



Estreno de *La gran sultana*: teatro de lo otro, amor y humor

SUSANA HERNÁNDEZ ARAICO



Al final de *La gran sultana*, el chocarrero Madrigal exclama al lograr escapar de Constantinopla: “Muero por verme ya en Madrid. . . Pienso . . . hacerme comediante y componer la historia de esta niña . . . sin discrepar de la verdad un punto representando el mismo personaje allá que hago aquí” (vv. 2905–19; 454–55,).¹ Después de deleitar a un sinnúmero de lectores desde 1615, este personaje hubo de esperar casi cuatro siglos para lucir sus gracias en las tablas madrileñas en el otoño de 1992. Más subversiva quizá que otros textos teatrales cervantinos, *La gran sultana* difícilmente hubiera sobrevivido en manos de actores de la época de Cervantes las restricciones culturales-comerciales dentro de y contra las cuales se produce. Del todo consciente de su marginación ante el discurso teatral dominante, el autor de *Don Quixote* acierta entonces en confiar a la imprenta sus comedias y entremeses en vez de exponerlos a mutilaciones de autores de compañías. Por otro lado, Cervantes reconoce la relatividad de la recepción, afirmando en la “Adjunta al Parnaso” que “las comedias tienen días. . . Tienen sus sazones y tiempos

¹ Todas las citas de *La gran sultana*, de otras comedias, y del “Prólogo al lector” provienen de Cervantes, *Teatro completo*, eds., F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas; versos y páginas se indican en paréntesis dentro del texto.

como los cantares" (182–83). El prólogo a sus comedias y entremeses de hecho traza la evolución del teatro en España, sugiriendo que así como entonces sus textos no satisfacen la demanda, igualmente ésta pudiera cambiar y favorecerlos. 1992 por fin ofrece las condiciones sociohistóricas propicias para el montaje de *La gran sultana*.

Según Luis Alberto de Cuenca que adapta *La gran sultana* para el montaje de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, la pasión correspondida entre Catalina de Oviedo y el Sultán "constituye un detalle de modernidad y tolerancia en el discurso dramático cervantino: la libertad de amar y de reconocerse en el otro, aunque no sea de su tribu" (s. p.). *La gran sultana* resulta en particular apropiada para 1992 en cuanto decentra el discurso nacionalista que generalmente posibilita el delato de la perversidad cruel y conversión del enemigo. En otros textos de teatro y prosa, Cervantes explota este discurso heroico con el tema del cautiverio destacando su experiencia personal de una realidad histórica que a la vez devela en el código bizantino de aventuras (Camamis 14, 53, y 59). Pero en *La gran sultana*, la descentralización del discurso nacionalista del cautiverio da lugar a una conjunción de valores normalmente contradictorios no solo en torno a la cultura y religión sino también al sexo.

En primer lugar, *La gran sultana* convierte el cautiverio en tema cómico puesto que celebra la dislocación de la perspectiva cultural y la concomitante sustitución de autoridad moral. No cae, sin embargo, en lo burlesco a manera de entremés, debido a su fondo histórico y a un marco lingüístico-visual de *admiratio*. A diferencia de otros textos cervantinos sobre el cautiverio, esta comedia despliega, pues, una despolarización de valores normalmente opuestos, basada en la satisfacción del deseo. Pero al decentralizarse el fulcro de significación, la transgresión de tabúes se desvanece dando, más que un "detalle de modernidad" a esta comedia, una consistencia posmoderna que seduce con alegría al espectador o lector.

Experto y obsesionado con el proceso de significación que la escritura/lectura genera (Friedman 69–72), Cervantes confía en que sus comedias y entremeses, al leerse, susciten el aprecio necesario para llegar a montarse sin graves deformaciones (Spadaccini 65). Antes de que en relectura, como dice Cervantes "se vea de espacio lo que pasa aprieta, y se disimula, o no se entiende cuando . . . representan" ("Adjunta" 183)—incumbe aclarar que Cervantes publica su teatro para ser representado y no exclusivamente para ser leído. Le incumbe fijar definitivamente en la imprenta el texto que no atrae a los cómicos, satisfechos con el patrón lopesco de comprobado éxito comercial. La evolución que traza en su prólogo, sin embargo, subraya una progresiva artificiosidad teatral a la cual responden escenas

espectaculares y acotaciones detalladas, abundantes a través de la colección de comedias y entremeses.

El concepto cervantino de espectáculo se formula necesariamente en relación al escenario del corral (Shergold 189–91; Canavaggio 309–15); pues aunque ahí impera el código lopesco que enajena a Cervantes, es el único que conoce a fondo. Sin embargo, habrá percibido una transición en el teatro que lo motiva a repasar sus textos “arrinconados” (“Prólogo” 12). Para 1615, Cervantes parece advertir el incipiente retorno del teatro al ambiente cortesano que facilita la complicación de la perspectiva y el posible despliegue de valores minoritarios. No en vano, en su dedicatoria al Conde de Lemos, subraya que “si alguna cosa llevan razonable [sus comedias y entremeses] es que no van manoseados ni han salido al teatro, merced a los farsantes. . . .” (13) El rechazo comercial—ya que “no hallé [, dice,] autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía (“Prólogo” 9–10)—se plantea ante el noble mecenas como ventaja, ¿para qué? sino la posibilidad de un montaje cortesano novedoso.

Resulta no casual entonces que Cervantes se detenga en destacar varios aspectos teatrales de las comedias de Vélez de Guevara—“el rumbo, el tropel, el boato, la grandeza” (“Prólogo” 11). La demanda cortesana por este tipo de comedia de Vélez que Cervantes alaba se documenta definitivamente poco después de su muerte, a partir de 1617 (Davies 23, Lundelius 53–54, Valbuena Briones 40, 41, 44). Obsesionado con un multiperspectivismo y “el engaño a los ojos” (“Prologo” 12), el autor de *Don Quixote* advertiría que los avances renacentistas de la óptica han empezado a promover una creciente artificiosidad de perspectiva y escenografía que, a imitación de Italia, el teatro cortesano español impulsaría (Greer 7–14; Pulice). Amerita evaluar bajo estas consideraciones los juegos cervantinos de distintos planos de percepción teatral así como de escenas espectaculares narradas o explícitamente acotadas. En *La gran sultana*, la narración de antecedentes de personajes cautivos se entrecruza con impresionantes escenas del poder turco de manera que cuadros de acción muy distinta se superimponen asimétricamente, desviando repetidas veces la perspectiva de los espectadores.

En *La gran sultana*, precisamente tal juego teatral decentraliza el discurso nacionalista del cautiverio, despolarizando valores tradicionalmente contradictorios en torno a la cultura, la religión, y el sexo.² En contraste con los demás textos cervantinos sobre el cautive-

² Véase “Despolarización posmoderna en *La gran sultana*: una ventana de vistas diversas,” estudio de S. Hernández Araico, presentado en el III Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro” (Toulouse, julio de 1993), de posible publicación en las actas.

rio, *La gran sultana* celebra la incorporación de cristianos al mundo mahometano que desde un principio se exalta por su grandeza de noble altruismo—en el sentido de apertura hacia personas de diversas categorías. Las escenas que espectacularizan el poder mahometano destacan tal apertura hacia lo otro. En la acción, ésta facilita para los personajes cristianos una pasión amorosa de efecto humorístico para los espectadores por reunir felizmente valores opuestos.

Como Canavaggio señala (219), la comedia está construida a base de tres “microcosmos” dramáticos—el sultán y Catalina de Oviedo, Clara/Zaida y Zelinda/Lamberto, y el chocarrero Madrigal—enmarcados por los diálogos de los renegados Roberto y Salec que funcionan a manera de loa y epílogo. Cervantes astutamente reunirá los tres argumentos en el estrecho espacio del serrallo donde “la heterogeneidad se anula” (219), según Canavaggio, entre los pequeños mundos de sus personajes. Pero, incumbe agregar, la diferencia distintiva de signos opuestos se disuelve anteriormente dentro de cada uno de esos microcosmos de acción. Por razones de tiempo baste por ahora “que se vea de espacio” cómo el marco inicial de Roberto y Salec impone una perspectiva discursiva-teatral que desde un principio decentra para el espectador-oyente el proceso de significación en términos culturales, religiosos, y sexuales. Al mismo tiempo, ese cuadro introductorio da lugar a una serie de marcos sucesivos de perspectiva cuya ubicación asimétrica destaca teatralmente un proceso descentralizado de significación.

Este, pues, se prevé ya en el cuadro inicial de un renegado turco y otro cristiano que presencian el cortejo del sultán por las calles de Constantinopla, rumbo a hacer la zalá en Santa Sofía, “el día del xumá” (375, vv. 60–64). Esa primera escena estática introduce al espectador—en primer lugar por medio de la indumentaria de los personajes y utilería—a un ambiente excéntrico. El advenedizo Roberto, “vestido a lo griego,” espectador a su vez, inmediatamente apunta la teatralidad maravillosa de ese mundo presentando la cultura mahometana en términos de supremacía:

La pompa y majestad deste tirano,
sin duda alguna, sube y se engrandece
sobre las fuerzas del poder humano. (vv. 1–3, 373)

Estas palabras que dan principio al aspecto verbal de la comedia extraen el ambiente turco de la común subordinación a valores cristianos. De inmediato adquieren validez *a priori* los valores que rigen el paso espectacular del Gran Turco así como la acción dramática aún por presenciarse. A un nivel de *admiratio*, el desfile impresion-

ante del poderoso³—el cual se prestaría para un deslumbrante montaje cortesano—decentra de manera ritual el proceso de significación para los espectadores que Roberto personifica en la escena. Sólo él como cristiano, informa Salec con el cuerpo doblado, puede ver al sultán. Mientras que el turco explica todo sin verlo, los espectadores—como Roberto—disfrutan el privilegio de una exégesis visual la cual, sin embargo, los margina como forasteros ignorantes.

Igualmente asombrados quedan Roberto y receptores al detenerse el cortejo ante el alárabe encendiendo estopas en una vara. Explica Salec que “tienen aquí los pobres esta usanza/cuando alguno a pedir justicia viene” (vv. 7–8, 373) En este mundo extraño, los aparentemente desvalidos tienen su propia ceremonia para llamar la atención del poderoso, poniendo en tela de juicio para los espectadores su acostumbrado binomio, poder-riqueza. La magnanimidad ritualizada del llamado “tirano” desvanece así toda expectativa de crueldad que su caracterización suscite; pues da “señal de piedad como de alteza” (v. 43, 374). A partir de esta observación, los receptores—por medio de Roberto—sienten una bienvenida extrañamente benévola en territorio enemigo.

Además la compañía y explicaciones amistosas del turco renegado para con Roberto reduce la ansiedad de los espectadores que éste representa ante el poder absoluto de otra cultura. Aún después de plantear Roberto el contexto del cautiverio con su narración sobre un mancebo desaparecido que busca, resulta del todo reconfortante la reacción de Salec al disfraz griego del forastero cristiano así como a su aserto de poder hablar esa lengua.

Puesto que nunca la sepas,
no tienes de que haber miedo:
aquí todo es confusión
y todos nos entendemos
con una lengua mezclada
que ignoramos y sabemos. (vv. 176–81, 378)

Tal afirmación anuncia un mundo al revés sin amenazas, una comedia de confusiones que ha de tergiversar el proceso de significación para los espectadores-oyentes advenedizos como Roberto. Para los que normalmente no “nos entendemos con una lengua mezclada,” este mundo resultará cómico por carecer de peligro su falta de clara

³ “De gravedad y bizarría / la fama, con razón, puede loalle. . . . Juntamente, admiración / y gusto y asombro dan,” declara Roberto (vv. 35–36 y 58–59; 374–75).

distinción en la identidad de signos familiares, por ofrecer amistosamente una conjunción entre significados y significantes generalmente opuestos en el mundo de los receptores.

Antes de cerrarse esta ventana escénica que introduce a Roberto y a los receptores al mundo musulmán de Constantinopla, el intento del cristiano por reestablecer diferencias de identidad religiosa-cultural se templea con una aseveración de neutralidad por parte del turco:

Roberto: Pues ¿cómo te has olvidado
de quién eres?

Salec: No hablemos
en eso agora; otro día
de mis cosas trataremos:
que si va a decir verdad,
yo ninguna cosa creo.

Roberto: Fino ateísta te muestras.

Salec: Yo no sé lo que me muestro;
sólo sé que he de mostrarte
con obras al descubierto
que soy tu amigo, a la traza,
como lo fui en algún tiempo. . . . (vv. 186–197, 378–79)

El turco renegado se declara así incapaz de determinar la exégesis que otros hagan de su conducta cultural-religiosa. Confía, empero, en emitir signos inconfundibles de amistad.

El contexto del cautiverio introducido anteriormente en la narración de Roberto pierde entonces todo su efecto definidor de dos culturas enemigas combatientes, temible la otra desde la perspectiva de la comunidad de espectadores. Estos se encuentran en el umbral de un mundo distinto normalmente percibido como bárbaro, hostil, y cruel, pero aquí presentado como noble, piadoso, cordial y hospitalario. Una amistad personal además precluye el intento del observador advenedizo por recuperar un centro propio de significación—cristiana occidental—ante la otredad en que él y todos los espectadores se han de internar. Cuando la ventana sobre las calles de Constantinopla deviene puerta al palacio Topkapi, los parámetros de comedia quedan bien marcados.

Explica Salec que en el serrallo del sultán indagará sobre Clara, la joven amada de extrema belleza a quien Lamberto, hijo putativo de Roberto, siguió en el cautiverio. La acción risible se prelude al anunciar Salec que su informante sobre el harén será un eunuco amigo suyo. El anuncio de dicho personaje para los espectadores

sugiere la contradicción ridícula de un próximo proceso de significación descentralizado dentro del centro mismo del poder. La afirmación de amistad con una persona asexual aclara además la descentralización de significado en la exégesis que han hecho tanto el turco renegado como su viejo amigo Roberto ante el séquito impresionante del sultán.

El carácter ambiguo del centro de autoridad en ese cortejo maravilloso se acentúa debido también a la falta de clara distinción sexual. Junto con Roberto, los receptores se han enterado de que el sultán es "mancebo de buen tallo" (v. 34, 374). La acotación indica que lo precede "un PAJE vestido a lo turquesco, con una flecha en la mano levantada en alto" y "detrás . . . van otros dos GARZONES con dos bolsas de terciopelo verde donde ponen los papeles que el Turco les da" (374). No todos los receptores percibirán la connotación sexual de la utilería y su ubicación requerida por el rito de las peticiones de los pobres—en frente una flecha levantada para ensartarlas y atrás dos bolsas verdes para guardarlas. De cualquier manera, Roberto sí apunta "a un bel garzón que casi trai al lado" (v. 45, 374) el sultán. A través de casi todos los otros textos cervantinos sobre el mundo mahometano, los vocablos "paje" o "garzón" conllevan perversión sexual de cautivos.⁴ Pero en el introito ceremonioso de *La gran sultana*, donde el contexto de cautiverio aún ni se plantea, estos seres delicados de sexualidad ambigua figuran en proximidad física al poderoso, como copartícipes en su ejercicio del poder y polos visuales que descentralizan el significado de la autoridad masculina.

Así se aclara el sentido del cortejo público con el anuncio de Salec de un eunuco en el serrallo como fuente de información sobre la bella cautiva y su enamorado. Se anticipa a la vez el mismo efecto para los receptores en el interior del palacio: una percepción positiva del poder masculino rodeado, en su mismo centro, de suavidad "afeminada." Si para los espectadores en el umbral de ese mundo extraño, parecería ridícula la autoridad de un eunuco en el próximo

⁴ *Don Quijote* I, cap. XL (ed. J. J. Allen, p. 474); *Los Baños de Argel* (acotación entre vv. 1309–10), *Los tratos de Argel* (vv. 992–93, 1031–34, 1803–10, 1862–64); *El gallardo español* (vv. 666–80); si en *La gran sultana* misma, Madrigal chantajea al Cadí (vv. 1604–39, 2488–90) por "andar tras un garzón (v. 1608), en *El amante liberal* (ed. J. B. Avallé Arce, pp. 162–63) se puede deducir "el estado" que bajo "mi amo el cadí . . . parece que profeso" con "éste habito que aborrezco," dice el cristiano renegado, a primera vista un "turco, mancebo de muy buena disposición y gallardía." Véase además George Camamis, pp. 56 y 78–81; y Louise Fothergill Payne, p. 178.

proceso de significación, por lazos de amistad coincide con la ya experimentada del turco y cristiano renegados, Salec y Roberto. Un altruismo, en el sentido de apertura hacia lo otro diferente, ennoblece su perspectiva de marginados privilegiados. Al cerrarse la ventana escénica de los renegados y abrirse la puerta dramática de los eunucos, se han fijado, pues, parámetros cómicos, de intriga sin grave amenaza física y con desenlace feliz.

Como signo teatral de su proceso descentralizado de significación, una serie de marcos asimétricos permiten que la perspectiva del receptor penetre en el espacio significativo del mundo turco. En la escena aparecen, con todos los signos visuales de poder masculino-femenino, dos personas—amenazando una de delatar a la otra por esconder hasta ahora del sultán a una bellísima cautiva. Los espectadores lógicamente asumen que hablan de Clara, aunque aquí se la llame “cautiva española” (v. 213, p. 379). El público asume encontrarse en el centro de la trama cómica donde la transilvana del relato de Roberto es la protegida de una persona poderosa de género neutro acusada de cristiano mentiroso.

Pero el nombre de la cristiana escondida en el serrallo sorprende a los oyentes-espectadores aclarando la dislocación de su perspectiva; pues no se trata de la cautiva de la narración de Roberto sino de otra, que va a ser la gran sultana. La trama cómica se revela entonces en el temor del eunuco de morir castigado por el sultán mientras Catalina se muestra renuente a ceder a la pasión amorosa del poderoso. Como la piedad y suave trato de éste se ritualizan espectacularmente desde un principio, la amenaza de grave castigo que éstos y demás personajes cristianos temerán resulta cómica para los espectadores que no han visto más que generosidad hacia cristianos en este exótico lugar lejano—casi, pues, idílico.

En marcado contraste se da la escena callejera del chocarrero Madrigal hostigando a un judío. Por amor a una alárabe ha pasado anteriormente la oportunidad de huir al mundo cristiano, no queda duda para los espectadores sobre la seguridad básica de este mundo musulmán. El enamoramiento del sultán con Catalina y deseo de tomarla por esposa sin esperar de ella la conversión confirma entonces la apertura de este mundo hacia lo otro. Este ambiente justifica la desaparición de los enamorados cautivos del relato inicial de Roberto; pues, en el propio natal, no se les había permitido el matrimonio.

Su aparición en la escena por fin se da en el segundo acto, dentro del marco de la acción entre Catalina, eunucos, y el sultán. Lamberto y Clara aparecen ambos como mujeres del serrallo, temiendo ser descubiertos en su estratagema amorosa. Estas escenas interi-

ores en el palacio Topkapi se hallan a su vez dislocadas por las intervenciones callejeras de Madrigal hasta que convergen los tres microcosmos en el serrallo con la oferta de Madrigal y el padre de Catalina—aparecido coincidentalmente en las calles de Constantinopla—de servir de sastres para la sultana cristiana. Si entonces la heterogeneidad entre estos pequeños mundos de acción dramática se anula, como dice Canavaggio, más impresionante para el espectador resulta el desplomo anterior de la heterogeneidad de signos culturales, religiosos y sexuales dentro de cada uno de ellos. La dislocación de la perspectiva desde la ventana inicial que da lugar a cuadros asimétricos de acción superimpuestos marca teatralmente esa conjunción de signos normalmente contradictorios.

En el *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro*, Canavaggio señala que

lo que nos atrae y fascina en esta obra es la inesperada convivencia de dos fes y de dos culturas que se decían antagónicas, en una lección de tolerancia que contrasta con la visión algo maniquea de tantas comedias al uso, salidas del taller de Lope. (s. p.)

Hemos visto también muy ligeramente que *La gran sultana* también deshace distinciones sexuales. Y con este decentrar cervantino del proceso de significación en términos culturales, religiosos, y sexuales coincide un enmarcamiento de la perspectiva teatral muy distinto al lopesco—“de visión algo maniquea,” como dice Canavaggio. En esta comedia en que Cervantes trasciende toda las limitaciones de otros textos sobre el cautiverio, los tabúes de aproximación a lo otro se desvanecen en amor y humor.

Acertada selección esta comedia para estrenarse por fin en 1992. En este “año emblemático,” como lo llama el adaptador Cuenca (*Boletín*, s. p.), en realidad problemático para España, como chivo expiatorio de las potencias colonialistas, felizmente la Compañía Nacional se decide por esta comedia cervantina “a la turca,” de ambiente lejanamente exótico que constituye un mundo políglota, multicultural, de inquietantes ambigüedades posmodernas. En un año cuando el imperialismo capitalista maneja los medios de comunicación para enfocar los fuertes ataques de anticolonialismo exclusivamente en la conquista española de América ¿qué mejor respuesta escénica que el lúdico multiperspectivismo técnico e ideológico de una comedia de Cervantes “nunca antes representada?!”

OBRAS CITADAS

- Amadei Pulice, Alicia. *Calderón y el Barroco*. Purdue University Monographs in Romance Languages 31. Amsterdam, John Benjamins, 1990.
- Camamis, George. *Estudios sobre el cautiverio en el siglo de oro*. Madrid: Gredos, 1977.
- Canavaggio, Jean. *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, Num. 28 (sept.–oct., 1992), sin pp.
- . *Cervantès Dramaturge. Un théâtre a naître*, Presses Universitaires de France, 1977.
- Cuenca, Luis Alberto de. *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, Num. 28 (sept.–oct., 1992), sin pp.
- Cervantes, Miguel de. «Adjunta al Parnaso,» *Viaje al Parnaso*. Ed. V. Gaos. Madrid: Castalia, 1984.
- . *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I. Ed. John Jay Allen. 2 Vols., 15a edición. Madrid: Catedra, 1992.
- . *Novelas ejemplares* I. Ed. Juan Bautista Avallé-Arce. 2 Vols. Madrid: Castalia, 1982.
- . *Teatro completo*. Eds. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas. Barcelona: Planeta, 1987.
- Davies, Gareth. “Luis Vélez de Guevara and Court Life,” *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*. Ed. C. G. Peale. 20–38.
- Fothergill-Payne, Louise. “Los tratos de Argel, Los cautivos de Argel y Los baños de Argel: tres «trasuntos» de un «asunto,»” *El mundo del teatro español en su siglo de oro: ensayos dedicados a John E. Varey*. Ed. J. M. Ruano de la Haza. Ottawa Hispanic Studies 3. Ottawa: Dovehouse Editions, 1989. 177–84.

- Friedman, Edward H. "Perspectivism on Stage: Don Quijote and the Mediated Vision of Cervantes' *Comedias*," *Plays and Playhouses in Imperial Decadence*. Ed. A. N. Zahareas. 69–86.
- Greer, Margaret Rich. "Development of the Court Spectacle," y "Court Spectacles in Hapsburg Spain," en *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón*. Princeton University Press, 1991. 7–14.
- Kanellos, Nicolas. "The Anti-Semitism of Cervantes' *Los Baños de Argel* and *La gran sultana*: A Reappraisal," *Bulletin of the Comediantes*, 27.1 (1975): 48–53.
- Lundelius, Ruth. "Vélez de Guevara's *El caballero del sol* and Calderón de la Barca's *El castillo de Lindabridis*," *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*. Ed. C. G. Peale. 52–57.
- Peale, C. George, ed. *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*. Hispanic Monographs in Romance Languages 10. Amsterdam: John Benjamins, 1983.
- Shergold, N. D. *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*. Oxford UP, 1967.
- Spadaccini, Nicholas. "Cervantes and the Spanish Comedia," *Plays and Playhouses in Imperial Decadence*. Ed. A. N. Zahareas. 53–67.
- Valbuena Briones, A. "Una incursión en las comedias novelescas de Luis Vélez de Guevara y su relación con Calderón," *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*. Ed. C. G. Peale. 39–51.
- Zahareas, Anthony N. *Plays and Playhouses in Imperial Decadence*. Special Number, *Hispanic Issues* 2.1 (1986). Minneapolis: Institute for Ideologies & Literature, 1985.

