (Montevideo: Universidad de la República, 1967), pág. 91.

¹³Tratado del alma, pág. 1175. El texto original es: "Quod quidem fieri non potest recta, id est, ipsa rei essentia denudata, ac velut ob oculos proposita, sed vestitam, et quasi depictam, quam fieri per nos poterit, aptissimis, maximeque propriis coloribus, proponemus, spectandam ex illius actionibus; ipsa enim sub sensus nostros non venit, opera autem omnibus paene sensibus, et internis et externis, cognoscimus." (pág. 332). El comentario de Gerhard Hoppe, Die Psychologie des Juan Luis Vives (Berlin: Mayer und Mueller, 1901), págs. 87-89, sobre este aspecto de la obra de Vives es de especial valor.

¹⁴Véase por ejemplo Zilboorg, págs. 192-195. Carlos G. Noreña, en Juan Luis Vives (La Haya: Martinus Nijhoff, 1970), pág. 255, arguye que Vives no era siempre empirista, pero por fin concluye que el valenciano desarrolló en su obra lo que llama un "powerful naturalism" (págs. 298-299). Noreña también incluye en su libro citas de varios otros escritores, entre ellos Menéndez y Pelayo, Wilhelm Dilthey y F.M. Sciacca, quienes reconocieron a Vives como uno de los primeros empiristas (pág. 291).

¹⁵Siguiendo el ejemplo de Watson (págs. 28-29), Sanz hace hincapié en como Vives "aplica de manera intensa el método introspectiva, demostrando tener un claro concepto del mismo" (pág. 92).

¹⁶La cuestión palpitante, págs. 579-580.

¹⁷"Prólogo a Cuentos sacro-profanos," en el tercer volumen de Obras completas (Madrid: Aguilar, 1973), pág. 1217.

¹⁸"Las cerezas," pág. 1260.

¹⁹ La novela naturalista española, págs. 61-62.

²⁰ En su Zoología Popular Catalana (Barcelona: L'Avenç, 1910), pág. 233, explica que en "aquest costum selvatge, general a tota Espanya . . . los xicots persequexen la ratapinyada a cops de canya y, quan ne poden agafar una, la claven per les ales a una porta, li fiquen foch al cul y li fan cent mil vituperis, sols per ferla renegar."

²¹ Véase Ejercicios de lengua latina en el segundo volumen de las Obras completas, ed. por Lorenzo Riber (Madrid: Aguilar, 1948), págs. 886-888. Cf. Exercitatio Linguae Latinae en el primer volumen de Opera Omnia (Valencia: Benedictus Monfort, 1782; repub. Londres: The Gregg Press, 1964), págs. 287-291.

²² Mateo Alemán, Guzmán de Alfarache, en el primer volumen de La novela picaresca española, ed. por Francisco Rico (Barcelona: Editorial Planeta, 1967), págs. 303-304.

Chicano Literature: A Case of Cultural
Encounter and Discontent

Ida Molina
University of Cincinnati

Purpose of the Paper

The primary purpose of this study is not to get enmeshed in controversy over the origin of Chicano literature nor to weigh the literary value of the literature itself, but to use Chicano literature as a means to gauge the strength and depth of socio-economic discontent of Mexican-Americans inhabiting the southwestern region of the United States.

In this essay an attempt is made to throw light on the socio-economic problems of the Chicanos through a systematic analysis of their literature with the major goal of revealing how the discontent of these Mexican-Americans is reflected in the works of their writers. Since Chicano writers are not polished literati, they are closer to the grass roots and more apt to portray faithfully their people's plight, their anguish and despair. They are less concerned with literary form and art for art's sake. Since many of them share their people's sufferings their writings are a better reflection of the actual conditions, discontent and attitudes of the Chicanos. Moreover, they can shape the attitudes of their readers and direct their discontent either toward peaceful activities or violent ones.

Importance of the Study

Mexican Americans represent one of the largest ethnic groups in the United States.¹ Their historical roots and their relations with the dominant majority in the United States are unique. The States in which most of them live were acquired by conquest. For several reasons they were not completely assimilated by the dominant culture and for the most part retain many of the beliefs, traditions and customs of their ancestors. Moreover, their cultural heritage repre-

sents a complex fusion of ancient Indian and Spanish civilizations. Extreme poverty in which a large number of Chicanos live, is the result of a lack of economic and political power which, in turn, accounts for the disadvantaged status.² This inferior socio-economic position of Mexican Americans has deep-going implications for the United States. First, their population grows at a much faster rate than the national average. In the near future they will represent the largest minority in this country. Secondly, Mexican Americans are a culturally indissoluble minority. If their discontent and degree of economic and political organization increase substantially, the United States faces the possibility of the development of "a State within a State". The contiguity of Mexico itself, whose population is also growing dramatically, could aggravate this situation.

The legal and moral problems of migratory Mexicans represent a potential danger for the United States if agitators exploit their natural discontent with sub-standard living conditions, their legal status, exploitation and discrimination to instigate political and social unrest. They could easily foment upheavals, sabotage and terrorism.

Since Chicano discontent is of grave concern to the Mexican government any rise in it will lead to the aggravation of an already strained relationship between the two countries. If in the process the United States is forced to initiate a mass expulsion of Mexican nationals, this might lead to an economic and political crisis in Mexico itself which already suffers from an intolerable level of unemployment. In terms of Jorge Bustamante, a Mexican population expert, "to resort to mass expulsion and to close down the United States border to this kind of migration would be a blind and self-destructive decision. It would bankrupt the southwestern region of the United States and create ethnic tensions between Mexican Americans

and Anglo-Americans. And it would create a disaster for the Mexican economy."

The major victims of increased tension, of course, will be Chicanos themselves. If their pent-up discontent, nurtured by Chicano writings, reaches a high level of frustration, any incident or intentional act of violence directed from outside could lead to a cycle of mutual incrimination, oppression, violence and terrorism. Despite the injustices, inequities and other deprivations to which Chicanos have been subjected, peace and calm still prevail in that region.

Complexity of the Problem

Specific socio-economic discontent is difficult to perceive without perceiving the overall cultural discontent created by the gap between the ideal image the ethnic group has of itself and the low esteem in which it is actually held by the predominant group in control of power. Scholars, in dealing with socio-economic discontent, are always injecting into the problem the basic cultural gap involving self-realization and dignity. This type of discontent is never represented in isolation by Chicano writers, but always as a part of the issue of dignity of the whole race.

Another complexity is derived from the difficulty to predict what type of behavior will come from a given type of discontent. It can be functional or dysfunctional. It can use legitimately accepted means to close the gap between desirable and actual conditions or the discontent caused by the perception of the gap might be so great as to exceed the threshold of frustration of a person and lead to socially unacceptable, even destructive behavior such as mental disorders, suicide or violence against society due to pent-up hatred. Other pertinent factors must be taken into account to bridge that gap between discontent and behavior resulting from discontent.

Though discontent exists among Mexican Americans, it is extremely difficult to assess its

intensity and its effect on fundamental attitudes and on future actions of this ethnic group. It could be constructively channeled into legitimate individual and collective efforts to improve their socio-economic status or if it translates into unbearable frustration and hopelessness, one could expect disruptive, anti-social outbursts of violence and possibly the emergence of terrorism.

The complexity of the socio-economic factors involved in establishing a nexus between the discontent of Chicanos and its impact on their future behavior requires of us a framework containing a broad theory of socio-economic change containing a theory of discontent as one of its component parts. It is assumed that social change, caused by human decisions, requires the coincidence of power and will to close the gap between the level of aspiration and attainment. Perception of this gap must lead to discontent which is strong enough to arouse in the decision maker determination to use available power to close it.

Whether discontent leads to a legitimate use of power or to violence depends on the relationship between its intensity and the threshold of frustration defined here as "that point at which a person, facing a rising aspiration-attainment gap, becomes frustrated and stops considering socially acceptable means for closing the gap. He might remain passive and suppress his emotions which can be converted into pent-up discontent, or resort to deviant behavior, possibly violence.

In general this study reveals that considerable disagreement in the assessment of the Chicanos' discontent, its roots, causes and intensity exists among the authors studied. Their diverse views run between an optimistic, conciliatory hopeful peaceful solution to most frictions and conflicts to a pessimistic view predicting an almost inevitably violent confrontation and possibly the emergence of a revolutionary movement against the dominant majority at the opposite end of the spectrum. Here, the attempt

is made to study these diverse views, to classify them by certain specific issues and to derive the implications for the United States, Mexico and Mexican Americans themselves. The method of classifying these writers is by placing them in "clusters" or "constellations" used here in the spirit of Julian Marias' treatment of the Generation of '98.

More specifically, the analytical framework of this study represents a spectrum of various positions taken by Chicano writers in their work. It is limited horizontally by two extreme poles: 1) a peaceful resolution to the cultural confrontation between Chicanos and the dominant society (West); 2) a violent resolution to the conflict between the two (East). The vertical poles of this two dimensional scale are: 1) preservation of Chicanos' cultural heritage (North) and 2) the destruction of their heritage (South). The construction of this two dimensional spectrum logically results in four extreme positions depicted here as Position I (NW) called Mutual Cross-Fertilization "a la Portilla and Rivera" containing three sublevels: a) The Ethnic Level - the Chicano as part of a Cosmic culture; b) The National Level - USA: The E Pluribus Unum concept (many, but one) and c) The International Level - global cosmic culture. Position II (SW) called Complete Absorption Through Gradual Assimilation, represents the loss of a precious cultural heritage due to complete absorption. Position III (NE) Violent Separation Through Revolution "a la Che Guevarra" and Position IV (SE) Complete Absorption Through Brutal Suppression in response to revolution and violence caused by the Chicanos' adoption of violent separation through revolution which corresponds to position three. In order of preference by Chicano writers, these positions are ranked I, III, II, IV. The first position - Mutual Cross-Fertilization- is the most desirable one, but it is an ideal solution which, in the view of most Chicano writers, is unattainable.

Absorption by brutal force - solution IV - is considered the most obnoxious and dreadful and is, therefore, at the very bottom of the list. Between these two extremes most Chicano writers would choose Revolution (III) over Complete Absorption by Peaceful Means (II).

The effort to classify the views of these writers within this framework is complicated by the fact that some of them take more than one position as if they were torn within themselves. At times they oscillate between divergent views or even converge internally on some previously taken divergent position.

The attempt to place the writers and their works on the spectrum between the extreme poles reveals some dynamics which could be described as a tendency toward convergence containing some elements of dialectics. The negation of mutual cross-fertilization or complete absorption (I and II) or of both, leads away from the pole of a complete peaceful cultural confrontation toward its opposite pole of a violent resolution. On the other hand, fear of Anglo suppression of violence, terror, revolution or an effort to separate from the United States (III) make the Chicano reluctant to accept this position as a means of preserving Chicano culture and he moves away from the urban guerrilla method "a la Che Guevara" which uses the barrel of the gun to achieve their goals toward that of "cultural guerrillas" armed with the pen. This process could be called external convergence. The term internal convergence is reserved to describe a similar process evident in the writings of individual Chicanos torn between loss of faith in the feasibility of mutual cross-fertilization (I) and fear of the consequences of accepting the urban guerrilla solution (III).

At the present time the task ahead is to close the still existing gap between those who have converged to a point of acceptance of the role of cultural guerrillas armed with the pen and those who are beginning to accept peaceful cross-

fertilization. Of course, some writers may cling fanatically to position III and refuse to reason or search for peaceful solutions based on objective evidence. For them the gap may seem unbridgeable and therefore convergence is impossible. Yet, the first step toward achieving the healing process of convergence is to reduce the mutual lack of understanding between the cultural leaders of the Chicano Movement - principally their writers - and American writers who serve as intellectual leaders of the dominant majority and are willing to contribute to this healing process. Chicano writers and their people need to become acquainted with the growing literature of Americans dealing with the Chicanos' problems and culture. Some initiated their efforts back in the 30's and have continued to this day. Others are just beginning.

Estela Portillo's writings represent an excellent example of a Chicana literati who herself underwent a process of internal conversion from revolution (III) toward mutual cross-fertilization (I). In 1972 she did a political talk show on KIZZ in El Paso, Texas. She defended the militant views of Chicanos and in her words, "The John Birch Society ... wanted to lynch me." At that point she declares, "not a single Chicano backed me up. The only ones who supported me were the Jewish Political Science Professors from UTEP and the Jewish Women's League". A few years later, Portillo's writings began to reflect her gradual conversion from revolution to mutual cross-fertilization (III to I). In her words, "The Chicano's destiny is to create a new kind of American. There will be an ascending degree of integration of the cultures ... rather than the integration of the Chicano into one or the other." At this point she states, "to go beyond the local and contemporary, to find a common denominator in unifying people.... This is the kind of imprint (she) would like to make on El Movimiento." Portillo admits that "Chicano lit-

erature uses stereotypes to point out American violences" and she adds, "stereotyped situations, ideas and characters ... seldom add strength or variety to an argument." She recognizes that when Americans criticize themselves, they do it with volatile honesty.¹⁰ After arriving at her own convergence she has made an honest effort to convert other Chicanos still holding position III (revolution). In her own words, "I have a running battle with Ricardo Sanchez", a Chicano poet who reflects in his writings blatant resentment and anger against Anglo society, "He and I almost came to blows." Looking toward the future of this convergence Portillo expresses the belief that "the Chicano can cement tradition to changing trends; a restructuring toward universality; the new American; the Cosmic man."¹² She has written a reader's theater narration called The Cosmic Man. In the long run she envisions a very slow movement of Chicano literature toward a truly artistic endeavor. She frankly admits that "... the best and the worst ... are all fumbling. It will take another seventy-five years before someone really solidifies the movement. It has happened to all literatures, the English, the French, the German. It takes a long time."¹³

Though in Portillo's view it will take almost a century for Chicano literature as a whole to become universalistic, she recognizes some individual contributions of a few precursors as reaching that point ahead of the rest. She mentions Rolando Hinojosa in his Estampas del Valle. His work, in her opinion, has no structure, but consists of vignettes which if put together in a longer form ... would be a novel.¹⁴ She also places in this category Tomas Rivera's ... Y No Se Lo Trago La Tierra which combines artistically humor with human sufferings. She claims that Rivera "has won ... a place in the universal." To those two she adds Ron Arias author of Tamazunchale, as one of the best.¹⁵

In Rivera's view a major obstacle to

achieving literary art is politicizing literature. In his words, "I have no distinct political purpose when I write. I do not write a creative piece to prove a political point ... En la politica, ganas o pierdes. In literature } don't think you should have that motivation."¹⁶ He would agree with Estela Portillo that true art must lead to "some kind of universality in the portrayal of human experience.... There are so many features in the Chicano experience that are one hundred percent external that any people in the world can identify with."¹⁷ In Anaya's Bless Me Ultima, Estela Portillo finds a cosmic vision that will¹⁸ "live longer than any other so far written."¹⁸

A few Chicano writers cling to revolution (III) as the only means of preserving Chicano culture. Alfredo Cuellar states that "given the wide range of problems facing the Mexican American community, Chicanos view conventional forms of political activity as perhaps the least effective. Instead they favor forms of confrontation as the most effective means to gain access for the traditionally excluded Chicano even though it has, on occasion, led to violence."¹⁹ Abelardo Delgado's sentiments, as expressed in "Stupid America" support this view. "We are not any longer talking of making people accomodate or survive in an Anglo world, we are talking about Revolution, about us not having to change to live in dignity and get our due²⁰ as true contributors of this land of plenty."²⁰

However, the majority of Chicano writers have shifted from the position of urban guerrillas intent on Revolution to cultural guerrillas armed with pens. In fighting colonialism and imperialism Chicanos find themselves with a very special perspective. In terms of Alberto Lurista known better as Alurista, "description of reality can come out of the hearts (of Chicanos) that cannot come from any Latin American writers ... because ... (Chicanos) are inside of the shark.

That gives us a different perspective. They talk about colonialism and imperialism.... We look at it from the inside and the outside."²¹ Among literati accepting this position of fighter with a pen is Aberlardo Delgado who, despite his statement quoted above on revolution, declaims in his poem "Stupid America":

See the Chicano with the big
knife in his steady hand
He doesn't want to knife you
He wants to sit on a bench
And carve Christfigures
But you won't let him

Further on he refers to the unrealized Ghicano poet:

He is a poet without paper and pencil
And since he cannot write
He will explode . . .
Remember that Chicanito
Flunking Math and English
He is the Picasso
Of your western states
But he will die with a thousand
masterpieces
Hanging only from his mind²²

Another cultural guerrilla armed with a pen is Adolfo "Gorky" Gonzalez, who describes the Chicano as:

Lost in a world of confusion
Caught up in a whirl of a gringo society
Confused by the rules
Scorned by attitudes
Suppressed by manipulations
And destroyed by modern society²³

Appealing to American society, Abelardo Delgado writes, "There is one thing I wish you would

do for us, ... deal with us as you openly claim you can, justly, ... with love, ... with dignity."²⁴ But how can one expect this kind of treatment from a "decaying and corrupt Anglo-American culture?"²⁵ The white American is depicted by Alurista as a mute and lifeless scarecrow fluttering about with little dignity and no hope. He uses the term "paja" (straw) to describe the weakness of the spirit and intellect of Anglos:

Hombre de paja
 Frigid in the fields
 Scarecrow
 Blind figurine
 De paja el cerebro
 De paja su piel
 Ojos de paja
 De paja el corazon²⁵

In contrast to definitions of Chicano literature proposed by more objective writers, Ricardo Sanchez defines it as "a political statement which derives its essence from socio-political, economic realities vying with cultural and historical affirmations and in so doing, a language of engagement and confrontation takes form ..."²⁶ Thus, Sanchez would justify Alurista's use of denigrating terms to describe Anglos even though he recognizes the practice as "a language of engagement and confrontation ..."²⁷ Just as national poets tend to perpetuate and idealize the past of their people, Alurista pleads for "the revitalization of an indigenous Chicano world view as an antidote to the vacuous and sterile reality of white America."²⁸ But he failed to mention the bellicose spirit of their ancestors, the Aztecs, their caste system which supported social inequality with little or no social mobility, their form of tyrannical taxation without any representation - an ancient form of oppression, or their low regard for human life and rights as reflected

in their almost daily sacrifice of human life to the various gods. These were the basic realities of pre-Hispanic life among the Aztec Indians. Nevertheless, in search of identity and restoration of personal dignity and worth, sociologists recognize the need for the races to find their roots. And who can deny that negative aspects exist in all cultures. It remains for the descendants of a race to find and dwell on the positive areas capable of nurturing and enriching the heart, mind, soul and spirit of a people. In an article on Alurista written by Tomas Ybarra-Frausto, the poet admonishes Chicanos to "absorb the humanitarian and spiritual values of their Indian heritage as elements contributing now, in the present to a symbolic new birth."²⁹ (Position I - C) Ethnic Level: Formation of Chicano Cosmic Race).

With this new birth concept, Alurista, the poet and activist, was attempting to provide some cohesiveness to Chicanos who possessed very little political power and organization. Confronted with the key question of how to meet the social demands first of this deprived minority, Alurista reveals his own frustration, "Where do we begin? ... With the rifle or with the pen? With the armed revolt for the popular take-over of the Yankee state or with the cultural revolution for organization of the popular revolutionary conscience of the Chicano peoples north of Mexico. The first alternative is heroic suicide. The second is protracted (long-range) insurrection."³⁰ Alurista joined with many other writers in reaffirming the central role of the artist in social struggle. He aided in the organization of a center for cultural workers in San Diego called "Toltecas in Atzlan" one of whose aims it was to develop "cultural guerrillas", people trained to use art as a weapon in the struggle for social change."³¹ Thus, Alurista finds in "cultural guerrillas" one means of meeting the social demands of Chicanos leading to position I (mutual cross-fertilization). The

pen can be used to enlighten the predominant society about the socio-politico-economic problems of this nation's second largest minority; the pen is being used now to educate Chicanos on how to organize politically to become a force in obtaining what is rightfully theirs without sacrificing their identity. Alurista contends that Chicano writings should not be considered as subculture or minority literature, but as "something in itself ..." something which "has its own existence and gives its own flavor...has its own roots (and) is indigenous."³² The fact that most Chicano writers and poets use English, although not to the exclusion of other languages and their derivatives, points³³ in the same direction of aiding convergence.

Ron Arias recognizes the relative isolation of Chicano literature as another obstacle in the way of attaining convergence. In his words, "only Chicanos are interested in what Chicanos write." He believes the major cause of this is "attitudinal barriers" of the country's magazines and book publishing conglomerates, literary agents, literature teachers, commercial book distributors and bookstore managers. Some Chicanos call it racism. I would call it ignorance, the fear of losing money or trying something new."³⁴ Jose Antonio Villareal disagrees with Ron Arias. He states that "The insulting, blatant, cursi bad taste propaganda which is unfortunately expounded in most of our writings, be it poetry or prose, will largely remain unread except by our people, who already know about our situation.... As to whether these problems (getting Chicano writings published) are racially founded I must answer absolutely not.... Publishers operate on the law of supply and demand and if they can make money it does not matter to them what your color is, what you believe or do not believe."³⁵ Estela Portillo believes that "the whole Chicano literary movement Chicano is³⁶ not careful enough, not enough of a craftsman." However, she cites exceptions such

as the works of Anaya, Hinojosa and Rivera. She predicts that "Chicano literature in the future will reflect a bicultural condition ... There will be an ascending degree of integration of the cultures ... rather than the integration of the Chicano into one or the other."³⁷

Alurista also believes in the eventual success of Chicanos in American society. "Our time is about to come," he wrote, "the socio-political and economic force of the United States ... will give us an opportunity to come out a winner, to grow and give fruit. Now we are preparing ourselves for that."³⁸ Optimism is also expressed by Jose Montoya; "... we have certain talents and abilities. What we do with them is wide open. The excitement of that discovery gives us added impetus that will propel us way over any ³⁹creative endeavors being practiced by anyone now."

For all the optimism or pessimism expressed by the authors quoted above, nothing really effective will take place without the will to act to change injustices and inequities. An example in point appeared in the March 1983 issue of Caminos an upbeat Chicano magazine written in English as well as Spanish. In it, Jose Luis Ruiz, a TV producer-director-writer, published an article in which he revealed the "cultural hostility" he experienced on entering the television industry. "This is manifested in commercial television as well as in public television (and) is a holdover of that long tradition of fear and scorn, a disapproval of Latins in general and very often Chicanos in particular." He blames the Chicanos themselves for this continual distortion and offers effective means to remedy the situation. "(you) ... must write the sponsors ... and let them know that (you) have been insulted and will no longer buy their products. It's up to us; we're the only ones who can stop programs of discredit to us and that is by voicing our protest."⁴⁰

There is concrete proof that the efforts of

Chicano writers, as well as other influential figures, to help their people advance in the socio-economic and political arenas have not gone without results. In the same issue of Caminos mentioned above Edward J. Avila gives a synopsis of the socio-politico-economic development of Chicanos from the 1940's through 1982. He calls the 80's "this fabulous Hispanic decade" and enumerates events supporting Chicano progress: the election of Henry Cisneros as mayor of San Antonio, Texas; Tony Anaya as governor of the state of New Mexico; the election of four new members to Congress - doubling the Hispanic Congressional Caucus; an increase in elected representatives to state and local legislatures across the country; calling public attention to the impact of the Hispanic community on the future of businesses, all of which "indicate that we, as Hispanics, are beginning to take greater charge of our future and are preparing the way for an even better future for ourselves and our children. There is basis for optimism, hope and perseverance in this Hispanic evolution. We need only develop a long-range perspective on where it is taking us and how we can best assist as it develops."⁴¹

Notes

¹Under the present rate of natural increase and immigration (legal and illegal) Hispanics may outnumber American blacks within the decade. Time, "It's Your Turn in the Sun", Oct. 16, 1978, p. 48.

²Leonard Dinnerstein and David M. Reimers, Ethnic Americans: A History of Immigration and Assimilation, New York: Dodd, Mead, 1975, p. 93.

³US News and World Report, March 7, p. 44.

⁴Power is "anything, the possession of which confers on the possessor the ability to proceed toward the desired goal despite resistance." Oleg Zinam, "A Note on the Elasticity of Discontent," Revista Internazionale di Scienze Economiche e Commerciali, XVIII, Jan. 1970, p. 77.

⁵Will is defined as "the determination to use

available power or to expand presently available power in order to attain a given goal despite resistances." Oleg Zinam, "Theory of Discontent: Heart of a Theory of Economic Development," Revista Internazionale di Scienze Economiche e Commerciali, XII, Nov. 1971, p. 1109.

⁶One of the most recent scholarly works dealing with Chicanos, their history and problems is Forging of the Cosmic Race by Colin MacLaughlin and Jaime E. Rodriguez O., Berkeley: Univ. of California Press, 1980.

⁷Bruce Novoa, Chicano Authors: Inquiry by Interview, Austin: Univ. of Texas Press, 1980, p. 171.

⁸Ibid., p. 181.

⁹Ibid., p. 171.

¹⁰Ibid., p. 177.

¹¹Ibid., p. 175.

¹²Ibid., p. 176.

¹³Ibid., p. 181.

¹⁴Ibid., p. 180.

¹⁵Ibid., p. 180.

¹⁶Ibid., p. 153-4.

¹⁷Ibid., p. 180.

¹⁸Ibid., p. 180.

¹⁹From the Barrio: A Chicano Anthology, Eds. Luis Omar Salinas and Lillian Faderman, San Francisco: Canfields Press, 1973, p. 4.

²⁰Chicano Authors, p. 107.

²¹Ibid., p. 275.

²²Chicano Authors, p. 4.

²³Rodolfo Gonzalez, "I Am Joaquin," New York: Bantam, 1972, p. 110.

²⁴Modern Chicano Writers: A Collection of Critical Essays, Edited by Jos. Sommers and Tomas Ybarra-Frausto, New Jersey: Prentice Hall, 1979, p. 131.

²⁵Ibid., p. 131.

²⁶Chicano Authors, p. 229.

²⁷Ibid., p. 229.

²⁸Modern Chicano

²⁹Ibid., p. 120.

³⁰ Ibid., p. 124.

³¹ Ibid., p. 125.

³² Chicano Authors, p. 274.

³³ Ibid., p. 62-3.

³⁴ Ibid., pp. 249-50.

³⁵ Ibid., p. 46.

³⁶ Ibid., p. 180.

³⁷ Ibid., p. 181.

³⁸ Ibid., pp. 275-6.

³⁹ Ibid., p. 132.

⁴⁰ Caminos, "Hispanics on TV: Who Is Calling the Shots" by Jose Luis Ruiz, March, 1983, p. 36.

⁴¹ Caminos, "Hispanic Politics: The Power is There," by Edward J. Avila, March, 1983, p. 36.

Mulata de Tal: Mujer Fatal
 Abdón Sánchez
 Xavier University

Multata de Tal de Miguel Angel Asturias fue publicada en 1963, desde entonces se han hecho muy pocos estudios sobre la novela, pues es una novela imposible de resumir, no hay un contenido fijo, sólo acción. Es como un cuento de hadas donde se relatan mitos, leyendas y cuentos populares que circulaban en Guatemala ya desde los conquistadores.

Creo que el propósito de Asturias en Mulata de Tal es mostrarnos al indio atrapado entre su cultura enraizada en el mundo telúrico y mágico-mítico mayaquiché y la cultura impuesta. Pero en un plano más universal nos presenta una parábola del hombre moderno preocupado por el falso y alienante progreso de la sociedad industrializada del siglo XX. Por ésto, este trabajo tiene como punto de partida el hombre en general, que al ir tras estos falsos ídolos ha traicionado su unión con su inconsciente y de aquí sólo l puede resultar la muerte y la destrucción.

Celestino Yumí, un campesino indio hace un pacto con el diablo Tazol, por lo que se compromete a llevar la bragueta abierta al pueblo vecino, para que las mujeres al mirarlo, pequen al menos con la intención. Además Yumí debe entregar a su esposa Catalina Zabala al demonio Tazol. A cambio Yumí recibirá todas las riquezas que desee y así podrá ser más rico que su compadre Teo Timoleo Teo. Tazol se lleva a Catalina en un remolino de viento y Yumí llega a ser el hombre más rico de los alrededores. Pero pronto se da cuenta que las riquezas no hacen feliz al hombre. En realidad lo que ha vendido al demonio no ha sido sólo su esposa, sino su alma.

Desde un punto de vista psicológico, uno de los principales arquetipos del inconsciente colectivo que juega un papel muy importante en la personalidad del individuo es el "anima." Según C.G.

Jung:

The persona is the 'outward face' of the psyche because it is that face which the world sees. The 'inward face' is the anima in males and the animus in females. The anima archetype is the feminine side of the male psyche; the animus archetype is the masculine side of the female psyche. Every person has qualities of the opposite sex not only in the biological sense, but also in a psychological sense of attitudes and feelings.

If the personality is to be well adjusted and harmoniously balanced, the feminine side of a man's personality and the masculine side a woman's personality must be allowed to express themselves in consciousness and behavior. Every man carries within him the eternal image of the woman. This image is unconscious and it is unconsciously projected upon the person of the beloved, and is one of the chief reasons for passionate attraction or aversion.¹

Como fácilmente observaremos, Yumí ha traicionado esa unión con su inconsciente en un exceso de ambición y de avaricia. No podrá encontrar la felicidad a pesar de poseer todas las riquezas. No obstante, el indio Yumí se da pronto cuenta de ésto y desde este momento su inconsciente no le dejará tranquilo, pues aquí intervendría otro de los arquetipos, que es un factor determinante en la personalidad del individuo al que Jung llama "the shadow":

The shadow contains more man's basic animal nature than any other archetype does. It is the most powerful and the

most dangerous of all the archetypes. It is the source of all that is best and worst in man, especially in his relations with others of the same sex. The person who suppresses the animal side of his nature may become civilized, but he cuts himself off from the wisdom of his instinctual nature. The shadow is persistent; it does not yield easily to suppression. Inspirations are always the work of a shadow. It has the capacity to retain and assert ideas or images that may turn out to be advantageous to the individual. By its tenacity it can thrust a person into more satisfying and creative activities. When the ego and the shadow work in close harmony, the person feels full of life and vigor. The ego channels instead of obstructing the forces emanating from the instincts.²

Yumí no puede quedarse en casa; es infeliz. Una vez sale con su compadre Teo Timoteo Teo a la feria del pueblo vecino, se emborrachan y ese mismo día Yumí ve a la Mulata y atraído por ella Yumí se la lleva a su pueblo. Podemos decir que, en términos psicológicos, Yumí ha encontrado su lado femenino, o si queremos su "anima". Pero veamos como es la Mulata:

La mulata era terrible. A él, con ser él, cuando estaba de mal humor, se le tiraba a la cara a sacarle los ojos. Y de noche, tendida a su lado, lloraba y le mordía tan duro que no pocas veces su gran boca de fiera soberbia embadurnábase de sangre, sangre que paladeaba y se tragaba, mientras le aranaba, táctil, plural, con los ojos en blanco, sin pupilas, los senos llorosos de sudor. Y esto a veces una

noche y otra, sin poder dormir, temeroso siempre de que la fiera despertara y lo agarrara desprevenido, explosiones de furor coincidentes con las fases de la luna. No era una fiera. Era un mar. Un mar de olas con unas, ³ en cuya vecindad dormía sobresaltado.

La Mulata tenía una necesidad innata de destruir. Era luna y bestial y jamás deba el frente en el juego del amor. Según la leyenda quiché la Mulata representa la Luna que jamás le puede dar el frente al Sol, porque se engendrarían monstruos. Por otra parte, la Mulata es hermafrodita, de "género neutro":

No sé lo que es, pero no es hombre y tampoco es mujer. Para hombre le falta tantito tantote y para mujer le sobra tantote tantito. ⁴ que jamás la has visto por delante...

Como podemos suponer Yumí ha encontrado la "femme fatale" la parte negativa del alma que no siendo entendida y canalizada debidamente, lleva a los seres humanos a la destrucción:

Celestino Yumí, el todopoderoso, el más rico de Quiavicús, se encerraba en su cuarto o se perdía de sus seguidores, aquellos que la mulata le había puesto, temerosa de que fuera a caer muerto y otros se aprovecharan de su esqueleto de ore, llamando a Tazol, sin que éste respondiera. ¡Llévatelas con tal que desaparezca de mis ojos la mulata, y vuelva yo a ser el que era, un pobre leñatero en mi rancho, con mi mujercita de tamaña natural.⁵

Tazol le devolvió a su esposa, convertida en enanita, llamada ahora Lili Puti por la Mulata.

Desde el punto de vista psicológico Yumí está dominado por el aspecto negativo de su anima, la Mulata, pero al mismo tiempo, el lado positivo de su anima comienza a manifestarse poco a poco en su esposa, ahora enana. Los "liliputianos" son una raza de gente que se caracterizan por su estrechez de miras y por una falta de propósitos verdaderos en su vida, como los liliputians en los Viajes de Gulliver de Jonathan Swift. Aunque la Mulata la trataba como una muñequita al principio, luego la maltrató. Por éso, Lili se valió de una droga para encerrar a la Mulata en la cueva del "Pájaro Enojón," pero esta se lo comió y se fugó de la cueva de la luna, provocando un cataclismo que destruyó la aldea de Quiavicús y Yumí perdió todas sus riquezas.

Yumí se encuentra ahora casi como al principio, está en el camino de volver a su estado de felicidad original, antes de hacer el pacto con Tazol. No obstante, la Zabala, su esposa, es una enana, no tiene su estatura natural y la Mulata desaparece con el cataclismo momentáneamente, pues luego aparecerá otra vez persiguiéndolo por todas partes, pues según nos dice Jung al respecto:

A person might think that when the evil elements are eliminated from consciousness they are disposed of once and for all. This is not the case. They have simply withdrawn into the unconscious where they will remain in a latent state as long as all is going well in the conscious ego. But if the person finds himself faced by a crisis or difficult life situation, the shadow will use this opportunity to exert its power over the ego. The shadow has tremendous staying power; it never really surrenders. The persistent nature of the shadow is equally effective whether it is promoting something evil or something good.

Ahora la Zabala y Yumí se van a Tierrapaulita, "la ciudad universitaria de los brujos" con el objeto de estudiar el arte de la brujería. Una vez más creo conveniente citar a Jung sobre la importancia del estudio o la educación para la mente humana en su teoría sobre "the collective unconscious":

The mind of man is prefigured by evolution. Thus, the individual is linked with his past not only with the past of his infancy but with the past of the species. The collective unconscious is a reservoir of latent images, called primordial images. Man inherits these images from his ancestral past, a past of his human, prehuman and animal ancestors. Man is born with many predispositions for thinking, feeling, perceiving and acting in specific ways. The development and expression of these predispositions or latent images depend entirely upon the individual's experiences. The more experiences we have, the greater are the chances that latent images will become manifested. That is why a rich environment and opportunities for education and learning are necessary for individuating (making conscious) all aspects of the collective unconscious.

Vemos así que Yumí está en el buen camino, de estudiar y poder conocerse mejor. Con ello lograra la riqueza interior al poder dominar el mundo del consciente y del inconsciente, y al mismo tiempo hará de ello su profesión de brujo que le permitirá subsanar el problema económico. Pero la tarea es ardua y difícil, requiere constante esfuerzo, tenacidad, disciplina y la más alta responsabilidad, junto con la

sabiduría. En el camino a Tierrapaulita tuvieron extrañas aventuras, primero se encontraron con los Salvajos, "hombres-jabalíes," quienes según la leyenda eran hombres que se enmascararon de hombres-jabalíes para bailar borrachos en un baile; fueron castigados por Tazol y ya no pudieron quitarse el disfraz nunca más y así engendraron hijos como ellos. Pero los Salvajos se portan bien con Yumí y su esposa enana que no lograron pasar las nueve vueltas del diablo y por eso tuvieron que regresar a Quiavicús viejos y pobres. Pero la Zabala adquirió su estatura normal otra vez del siguiente modo: Felicito Piedrasanta había sido convertido por el demonio Cashtoc en la "Roca del Demonio" quien en las nueve vueltas del diablo se pegaba a la gente y no les dejaba pasar. En este caso se pega a la Zabala y Yumí que sabía el secreto por los Salvajos, estiró de los pies de ella hasta lograr su estatura normal y soltarse de la espalda de la roca para luego irse juntos a la aldea de origen. Podemos concluir con esta acción que Yumí parece haber recuperado el lado positivo del alma y está dispuesto a conocer el arte de la brujería.

Ahora vuelven a Tierrapaulita pero llevan un amuleto para que les resguarde de todo mal y los dé la buena suerte. El amuleto consiste en árganas en forma de cruz hechas de hojas secas de maíz, por lo que el diablo pierde todo su poder al estar aprisionado en la cruz. Tierrapaulita era "una ciudad caída del cielo como una dentadura vieja"; de allí habían salido mil trece brujos y muchos curanderos y curanderas. Sólo el cura Tiopagrito no podía salir, sitiado por el demonio Cashtoc. Pero ahora el demonio Tazol engendra a un hijo a través del ombligo de la Zabala que desde este momento tiene pies monstruosos, de doble talón para que nadie descubra hacia donde camina. Ahora Cashtoc le cambia el nombre de Zabala por el de Giroma, que quiere decir "la madre de las magias." Celestino Yumí es cambiado primero en enano por la Giroma que

desea vengarse por lo que Yumí le hizo antes, y después la Giroma y su hijo Tazolito lo cambian en un gigante de grandes zancos para ir a bailar a las fiestas. De este modo Yumí pasa por dos estados no normales del ser humano; enano y gigante. Como gigante puede simbolizar la personificación del "hombre colectivo" o de la comunidad, pero también los héroes trágicos tienden a adoptar una estatura sobrehumana; por otra parte, se dice que los gigantes tienen una caída trágica como Goliath, Sansón, Satán, los Titanes, los Gíclopes, Heracles, Gargantúa, etc... Desde un punto de vista psicológico, el gigante simboliza el "padre terrible" o el espíritu que se opone a los instintos, o el inconsciente, la sombra o el lado amenazador de la persona que es en donde podemos situar a Yumí, cuya caída es eminente.

Después de esto, Cashtoc se retira de Tierrapaulita porque sabe que va a llegar el Demonio Cristiano Candanga, para lo cual, vendrá un nuevo cura, el padre Mateo Chimalpín. Este reta a las dos potestades diabólicas, a Cashtoc diablo de los indígenas, y a Candanga, diablo de los cristianos. Casthoc se transforma en la Multata y Candanga se transforma en Celestino Yumí. El clímax se presenta cuando estas dos grandes potestades diabólicas se unen en matrimonio en una especie de "misa negra", en el Viernes Santo, en una misa de requiem.

El intento de Yumí de liberarse del lado negativo del alma ha sido en vano, y no le quedará otra salida que la destrucción. Por otra parte, Asturias nos quiere indicar cómo a la llegada de los conquistadores a Guatemala la situación empeoró del todo, al tratar de imponerles la religión cristiana. Jung al respecto dice:

When the shadow is repressed by society or by any institutions, or when inadequate outlets are provided for it,

disaster often ensues. The animal in us only becomes more beastlike when it is repressed. That is no doubt the reason why no religion is so defiled with the spilling of innocent blood as Christianity, and why the world has never seen a bloodier war than the war of the Christian nations. The implication is that Christian teachings are very repressive of the shadow.

Después de su unión con Yumí, la Giroma le corta el sexo a la Mulata y la deja mutilada para siempre sin poder moverse. La obra termina con un cataclismo en el que toda la "ciudad universitaria de la brujería" quedó sepultada bajo los montes y bajo la lava de los volcanes. Nadie se salvó, a excepción del cura que contrajo unas viruelas y fue llevado al hospital. El pobre Yumí murió con su cabeza aplastada y el cuerpo intacto. La Mulata comenzó el deshuesamiento del cadáver de Yumí para apoderarse del esqueleto de oro del mismo. Mientras hacía éso, fue traspasada por los rayos de la Luna y la dejaron inmóvil. La Zabala, ahora Giroma, fue aplastada tratando de oponer sus brazos a las masas de los cerros que se desprendían de Tierrapaulita.

Es importante destacar como Yumí llevaba dentro de sí los huesos de oro, es decir lo máximo que un ser humano puede alcanzar. Simbólicamente, Asturias nos quiere decir que todos llevamos dentro el poder de elegir lo que queramos y todos podemos superarnos y encontrarnos a nosotros mismos en los demás. Pero esto no lo lograremos mientras el hombre, Yumí o el hombre moderno, ponga todo su interés en las riquezas, en los avances científicos y en la tecnología, olvidando nuestro verdadero ser. Todo eso, sólo puede llevarnos a la destrucción total al romper nuestra unión con el inconsciente.

¹ Calvin S. Hall and Vernon J. Nordby, A Primer of Jungian Psychology, (New York: The New American Library Inc., 1973), p. 46.

² Calvin S. Hall and Vernon J. Nordby, *op. cit.*,³ pp. 48-50.

³ Miguel Angel Asturias, Obras completas, tomo III (Madrid: Aguilar, S.A., 1969), p. 49.

⁴ Ibid, p. 60.

⁵ Ibid, p. 60.

⁶ Calvin S. Hall and Vernon J. Nordby, p. 50.

⁷ Ibid, pp. 38-41.

⁸ Ibid, p. 50.

The Women of Louise Labé's Elégies
 Edwina Spodark
 Hollins College

Louise Labé's Elégies, unlike her other poetic creations, the sonnets, have received little of the kind of literary analysis needed to assess them as works of art in their own right. For the most part, criticism of Labé's Elégies has been restricted to a consideration of these three poems as sources of biographical details about their author. Until 1979 and Gertrude Hanisch's work on the elegy,¹ the pursuit of auto-biographical verification has taken precedence over virtually any and all other critical approaches. The following observations summarize briefly the prevailing underestimation of Labé's Elégies: "... il est presque certain que les élégies furent composées à une date postérieure à celle de la composition de presque tous les sonnets. Ces élégies sont, cependant, placées en tête du recueil car elles constituent, en même temps qu'un récit auto-biographique, une sorte d'apologie destinée à gagner la sympathie du lecteur."² The widespread critical conception of the Elégies as "un récit autobiographique" regards these poems not as artistic compositions but as merely verse documents of the author's life, something most of Labé's critics would seem to accept as a more plausible activity for a woman than poetic creation. In point of fact, there are relatively few details of an autobiographical nature in the Elégies and, as Peter Sharratt points out, "we should also take into account that much of what is given as certain biographical fact often has its sole source in her poems themselves."³

Granting that the Elégies may contain some biographical elements, Labé must nonetheless be given inventive credit as an author, and the personae of her poems should not be automatically equated with Louise Labé herself. Thus, although

she may have incorporated her personae with many personal attributes, Labé, as a poet, created personalities designed to fulfill an artistic purpose. Therefore, it seems likely that Labé's intention in composing the Elégies may well have extended beyond the supposition that they function as "une sorte d'apologie destinée à gagner la sympathie du lecteur." In order to appreciate Labé's Elégies on a more comprehensive level, a critical study of these poems must focus more of its attention on these three works as literary creations of art. "There is no sense in trying to relate the poems directly to Louise's lived experience. ⁴ What concerns us ... are the poems themselves."

In her book on love elegies in Renaissance France, Gertrude Hanisch couples a study of the evolution of the elegiac form with an analysis of Louise Labé's three Elégies as works of art. Her work on the artistic qualities of Labé's Elégies focuses on the various poetic devices Labé employed to communicate her view on love. Attention is given to her creation of tone, mood and musicality and to her use of mythological and Petrarchan imagery as well as to the devices of metaphor, metonymy, repetition, contrast and rhetorical questions. In spite of an otherwise excellent examination of the Elégies on an artistic level, Hanisch's analysis does not provide a satisfying description of the personae created by Labé. Regarding the sonnets, Sandy Petrey indicates: "The development of the speaker's personality is an essential aspect of Labé's work ... it is the speaker rather than the poetess who lives in the work, ... and it is to the speaker that we should devote our attention."⁵ Thus, in an attempt to reverse the critical practice of directly equating Louise Labé with the poetic personae of the Elégies and to complement Hanisch's important study, I want to evaluate these three poems by "focusing attention on the character of the poetic persona which Labé creates

rather than on the poetess herself or simply on the aesthetic structure of her verses."⁶

An examination of the character of the speaker in the first of Labé's Elégies reveals several significant insights into the possibilities of her artistic design. The nature of the persona in Elégie I develops through a series of five interrelated illustrations. The reader's first impressions of the persona come from two juxtapositions contrasting her immediate and retrospective reactions to a past love experience. The first comparison (lines 1-16) establishes that while formerly she remained helpless and mute, possessed by the power of love's intense emotions, the speaker has now matured and become more of a master of her self so that she presently sublimates, in the form of verse, the pain previously endured in love's grasp. The initial view of the speaker, therefore, manifests a change in her nature over time, from an impotent victim of love to a stronger character attempting to expiate the remembered pain of love through the medium of poetry. As Petrey demonstrated with respect to the sonnets: "Passion is for Labé's speaker the key to the expansion or destruction of her selfhood."⁸

The second set of contrasts in the nature of the persona (lines 17-43) begins with the outspoken bitterness of the mature speaker faced with the memory of how the pressures of love almost destroyed her earlier, weaker self. Yet, in a now enlightened assessment of her previous situation, the older character reflects on how she formerly scorned love and lovers but, nonetheless, succumbed to love. She finally concedes that, at the time, she may have been her own worst enemy. The speaker ultimately admits that even as she writes, she relives all the pain felt by her former self and reveals that the same emotions still remain strong within her. She has not overcome her pain and feels compelled to recall it and write about it in order to come to terms with the

experience and, finally, reunite her self. Thus, the two separated parts of the same character converge in the shared pain of love, for the one a remembered, immediate pain, for the other a remembered, sublimated pain. Again the emphasis falls on the transformation and maturation of the speaker.

The third segment of Labé's first Élégie (lines 43-54) comprises the persona's apostrophe to all women who will read her work and therefore potentially profit from her experience and her writing of it. This appeal does not constitute an apology but expresses the speaker's hope that a common bond of commiseration can be formed. The character does not ask for forgiveness for her love but seeks, instead, the understanding of her readers so that her experience and her subsequent poetic sublimation of it will not prove to be in vain, but will provide an example for the edification of others who will fall victims to love as she did.

The persona then begins the fourth part of the poem (lines 55-90) with the observation that all women eventually fall in love. She chooses to illustrate this concept with the story of Semiramis. Throughout her account of the Babylonian queen's life, the persona implicitly draws many parallels between their two situations, from their initial scorn of love and their subsequent pain once they yielded to love, to their ultimate transformation by love. The speaker's rhetorical questions addressed to Semiramis coupled with her establishment of their shared characteristics serve to help the persona better understand her own experience as well as to furnish expository material for her readers.

Finally in the concluding section of the poem (lines 91-118), the persona continues the pattern of examples of women in love while she simultaneously revives the elegy's initial comparison of young and old. In this manner the speaker develops a link between her situation described at

the onset of the Elégie and the circumstances portrayed at the end. The two representations, however, stand in marked opposition to one another. They contrast the speaker's experience in which she loved as a youth and later relived and sublimated that love as a mature woman with the predicament of the older woman who scorned love at an early age, only to discover that love has since become unattainable for her. Thus, the persona juxtaposes her encounter with love from which she has gleaned a knowledge of her self that has allowed her to mature into a stronger and more self-assured person (characteristics to which her acquired ability to write verse and her presentation of her personal situation for the benefit of others attest) with the fruitless experience of the older woman who loves too late and faces the despair of finding no love at all. The implicit suggestion in this apposition is that, although she knew the pain of love, the persona's earlier situation clearly remains superior to the emptiness and vain hope of the unloved old woman. Hence, the first Elégie affirms the persona's belief that her choice for love was indeed the right one. She does not apologize for it but instead advances her experience as an example of how love can effect a positive transformation in the individual. "The most important positive result ... is love's contribution to a heightened sense of selfhood in the speaker. Awareness of self leads to expression of self..."⁹

Labé's second Elégie presents the persona of a woman whose lover has left her with a promise to return. The speaker of this elegy reveals herself as a woman apprehensive over her apparent abandonment by her lover. Faced with her fear and unhappiness in the concrete form of her lover's continued absence, the persona manifests a clever, resourceful intelligence as she displays her persuasive arsenal. She moves from an initial position of submissive waiting for her lover to a bitter assault on his presumed infidelity, astute-

ly juxtaposing her constancy with his disloyalty. Suddenly she changes completely and reaffirms her belief in him and even shows concern for his health and safety. Yet just as quickly her tenderness turns to anger and she once again attacks his assumed disloyalty. Then, in an attempt to appeal to his vanity, she emphasizes that she has approached blasphemy by thinking of him as God. Indirectly continuing her appeal to his vanity as well as to his desire for her, the speaker confidently underscores her virtues and stresses that her worth finds wide appreciation even though she remains faithful to him. Finally, the persona's tearful concession that her lover is the only thing that holds any interest for her leads directly to the expression of her intense pain through metaphors of suicide and death. Thus the portrait of the speaker in Elégie II emerges from the kaleidoscope of tactics she employs and emotions she manifests. In this manner, the second Elégie gives us the image of a woman not content with passive servility, who takes up the pen against her lover's seeming indifference and uses every argument she knows to effect that which she desires, her lover's return.

Unlike the persona in the first elegy which was addressed to all women, the persona of the third of Labé's Elégies directs her remarks specifically to the women of Lyon, among whose company she numbers herself. It is for their benefit, then, that the speaker sketches the story of how she fell prey to love. However, before she commences her narration, the persona requests the ladies not to 'condamner ma simplesse|Et jeune erreur de ma fole jeunesse ...' (lines 5-6). This appeal has often been interpreted as the character's apology for the love she experienced as a young woman. The assumption that the speaker's words constitute an admission of culpability only perceives the word "simplesse" as meaning naïveté in love, that is to say that her readers should forgive the persona's past indiscretions

because they were born out of a lack of understanding on her part. As the persona's nature as evinced in the remainder of the poem will support, however, "simplesse" could convey the idea of the frankness and candor with which she reveals her personal history. Nevertheless, support for the reading of "simplesse" as naïveté is often drawn from the very next line of the text in which the persona is believed to concede her "jeune erreur." In that line, the persona only acknowledges that the women of Lyon assess her love as a "jeune erreur," for the speaker herself qualifies the line with the afterthought "si c'est erreur" (line 7). The speaker's use of the conditional "si" places her acceptance of her "guilt" in doubt. This uncertainty is followed immediately by the persona's frank avowal that no one is without faults. However, as she does not rank herself among the people with the serious shortcomings of the envious, the quarrelsome, the greedy, the liars or the slanderers, the persona once again casts doubt on a negative assessment of her yielding to love. Directly succeeding this, the speaker again uses the conditional "si" which adds to the incertitude of: "Mais si en moy y ha d'imparfait" (line 27). The two conditional "si" clauses, together with persona's self-exclusion from the inventory of important faults, therefore, serve to render doubtful not only the speaker's concession of any "erreur" on her part but also whether any blame coming to her from the ladies of Lyon is justifiable.

Having thus established her position, the persona begins her narration with a self-reliant display of her many accomplishments, both mental and physical, artistic and mundane. Into this tranquil world of a well-educated woman, the speaker introduces the personification of Amour who then addresses her directly to tell her of the inevitability of her fall to him. Subsequent to a description of Cupid's words and actions which lead to the persona's falling in love and her

immediate emotional responses, the speaker recalls the ideas of the mature character in Elégie I when she signals the transformation within her brought about by love and the fact that she is presently thirteen years older than at the time the events of the story take place. Similarly, this character still endures the emotions of that past love that time has been unable to vanquish. Unlike the speaker in the first elegy, however, this persona does not content herself with a poetic sublimation of her past love but desires either its total cessation or the rekindling of the same feelings in her lover. Thus, the persona of Elégie III does not apologize for her love but, instead, proffers her story as an example of the nature of love, from its trials to its eternally hopeful inspiration.

The similarities and differences just mentioned between the persona of Elégie I and the speaker in Elégie III raise the question of whether these poems portray three different women or different aspects of the same woman. There is no conclusive answer to this question. Although no clear evidence exists to connect the speaker in Elégie I with that of Elégie II, a possible relation can be surmised. Because the torment endured by the character of the second Elégie I appears to be of an immediate nature and not treated retrospectively, the persona of this poem could be construed as the younger self of the speaker in the first elegy. However, one of the major characteristics of the persona's youthful counterpart in Elégie I is the incapacity to expiate her pain through the comforting medium of poetry. The persona of Elégie II, on the other hand, makes full use of the verse form to give vent to her feelings toward her lover. It is possible, of course, that the speaker in the second elegy, although not specifically recalling her youth, is the older self of the first elegy who has finally found her voice. Whether Debora A. Van Iderstine's assertion that "a single

narrative voice dominates the poetry of Louise Labé" is correct,¹⁰ and the Elégies depict differing facets of the same woman, or whether they portray three different women is of minor importance. In creating such compelling personae in each of the three Elégies, Louise Labé has demonstrated a marked talent for the artistic communication of ideas and emotions and has left us a memorable image of her thoughts.

It is not surprising to discover, then, that the common element in Labé's three Elégies resides in the exemplary nature of the three individual personae portrayed in the poems. The first Elégie offers the example of the metamorphosis effected by the love experience in a woman who, by sublimating the pain of her love in poetry, displays self-assuredness, intelligence and courage. The second of Labé's elegies depicts a woman, ostensibly forsaken by her lover, who nevertheless reacts to this adversity with exceptional fortitude, initiative and ingenuity. The third Elégie presents the drama of a highly educated woman's frank appraisal of the nature of love and her relationship to it, from her shameless acceptance of love to her continual desire for it. A rapid reexamination of the salient characteristics of each of these personae suggests that Labé may have developed these three women in order to illustrate the attributes she believed best described the ideal sixteenth-century woman.

Although this study does not include a consideration of Labé's sonnets, an important link develops between them and the Elégies. In all of these poems, Labé creates a "character ... who is an eternally fascinating woman" and uses the medium¹¹ of poetry to depict women's reactions to love. As Charles Boy suggests with respect to the sonnets: "Chacun d'eux représente en miniature un épisode du poème inépuisable de l'amour, et l'ensemble forme comme un collier de camées dont les fugurines nous en représentent les rêves, les aspirations, les troubles et les

désirs, puis les bonheurs, puis le réveil, et la désillusion, avec son corège de larmes, de regrets et de désolations."¹² The sonnets, then, can be interpreted as a series of separate illustrations that share the common theme of love. In a similar fashion, the Elégies offer images of women in love. Thus, through the unique expression of each poem, elegy or sonnet, Labé provides her readers with an original artistic experience as well as an engaging glimpse of her views of love.

Though all readers can find the experience portrayed in Labé's poems captivating, the insights they give into a woman's ability to cope with love and to express her inner self hold a particular interest for other women. Judith Thurman clarifies this idea: "Many great women writers have, I think, written at and about men they love, while really speaking through that experience to other women. Perhaps this accounts for the passionate interest women have felt and feel in each other's work."¹³ For this reason the sonnets, as creative manifestations of a woman's views of love, have helped to dispel the myth that these poems function primarily as Louise Labé's autobiographical reports of her love affairs. They have, instead, responded to the "need for female readers to see their own experience mirrored in literature."¹⁴

Over the years, the sonnets have come to be accepted as the significant artistic contribution of a considerable poetic talent. However, until Hanisch recently dealt with them on the level of works of art, the Elégies were confined to the role of Louise Labé's verse biography. With her study, the Elégies have also been recognized as remarkable creative achievements. With an increasing interest in women writers and awareness of the importance of female role models in literature, I think we should again turn our attention to Louise Labé's Elégies. There we will find that the personae of these poems furnish

three powerful examples of women whose distinctive qualities make them the kinds of literary role models we seek.

NOTES

¹Love Elegies of the Renaissance: Marot, Louise Labé, and Ronsard, Stanford French and Italian Studies, No. 15 (Saratoga, California: ANMA LIBRI and Co., 1979).

²Antoinette Roubichou-Stretz, Maurice Scève et l'Ecole Lyonnaise (Paris: Bordas, 1973), p. 175.

³Introd., Sonnets, by Louise Labé, Edinburgh Bilingual Library, No. 7 (Austin: University of Texas Press, 1972), p. 2.

⁴Sharratt, pp. 13-14.

⁵"The Character of the Speaker in the Poetry of Louise Labé", French Review 43 (1970), 589-90.

⁶Petrey, p. 589.

⁷All specific references to the Elégies come from Louise Labé, Oeuvres Complètes, Enzo Giudici, ed. (Geneva: Librairie Droz, 1981), pp. 129-40.

⁸Petrey, p. 590.

⁹Petrey, p. 592.

¹⁰"Distance, Absence, and Presence: Narrator|Narratee relationships in the Poetry of Louise Labé," Susquehanna University Studies 11 (1979), 25.

¹¹Petrey, pp. 589-90.

¹²Louise Labé: Oeuvres (1887; rpt. Geneva: Slatkine Reprints, 1968), II, 9-10.

¹³"Louise Labé: Still Scandalous after 400 Years," Ms. 8 (1980), 94.

¹⁴Cheri Register, "American Feminist Literary Criticism," in Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory, ed. Josephine Donovan (Lexington: University Press of Kentucky, 1975), p. 15.