

LETRAS



88/89

ORGANO DEL
INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES
HUMANISTICAS
Años 1982-1985

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

(Universidad del Perú, DECANA DE AMERICA)



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

Oficina General de Editorial, Imprenta, Biblioteca Central y Librería

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HUMANISTICAS

COMITE DIRECTIVO

DIRECTOR: Dr. Juan Camacho Camacho
Dr. Washigton Delgado Tresierra
Dr. Oscar Marañón Ventura
Dr. Fernando Vidal Mendoza
Dra. Martha Barriga Tello

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

REVISTA LETRAS

COMITE DE REDACCION DE LA REVISTA

Director: Dr. Enrique Iturriaga Romero.
Secretaria: Dra. Martha Barriga Tello.
Coordinadores: Drs. Raúl Bueno Chávez y Arsenio Guzmán
Jorquera.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

LETRAS

Organo del Instituto de Investigaciones Humanisticas

Año 48 Tercer Semestre de 1985



Lima, Perú — NUMEROS 88 - 89

MEMOROTECA DE LETRAS

Sumario

I. ARTICULOS

Introducción	5
MARTHA I. BARRIGA TELLO	
La Iglesia de Santo Domingo de Lima durante el siglo XVII	7
ALFONSO CASTRILLÓN VIZCARRA	
Reflexiones sobre arte conceptual en el Perú y sus proyecciones: Primer coloquio latino-americano sobre arte no objetual. Museo de Arte Moderno de Medellín - Mayo de 1981	21
FRANCISCO STASTNY	
Un fresco de Pérez de Alesio en la capilla Sistina	30
DESIDERIO BLANCO	
Comunicación e imaginario popular	46

GEORGE YUDICE

- Las contradicciones del análisis telquistiano aplicado a la literatura hispanoamericana: Las contradicciones del Modernismo de Noé Jitrik 57

ESTHER CASTAÑEDA V.

- A propósito de un debate 81

WALTER BRUNO BERG

- "62": Un modelo inenarrable (Cortázar y la escritura) 85

RAÚL BUENO CHÁVEZ

- Para la interpretación del poema vanguardista 110

MARÍA LUISA RIVARA DE TUESTA

YOLANDA WESTPHALEN

- La palabra y el hombre 135

FERNANDO BOBIO ROSAS

- Darwin, la teoría de la evolución y la naturaleza humana 153

DAVID SOBREVILLA «Jorge Puccinelli Converso»

- La Doctrina no escrita de Platón 169

Biblioteca de Letras

MARIA LUISA SACO MIRO QUESADA (1911-1982)

La revista *Letras* recuerda en esta oportunidad a la Dra. María Luisa Saco Miró Quesada, profesora de honda vinculación con la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, quien falleció el 8 de octubre de 1982.

La Dra. Saco recibió en la Facultad de Letras el doctorado en Letras y Educación, que más tarde la llevaría a dedicar su acción al desarrollo de la especialidad de Arte en la misma universidad, sección de la que sería miembro fundador.

La experiencia que adquirió en universidades de Europa, Estados Unidos de Norte América y México, así como su profunda vocación por el arte peruano, propició que desde su ingreso a la docencia sanmarquina se trazara metas precisas acerca de los logros a cumplir. Incentivó constantemente en sus alumnos el interés por la investigación del arte precolombino, colonial y republicano del Perú, brindando siempre apoyo a quienes mostraron inclinación por dedicarse a su estudio. Al frente de la Dirección de los Programas de Psicología, Filosofía y Arte, hizo todo lo posible por mejorar las condiciones internas y externas del programa de Arte, sin escatimar esfuerzos.

Al ser elegida Directora del Instituto de Investigaciones Humanísticas, encontró una nueva forma de hacer conocido el trabajo de los investigadores miembros del mismo, cuya obra era ignorada incluso en la misma universidad. Dichos trabajos fueron publicados y se organizó la Biblioteca del Instituto en un local que se habilitó íntegramente, no sin obstáculos. En ésta quedaron a disposición del estudio las investigaciones realizadas en la institución, además de un fondo bibliográfico clasificado.

Letras se suma al homenaje que le rindieron en su oportunidad aquellos que tuvieron la suerte de trabajar junto a ella o de ser sus discípulos. Con nuestro recuerdo y eterna gratitud.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

La Iglesia de Santo Domingo de Lima durante el siglo XVII

MARTHA I. BARRIGA TELLO

Entre fines del siglo XVI y principios del siglo XVII llegaron a Lima artífices españoles conocedores de la actividad constructora en las Ordenes monásticas europeas, a las que muchos pertenecían. Se debió en parte a la experiencia de estos artífices o a sus discípulos, la trasmisión de la corriente renacentista y la configuración que tomó la ciudad en el siglo XVII, considerado por muchos historiadores como el de mayor florecimiento en el Virreinato.

Terminado casi totalmente el templo dominico, los padres se dedicaron al embellecimiento de sus dependencias. Parte de esta labor fue la construcción de la fachada lateral del templo. Harold Wethey considera que fue encargada aproximadamente en la misma época que la de la Capilla de la Veracruz hecha por Diego Guillén en 1613, atendiendo a su similitud estilística con ésta. Ambas presentaban características herrerianas comparables con la fachada de Nuestra Señora de las Angustias de Valladolid hecha por Juan de Nantes entre 1597 y 1606: dos pisos con columnas clásicas corintias y entablamento corrido (1).

La fachada lateral que aparece en el grabado de la crónica de Juan Meléndez presenta dos cuerpos. El primero, de mayor dimensión, consta de un arco de medio punto flanqueado por columnas corintias dobles sobre basamentos. En los intercolumnios se aprecia hornacinas con esculturas. En las enjutas del arco existen relieves. Separa el primero del segundo cuerpo un entablamento corrido. En el segundo cuerpo las columnas forman anchas calles entre las que también se ve hornacinas con esculturas. En el nicho central en forma de arco de medio punto hay una escultura. Remata la fachada un frontón triangular cerrado en el que se aprecia una forma ovoidal con re-

(1) WETHEY, Harold. *Colonial architecture and sculpture in Peru*. (Cambridge, Mass. 1949), 80. WOERMANN, Karl. *Historia del Arte*. (Barcelona, 1959), T. V, 95.

lieves. Completa el conjunto seis pináculos piramidales (2). Es muy similar por tanto a la de Nantes, que sobre las columnas corintias presenta un entablamento corrido en el primer cuerpo y un frontón triangular remata el segundo.

La Construcción de la Primera Torre

Años después, en 1659, Fr. Martín Meléndez encargó una obra para la iglesia y fue la erección de una torre donde por entonces existía solamente una espadaña "que aunque era una hermosa fábrica estaba rajada por los temblores y amenazaba ruina, y en su lugar labró, desde los cimientos, una bellísima torre de tres cuerpos que es la única maravilla por su altura, por su arte, por su fortaleza de todo aquel nuevo Mundo" afirma el P. Meléndez (3). Dicha construcción pudo implicar alguna variación en la cubierta, como lo menciona Mugaburu (4), aunque el cronista dominico no lo indica.

El trabajo de la torre lo llevaron a cabo Fr. Diego Maroto en el proyecto y Francisco Cano Melgarejo en la ejecución. Desde 1659 Maroto se hizo cargo de la mayor parte de las reformas que emprendió la Orden. Para construir la torre fue necesario romper los muros que separaban la capilla de los Negros, la última del lado de la Epístola, del Coro Bajo. La torre, según la descripción que años después hizo el P. Meléndez, medía 14 varas castellanas de diámetro (11 mts. aprox.). Era ochavada, separada por tramos con cornisas, que disminuían de tamaño en orden ascendente. El primer cuerpo medía 17 varas castellanas (13 mts. aprox.) de alto, el segundo 15 varas (11½ mts. aprox.) y el tercero, donde iban las campanas, medía incluyendo el remate, 12 varas (9 mts. aprox.). Prosigue el cronista: "Aquí ejecutó el artífice un raro acierto, cuanto de ornato y primor supo concebir la idea, vense volar las cornisas, lo que las sufre su peso, rasgarle diez y seis ventanas sin peligrar los macizos. Suspenderle los frontispicios y no dejarse tirar de su misma pesadumbre, irse a caer, las repisas, y asirse de las paredes, asomarse los recuadros sólo para que los vean amagar y arrojarse los motilos y quedarse todo su arrojo en amagos, arrimarse las pilastras de orden dórico, sin sentir el peligro de caerse, allí se dilatan los frisos y corren sin parar los arquivadas, por que no hacen más que dar vueltas, allí diferentes cóncavos señalan

(2) Véase el grabado de Meléndez en WETHEY, H., Op. cit., ilustr. 102. Sobre la iglesia de Nantes: WOERMANN, K., Op. cit., 95.

(3) MELENDEZ, O. P., Juan. **Tesoros verdaderos de Indias en la historia de la gran Provincia de San Juan Bautista del Perú** (1681). (Roma, MDCLXXXI), T. III, Lib. V, Cap. XII, 786. El Campanario lo había construido el maestro Antonio Mayordomo en 1632, conforme al modelo trazado por Juan García. (En: HARTH-TERRE, Emilio. **La torre de Santo Domingo**. Expreso, Lima, 17-XI-1976). Archivo particular Harth-Terre, A.N.P. Juan Valenzuela (Notario), Fol. 175).

(4) MUGABURU, Josephe de y Mugaburu, Francisco de. **Diario de Lima** (1640-1694), Lima, 1935. 75; HARTH-TERRE, Emilio, **Una capilla muy galana**. (El Comercio, Lima, 2-VI-1948).

otras ventanas, mas no las rompen, que resistiéndole la fortaleza de la torre, aconsejada del arte, sólo las permitió que abrieran nichos. Sobre la última cornisa se levanta un sotabanco de cuatro varas de altura que coronan una cornisa de menos vuelo, y en él asentar la cúpula de media naranja, en cuyo convexo se abren cuatro guardas o balconillos, y de alto abajo entre las guardas se requestan ocho cartelas en forma de arbotantes, por lo que pueden perder a la vista en la distancia: éstas reciben la escoria que también es ochavada, y sobre ella en la linterna con su media naranjilla sirve de trono o peana a una estatua de la Fe de cuatro varas de alto con sus comunes insignias de Tiara, Cruz y Cáliz: porque aun así figurada se eleve su verdad hasta los cielos. Sobre los cuatro ángulos menores queda una mayor capacidad desde los vivos del macizo, hasta la superficie del círculo de la cúpula, y ésta la ocupan cuatro medias naranjillas con su ornato de linternas, y remates cada una con sus cuatro pilastras pequeñas que abrazan otros tantos arcos con sus recuadros y frontis, que a un tiempo dan sombra a cuatro balcones volados, que se atan con la baranda, que da vuelta a todo el banco por la última cornisa, y escoltan con valentía toda la máquina de la hermosa cúpula. Esta y el banco sobre el que estriba ocupan el aire diez y ocho varas de alto [14 mts.] sin las cuatro de la Fe [4 mts.], que con ellas y las cuatro que levantan los tres cuerpos, suman sesenta y seis varas [58 mts. aprox.]” (5).

De acuerdo con el arquitecto Harth-terré, las grandes almohadillas con que se adornó los paramentos de la torre, ya habían sido empleadas en los de La Merced y de San Agustín. En la iglesia de San Francisco este mismo detalle se transformó en cintas que doblaban las esquinas formando un nuevo tipo de almohadillado (6). Enrique Marco Dorta, asegura por su parte, que los arcos de descarga del primer piso de la torre eran práctica frecuente en las construcciones de la época (7).

En 1629 el P. Bernabé Cobo (8) describió la iglesia dominica como “muy grande y de costosa fábrica; de una nave con dos órdenes de capillas a los lados; éstas son de bóvedas curiosamente labradas y la nave del medio cubierta de madera y lacería curiosa; la capilla mayor es de bóveda y para tan grande iglesia es tenida por pequeña”. Se-

(5) MELENDEZ, J., Op. cit., T. I, Lib. I, Cap. VIII, 59.

(6) HARTH-TERRE, E., prólogo a GENTO SANZ, O.F.M., Benjamín, San Francisco de Lima. Lima, 1945. XIV.

(7) MARCO DORTA, Enrique. *Historia del arte hispanoamericano*. Barcelona, 1945. T. III, 333.

(8) COBO S. J. Bernabé. *Historia de la fundación de Lima*. Madrid, 1956, Lib. III, Cap. III, 418. Aquí Cobo menciona que la iglesia era “grande”. Un posible concierto para “alargar el coro en los pies de la Iglesia hasta el pretil del cementerio”, (Antonio San Cristóbal, *El Comercio*, Lima, 2 de dic. 1982) no se justificaría. Añádase a ello el contrato para el campanario (nota 3 supra) que debe conciliarse con la modificación de la planta.

gún el *Diario* de Mugaburu (9) en 1660 y 1666 la techumbre había sido derribada para construir una bóveda de cal y caña. El P. Meléndez, que escribió en 1681, describe la cubierta del templo en similares términos a los del P. Cobo, es decir, construida la techumbre de lacería dorada. Si en algún momento la bóveda que menciona Mugaburu se llegó a construir, debió de corresponder a otra sección, pues aun la cubierta del Coro era de lacería (10). En el caso que nos ocupa, pudo tratarse de alguna de las bóvedas de las naves laterales, varias de las cuales ya se habían realizado por esta época a base de cal y caña (11).

Cuando fue nombrado Vicario General y Visitador del Convento Fr. Martín Meléndez (1660-1662) su primera obra fue la construcción en la iglesia de una bodega grande para enterrar a los muertos, con lo que se evitó el tener que abrir sepulturas "con que era forzoso al cubrirlas padecer desigualdades del suelo" según anota el P. Meléndez (12).

El Terremoto de 1678 y la Tercera Planta

El 17 de junio de 1678 Lima soportó uno de los mayores sismos de su historia. Los daños que ocasionó en la iglesia dominica motivaron varias reparaciones y modificaciones, llevadas a cabo por el entonces Provincial Fr. Juan de los Ríos (1677-1682) con la colaboración del Prior del convento Fr. Diego Maroto (1681-1684). Entre las obras más importantes que se deben al P. de los Ríos, está el haberle encargado a Fr. Juan Meléndez una historia de la Orden Dominicana, de su convento, iglesia y santos principales (13).

El terremoto había dañado la capilla mayor de la iglesia, por lo que fue preciso derribarla, ya que meses después del sismo comenzaron a caer pedazos de estuco y material que amenazaban destruir el altar mayor (14).

Esta modificación si bien no implicó alterar las bóvedas de los tramos cercanos a la entrada, donde se mantuvieron las de nervadura gótica originales del siglo XVI (15), obligó a reedificar las capillas laterales a la capilla mayor y las de las naves laterales que forma-

(9) MUGABURU, J., Op. cit., 75. En un artículo (El Comercio, Lima, 2 de dic. 1982) Antonio San Cristóbal menciona un concierto entre Diego de la Gama y Diego Maroto, por el que aquél se comprometió a levantar dos bóvedas de crucería de cal y ladrillo sobre el prebisterio de la iglesia dominica. No consigna fuente.

(10) MELENDEZ, J., Op. cit., T. I, Lib. I, Cap. VIII, 53.

(11) BUSCHIAZZO, Mario. **Historia de la arquitectura colonial Iberoamericana**. Buenos Aires, 1961. 80.

(12) MELENDEZ, J. Op. cit., T. III, Lib. V, Cap. XII, 786.

(13) ANGULO, O. P., Domingo. **La Orden de Santo Domingo en el Perú**. Lima, 1908. 214.

(14) *Ibidem*, 215; MELENDEZ, J. Op. cit., T. III, Lib. V, Cap. IV, 810.

(15) BUSCHIAZZO, M., Op. cit., 80.

bán el crucero. Esta vez se reemplazó el material empleado hasta entonces en las bóvedas —ladrillo y piedra— por una armazón de madera y caña que al revestirse de estuco no presentaban diferencia con materiales más sólidos. En las bóvedas se simulaba luego en madera, las nervaduras de las góticas, procedimiento que ya había sido utilizado anteriormente en edificaciones religiosas limeñas (16).

La iglesia, por la descripción del P. Meléndez en 1681 (17), medía 84 varas de largo (65 mts. aprox.), 36 de ancho (29 mts.) y 18 de alto (14 mts. aprox.). Se dividía en tres naves, la central medía 15 varas de ancho (12 mts. aprox.) y estaba formada de tres partes: la Capilla Mayor, el cuerpo de la iglesia y el Coro. La Capilla Mayor comprendía: a) El Presbiterio, que se situaba sobre cinco gradas de mármol y que tenía el ancho de la nave central. Se extendía 11 varas a lo largo (8.50 mts. aprox.); b) el Crucero y c) Dos capillas laterales.

Del Presbiterio por el lado del Evangelio se descendía al altar de Santo Domingo que estaba colocado sobre un grueso pilar colindante con el Coro: "y al otro lado se ve en la misma proporción el de nuestro angelino Doctor Santo Tomás de Aquino. Son de mediana estatura los Retablos, que se forman de dos cuerpos, pero en el aire, en lo dorado, y en la fábrica no deben nada al mayor. Después le sigue dos capillas que llaman de los Agüeros y Aliagas, la primera del Evangelio, y la segunda de la Epístola, aquella del Santo Cristo, enfrente de cuyo altar está colocado otro del famoso valenciano San Vicente Ferrer, y ésta de San Gerónimo, fundaciones tan antiguas, que comenzaron con la misma iglesia y labraron y dotaron a su costa, y de sus bienes los capitanes Diego de Agüero y Jerónimo de Aliaga de los primeros conquistadores del Reyno, y pobladores de Lima, que hoy gozan sus herederos. Estas capillas, el Presbiterio, el Crucero están cubiertas de bóvedas, y las bóvedas vestidas de hermosísimas pinturas de célebres Paraninfos, que con decir, que el pincel, que las formó fue de la mano de Alezio, está ponderado todo cuanto se puede decir de su dibujo, su garbo, su colorido, su precio.

Lo restante de la Nave Principal hasta encontrar con el Coro, corre sobre cinco arcos vestidos de Profetas, y Sybilas, Virtudes y Santas Virgenes del mismo famoso Alezio, cubiertas de lacería (18), con los perfiles dorados, que hacen una agradable vista, y entre arco y arco se ven rasgadas doce grandes ventanas, seis por banda, guarnecidas de arbotantes, y frontispicios dorados que descansan el espacio las tribunas, también doradas, cuyas repisas coronan los arcos de las capi-

(16) Loc. cit., y BAYON, Damián. *Sociedad y arquitectura colonial Sudamericana*. Barcelona, 1974, 109 ss.

(17) MELENDEZ, J., Op. cit., T. I, Lib. I, Cap. VIII. Se ha convertido la vara castellana a razón de 772 mm. (Dice. Real Academia de la Lengua), completándose la cantidad cuando había fracción.

(18) Loc. cit., 57. Bernales Ballesteros en Lima, la ciudad y sus monumentos, Sevilla, 1972) afirma que dice "lazería" cuando claramente se lee "Lazería", lo que concuerda con la descripción general de la iglesia que hace el cronista dominico (Bernales, Op. cit., 248).

llas, por donde se comunican las dos naves de los lados con la nave principal; y en las gigantescas pilastras en que descansa la máquina de la iglesia hay siete hermosos retablos de muy gracioso ensamblaje; por el lado del Evangelio está frontero del púlpito el altar de Nuestra Señora de la Candelaria; a cuyos sagrados pies se miran hoy colocadas la Imagen y las Reliquias de nuestra hermosa paisana, y amantísima patrona, y de toda América, Santa Rosa de Santa María, mientras se les hace altar (que ya se está fabricando); luego el de San Pedro Martir, el de Santa María Magdalena y el de Santa Ludovina, que miran, al de la Epístola, al de Santa Catalina Virgen y Mártir, el de Santa Bárbara, y al de San Antonio Arzobispo de Florencia, y todos los retablos tienen en nichos menores repartidos los santos de la Orden de primorosa escultura.

La nave del Evangelio da principio con el altar, y Retablo de San Juan Bautista Patrón y Protector de la provincia, y en su capilla fundación del capitán Juan Fernández nuestro insigne bien hechor: luego le sigue el altar de Nuestra Señora Santa Ana, y tras él junto a la puerta, que sale de la Iglesia al Cimiterio [sic] el de la Seráfica Virgen Santa Catalina de Sena, cuyo nicho principal ocupa decentemente la devotísima imagen de Jesús Nazareno llevando la cruz a cuestas y a estos altares les corresponden al frente al lado de la Epístola, el primero el rico altar de Nuestra Señora del Rosario, imagen la más antigua, que ha conocido el Perú, [...]. Luego está el de las Reliquias que son innumerables, tesoro de más riqueza, que la que da Potosí, después el del nombre Santísimo de Jesús. Tras éste el del milagroso polaco San Jacinto, y haciendo frente al altar de Nuestra Señora del Rosario, y debajo del Coro en dos capaces capillas están otros tres altares de la misma advocación del Rosario, que sirven Indios, Morenos y Pardos, con pompas y ostentación, nada inferior a los blancos, cuyos retablos dorados son embelezos del arte y la riqueza”.

La escultura que menciona Meléndez de San Jacinto, fue realizada por uno de los primeros escultores limeños, Alonso Bautista de Guevara en 1596.

Prosiguiendo con su descripción del templo, el P. Meléndez detalla la apariencia del Coro. “Al Coro llamé gran pieza, y es corta ponderación, porque sin agravio de otro, es el mejor, con haberlos prodigiosos, que tiene todo el Perú; su latitud es igual a la nave primera de la iglesia, y su longitud se extiende por treinta varas cabales. Sobre la reja o baranda, por donde mira a la iglesia tiene una devotísima imagen del Señor puesto en la cruz dentro de un curioso Tabernáculo dorado, y por decencia cubierto con cristales vidrieras [...]. La sillería es de cedro, y el Fascistol de lo mismo de primoroso ensamblaje. De aquellas por cada banda del Coro, unas altas y otras bajas, fuera de unas bancas largas sin espaldar, que llamamos aca formas, hay cincuenta y nueve sillas, coronadas las superiores, de los espaldares arriba, de santos de media talla entre columnas vestidas de relieve, sobre

quienes descansa una cornisa socabada a manera de docel, y encima los frontispicios que corresponden al número de sillas, entre galanos pirámides, y remates; obra de especial primor. El pavimento es de alfombras de muy finos azulejos, y la techumbre de lacería dorada, la que llaman los de arte de cuenta del veinte y diez, que pasma la admiración. Súbese al Coro por una bella escalera de piedra cubierta costosamente de una bóveda de varios lazos y tarjas con los perfiles dorados, y a cuyo andar va subiendo arriba las paredes, una faja de finos azulejos de casi dos varas de ancho, que realza lo hermoso de su fábrica y da entrada a una gran sala, vestidas las paredes de azulejos, y hermosísimos cuadros de pintura, por donde se pasa al Coro, en cuya correspondencia, al otro lado, se cogen al Coro en medio, está otra Sala del tamaño de la primera, que sirve de librería, en que se guardan los libros Corales". (19)

Esta excelente descripción sintetiza las informaciones que hasta ahora se han proporcionado referidas a la fábrica y al adorno de la iglesia en sus retablos y azulejos.

LA OBRA DE FR. DIEGO MAROTO

En su afán de darle unidad a la construcción, Fr. Juan de los Ríos (1677-1682) emprendió la reforma de toda la nave central del templo dominico, desde el crucero hasta la testera del Coro. Se renovaron los arcos y rasgó el ventanaje, dándole a la obra una apariencia sencilla y sobria. Luego mandó construir la portada principal de la iglesia, la lateral ya existía desde principios del XVII. La iglesia, como todas las de la época, tenía un cementerio hacia la calle, el mismo que el P. de los Ríos mandó cercar. Completó el adorno de la torre con tribunas, corredores y campanas. Estas obras reportaron un gasto fuerte al convento, pues solamente en la campana se invirtió 7.000 pesos (20).

El P. de los Ríos encargó estos trabajos de renovación al religioso dominico Fr. Diego Maroto. Maroto había nacido en Lima. Cuando se hizo cargo de los trabajos en la iglesia de Santo Domingo, ya tenía experiencia de varios años en el oficio de construcción. Su primer trabajo documentado data de 1643, cuando intervino en las obras de la Catedral de Trujillo, cuyos planos le fueron encargados. Posteriormente, trabajó en las obras de refacción de la Catedral de Lima reemplazando a Pedro Noguera en 1656, el mismo año el Cabildo lo nombró Maestro Mayor de Reales Fábricas. En 1659 hizo la torre

(19) MELENDEZ, J., Op. cit., T. I, Lib. I, Cap. VIII, 53-57.

(20) ANGULO, O. P. D., Op. cit., 215. La primera campana colocada en la torre lo fue el 24 de abril de 1675, siendo Provincial Fr. Antonio de Morales. La campana mayor se puso el 1º de agosto de 1681. Pesaba 220 quintales; MUGABURU, J., Op. cit., 182 y 215.

de la iglesia de Santo Domingo, la misma que se aprecia en el grabado de Meléndez (21).

Con su experiencia en arquitectura, el P. Diego Moroto inició los trabajos de ampliación del crucero en 1681, de acuerdo a la nueva dimensión proyectada para la capilla mayor. Como era además Prior del convento, suscribió un acuerdo con los mayorazgos de Agüero y de Aliaga, así como con la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario para las reformas que resultasen en la modificación. Los Mayorazgos y cofrades otorgaron la aceptación por escrituras del 7 de setiembre de 1683 y del 30 de abril de 1684, ambas firmadas ante el Escribano Pedro Landero. El acuerdo implicaba la apertura de los muros que cerraban las capillas de Santo Cristo o de Agüero y la de San Jerónimo o de Aliaga. De esta manera quedaba conformado el crucero y modificada la segunda traza de la iglesia (22). El crucero así determinado se cubrió con una cúpula recubierta de estuco, construida por Fr. Diego Maroto entre 1681 y 1685 (23).

La cúpula que se construyó sobre el crucero descansaba sobre cuatro arcos torales. Era de pechinas con tambor octogonal. Remataba en un cupulino también octogonal. Al interior estaba revestido de estuco y con medias tallas de santos de la Orden y ángeles, tal como la describe el P. Meléndez: "una cúpula de media naranja bellísima, adornada por dentro de Santos de la Orden hechos de media talla, de madera de cedro, que representaban una grande majestad" (24).

La cúpula se fabricó en ladrillo y fue una de las pocas que resistió el terremoto de 1746. Afirma Jorge Bernales Ballesteros que las columnas empleadas eran de orden compuesto adosadas a gruesos pilares que abrían paso a las capillas que formaban las naves laterales (25).

Al exterior estaba dividida en secciones en las que había ventanas con frontones triangulares y una linterna también con ventanas y

(21) VARGAS UGARTE, S. J., Rubén. *Ensayo de un diccionario de artífices de la América meridional*. Burgos, 1968. 256-259.

(22) ANGULO, O. P., D. *Concierto que fizo con el monesterio e frailes del Señor Soncto Domingo, Geronimo Delgado, cantero*. R.A.N.P., Lima, T. XII, E. II, Jul-dic., 1939, 272. (Los Agüero trasladaron su capilla a la nave del Señor Crucificado, del lado del Evangelio. Consintieron además en que se hiciera una bóveda del lado del Evangelio. Consintieron además en que se hiciera una bóveda del lado del Evangelio. Los cofrades de Nuestra Señora del Rosario, ya en su nueva ubicación, adquirieron al convento la zona tras el altar de la Virgen, para construir el Camarín. Cfr. ROSPIGLIOSI, *Recopilación de hechos históricos de la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario*, y HARTH-TERRE, E. *Una capilla muy galana*. El Comercio, Lima, 2-VI-1948.

(23) Se asegura que Diego Maroto trabajó en colaboración de Francisco Xavier Domínguez desde 1683. Después del terremoto de 1687 estuvo con Maroto para reconocer los daños en la Catedral de Lima. En 1685 construyó la bóveda de la capilla del Rosario en calidad de albañil de la Cofradía. (Cfr. Concierto ante Pérez Landero, fs. 113vta. 27-I-1685: HARTH-TERRE, Emilio. *Archivo Menestral*. Biblioteca Particular).

(24) MELENDEZ, J., Op. cit., T. III, Lib. V, Cap. IV, 810.

(25) BERNALES BALLESTEROS, J., Op. cit., 249.

pináculos que rodeaban un remate triangular que sostenía una cruz (26).

Otra de las modificaciones que derivaron de la apertura del cruceiro fue el cambio de lugar de la Capilla del Rosario, a consecuencia del convenio que antes se mencionó entre los descendientes de Agüero, de Aliaga y la Cofradía. En 1684 la capilla pasó a ocupar el asiento que hasta entonces ocupara la capilla de los Agüero o de Santo Cristo. Con la idea de ampliarla, la Cofradía adquirió parte del terreno situado detrás de la capilla, para destinarlo a la construcción del Camarín de la Virgen. Por cláusula estipulada en el contrato, el Cristo llamado de la Conquista debía colocarse en la parte superior del nuevo retablo de la Virgen (27). Este fue concertado con Diego de Aguirre, discípulo de Ascencio Salas, el 4 de enero de 1684.

Al trabajo del altar sumaba Aguirre, la obra del Camarín de la Virgen con su escalera encajonada. El 1º de febrero se comprometió a dar inicio a los trabajos, hasta por un año. Se le pagarían 11.000 pesos de a 8 reales en los que estaba incluido el valor del retablo antiguo, que fue avaluado en 2.500 pesos (28). El 18 de enero de 1687, terminados los arreglos, fue trasladada la Virgen a su nuevo lugar con la asistencia del virrey Duque de la Palata (29).

EFFECTOS DEL TERREMOTO DE 1687

El 20 de octubre de 1687 un fuerte terremoto destruyó gran parte de la ciudad. El Cabildo emitió un informe con fecha 27 de abril de 1688, dando cuenta de los daños que se habían ocasionado en la ciudad, el mismo que ubicó y publicó el P. Domingo Angulo. Entre los vecinos de Lima que prestaron declaraciones, en esta ocasión se encontraba Fernández Montaña, quien era Teniente del Cabildo; Fr. Diego Maroto; Manuel de Escobar, ambos artífices, Pedro de Ascencio, Ayudante de Ingeniería Mayor. Al referirse a los daños producidos en la iglesia dominica, todos coinciden al afirmar que habían sido considerables y que la iglesia estaba muy maltratada; fue necesario apuntalarla y celebrar el Santísimo Sacramento "en el cañón principal, donde se colocó...". Fr. Diego Maroto asegura que el movimiento había derribado la torre y que el P. Provincial Fr. Ignacio del Campo se hallaba dedicado a reparar rápidamente la iglesia. Pedro de Ascencio confirma lo dicho, añadiendo que por entonces él prestaba servicios en los trabajos. Fernández Montaña es quien describe más de-

(26) Grabado de Meléndez: Cfr. nota No. 2.

(27) ROSPIGLIOSI, A., Op. cit.; HARTH-TERRE, E., *Una capilla*, cit.

(28) VARGAS UGARTE, R., Op. cit., 154-155; HARTH-TERRE, E., *Escultores españoles en el virreinato del Perú*, (Lima, 1977), 189-190. (Ante Pérez Landero, 1684, f. 69).

(29) FLOREZ ARAOZ, José. *La iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Santo Domingo*. (En: *Cultura Peruana*, Lima, Vol. III, No. 13, oct. 1943), 31.

talladamente los daños, dice que "... la iglesia, las capillas, altar y demás oficinas está caído, demolido y arruinado, abiertas brechas por diferentes partes, el coro alto y bajo y sus bóvedas hundidas, y la torre caída al suelo, de donde dixo el Padre Superior Fray Manuel de Castro, habían sacado de sus ruinas quarenta y dos cuerpos muertos, y se juzgaba haber más ... porque todo lo arrasó el terremoto ... si no es en la iglesia la capilla de Nuestra Señora del Rosario, que quedó ylessa" (30).

Jorge Bernales Ballesteros informa acerca de un documento enviado al rey de España por el virrey Duque de la Palata el 6 de diciembre de 1687, a escasos días de haber ocurrido el sismo. Este documento presenta datos en evidente contradicción con las declaraciones que posteriormente emitiría el Cabildo (31). En aquél se asegura que la iglesia no sufrió daños, sino solamente el convento.

En este trabajo se ha preferido tomar en consideración el documento de abril de 1688 emitido por el Cabildo, por considerarse que las personas consultadas tenían experiencia en materia de construcción; porque éste fue uno de los terremotos más serios que azotaron la ciudad y porque pasados algunos meses muchos daños en un principio no manifiestos pudieron determinar dichas aseveraciones. En caso de no haber sufrido mayormente la iglesia, como asegura el informe del virrey, no se justificaría el que se hubiese improvisado una capilla de madera y esteras para llevar las imágenes de la Virgen del Rosario y de Santa Rosa a la plaza mayor, como aseveran los citados testigos. La justificación que entonces se daba al traslado era el no haber en la iglesia lugar propicio y seguro, aparte de la capilla del Rosario, cerca del Presbiterio (32).

Observa el arquitecto Harth-terré que la torre entonces dañada, no fue reparada sino muchos años después, en la tercera década del siglo siguiente (1726) (33). No debe descuidarse el hecho de la poca documentación que existe sobre este sismo en relación a la iglesia. Entre 1687 y 1726 pudo haberse realizado una reconstrucción no documentada, pues hay que destacar que el propio Maroto y los otros testigos afirman que la torre estaba en ruinas. Algunas providencias debieron tomarse cuando tres años más tarde (1690) ante un nuevo sismo de menor intensidad que el anterior no se menciona que la haya afectado. Los daños en esta ocasión se redujeron a ciertas partes de la iglesia, como algunos arcos que habían quedado debilitados con el

(30) ANGULO, O. P., Domingo. **El terremoto del año 1687.** (R.A.N.P., Lima, T. XII, E. I., ene.-jun. 1939), 345; 131-153.

(31) BERNALES BALLESTEROS, J., Op. cit., 249.

(32) ANGULO, D. **El terremoto...** cit.

(33) HARTH-TERRE, Emilio. **La reconstrucción de la torre de Santo Domingo.** (En: Arquitecto Peruano, Callao, Año IV, No. 40, nov., 1940); FLOREZ ARAOZ, J., Op. cit.; ANGULO INIGUEZ, Diego. **Historia del arte hispanoamericano.** T. II, Cap. V, 134 (Marco Dorta, Enrique). Dice que derribaron tanto la torre como la capilla de la Veracruz, no cita documentación.

anterior movimiento y no habían sido convenientemente reparados (34).

ORNAMENTACION INTERIOR DURANTE EL SIGLO XVII

Varias adquisiciones hizo el convento dominico para la iglesia entre 1625 y 1627. El provincial Fr. Salvador Ramírez encargó tres imágenes para el templo: un *Santo Tomás*, un *Santo Domingo* y un *Santo Cristo* llamado "de Aliaga" que era propiedad de los descendientes de Juan de Aliaga, según informa el P. Meléndez (35).

Por su parte la Cofradía de la Virgen del Rosario decidió decorar su capilla con azulejos. En 1643 encargó a Juan del Corral que fabricase "un suelo de losas finas matizado con azulejos y un laso y medio". El convenio se firmó ante Nicolás García (36).

En 1651, Eugenio Dias suscribió un contrato, esta vez con el convento, ante Miguel López Varela, por el cual debía fabricar azulejos para el Coro Alto de la iglesia, de "ladrillo colado y entreverado con azulejos estrellados del tamaño y modo que tienen comunicado [entré ambas partes] con lazo y medio al modo y tamaño que está en la Capilla Real de la Corte". Añadía que "asimismo se obligaba a solar el antecoro con el ladrillo que saliera del Coro y según y de la forma que el dicho Coro está hoy en sus cuadritos de azulejos (37). Estos azulejos cubrieron los pisos de ambas secciones, pero posteriormente fueron retirados.

La Cofradía del Rosario emprendió nuevas reformas y arreglos en su capilla durante los años siguientes. En 1651 le fueron encargados al pintor Tomás Ortiz los óleos de *La Visitación*, *La circuncisión* y *La Revelación*. En mayo del año siguiente se doró y añadió piezas al retablo de la Virgen, obra que fue encargada al dorador y ensablador José del Aguila, a quien se pagó 1.300 pesos por su trabajo (38).

(34) ANGULO, O. P., Domingo. *El terremoto de 1690*. (R.A.N.P., Lima, T. XIII, E. I., ene.-jun., 1940), 6.

(35) MELENDEZ, J., Op. cit., T. III, Lib. I, 128 y 136. El P. Meléndez asegura que dichas obras le fueron encargadas a Juan Martínez Montañés. En un estudio sobre el escultor sevillano publicado en 1967 por Beatrice Gilman PROSKE (*Juan Martínez Montañés sevilian sculptor*. New York, 1967), ésta hace referencia a las esculturas de *Santo Domingo* y de *Santo Tomás* señalando que aún no han sido identificadas, a pesar de las sugerencias del P. Vargas Ugarte (Op. cit., 109 y 181). Debe señalarse además que el período provincial del P. Ramírez fue del 2-X-1625 al 2-XII-1627, no anterior como lo señala Proske. (Cfr. AREVALO, O. P., José María. *Los dominicos en el Perú*. (Visión histórica). Lima, 1970, 162.

(36) HARTH-TERRE, Emilio. *El azulejo criollo en la arquitectura limeña*. En: R.A.N.P., Lima, T. XXII, E. II, 1958, 414. (Ante Nicolás García, f. 147, 1643. ANP., 417, (transcripción).

(37) *Ibidem.*, 417. (Ante Miguel López de Varela, fol. 73, 1651, ANP).

(38) VARGAS UGARTE, R., Op. cit., 152. (Arch. Arz. Lima, Secc. Cofradías).

En 1653 se encargó nuevamente a Juan del Corral unos azulejos para cubrir la capilla del Rosario. El P. Alonso Prieto acordó pagarle tres reales por cada losa fina y veintidós reales por cada ciento de azulejos, pero al año siguiente se rescindió el contrato, frustrándose el proyecto (39).

La capilla del Rosario de los Pardos fue redecorada a su vez. En 1666 Diego de Aguilera cubrió las paredes y la bóveda de la capilla de acuerdo al contrato que concertó el 7 de abril de ese año con el capitán Francisco Vásquez que era dorador (40).

En 1670 Pedro Cornejo colocó unos azulejos en la iglesia, presumiblemente hechos en una fábrica que tenían los franciscanos, aunque el P. Gento asegura en su *San Francisco de Lima*, que nunca existió tal fábrica (41). Ese mismo año Fr. Cristóbal Caballero se dedicó a dorar las tallas de la iglesia, completando un trabajo que había iniciado en la capilla de los Pardos en 1661 (42).

El 15 de julio de 1670, llegó al Callao una escultura yacente en mármol de Carrara de Santa Rosa de Lima. Esta obra había sido encargada en 1668 al escultor Melchor Caffa por el Pontífice Clemente IX para obsequiarla a la Orden de los Predicadores de Lima. Cinco días después la escultura fue llevada en hombros hasta Lima. Dentro del estilo barroco italiano de Bernini, dicha obra constituyó desde entonces uno de los mayores atractivos de la iglesia dominica y está considerada entre las mejores realizadas por su autor. Actualmente se encuentra en el altar de la Santa, el primero del lado del Evangelio (43).

El 4 de enero de 1684 se encomendó a Diego de Aguirre un nuevo retablo para adornar la capilla de la Virgen del Rosario. El contrato se firmó ante los Mayordomos de la Cofradía, Lucas Alagueros y Manuel Fernández Dávila, quienes tenían poder de los Hermanos 24. Fue concertado en 11 mil pesos. Estos, habiendo reconocido las trazas y proyectos que se presentaron para la obra del retablo, "que se ha de poner en la capilla que hoy está en la de Santa Rosa al lado del Evangelio", aceptaron el proyecto presentado por Aguirre "porque además de haver hecho otros retablos buenos, es persona competente para hacer las enmiendas que conviene". El retablo se basaba en un diseño de Aguirre, en cedro, exceptuando los fustes de las columnas que serían en roble tallado y el trono donde iría la imagen lo haría "de la misma forma que el modelo que se envió a Venecia para traer las columnas y demás cosas de cristal" que el maestro colocaría,

(39) HARTH-TERRE, Emilio. *Artífices en el virreinato del Perú*. Lima, 1945, 170.

(40) VARGAS UGARTE, R., *Op. cit.*, 152; FLOREZ ARAOZ, J., *Op. cit.* s. p.

(41) GENTO SANZ, B., *Op. cit.*, 281.

(42) HARTH-TERRE, E., *Artífices...* cit., 193.

(43) FLOREZ ARAOZ, J., *Op. cit.*, s.p.

dándole la Cofradía además de estas piezas, los bronce, fierros y plata indispensables para fijarlas en su sitio (44).

Hacia fines del siglo XVII se encargó al escultor Francisco Martínéz una escultura de *Jesús Nazareno* destinada a la capilla del mismo nombre situada en la nave del Evangelio. El contrato lo suscribió Dn. Sebastián Mesía a nombre de la Cofradía (45).

La historia constructiva de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Santo Domingo está estrechamente vinculada a los terremotos que asolaron Lima. Durante el siglo XVI, en 1586 un sismo dio lugar a la terminación de la segunda iglesia y definitiva. El siglo XVII soportó un fuerte terremoto en 1678, cuyos estragos propiciaron la intervención del arquitecto criollo Fr. Diego Maroto O.P. Al construir una cúpula sobre el crucero, amplió la capilla mayor, variando sustancialmente la configuración que tenía el templo hasta entonces. Esta modificación no afectó la techumbre de lacería, la que debió desaparecer, al igual que las pinturas de Mateo Pérez de Alesio en la misma zona, en el terremoto de 1687. Durante este sismo cayó igualmente la torre diseñada por Fr. Diego Maroto en 1657. Sus cimientos fueron empleados al siglo siguiente para construir la que observamos hoy.

En cuanto a la ornamentación de la iglesia, los azulejos fueron utilizados con profusión para realzar los muros y pisos de sus diferentes secciones. Así mismo desde España e Italia, llegaron esculturas de renombrados artistas, las que fueron colocadas en los retablos de las capillas del templo.

Debe destacarse la participación cada vez más continua de artífices criollos y mestizos en los trabajos de edificación y ornamentación realizados en la época.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

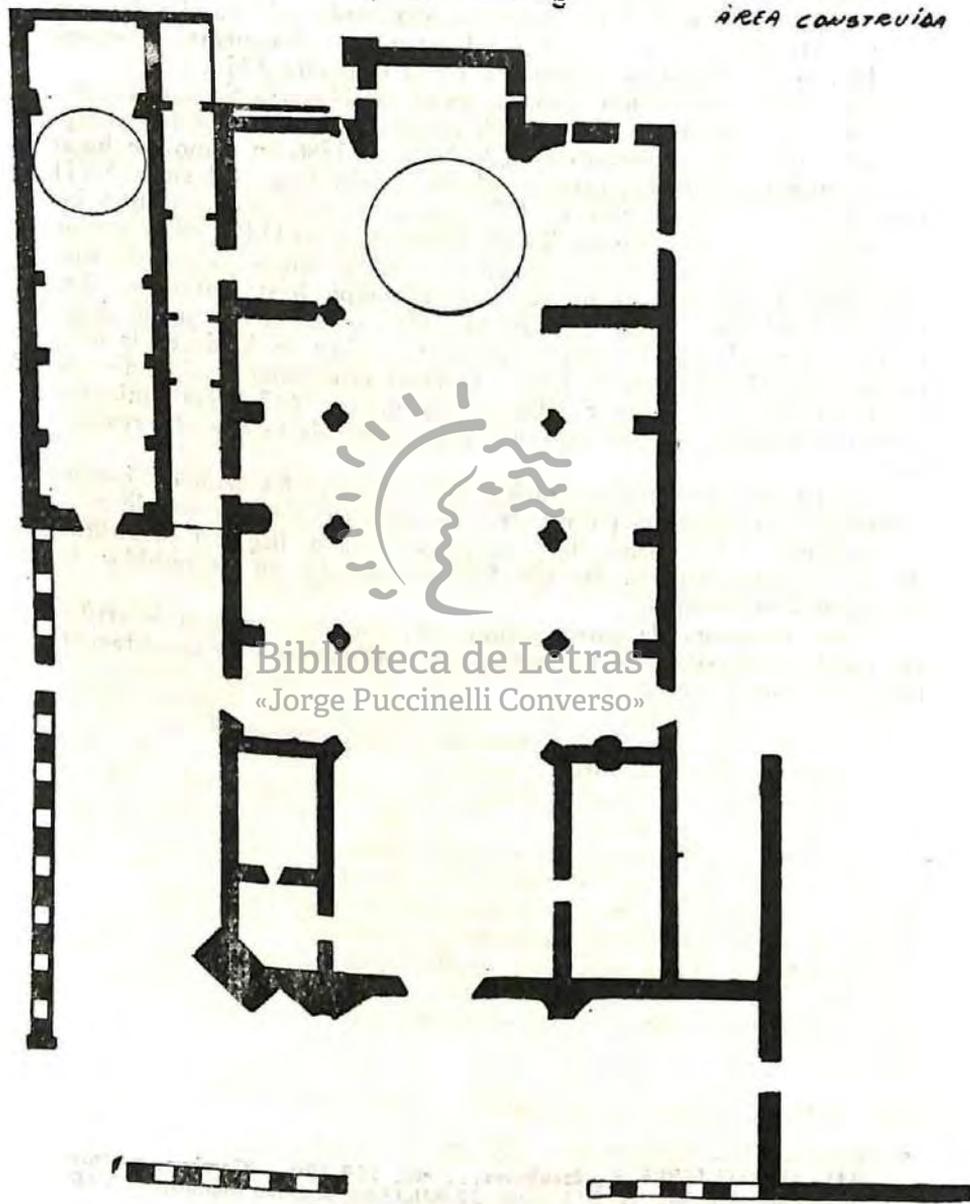
(44) HARTH-TERRE, E., *Escultores...* cit., 189-190. (Gamboa, contrato ante Pedro Pérez Landero, fs. 273 y vta. 22-XII-1685, Archivo Menestral). VARGAS UGARTE, R., *Op. cit.*, 194-195.

(45) HARTH-TERRE, E., *Una capilla muy...* cit.

Santo Domingo

(S. XVII)
1693

AREA CONSTRUIDA



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Reflexiones sobre el arte conceptual en el Perú y sus proyecciones

Primer coloquio latino-americano sobre Arte no objetual.
Museo de Medellín - Mayo de 1981.

ALFONSO CASTRILLON VIZCARRA

Terminología :

La conciencia del origen conceptual del arte puede encontrarse ya en L. B. Alberti (1436) como "disegno interno", imagen mental, bosquejo. La frase de Leonardo "La pittura é cosa mentale..." nos remite a una idea, a una invención primero mental que se traduce luego a formas sensibles. Miguel Angel cree en el arte como "concetto" cuando dice en uno de sus sonetos:

"Non ha l'ottimo artista alcun concetto c'un marmo solo in se non circoscrive col suo soverchio; e solo a quello arriva la man che ubbidica all'inteletto" (1).

Pero es fácil comprender que en el Renacimiento el concepto era una "primera idea", punto de partida de los más variados desarrollos formales y que la finalidad, el último designio del artista era culminar en "obra". La objetualidad y sus atractivos sensibles ha prevalecido durante todos estos siglos. Pero cuando en 1966 aparece el Conceptual Art, ésta intención tradicional se deja de lado, como la preocupación estética, por "una investigación de las experiencias mentales y de la naturaleza misma del arte".

(1) Miguel Angel, Soneto LXXXIII (1544).

No tiene el gran artista algún concepto que el mármol solo en sí no esconda con su envoltura; sólo a él llega la mano que obedece al intelecto.

Cfr. J. Recupero, Michelangelo, De Luca editore, Roma 1964, p. 61.

Se ha dicho que el arte conceptual “enfatisa la eliminación del objeto artístico en sus modalidades tradicionales” (2), pero más que una eliminación resulta un replanteamiento del arte tradicional a raíz de la crisis de la sensibilidad contemporánea, como la crisis del objeto mismo en relación a su distribución y consumo. Esta aclaración era necesaria para aceptar o no la denominación de NO-OBJETUAL que da nombre al Simposio que nos reúne.

Particularmente pienso que no existe “no-objetual” absoluto, porque aún las manifestaciones más radicales como la lingüística por ejemplo se apoyan en un soporte material, constituyendo éste su objeto.

El no-objetualismo *estictu sensu* nos llevaría a tomar la Teoría como arte. Pienso que, en cambio, la denominación “conceptual” “se identificaría —como dice Marchan— con los proyectos (procesos, relaciones, juegos mentales, asociaciones, comparaciones, etc.) con lo denominado en ocasiones *projet art.*” (3) y que no necesariamente eliminan el objeto.

Hacia la desaparición del objeto :

La intención de eliminar el objeto no es repentina; se gesta en Occidente desde el objeto mismo: primero dejando de lado la ficción física del volumen por la representación de lo inmaterial (la luz de los impresionistas), luego la ficción de la descomposición del objeto (cubismo) y su explosión en partículas dinámicas (Futurismo).

Pero es verdad que estos intentos no afectan el objeto que sigue el “cuadro” y los valores estéticos que se le adosan, como el valor de cambio que significa. Los ejemplos antes citados, hablando conceptualmente, no son sino los tímidos proyectos de la desaparición del objeto.

Los primeros pasos DADA significaron la exacerbación de la inteligencia contra la “Institución estética”. La inteligencia desorbitada subvierte la razón: “ordre-désordre; moi-non-moi; affirmation-negation, etc. Las búsquedas DADA van más allá del objeto, en realidad DADA se va contra todo el sistema del arte.

Las palabras de Alfred Stieglitz confirma la hipótesis de que la crisis comienza a partir de la sensibilidad: “Por qué no se podría obtener a partir de la placa y el papel fotográfico la misma sensibilidad y expresión que la mano y el ojo pueden traducir sobre una tela” (4). La sensibilidad que, hablando figuradamente, ha sido siempre patrimonio del ojo humano, se desplaza al papel sensible de la fotografía: es decir de los sentidos naturales a los *medios*, que son la “prolonga-

(2) Marchan, Simón. “Del arte objetual al arte de concepto” 1960-1974. Comunicación serie B, Alberto Corazón editor, Madrid 1974, p. 303.

(3) Ibidem, p. 302.

(4) Richter, Hans “DADA-art et anti-art”. Verlag, 1965, p. 79.

ción" de nuestros sentidos. La crisis de la sensibilidad proviene de esta inadecuación; negar pues el objeto significa negar una forma de ver tradicional y ajena a la propuesta por los medios.

Pero la crisis de la sensibilidad no significa la pérdida de ella, sino el paso para otro tipo de sensibilidad. En este sentido los esfuerzos de Stieglitz por elevar a rango artístico la fotografía, ha significado el camino para la comprensión de otros medios. (Cine, TV).

"Cuenta Man Ray que Marcel Duchamp llegó a Nueva York en 1915 con una botella conteniendo "aire de París": fue su primer *ready-made*, entendido como objeto "confeccionando", prefabricado, escogido, "separado del mundo muerto de las cosas desapercibidas" (5). La crisis del objeto se manifiesta con la aparición de estas creaciones de Duchamp, donde se ve claramente un rechazo de la artisticidad, una "indiferencia visual" respecto a las cualidades estéticas del objeto y su progresiva desvalorización.

Duchamp concibe sus objetos como a-arte, cuyo equivalente más cercano, incluso por la época, es la a-moralidad del "acto gratuito" de André Gide en sus "Caves du Vatican" (6). Así como Lafcadio empuja al vacío a Amedée Florissoire, desde un tren en marcha de Nápoles a Roma, por puro gusto, como acto gratuito, así Duchamp tira al vacío la intencionalidad estética en sus *ready-made*. Con Duchamp se pone en evidencia el problema del valor de uso y el valor de cambio de los objetos artísticos: una vez que Duchamp vacía de sus valores tradicionales (estéticos y de cambio) al objeto, reclama su valor de uso, en este caso su capacidad crítica. Si el objeto no "vale" como mercancía y por el contrario posee una carga crítica considerable, es un objeto subversivo capaz de atentar contra el sistema artístico.

Aparte de la decisiva influencia que tuvo Duchamp se ha querido ver en las "tendencias constructivistas" un estímulo a favor del conceptual (Malevitch), ya que aquellas "progresivamente abandonaron el objeto y se centraron en la constitución estructural del mismo" (7). Una relación más directa existe con la "abstracción cromática", la nueva abstracción y el minimalismo. Con Kleim, Manzoni y Ed Reinhardt "se instaura el lenguaje proposicional del arte, como reflexión pura, al servicio del juicio sobre arte" (8).

Muchos artistas concurren a la desmitificación del objeto, hasta llegar a su destrucción, como prueban los eventos programados por el DIAS (Destruction in art Symposium), realizado en Londres donde Jean Tóche destruyó 30 máquinas de escribir y John Lathan hizo explotar una torre de libros. Estas performances destructivas son sin embargo, más antiguas: en 1960 Tinguely había realizado un complejo accionado por 15 motores llamado "Homenaje a New York", que se

(5) Ibidem, p. 87.

(6) Gide André. "Los sótanos del Vaticano", Alianza Editorial, Madrid 1974, p. 167.

(7) Marchan, Simón. Op. cit. p. 300.

(8) Ibidem, p. 301.

destruyó así mismo, fuera del Museo de Arte, por supuesto, y Wolf Vostell realiza un happening destructivo en 1964, en 24 lugares diferentes de Ulm.

Sin embargo, como en DADA, el componente destructivo no significa la negación del objeto, sino en última instancia, el cuestionamiento de los valores establecidos de la cultura burguesa y su sistema económico alienante. Por ende entraña una reflexión sobre el papel del arte en el marco de dicha cultura, convirtiéndose en crítica desde el momento en que toma conciencia de la necesidad de que el arte entre también en el proyecto de cambiarla.

Creo que esta introducción se hacía necesaria para comprender la progresiva desaparición del objeto en sociedades altamente industrializadas. Es comprensible la sucesión de manifestaciones como el arte pobre, arte ecológico, body-art, happenings, arte de sistemas, etc., en respuesta a la crisis de la sensibilidad y a la crisis del objeto considerado como mercancía.

EL CASO PERUANO :

Se puede decir que los primeros brotes de vanguardismo en el Perú surgen a raíz de la apertura hacia el exterior, que significó el incipiente industrialismo de la época del General Odría (1948-1956) "quien abrió aún más las puertas al capital imperialista" (9). Al ensancharse el mercado interno, era lógico que, reproduciendo el modelo, creciera y se fortificase el mercado artístico local. Pero, ¿qué imágenes se venderían y a quiénes?.

El desarrollo industrial embrionario hizo posible la emergencia de una burguesía ligada al capital, que necesitaba de una imagen para asimilarse totalmente a los usos y costumbres de la burguesía internacional. Negándose a asumir los valores de la cultura local por considerarlos provincianos e incapaces de dar vida a una propia, se adhiere fácilmente a los gustos de la sociedad de consumo. Naturalmente que la burguesía no llegó sola a la elección de las imágenes que servirían con marco a su vida. En el Perú de esa época tuvieron una actuación decidida los teóricos del grupo Espacio, la Galería de Arte Lima, más tarde IAC (Instituto de Arte Contemporáneo) y el ejemplo de pintores que como Szyszlo, regresaban de una experiencia europea. El internacionalismo prestigia la producción y facilita la circulación del objeto de arte: era pues necesario acogerse a un estilo internacional y el abstraccionismo fue como el pasaporte para moverse libremente dentro de la modernidad. Pero la abstracción libró algunas batallas antes de imponerse: se enfrentó con la pintura mural oficialista, propiciada por el régimen de Odría y desde el punto de vista teórico discutió sobre la primacía del abstracto sobre la figuración (10).

(9) Yepes, Ernesto. "Historio y Sociedad en el Perú del siglo XX". Universidad Nacional Agraria, vol. 1, p. 13.

(10) Miró Quesada, Luis. "El arte en debate". Lima, Facultad de Arquitectura de la UNI, Lima, 1966.



Foto No. 1. "Acción Furtiva". Creación colectiva de los alumnos del curso de Arte Contemporáneo de la Sección Arte. U.N.M.S.M. Abril, 1981.

Foto: H. Schwarz.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

La abstracción se asegura así una larga primacía hasta pasados los 60, desarrollando una serie de modalidades desde las más o menos cubistas, hasta el expresionismo abstracto y la abstracción lírica, arras-trando en su aventura a los maestros del mural que primero defendie-ron la figuración. El abstracto logra cierto estatus en la cultura capi-talina y se atempera y sosiega: de vanguardista pasa a convertirse en "académico" cuando las dos escuelas de arte de Lima lo acogen y propician.

Los movimientos que se han sucedido luego en el Perú, el Pop, el Op, son una consecuencia de los cambios operados en el mercado in-ternacional y que naturalmente encontraron gente joven dispuesta a ex-perimentar. (Luis Arias Vera, Emilio Hernández, Gloria Gómez Sán-chez, José Tang, Teresa Burga (Pop) y Ruiz Durand (Op)).

Hay que destacar por esa época (1964-1965) la llegada a Lima del crítico de arte argentino Romero Brest, quien dictó algunas con-ferencias y sembró cierta inquietud en nuestro medio. La respuesta no se hizo esperar cuando un grupo de jóvenes estudiantes de Arqui-tectura (Malatesta, Acha, Montero) organizaron en el IAC una ex-posición vanguardista titulada MIMUY. Se organizó en cuatro me-ses y se obtuvieron fondos de la Universidad de Ingeniería para finan-ciar el catálogo. En el sótano de la Galería se habían creado varios ambientes donde se seguían las trazas de un maniquí descuartizado, un inodoro y objetos encontrados, cuyo arreglo se acercaba más bien a una composición surrealista. Según uno de los organizadores la idea fue de desconcertar a toda costa "llenando de basura de la Galería". Un poco en broma y un poco en serio, ésta fue la primera advertencia sobre la institucionalización de cierto tipo de pintura que, como el ex-presionismo abstracto angostaba el horizonte creativo de los jóvenes pintores.

Más adelante, a raíz de las Bienales de Kassel, el crítico peruano Juan Acha reunió a un grupo de jóvenes artistas y les comunicó sus experiencias, practicando desde entonces una crítica activa que ha to-mado con el tiempo forma y cuerpo de Teoría. Juan Acha estaba deslumbrado por la idea de "desarrollo" identificable con la industria-lización. El artista debe percatarse de la necesidad de cambiar la so-ciedad y para ello debe comenzar por cambiar él mismo. "Esto equi-vale a adherirse al vanguardismo actual, que no es otra cosa que la exacerbadón de la necesidad de cambio" (11). Sin embargo quiso entenderse que los cambios se realizarían a nivel del desarrollo indus-trial y no en el terreno de las relaciones de producción, quedando como una iniciativa estimulante desde luego, pero con un afecto de decaim-iento ante la realidad, como pronto pudo notarse. Juan Acha adelantó una teoría que no pudo tener eco en los artistas de entonces, porque el industrialismo siempre incipiente en el Perú no permitió el

(11) Acha, Juan. "La vanguardia pictórica en el Perú". Lima, abril de 1968.

uso de las modernas tecnologías (como por ejemplo en Argentina el uso del acrílico en los años 60), ni los medios de comunicación como proponía Mc Luhan en sus utopías.

Gracias al estímulo de Juan Acha se presentaron algunas muestras a comienzos del 70 que pueden inscribirse dentro de la vanguardia beligerante. Se trataba de ambientaciones presentadas en la Galería Cultura y Libertad por cinco artistas a penas egresados de la Escuela: Ernesto Maguiña, Consuelo Rabanal, Eduardo Castillo, Leonor Chochoano e Hilda Chirinos.

Acha, en una nota crítica publicada en un diario capitalino (12), advierte al público que no se trata de encontrar ni de señalar las intenciones de sus autores "sino de responder espontáneamente a la realidad ecológica" de las ambientaciones y a "la ausencia de objetos y a la substracción de formas". Era la primera vez en Lima que se destacaba la intención de renunciar al "objeto" típico de arte para privilegiar otras formas de comunicación.

La muestra de Emilio Hernández, inaugurada en la misma Cultura y Libertad en junio de 1970, es uno de los primeros ejemplos de conceptual en Lima, ya que recurre a la fotografía para dar razón de una actividad —la sala de exposiciones—, indicando el proceso por el cual nos acercamos a la "idea" de Galería: fotos del personal que trabaja, planos de ubicación, fotos de recortes de periódicos, etc.

Dos años después Teresa Burga expone en el ICPNA (Instituto Cultural Peruano Norteamericano) una serie de "cuadros clínicos" titulados "Autorretrato". Etapa vital: 9.6.72 - 11.7.72 donde se informa al observador sobre la anatomía y fisiología de la autora, un autoanálisis que la pone al centro de una investigación que le permite, por una suerte de desdoblamiento, ver más allá de las apariencias, encontrar el concepto encubierto por la materia.

Caso aparte es el de Rafael Hastings que llega a Lima en 1969, luego de una larga estadía en Europa, con una experiencia conceptual realizada en la Galería Ivon Lambert. En aquella oportunidad pintó directamente en la pared de la Galería, una serie de esquemas de interpretación del espacio, según el estudio de Francastel (*Peinture et société*), desde Alberti hasta Jaspers Jones y dentro de la ortodoxia de Kosuth al querer informar sobre el arte mismo é investigar sobre su propia naturaleza. En el año 1969, presenta en una de las paredes del IAC, utilizando carteles y caracteres negros, el esquema de la vida y formación intelectual del crítico peruano Juan Acha y en la otra pared de la sala el esquema del desarrollo de la pintura peruana. Le sigue "Todo el amor", acción que consistía en proporcionar mensajes a las parejas de enamorados de un parque de Lima, para que estas se los fueran pasando entre sí. Con estas experiencias Hastings dio por muerta la pintura y se dedicó a otra cosa. ¿Quién iba a pensar que,

(12) Acha, Juan. "Exposición vanguardista". En: El Comercio, Lima, 17-III-70.

luego de un período de aparente inactividad, volvería con más ánimo a la pintura-pintura y a emular a los pintores del 400 italiano? Hastings, desligado de la realidad nacional, apartado como un príncipe renacentista en su *studiolo*, está entregado a la tarea de revelar su propia vida como obra de arte. Es uno de los pocos artistas que en el Perú se dedican al video, sin importarle la técnica y con el mismo criterio a "proyectar" música o ballets. Su intención de "desprofesionalizar" al artista, apunta hacia el hombre total, especie de utopía casera, pero al fin y al cabo *su utopía* (13).

En octubre del año 68 se produce el Golpe de Estado del General Velasco Alvarado que trae consigo una serie de progresivas reformas de la estructura social y de paso una oleada de nacionalismo. Como sucede en estas circunstancias, se confundieron los niveles ideológicos, advirtiéndose una sobredeterminación política en el quehacer cultural. El mercado tiene su baja repentina en los dos primeros años, pero se rehabilita gracias a la participación de la burguesía ligada al Poder y al otro segmento de la burguesía desplazada, de origen terrateniente, que conserva sus hábitos de adquisidora y favorece con su elección a los consabidos pintores oficiales.

Por otro lado, en el seno de la burguesía en el Poder, una fracción de intelectuales progresistas comenzaron la tarea de reivindicar el arte popular campesino frente a las manifestaciones de arte culto. Se trataba de dar entrada en la corriente histórica nacional al arte popular producido por artistas rurales y desechar la primacía absoluta del arte culto. En 1976 se adjudicó el Premio Nacional de Cultura al artista popular Joaquín López Antay, conocido maestro retablista. Este hecho insólito llenó de indignación a los artistas cultos, quienes protestaron en cartas y artículos periodísticos.

Se podría decir que fue un acto de provocación al sistema; a la distancia de los años creo comprender que fue la mejor acción de arte conceptual en el Perú, ya que asestó un duro golpe a la ideología estética señorial; desde el interior del sistema.

Si me he detenido un poco en este hecho es quizá para significar cómo después de este incidente, las fronteras de la ideología estética burguesa se han extendido notablemente, dejando de lado las discusiones sobre "si abstracto o figurativo", como las dudas acerca de la importancia social del arte. No está demás decir que desde entonces comienza a preocupar a los estudiosos peruanos el problema de la Sociología del arte, y que se dan los primeros pasos para una interpretación marxista del arte.

Esta apertura favoreció una reflexión sobre el arte en los sectores de izquierda ligados a la Universidad, donde creo se está generando un movimiento interesante. Quiero referirme a dos casos: en julio de 1979 se presentó en Lima la exposición SIGNO X SIGNO concep-

(13) En 1979, trabajó con el arquitecto Baracco un proyecto (A twelve journey Plot about levitation), que presentó en Estados Unidos.

tuada por dos arquitectos Willey Ludeña y Hugo Salazar y dos artistas plásticos Armando Williams y Patricia López Merino. La temática asumía el referente urbano, partiendo del análisis de programaciones sociales definidas donde se recurría a lo lúdico como una instancia hacia la crítica radical. Era importante también el trabajo interdisciplinario entre arquitectos y artistas que enriqueció la experiencia. De este grupo podemos ver en esta exposición algunos proyectos dentro de la misma tónica que SIGNO X SIGNO y el video "Lima en un árbol".

El otro caso es el que figura también en esta muestra con el título de ACCION FURTIVA, experiencia que se comenzó el año pasado con el grupo de alumnos de la sección de arte de la Universidad de San Marcos. Luego de varias conversaciones en clase los alumnos escogieron un signo (el ángulo, punto de flecha) que significase Apertura, dirección, ruptura de esquemas, cohesión del grupo. Los mismos alumnos formarían el signo con sus cuerpos en el patio de la Universidad. Se fijaron los lugares y el signo se fue formando, para disolverse al instante y aparecer a los pocos minutos en otro lugar. Era un signo furtivo presentado brevisísimamente, pero que dejaba una inquietud y rompía los hábitos perceptivos del observador. El evento se había conceptualizado, partiendo de una necesidad expresiva del grupo, con medios mínimos y con un lenguaje no tradicional.

Para terminar creo que podría formular algunas conclusiones:

1. En Europa la desaparición del objeto es el resultado de un largo proceso de cuestionamientos en la base de la producción artística como en la de su distribución y consumo: es un fenómeno típico de las sociedades altamente industrializadas. En el caso del Perú ese proceso no se advierte; el salto a la vanguardia, exabrupto, en los años 68, es un fenómeno a-típico desligado de nuestra realidad y privado de una reflexión crítica en el seno mismo de la producción. A los años y luego de experiencias esclarecedoras como el caso López Antay, los jóvenes artistas han retomado el lenguaje de vanguardia (conceptual, eventos, etc.) con una intención decididamente crítica y no simplemente imitativa.

2. Tal como lo formula su teoría, el arte conceptual es un método de investigar el arte mismo, una reflexión sobre su especificidad y su sentido. Poco importa que se le considere arte o no, lo importante es su enfoque crítico sobre el problema artístico. En este sentido me inclino a considerar el arte conceptual como una *crítica operativa* que parte del terreno mismo de la creación.

Este tipo de crítica es sumamente útil en ambientes desligados del circuito comercial artístico, como las Universidades, donde existe todavía más libertad y donde vale la pena poner una semilla. El carácter efímero del arte conceptual es evidente y aceptable si se cree en la propia dialéctica que genera.



Foto No. 2. "Acción Furtiva". Luego de varias conversaciones en clase, los alumnos escogieron un signo (el ángulo, punta de flecha) que significa apertura, dirección, ruptura de esquemas, cohesión del grupo. Abril, 1981.

Foto: H. Schwarz.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Es una manifestación de pasaje hacia otras formas. Pienso que en el Perú las búsquedas van por el camino de la sensorialidad, de recuperarla recurriendo a... los objetos.

3. El arte conceptual ha puesto en evidencia la contradicción entre el valor de uso y valor de cambio del objeto artístico. Frente a este desenmascaramiento se hace necesario un arte que tenga en cuenta prioritariamente las necesidades simbólicas y sensitivo-visuales del hombre, un arte para la vida y no una mercancía.

En este sentido se abren pues caminos insospechados: el del arte hecho en casa (Home-made) como resultado de recobrar nuestra sensibilidad y capacidad artística y el otro es el de convertir nuestras propias vidas en arte o la sociedad en una gran obra de arte colectivo.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Un fresco de Pérez de Alesio en la capilla Sistina

FRANCISCO STASTNY

Entre los murales pintados por algunos de los más célebres artistas del Renacimiento que decoran la Capilla Sistina se encuentran dos composiciones, que por ser obras de artistas menores del siglo XVI, no han merecido estudios muy detallados acerca de su origen y de la fecha en que fueron ejecutados. Representan la *Resurrección de Cristo* y el tema más desusado de la *Disputa del Arcángel Miguel con el Demonio por el cuerpo de Moisés*. Ambos están ubicados enfrente del *Juicio Final* de Miguel Angel, en la pared de entrada a la Capilla, y constituyen las últimas escenas de los ciclos de la *Vida de Cristo* y de la *Vida de Moisés* que llegan a su término en ese lugar (1).

Estas pinturas han sido motivo de considerable confusión en los escritos de autores antiguos y modernos. Su presencia en lugar tan notorio ha sido el origen de diversas hipótesis infundadas (2). Los primeros frescos pintados en esa pared (y ahora perdidos) fueron atribuidos diversamente a Ghirlandajo, Salviati y Miguel Angel (3), mien-

(1) Para una descripción en detalle de estos frescos, véase L. D. Ettlinger, *The Sistine Chapel before Michelangelo. Religious imagery and Papal primacy*, Oxford, 1965. Para la historia de la Capilla, E. Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, Munich, 1901-1905; R. Salvini, E. Camasasca, L. Ragghianti, *La Cappella Sistina in Vaticano*, Milán, 1965.

(2) El nombre de Miguel Angel ha sido mencionado incorrectamente en relación a estos frescos por F. Preciado de la Vega, *Carta a G. B. Pontfredi* (1765) en G. G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura*, Roma, 1754-1773, VI (1768); L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, 5ta. ed. Florencia, 1945, II, 265; C. Gamba, *Michel Ange et son école*, Novara, 1948, 33.

(3) Las referencias a Salviati se encuentran en G. P. Chattard, *Nuova descrizione del Vaticano*, Roma, 1762-67, II, 36; F. Cancellieri, *Descrizione delle Cappelle Pontificie e Cardinalizie*, Roma, 1788-90, II, 21; G. Mancini, *Vita di Luco Signorelli*, Florencia, 1903, 47; M. Salmi, *Luco Signorelli*, Novara, 1953, 47; H. Noe, *Carel van Mander en Italie*, La Haya, 1954, 126, 317; E. Pistolesi, *Descrizione di Roma e suoi contorni*, Roma, 1846, 598; A. Nibby, *Itinerario de Roma e suoi dintorni*, Roma, 1877, 400-02. Ambos frescos fueron atribuidos a Ghirlandajo por H. Voss, *Die Malerei des Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlín 1920, I, 571.

tras que ambas composiciones conservadas han sido asignadas frecuentemente al artista italo-español Mateo Pérez de Alesio (4). Muchos escritores han descrito el tema representado, erróneamente, como la *Tentación de San Antonio* o como la *Caída de los Angeles rebeldes* (5). Y por añadidura, la falta de evidencia documental ha dejado en duda la fecha exacta de su ejecución.

El propósito de este artículo es revisar la historia de la decoración de la pared oriental de la Capilla Sistina, a fin de establecer con más precisión la fecha en que los frescos pudieron haber sido pintados y, así, contribuir a explicar su presencia en la Capilla.

A pesar de lo que pueda parecer a primera vista, el interés que este tema posee para la historia del arte peruano es considerable. El autor de uno de los murales que se se van a examinar, fue Mateo Pérez de Alesio o Matteo da Lecce, como lo llamaron los italianos, quien fue uno de los fundadores, junto con Bernardo Bitti, de la escuela de pintura virreinal en el Perú (5ª). De modo que los datos que se van a precisar a continuación servirán, por un lado, para disipar el mito de la relación personal de Pérez de Alesio con Miguel Ángel, abundantemente repetido en la literatura peruana sobre el pintor, y por otro, para explicar mejor el ambiente artístico y religioso del cual provino Mateo de Alesio antes de su llegada al Nuevo Mundo.

La primera decoración mural por el grupo de pintores "detti antichi moderni" (6), fue encomendada por Sisto IV el 27 de octubre de 1481. Domenico Ghirlandajo contribuyó en ese proyecto con una *Resurrección de Cristo*, en la banda izquierda de la pared del lado oriental. La escena equivalente en el ciclo del Antiguo Testamento, la *Defensa del Cuerpo de Moisés*, fue pintada por Luca Signorelli en el costado derecho del mismo muro, poco después de octubre de 1482 (7).

Las composiciones de Ghirlandajo y Signorelli sufrieron graves

(4) Por ejemplo, G. Celio, *Delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma*. Nápoles, 1638, 102; F. Titti, *Ammaestramento utile e curioso di pittura, scultura et architettura nelle chiese di Roma*. Roma, 1686, 409; F. Preclado de la Vega, *Loc. cit.*; G. Roiseco, *Roma antica e moderna o sia nouva descrizione della Città di Roma*, 1745, I, 70; G. Vasi, *Itinerario istruttivo... per ritrovare... le Antiche o Moderne magnificenze di Roma*, Roma, 1777, 500. L. D. Ettliger, *Op. cit.*, 14ff.

(5) Este error empezó con G. Baglione: *Le vite de pittori, scultori, et architetti del Pontificato di Gregorio XIII...* Roma, 1642, 32; véase también: J. Meyer, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Leipzig, 1932, XXVI, 409-10; M. S. Soria, *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*, Buenos Aires, 1956, 74; Idem. "Pintores italianos en Sud América"; *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 4, 1965, 127; D. Angulo, *Pintura del Renacimiento*, Madrid, 1954, 266.

(5a) Ver nota 9.

(6) La terminología histórica de Vasari fue aplicada a la Capilla Sixtina por G. Celio, *loc cit.* "...le pitture intorno sotto la cornice erano di mano delli primi artefici, ... detti antichi moderni, perche non sono li antichi Greci, ne li moderni, che sono dopo Pietro Perugino, ...".

(7) G. Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architetti*, (1568), ed. G. Milanesi, Florencia, 1878-1885, III, 259, 702, simplificando el título, Vasari llamó a la pintura de Signorelli: *La Muerte de Moisés*.

daños cuando el pórtico que se halla en la misma pared tuvo que ser reconstruido (8). Y en una fecha muy posterior los dos frescos actuales fueron ejecutados por Mateo Pérez de Alesio (9) (*la defensa del Cuerpo de Moisés*) y por Henri Van den Broeck (10) (*la Resurrección*) (11).

La destrucción del fresco de Signorelli nos priva de un elemento de comparación con su célebre obra en Orvieto, la cual fue probablemente anticipada en su vigoroso dinamismo por el mural de la Capilla Sistina (12). La gracia y la energía que debió exhibir la composición perdida, probablemente está reflejada en el dibujo de Signorelli de un *Arcángel con una espada desenvainada* de la colección del Uffizi (13).

(8) Ver la nota 7.

(9) Mateo Pérez de Alesio (llamado Matteo da Lecce) nació hacia 1547 en Alezio, Puglia. En 1568-69 trabajó en la Villa d'Este, Tivoli, y permaneció en Roma hasta 1576, recibiendo algunos encargos importantes en la Capilla Sixtina y en el Oratorio del Gonfalone. De 1576 a 1581 vivió en Malta. Regresó a Roma de 1581 a 1583. Se inscribió en la Academia de San Luca (1573) y en la Congregazione dei Virtuosi (1583). Viajó a Sevilla en 1583 y desde 1590 está claramente documentado en Lima, Perú, donde falleció entre 1607 y 1616. Véase C. van Mander, *Het Schilderboek*, Harlem, 1604, 193v-194; G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, Roma, 1956, I, 222, II, ns. 866-869; G. Baglione, *loc. cit.*; J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, IX, 75-78; J. Mayer, *loc. cit.*; U. Thieme, F. Becker, *loc. cit.* Para la fase Hispano-Americana de su vida, véase R. Vargas Ugarte, *Ensayo de un Diccionario de Artífices de la América Meridional*, Burgos, 1968, 127-130; F. Stastny "Pérez de Alesio y la Pintura del Siglo XVI", *Anales del Instituto de Arte Americano y de Investigaciones Estéticas*, 22, (Buenos Aires), 1969, 9-46; Idem. M. Pérez de Alesio and the development of Peruvian Colonial Painting, Tulane University, Symposia sobre Arte Latinoamericano, New Orleans, 1972; M. Soria, *loc. cit.*; J. Mesa-Gisbert, *El pintor Mateo Pérez de Alesio*, La Paz, 1972; J. Bernal-B., "Mateo Pérez de Alesio", *Archivo Hispalense*, LVI, 171-173, 1973, 221 f.

(10) Hendrick van den Broeck (llamado Arrigo Fiammingo. Arrigo Paludano, Henrico de Malines, etc.) nació en Malines hacia 1530. Estudió con Frans Floris y viajó a Italia donde visitó Florencia (hacia 1550), Orvieto (1561), Perugia (1562) y Roma (desde 1565). Falleció entre 1592 y 1605. Véase L. Guicciardini, *Descrittione di Tutti i Paesi Bassi*, Antwerpen, 1567, 99, 101; G. Baglione, *op. cit.*, 77; U. Thieme, F. Becker, *op. cit.*, V.; C. J. Hoogewerff, *Nederlandsche Schilders in Itolie in de XVIe Eeuw*, Utrecht 1912, 162; W. Bombe, "Arrigo Fiammingo", *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l' Art*, 5, 1935, 231-144; L. van Puyvelde, *La peinture flammande à Rome*, Bruselas, 1950, 45-52; H. Nöe, *op. cit.* 125, ns. 1-3.

(11) A. Taja, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma, 1750, 40, 45.

(12) La contienda entre las fuerzas del bien y del mal representada en el fresco de Signorelli, probablemente estaba inspirada en Dante, como lo estuvo luego su trabajo en Orvieto. Este aspecto de los frescos de Orvieto ha sido estudiado por A. Venturi, *Luca Signorelli interprete di Dante*, Florencia, 1921, 24; véase también G. Mancini, *op. cit.*, (1903) y M. Salmi, *op. cit.*, 12, 13, 70, quien sugirió que la fuente para el fresco del Vaticano debió ser el Purgatorio, V, donde el poeta describe la lucha de un ángel con un demonio por el alma de Buonconte.

(13) Gabinetto de Disegni e Stampe, Uffizi, N. 50 E. Carboncillo 250 x 170 mm. Véase *Mostra de L. Signorelli*. Cortona y Florencia, 1953, 141, No. 74.



Foto No. 3. "Arcángel con una espada desenvainada", dibujo de Lucas Signorelli. Colección del Uffizi.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

El estilo temprano de ese diseño (14) y la posición de la figura, similar en el gesto del brazo extendido al Arcángel en el fresco de Alesio, son suficientes razones para creer que ese carboncillo pueda ser un estudio para la figura central del mural perdido (15).

El siguiente acontecimiento en la historia de la decoración de aquella pared, tuvo lugar cuando el dintel de la puerta que da acceso a la Capilla se quebró y cayó en vísperas del 25 de diciembre de 1522 (16). La *Resurrección* de Ghirlandajo, informa Vasari, fue "guasto en maggior parte" durante los trabajos que se tuvieron que emprender para reemplazar "il architrave che revino" (17). La información no es repetida por Vasari en la Vida de Signorelli, pero dada la posición del fresco debe haber sufrido la misma suerte (18).

Por lo común no se menciona que el interés de Clemente VII por obtener que Miguel Angel pintara nuevos frescos en la Capilla Sistina se debió sobre todo al estado ruinoso de las dos escenas de la pared de entrada. El deseo del Papa de sustituir los frescos dañados por una gran *Caída de los Angeles rebeldes*, y de disponer un *Juicio Final* en el muro del altar, fue comunicado al artista, quien, según Vasari, preparó varios estudios para ambas composiciones (19). Cuando Pablo III insistió en el pedido, Miguel Angel se enfrascó en el proyecto más osado, el *Juicio Final* (20). En cambio, llegó a tomar en considera-

(14) Está relacionado con Perugino, quien también participó en la decoración de la Capilla, véase M. Marangoni, *I disegni della R. Galleria degli Uffizi*, Florencia, 1912-1921 como aparece señalado por M. Moriando en Mostra, *loc. cit.*

(15) El personaje parece rechazar a un enemigo con un fuerte impulso hacia la parte baja de la esquina izquierda. Este movimiento coincide con la tendencia de la composición adoptada en la *Vida de Moisés*, que va de derecha a izquierda. Un personaje con un movimiento de cabeza muy similar aparece en la escena de *Moisés señala a su sucesor Josué* en el fresco de Signorelli. En el dibujo no se percibe ninguna relación con los Arcángeles armados de Orvieto.

(16) El dintel cayó cuando el Papa estaba por entrar en la Capilla y mató a dos soldados de su séquito. El accidente es narrado por P. Giovio, *Delle istorie del suo tempo*, (1550-52), Venecia, 1608, señalado por R. Salvini, E. Camesasca, *L. Raghianti, Op. cit.*, I, 133, 275.

(17) Los frescos se destruyeron por la restauración realizada para reforzar la entrada, más que por la verdadera caída del dintel. G. Vasari, *op. cit.*, III, 259: "*La Resurrezione* . . . e guasta la maggior parte, per essere ella sopra la porta rispetto all'avervisi avuto a rimetter un architrave che rovinó". D. Redig de Campos, *I Palozzi Vaticani*, Bologna, 1967, 68.

(18) M. Salmi, *op. cit.*, 70.

(19) "... voleva Clemente che... dove e l'altare, vi si dipignesse il Giudizio Universale... e sopra la porta principale gli aveva ordinato che vi facesse, quando per le sua soberbia Lucifero fu dal cielo cacciato...; delle quali invenzione molti anni innanzi s'è trovato che aveva fatto schizzo Michelangelo e vari disegni...". G. Vasari, *op. cit.*, VII. La información que añade Vasari, de que uno de los dibujos fue copiado en Trinità dei Monti por "un pittore siciliano" que había sido ayudante de Miguel Angel, lleva a la identificación errada del siciliano con Mateo de Alesio (probablemente sobre la base de que Van Mander lo llama siciliano), véase C. Gamba, *loc. cit.*

(20) Ch. Tolnay, *Michel Ange*, París, 1951, 72, 73, 250.

ción los dos frescos de la pared opuesta (21). Sin duda, las razones de orden iconográfico fueron cruciales en la determinación de no reemplazar la *Resurrección* y la *Defensa del Cuerpo de Moisés*. La importancia del primer tema como culminación triunfal del ciclo de la vida del Salvador, es evidente; en cambio la segunda escena tiene un definido significado simbólico en relación a la autoridad papal, y por ese motivo debió haber sido particularmente apreciada por los pontífices de los difíciles años del siglo XVI (22).

Extrañamente, los murales de la pared oriental permanecieron en estado ruinoso durante casi medio siglo, después de la reconstrucción del dintel alrededor de 1522. El emblema de Pío IV encima de la puerta recuerda que durante su pontificado (1559-1565) fue renovado el revestimiento de mármol del pórtico; no obstante los frescos no fueron restaurados en esa época (23). En 1561 el Papa le encargó a Francesco Salviati parte de la decoración de la Sala Regia (24) y algunos autores han asumido equivocadamente que también pintó la *Defensa*

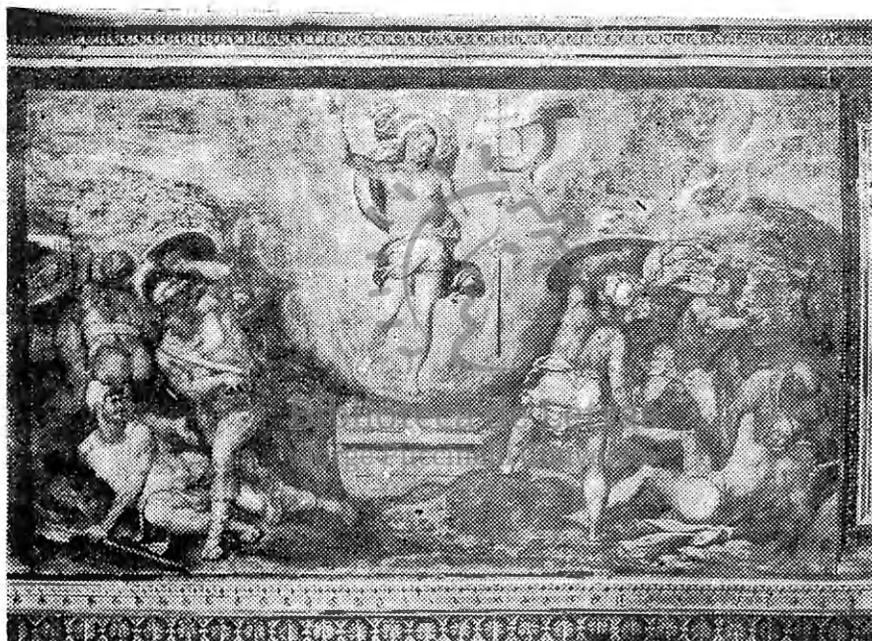
(21) El grupo de dibujos de Miguel Angel sobre la Resurrección, de alrededor de 1530, no están relacionados con el proyecto de la Capilla Sixtina, como fuera sugerido por C. Gamba, *Pittura di Michelangelo*, Novara, 1945, XXVIII, XXXII; *Idem, op. cit.*, 33. Tampoco hay ningún dibujo asociado a la obra de Alesio. Los dibujos de la Resurrección son en su mayor parte "dibujos de presentación", véase J. Wilde, *Italian drawings in the British Museum. Michelangelo and his studio*, Londres, 1953, Nos. 52 y 54, 90. Para la discusión de este asunto véase también A. E. Popham y J. Wilde, *The Italian drawings of the XV and XVI centuries in the collection of his Majesty the King of Windsor Castle*, Londres, 1949, No. 427, 251.

(22) Sixto IV vio en ese tema la prueba de que incluso el Demonio debe obedecer los mandatos de Dios. Por extensión, el Papa debía tener poder ilimitado, tanto en los asuntos espirituales como temporales. El tema de la autoridad papal fue de gran preocupación para Sixto IV y se volvió más actual en el Siglo XVI como punto de debate entre la Iglesia y los Reformistas. Aunque no hay ninguna otra representación de esa escena en gran escala, se comprende que los pontífices de épocas posteriores decidieran conservarla. También fue difundido a fines del Siglo XVI en una estampa diseñada por Martín de Vos y grabada por Wierix. Véase F. della Rovere (Sixto IV). *De Potentia Dei*, Roma, 1471, 10v. citado por L. D. Ettlinger, *op. cit.*, 74, 75; E. Steinmann, *op. cit.*, I, 516, n. 2.

El tema no es mencionado en el Pentateuco, sino en la Epístola de Santiago, 9. En la Edad Media fue tratado por J. da Voragine, *Legenda Aurea*, Ed. Th. Graesse, Bratislavia, 1890, 642 (citado por Ettlinger, *loc. cit.*), con un significado diferente: La intervención de San Miguel, tiene el propósito de impedir que los Israelitas adoren el cuerpo de Moisés. Esta interpretación también la da A. Tajo, *Op. cit.*, 40.

(23) El hecho de que Vasari no mencione ningún cambio en la condición del fresco de Ghirlandajo en la segunda edición de *Vite* es una prueba de que en 1568, durante el pontificado de Pío V, la pared aun estaba malograda, véase G. Vasari, *op. cit.*, III, 259; Ed. Steinmann, *op. cit.*, I, 166, No. 2.

(24) Salviati pintó *Barbarroja* y *Alejandro III* en la Sala Regia, a la espalda de la pared de la Capilla Sixtina, donde está colocado el emblema de Pío IV. Pero al poco tiempo Salviati se enemistó con el Papa, no habiendo ninguna razón para creer que pintara también en la Capilla, especialmente, ya que Vasari, su amigo y *compagno*, no hace ninguna mención al respecto, véase H. Voss, *op. cit.*, I, 256 y referencia 3; G. Mancini, *op. cit.*, (1956), I, 231.



ROMA - La Resurrección - Salviati - Capilla Sistina - Vaticano. Anderson.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

del cuerpo de Moisés, la cual habría sido restaurada, posteriormente, por Mateo da Lecce (25).

La Capilla tuvo que sufrir aún mayores daños antes de que se considerara la restauración de los frescos. En octubre de 1565 se descubrieron algunas grietas amenazadoras en la pared del lado norte y del ciclorraso que ocasionaron serias inquietudes por la seguridad de la estructura. No se podía seguir oficiando misa en la Capilla y se tuvo que desalojar todos los bienes de la Sacristía. Finalmente, entre julio de 1568 y octubre de 1569 la construcción fue íntegramente reparada por Pío V (26) con gran costo.

Una vez que los muros fueron consolidados, el Cardenal Rusticucci prosiguió, en acatamiento de las instrucciones del Papa, con la refacción de las pinturas. Según Bottari, llamó a Girolamo de Fano para restaurar los frescos de Miguel Angel y para terminar de cubrir los desnudos que Daniel de Volterra había dejado sin velar en el *Giudizio*. De Fano falleció poco después y su asistente Domenico Carnevale quedó a cargo de la mayor parte de la obra (27). Un pago a Carnevale está documentado en diciembre de 1569 (28), pero las labores debieron de proseguir mucho tiempo después.

La retribución ofrecida a Carnevale es el último documento conocido acerca de esta fase de la historia de la Capilla. No se han identificado contratos o recibos de pagos para las obras de Alesio o de Arrigo Fiammingo. Es por eso que la atribución de los frescos y su datación, en los términos aceptados hasta ahora, han sido derivadas de fuentes secundarias.

(25) A. Taja, *op. cit.*, 40, 45 repite a Baglione diciendo que Alesio se propuso imitar el estilo de Salviati. G. P. Chattard, *loc. cit.*, no comprendió la información y escribió inexactamente que el fresco primero fue pintado por Salviati y luego rehecho por Alesio en tiempo de Gregorio XIII, después de la rotura del "arquitraabe" (lo que habría sucedido así en una fecha completamente diferente), véase E. Steinmann, *loc. cit.*

(26) E. Steinmann, *op. cit.*, II, 779-783; R. Salvini, *op. cit.*, I, 124; A. Bertolotti, *Artisti modonesi, parmesí e della lunigiana in Roma nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Modena, 1882, 22. Pío IV tuvo que trasladarse de sus apartamentos a un lugar más seguro y luego de su muerte, durante la realización del conclave, se dio un permiso especial a los arquitectos para que entraran a revisar la condición de la Capilla. Mientras tanto el Papa tuvo que celebrar misa en la iglesia de San Pedro. Están registrados los pagos de 5000 escudos a Giacinto Barozzi por el trabajo en la Capilla. Pirro Ligorio realizó un dibujo (Biblioteca Bodleian) sobre la forma cómo se podría reparar la estructura, pero no se ha podido probar su participación en el trabajo, véase D. Steinmann, *op. cit.*, I, 152, fig. 72.

(27) La principal contribución de Carnevale fue en el **Sacrificio de Noé** donde se había desprendido un gran pedazo de **intonaco**, según F. Forceroli. La información sobre ambos pintores fue publicada por G. Bottari, **Vita de Michelangelo Buonarroti scritta da Giorgio Vasari**, Roma, 1760, 176, n. 10, quien se refiere a un manuscrito acerca de "Uomini illustri Modanesi", por Francesco Forceloni y a Vedriani: **Raccolta de' pittori &c. Modanesi.**, 99; véase E. Steinmann, *op. cit.*, II, 783, n. 6.

(28) L. Pastor, **Storia dei papi della fine del Medio-evo**, Roma, 1925 1934, VIII, 86 n. 3.

Que Mateo Pérez de Alesio pintara la *defensa del cuerpo de Moisés* está confirmado por el testimonio de primera mano de dos autores: por Carel van Mander, quien estuvo presente en Roma entre 1574 y 1576 y lo describió correctamente en el *Schilderboech*, agregando la extraña información de que "sin embargo el Angel... es la obra de Guidonio" (29); y por Francisco Pacheco, quien siendo aún un jovenzuelo conoció a Alesio en Sevilla y años más tarde recordó claramente el dibujo de la "Muerte de Moisés". Fue el mejor dibujo de Alesio, escribió con admiración, "porque había sido pintado delante del Juicio de Miguel Angel y asumió su gran manera". La veracidad de esta noticia, agregó Pacheco (30), fue probada "por la información otorgada por algunas personas que habían estado en Roma y habían visto la pintura" (31).

Henrico Fiammingo es mencionado por primera vez como autor de la Resurrección en un manuscrito anónimo de ca. 1600 (32) y el dato fue repetido correctamente por Baglione (33). Por añadidura, la obra está claramente firmada con el monograma del artista, sobre el sarcófago allí representado de modo que no queda ninguna duda sobre quién pueda ser el autor (34).

Para un ojo moderno, la unidad del esquema formal de los frescos del siglo XV es interrumpida por la intrusión de las obras de Van den Broeck y de Alesio. La escala de sus figuras y el principio de su construcción, basado mayormente en un concepto restringido de la figura

(29) C. van Mander, *op. cit.*, 193 v-194; M. Vaes, *Le séjour de Carel van Mander en Italie*, 1573-1577, Homenaje a Dom U. Belière, Bruselas, 1931, 228, n. 1, 237, n. 2. El pintor Guidonio fue identificado de primera intención por M. Vaes, como Galeazzo Ghidoni, natural de Cremona en 1598. Si tenía 20-25 años cuando conoció a Van Mander, quiere decir que falleció a la edad de 43-48 años, ciertamente ya no a una edad temprana. Véase M. Vaes, "Appunti di C. van Mander su vari pittori italiani suoi contemporanei", Roma, IX, Mayo-Sept., 1931; U. Thieme, F. Becker, *op. cit.*, XIII, 547. Se debería buscar otros artistas con el nombre cristiano de Guido o Guidonio para acompañar la información de Van Mander: por ejemplo, un Guidonio Guelfi del Borgo estaba matriculado en la Academia de San Luca, alrededor de la misma época que H. van den Broeck, hacia 1580. Véase *Libro di Introito, 1553-1633*, II, f. 9a. Archivo Storico della Accademia di San Luca. Guidonio Gueufi también colaboró con Alesio en marzo de 1582, pintando un emblema de Gregorio XIII en la decoración del Panteón para las fiestas de la Congregazione dei Virtuosi; véase H. Waga: "Vita nota e ignota dei Virtuosi al Pantheon", *L'Urbe*, 5, 1967, 2.

(30) La participación de Alesio en la Capilla Sixtina, despertó el escepticismo de los artistas sevillanos. Al famoso escultor Jerónimo Hernández (ca. 1540-1586) se le recuerda diciendo sarcásticamente que si el dibujo fuera realmente de Alesio se haría gustosamente su discípulo, véase F. Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza*, Sevilla, (1649), edición 1866, II, 10-11.

(31) Extrañamente, Baglione (*Op. cit.*, 32) que usualmente es exacto, comete el error de asignar ambos frescos, con títulos equivocados, a Alesio, véase la nota 5.

(32) *Eleuctus*, f. 25, citado por G. I. Hoogewerff, *Beschieden en Italie ombrent Nederlandsche Kunstenaars en Galeerden*, La Haya, 1917, III, 140.

(33) G. Baglione, *op. cit.*, 77.

(34) El monograma está compuesto por las letras HVDB, véase G. I. Hoogewerff, *op. cit.*, 1921, 162.



ROMA - La defensa del cuerpo de Moisés - Solvati - Capilla Sistina - Vaticano.
Anderson.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

serpentinata, son totalmente distintos a los de las pinturas más antiguas; así como lo es el tratamiento del espacio, el cual se vuelve denso, sobrecargado con figuras humanas de grandes dimensiones, mientras que las escenas más antiguas están colocadas delante de un mundo armonioso de perspectivas perfectamente ordenadas.

No obstante, un examen más detenido revelará que los frescos del siglo XVI también fueron concebidos coherentemente sobre la base de una similar estructura formal y de que, dentro de los límites de su propia idiosincracia estilística, fueron adaptados deliberadamente al esquema del siglo anterior. Ambas obras tienen una hilera de figuras en el primer plano, que repite la distribución empleada en las pinturas de los antiguos maestros. Están contruidos según el principio de una composición radial que se desarrolla alrededor de un eje vertical en un movimiento de expansión semi-circular; y en los dos murales el espacio está dividido en tres zonas según un esquema en forma de "V".

El movimiento que se percibe en el progreso de los dos ciclos, que avanzan en sentidos opuestos, también es respetado, ya que cada uno de ellos el evento final de la historia está representado como una pequeña escena en el fondo, una frente a la otra: *La Ascensión de Cristo*, en el ángulo superior derecho de la *Resurrección*, y *El Entierro de Moisés*, en el ángulo superior izquierdo del otro mural.

A pesar de que en ambos frescos se evidencia un tratamiento formal similar, por lo común se ha asumido que la obra de Van den Broeck representa una versión más fiel del mural antiguo que la de Alesio. Esta idea es sostenida, sobre todo, por la medida en la concepción de la figura de Cristo (35) y por el mayor énfasis de la composición en su movimiento hacia el lado derecho, en concordancia con el ritmo del ciclo original. En la obra de Alesio, a pesar de que los ángeles crean al impresión de progresar de derecha a izquierda, la búsqueda de una contorsión *serpentinata* ha invertido el efecto y el movimiento con que está impulsada la lanza del Arcángel Miguel en sentido contrario arroja las figuras más prominentes de los demonios de regreso hacia el ángulo derecho (36).

(35) La anatomía derecha de Cristo con mínima indicación de **contrapposto**, revela que Van den Broeck siguió fielmente (aunque en forma literal) el modelo del Siglo XV. Únicamente la postura más desplazada de los miembros indica que es una obra posterior. La necesidad de armonizar con un modelo arcaico es aún más perceptible si se compara con la contemporánea **Expulsión del Paraíso** de Van den Broeck (S. María degli Angeli, Roma), donde la enérgica figura de Adán está tomada directamente del **Juicio Final de Miguel Ángel**, véase T. H. Fokker, **Werke Niederländische Meister in der Kirchen Italien**. La Haya, 1931, 126; **Dipinti Fiamminghi di Collezioni Romane**, Palazzo Barberini, Roma, 1966, 16, fig. 17.

(36) La manera en que el Arcángel Miguel rompe el esquema establecido de la composición, parece confirmar el informe de Van Mander acerca de la intervención de un pintor diferente llamado Guidonio. Quien quiera que fuese, su participación no puede entenderse como el trabajo de un simple ayudante, como sugiere M. Noë, op. cit., 126.

En ambos frescos los modelos dominantes han sido las densas estructuras de las figuras que pueblan la Capilla Paolina y las obras tardías de Miguel Angel (37). La *Resurrección* de Van den Broeck fue compuesta ignorando deliberadamente los dibujos de la década de 1530 del Buonarroti dedicados al mismo tema (38). La ausencia de todo vestigio de la *grazia* característica de los diseños más tempranos de Miguel Angel es el resultado de la búsqueda consciente de un idioma más sobrio para la pintura religiosa. Los artistas romanos de la *Contramania* estuvieron inspirados por el desarrollo tardío del genial florentino en su aspiración por una nueva modalidad artística más grave y circunspecta. Inclusive el respeto por composiciones de tiempos anteriores, como en el caso aquí estudiado, coincide con esa tendencia de los años en torno a 1570, que se desarrolló en una atmósfera dominada por la piedad de Pío V y por una actitud "pasadista" como la que florecía entonces en Roma y que irradiaba sobre todo del influyente Palacio Farnese. El importante lugar que ocupan los dos murales, condujo a que, a pesar de no ser sino obras de artistas limitados, estuviesen cuidadosamente afinados a las últimas exigencias ideológicas de sus días. En ese sentido reflejan con toda fidelidad la preocupación del Cinquecento tardío por emplear un vocabulario artístico capaz de evitar los excesos formales y la frialdad emocional de la *Maniera* (39).

Se ha asumido habitualmente que los frescos de Alesio y Van den Broeck fueron pintados durante el pontificado de Gregorio XIII, en algún momento entre 1573 y 1575 (40). Una antigua tradición, reiterada por la mayoría de los autores que se han ocupado del tema y probablemente originada en el caso de Pérez de Alesio en el propio artista, sustenta esa idea. El historiador sevillano Gonzalo Argote de

"Jorge Puccinelli Converso"

(37) Los ángeles en la *Defensa de Moisés* son una excepción, ya que se oponen estilísticamente al resto de los personajes. Su elegancia ornamental se deriva de Taddeo Zuccari, quien utilizó un movimiento interrumpido similar con el tallo en torsión, en algunos de sus ángeles en vuelo o de personajes en acción. Taddeo pintó también en su *Conversión de San Pablo*, de S. Marcello al Corso, los mismos drapeados con espirales convencionales como se ven en el ángel del lado derecho, así como una versión célebre de la mano que señala (derivada de la Capilla Paulina) y utilizada como modelo para el Arcángel Miguel. Véase el dibujo de Taddeo *El Ángel advirtiendo a San José que huya a Egipto* (Kunsthal, Hamburgo) o el *Ecce Homo* de S. Maria della Consolazione, Roma. De ahí que el origen fundamental del estilo de Guidonio, reside en la tradición de Rafael y no de Miguel Angel, a diferencia del resto del fresco. Véase J. Gere, *Taddeo Zuccaro*, Londres, 1969, 158, Cat. 86, figs. 78, 72, 104.

(38) Para las reproducciones de los dibujos y la bibliografía, véase A. E. Popham, J. Wilde, *op. cit.*, 251, No. 427, pl. 22; J. Wilde, *op. cit.*, 90-91, Nos. 52-54; véase también la nota 21.

(39) Para el ambiente en Roma y la actitud retrospectiva neofeudal de los Farnese, véase F. Zeri, *Pittura e Controriforma*, Turín, 1957, 44 ss., y la nota 64. Para la relación del estilo de la *Contramania* con la *Maniera* y el clima religioso, véase S. J. Freedberg, *Painting in Italy, 1500 to 1600*, Harmondsworth, 1970, 293-295.

(40) A. Molino, *L'Oratorio del Gonfalone*, Roma, 1964, 35; H. Noë, *op. cit.*, 126.

Molina, lo calificó de “pintor de su Santidad” (sin especificar el papa) en una obra publicada en fecha tan temprana como 1588. El cronista agustino Antonio de la Calancha, quien pudo haber conocido al artista en Lima, fue más lejos y lo describió como “aquel... raro pintor... que lo fue del Papa Gregorio Decimotercio”. En Italia, Baglione mencionó a Alesio y a Van den Broeck entre los artistas que trabajan para Gregorio XII (41), y Taja fue el primero en decir explícitamente que los dos frescos fueron renovados por encargo de ese Papa. Desde entonces esa información se ha incorporado en los escritos modernos acerca de la Capilla Sistina (42).

Alguna vinculación con Gregorio XIII se ve confirmada, además, por la presencia del emblema del Papa —un dragón alado y sin cola— en un lugar algo disimulado de la *Defensa del Cuerpo de Moisés*. Aparece en la tarja que decora el frente del sarcófago, en el contexto de una representación de la *Zarza Ardiente* (43).

La prueba parece incontrovertible. No obstante, las conclusiones aparentes a que ésta conduce son difíciles de aceptar. ¿Cómo es posible que dos pintores sin importancia hubiesen sido llamados en los tiempos de Gregorio XIII para una obra de tanta significación? Al regresar Vasari a Florencia, en junio de 1573, toda la decoración mural del Vaticano estuvo dirigida por un conciudadano del Papa, el hábil artista Lorenzo Sabatini (44). ¿Habría él consentido que una de las paredes más apreciadas del palacio papal —y de todo el mundo cristiano— fuese encomendada a un joven desconocido y a un pintor flamenco secundario? (45).

(41) G. Argote de Molina, *Nobleza de Andalucía*, Sevilla, 1588, 188v; Fr. A. de la Calancha, *Crónica moralizada del Orden de San Agustín en el Perú*, Barcelona, 1638, 248, G. Baglione, *op. cit.*, 32, 77.

(42) A. Taja, *loc. cit.*, debió basar su información en Baglione y en la identificación del emblema de los Buoncompagni (véase la nota 43). Esta versión se ha repetido frecuentemente desde entonces, véase, por ejemplo, L. Lanzi, *op. cit.*, 195-196; A. Molino, *loc. cit.*

(43) La escena está apretada en la tarja en forma de corazón del frente del sarcófago. Casi una tercera parte de la cartela está tapada por la pierna de un demonio en huida, y en el espacio sobrante hay un vigoroso Moisés que sujeta una vara convertida en serpiente mientras escucha a Dios que aparece entre las llamas. El dragón de los Buoncompagni está representado en el margen izquierdo, con la intención probable de hacerlo aparecer como una extensión de la vara; véase nota 65.

(44) C. van Mander, *op. cit.*, 192 f, informa que Lorenzo estuvo a cargo de las pinturas en el Vaticano y que tuvo a muchos artistas jóvenes trabajando para él.

(45) Hasta esa época sólo se sabe que Pérez de Alesio trabajó como ayudante de Cesare Nebbia en la Villa d'Este. Véase D. Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, 1960, 47, 61. Mientras los pintores flamencos eran apreciados sobre todo por su habilidad en los paisajes y por su paciencia para diseñar *groteschi*. “Los Italianos piensan que sólo para estos trabajos somos buenos (paisajes y *groteschi*) y que ellos lo son para los personajes”, escribió C. van Mander, *op. cit.*, I, 46. Van den Broeck trató de destruir ese prejuicio. Sin embargo, eso no lo convirtió en el candidato idóneo para la obra de la Capilla Sixtina. H. Noe, *Loc. cit.*

Si fuera así, ¿no se habría citado en las antiguas relaciones de las obras cumplidas por el Papa la renovación de los frescos en la Capilla Sistina? (46). Sin embargo, en ninguna de ellas se la menciona, aunque se hace referencia a la decoración mural emprendida por Gregorio en otros ambientes del Vaticano.

Un examen más detenido de la cronología de los acontecimientos, podrá proporcionar una explicación alternativa del origen de los frescos y evitar así las contradicciones mencionadas más arriba.

El *terminus post quem* para el inicio de ambos murales es establecido por el comienzo de las labores de De Fano y Carnevale en la restauración de los frescos de Miguel Angel, entre octubre y diciembre de 1569 (47). Ninguna fecha anterior a ese año es aceptable, si se considera que la Capilla estuvo desafectada desde octubre de 1565 (48).

Por otro lado, la biografía de Pérez de Alesio proporciona evidencia interna para establecer un *terminus ante quem* anterior al que se ha reconocido hasta ahora. Alesio fue admitido en la Academia de San Lucas de Roma en noviembre de 1573 (49). Para ser inscrito en esa Academia, un artista debía haber cumplido alguna obra pública de significación y haber alcanzado una edad respetable (50). Nacido alrededor de 1547, en aquella fecha, Alesio había recientemente llegado a la edad recomendable de 25 años. Al mismo tiempo, de las tres obras murales de importancia que dejó en Roma, sólo el fresco del

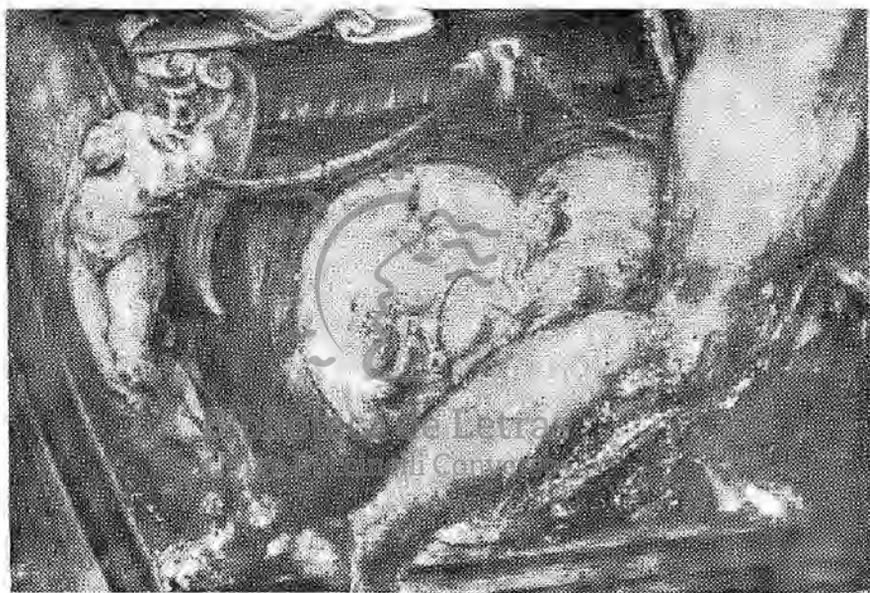
(46) Por ejemplo la relación conservada en el Archivo Buoncompagni o la que estableció Baglione, véase L. von Pastor, *op. cit.*, IX, 916; G. Baglione, *op. cit.*, Ed. Roma, 1935, 4-6.

(47) Véase las notas 27 y 28.

(48) Ninguno de los pintores estuvo en Roma antes de esa fecha. Van den Broeck aparece registrado en Roma desde 1565 en adelante, cuando estuvo inscrito en la hermandad de Santa María in Campo Santo, véase G. J. Hoogewerff, *loc. cit.* Alesio estuvo ahí desde 1568: un dibujo de la Biblioteca Pierpont Morgan, que se cree sea su retrato, tiene la inscripción: "Roma nel 1568", y el primer pago que recibió en Tivoli es de junio del mismo año. W. Heil, "Palma Giovane als Zeichner", *Jahrbuch d.Preusz. Kunstsammlungen*, XLVII, 1926, 65, fig. 8; H. Tietze, E. Tietze-Conrat, *The drawings of the Venetian painters in the 15th and 16th centuries*, Nueva York, 1944, 194, 216, No. 1045; D. Coffin, *loc. cit.*

(49) *Libro di Introiti 1535-1633*, II, f. 64. Archivo Storico della Accademia di San Luca.

(50) 25 años era la edad mínima aceptable para la matrícula. En la Bula de Gregorio XIII (15 de diciembre de 1577) para la reforma de la Academia, aparece específicamente mencionado el asunto de los artistas jóvenes en términos que podrían referirse al caso de la Capilla Sixtina: "... e perche ancora principiate e scolaris senza niuna lunga pratica... tirati della necesito, o dall'avidita del guadagno pigliano sopra di se l'incarico d'eseguire grandi lavori, onde poi questi riuscivano spogli e mancanti di quelle perfezione cha alle buone Arti si addice". En los Estatutos de G. de Vecchi (1596) se establece que el Príncipe debe tener al menos 30 años, véase M. Missirini, *Memorie per cervire alla storia della Romana Accademia di San Luca*, Roma, 1823, 19f., 70; D. Martínez de la Peña, "artistas españoles en la Academia de San Lucas", *Archivo Español del Arte*, XLI, 1968, No. 164, 294-295.



ROMA. "La defensa del cuerpo de Moisés". Salviati Capilla Sistina. (Detalle).



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Vaticano puede fecharse antes de 1573; las otras dos, las pinturas en el Oratorio del Gonfalone y las de la iglesia de Sant'Eligio dei Orefici, pertenecen a períodos más tardíos (51). De modo que para cumplir con ambas condiciones, habría sido necesario que Alesio hubiese completado el trabajo en la Capilla Sistina antes de noviembre de 1573.

El lapso entre diciembre de 1569 y noviembre de 1573, puede reducirse aún más, si se toma en cuenta que Giorgio Vasari fue llamado dos veces durante ese período para pintar en el Vaticano. Es difícil de creer, conociendo la admiración de Vasari por Miguel Ángel y la importancia que le atribuía al *Giudizio*, que hubiera permanecido indiferente ante el hecho de que dos artistas desconocidos trabajasen en la sistina. Su primera visita tuvo lugar entre diciembre de 1570 y junio de 1571, cuando colaboró con Zucchi en la Torre Pia. La segunda vez fue llamado por Gregorio XIII, entre Noviembre de 1572 y Junio de 1573, para concluir la Sala Regia (52). Dado que Henri Van den Broeck aparece documentado como uno de los doce artistas que ayudaron a Vasari en esa empresa, puede asumirse que durante aquellos meses no estuvo comprometido simultáneamente en la Capilla papal en calidad de maestro independiente (53).

Recapitulando, quedan tres momentos antes de Noviembre de 1573 en los cuales Alesio y Van den Broeck pudieron haber llevado a cabo sus obras: 1) el período de cuatro meses entre Junio y Noviembre 1573; 3) el año de Diciembre de 1569 a Diciembre de 1570.

(51) La obra en el Gonfalone está documentada entre 1575-76; véase K. Oberhuber, "Jacop Bertoja in Oratorium von S. Lucia del Gonfalone in Rom" *Römische Historische Mitteilungen*, 1958-1959, Colonia, 1960, 253-254, No. 44. Y de los documentos estudiados por Dottoressa M. Vittoria Brugnoli Pace, se desprende que el fresco de la pared del altar de Sant'Eligio dei Orefici no fue pintado en el período de 1566-1576. La iglesia está mencionada en el: **Anonimo Spagnolo**, f. 104. Cod. Chigiano I, V, 167, Biblioteca Vaticana. Por lo tanto debió realizarse durante la segunda estada de Alesio en Roma, en 1581-83. Esta fecha es confirmada por el hecho de que Van Mander, quien dio una cuenta cabal de los trabajos de Alesio antes de 1576, no mencionó a Sant'Eligio. Agradezco sinceramente a la Dottoressa M. V. Brugnoli Pace por haberme informado amablemente sobre los resultados de su investigación documentaria. Véase también M. V. Brugnoli, "Su Raffaello Architetto, la Capella Chisi e la Chiesa di Sant'Eligio", *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archologia e Storia dell'Arte*, XVI, 1969.

(52) Los pagos por el trabajo en las tres Capillas de Pío V están documentados en **Libri dei Conti delle Deposit. Gen. della Camera Apostolica**, 1570-1572, véase Vasari, Milanese, *op. cit.*, VII, 715; A. Taja, *op. cit.*, 951; G. Moroni, **Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica**, Venecia, 1840-1861, IX, 156f. Para la participación de Vasari en la Sala Regia, véase los documentos citados por M. Vaes, *op. cit.*, 217, n. 3; A. Venturi **Storia dell'arte italiana**. IX. **La Pittura del Cinquecento**, Milán, 1925-1934, 6, 304 f.

(53) Van Mander, *op. cit.*, 184v, creía que Van den Broeck trabajó con Pieter de Witte como ayudante de Vasari en la Sala Regia. Esto está confirmado por una carta de Vasari a V. Borgini (3 de feb. de 1573), véase G. Gage, **Carteggio inedito d'Artisti dei secoli XIV, XV, XVI**, Florencia, 1839-40, II, 361. Es extraño que el fresco de la **Resurrección** de Van den Broeck, siendo obra de un Flamenco, haya escapado de la memoria de Van Mander y que no la mencionara en su libro.

El primer lapso es no sólo muy corto para semejante tarea, sino que coincide, como ya se mencionó, con la época cuando Sabatini fue el "pintor papal" que tenía a su cargo la decoración del Palacio del Vaticano (54). Su nombre está asociado con todos los frescos pintados en la época y ciertamente no habría sido dejado de lado al emprenderse obras en el ambiente más importante del Palacio. Así que parece poco probable que los murales hubiesen sido renovados durante aquellos meses del año 1573 (55).

El período que se extiende desde diciembre de 1569 a diciembre de 1570, habría parecido a primera vista la época más indicada para la participación de Alesio y Van den Broeck; pero no puede ser tomado seriamente en consideración, porque no existiría ningún motivo para la incorporación del emblema de los Buoncompagni.

Es mucho más aceptable considerar el trabajo de Alesio y de Van den Broeck en la Capilla como la etapa final del proceso de restauración conducido por el Cardenal Rusticucci. Varios factores señalan en ese sentido. Primeramente, la actividad de Pérez de Alesio y Van den Broeck en Roma no se limitó a la época del Papa Gregorio, como se implica de los textos de Van Mander y Baglione, sino que empezó anteriormente durante el pontificado de Pío V, e incluso antes, desde 1565, en el caso del artista flamenco (56). Alesio estuvo en Tívoli en 1568-69 y en los años siguientes tuvo tratos con dos dignatarios de la época de Pío V: el Cardenal Rambouillet y significativamente, con Monsignor Fantino Petrigiani (57), quien entre 1564 y 1576 está documentado como "Prefetto del Palazzo Apostolico" (58).

(54) C. van Mander, *op. cit.*, 192f.

(55) La impresión que uno puede recibir del texto de Van Mander de que Alesio y Guidonio pertenecieron al grupo de pintores que trabajaron a las órdenes de Sabatini, es engañosa. La colaboración con Sabatini se menciona específicamente en los casos de Raffaellino Motta y Ricardo Sazzi, cuyos trabajos se describen junto a los de Alesio y Guidonio; sin embargo el texto sobre este último no menciona ninguna relación con Lorenzo Sabatini, simplemente dice: "Noch isser geweest te Room in mijnen tijd. . .". En otras palabras cuando Van Mander llegó a Roma, en junio de 1574, encontró a Sabatini a cargo de las pinturas del Vaticano. Pero los frescos de la Capilla Sixtina estaban listos ya en esa fecha y pudieron haber sido pintados mucho antes de la llegada del artista Emiliano.

(56) G. Mancini, *op. cit.*, I, 222, afirma correctamente la presencia de Alesio en tiempos de Pío V; C. van Mander, *loc. cit.*; G. Baglione, *op. cit.*, 32, 77; véase la nota 48.

(57) Charles d'Angennes de Rambouillet (1530-1587), era llamado Cardenal Ramboglietti y es el misterioso **Bonfiglietti** que se menciona en las anotaciones de Bellori a Baglione. Era obispo de Le Mans y fue trasladado a Roma, donde Pío V lo designó cardenal en mayo de 1570. Pérez de Alesio le fue presentado por un cierto Salvador de Venecia y viajó con él a Viterbo y Tarquinia. G. Baglione, *op. cit.*, (Roma, 1935), 31; véase también D. Mahon, **Studies in Seicento art and theory**, Londres, 1947, 319, n. 122; L. von Pastor, *op. cit.*, VIII, 119-120.

Fantino Petrigiani (+1600) trabajó para Pío V y Gregorio XIII. Como **Prefetto** del Palacio Vaticano debía ocuparse de su conservación y decoración. En 1578 fue enviado en calidad de Nuncio a Nápoles y luego a España. Esta afinidad con el mundo Ibérico explica su relación con Pérez de Alesio, quien era

Rambouillet fue nombrado cardenal por Pío V en 1570 y Alesio debió de haber trabajado para él por algún tiempo desde entonces. Por consiguiente, ya sea Monsignore Petrigiani o el Cardenal Rambouillet, habiendo estado satisfechos con los servicios de Alesio, pudieron haber recomendado al joven artista a Rusticucci cuando éste debió restaurar los frescos de la pared dañada de la Capilla papal.

El pontificado de Pío V es suficientemente conocido por haber sido una época dominada totalmente por consideraciones ascéticas y místicas, para que sea comprensible que el interés del Papa por la Capilla Sistina era exclusivamente religioso (59). La Capilla ya no era vista como un templo del arte, sino tan sólo como el lugar sagrado reservado para que el Papa oficiara el culto divino y cuya decoración era concebida tan sólo *Ad Maiorem Dei Gloriam*. El hecho de que el arreglo de la Capilla hubiese sido encomendada a un Cardenal que era conocido por tener "piu prudenza che doctrina" y por ser "di moto tardo, ma diligente, (e) di buoni sentimenti. . ." (60) cuadra perfectamente con la atmósfera que vivían la Iglesia y la sociedad romana de la época. Los días cuando Pablo III había ido personalmente al taller de Miguel Ángel para solicitarle que aceptara un pedido, estaban muy lejos. La actitud de San Pío era de indiferencia y de economía hacia el arte. Pintores jóvenes y marginales fueron llamados para retocar la Capilla Sistina (61). Las artes eran apreciadas tan sólo en cuanto servían de vehículos al dogma, y sus dimensiones creativas y

de origen español. Véase G. Mancini, *op. cit.*, I, 233; J. Hess, *Kunstgeschichte Studien zum Renaissance und Barock*, Roma, 1967, I, 23; G. Moroni, *op. cit.*, XLI, 260, CII, 361.

(58) Como una prueba más de la familiaridad de Alesio con Pío V aparece un retrato del Papa en una nómina de los cuadros dejados por el artista a su muerte, en Lima, véase R. Porras Barrenechea, "Un inventario iconográfico del Siglo XVI. El pintor Mateo de Alesio"; *Revista Cultura Peruana*, 90, Lima, 1955. El retrato debió ser encargado por la Universidad de San Marcos de Lima, la que fundada en mayo de 1551 fue reconocida por Pío V en una Bula del 25 de julio de 1571.

(59) La primera preocupación de Pío V fue cubrir los desnudos dejados por Daniele da Volterra en el *Giudizio*. El Papa reaccionó vigorosamente contra la desnudez de muchas estatuas clásicas. En general su comprensión del arte fue en extremo limitada, debido a sus prejuicios hacia el cuerpo humano y a su austeridad excesiva en materia económica. Véase la nota 61 y L. von Pastor, *op. cit.*, VII, 81-86.

(60) Girolamo Rusticucci (1537-1603) fue secretario de Antonio M. Ghislieri durante nueve años, antes de que éste fuera el Papa Pío V. En un manuscrito de 1599 aparece descrito como "d'ingegno posato, ma sagace", véase G. Moroni, *op. cit.*, II, 783, No. 6.

(61) De manera parecida, en tiempos de Pío V los frescos de la capilla de Santi Martino e Sebastiano (1567-68), en el Vaticano, fueron encargados a Giulio Mazzonni, un ayudante de Vasari más conocido como *stuccatore* que como pintor. Una carta de Vasari escrita en Roma en marzo de 1567, describe la austeridad y la *miseria* en la que Roma había caído y la "mezquindad en el vivir" que se había extendido desde el Vaticano a toda la Ciudad Santa; citado por S. J. Freedberg, *op. cit.*, 294; véase G. P. Chattard, *op. cit.*, III, 334.

expresivas eran pasadas por alto. Estos fueron los tiempos cuando Pío V mandó hacer una copia del Juicio Final de Fra Angelico atraído exclusivamente por la leyenda de santidad creada en torno a la personalidad del pintor (62). Y en esta época, probablemente por la segunda mitad de 1571, Arrigo Fiammingo y Matteo da Lecce fueron llamados para una tarea que las autoridades del Vaticano deben haber visualizado simplemente como una manera económica de repetir dos frescos dañados de otros tiempos (63).

Durante el mes de mayo de 1572, mientras el trabajo estuvo probablemente en proceso, Pío V falleció y Gregorio XIII fue elegido. En esas circunstancias, Alesio sin duda agregó el dragón de los Buoncompagni como un sutil homenaje dedicado al nuevo Papa. El animal heráldico es pequeño y apenas perceptible, a pesar de encontrarse en un lugar tan central. Por añadidura parece que estuviera fuera de contexto en la escena de la *Zarza Ardiente* (64). No obstante, su presencia puede ser interpretada como una transformación extrema de la vara de Moisés, la cual, convertida en serpiente como testimonio de la visión divina en la narración bíblica, asume aquí el aspecto de un dragón en uno de sus extremos (65). El blasón del Papa es, de ese modo, asimilado a un origen sobrenatural, el cual irradia un mandato casi divino sobre la investidura recién recibida por Gregorio al relacionar al nuevo Papa por filiación emblemática (66) con aquél que fuera considerado como el San Pedro de la Antigua Ley (67).

El encargo de Rusticucci en la Capilla Sistina debió haber sido concluido antes de noviembre de 1572, cuando aquél abandonó Roma para radicarse en Sinigaglia (68). La fecha coincide exactamente con

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

(62) Ver L. von Pastor, *op. cit.*, VIII, 81f; F. Zeri, *op. cit.*, 61, fig. 50, para la copia de Fra Angelico, que curiosamente fue pintada por B. Spranger, uno de los artistas más sensuales entre los manieristas nórdicos.

(63) Sintomáticamente, G. Celio, *loc. cit.*, cuando escribió sobre los dos murales del siglo XVI, dijo: "ma con volerle *rinfrascare*, non sono piu quelle".

(64) Cuando Gregorio XIII tenía motivos para colocar su emblema lo hacía en una forma menos oculta; por ejemplo, en una de las habitaciones de sus apartamentos privados. C. van Mander, *op. cit.*, 193, lo describe como una obra de Raffaellino da Reggio.

(65) La contradicción entre el hecho de que el dragón no debía tener cola y de que Moisés aparentemente lo sostiene por ella, se resolvió escondiendo el punto de contacto entre ambos detrás de una de las piernas del demonio.

(66) Moisés fue el prototipo tanto de Cristo como de San Pedro, y su vara estuvo guardada en San Giovanni in Laterano junto con las reliquias más preciosas del propio San Pedro, véase L. Réau, *Iconographie de l'art chretien*, París, 1965, II, 176.

(67) Quiero agradecer a la Dra. Jennifer Montagu por señalar esta posible relación.

(68) G. Moroni, *op. cit.*, LXVI, 259. Es normal que habiendo sido durante quince años un íntimo colaborador de Pío V, dejara su posición en el Vaticano después de la elección del nuevo Papa que tuvo lugar el 14 de mayo de 1572. La demora de su partida pudo deberse al hecho de que no había concluido la tarea en la Capilla Sistina.

la llegada de Vasari para la decoración de la Sala Regia y la incorporación subsecuente de Henry Van den Broeck entre sus ayudantes (69). Ese suceso está ciertamente más en conformidad con el tratamiento que se solía otorgar a los artistas flamencos en Roma en la época, y muestra cómo las cosas volvieron a su cauce normal una vez que la extrema austeridad del Papa anterior fue dejada atrás (70).

Así, han podido explicarse los principales hechos relacionados a los dos murales aquí estudiados. La cuestión de la fecha en sí, vale decir si las pinturas se originaron un año o dos antes de lo que se ha asumido habitualmente, puede ser un asunto de interés puramente académico. Pero si los años de diferencia establecidos son los que separan al pontificado del ascético San Pío de la renovada actividad artística de los tiempos de Gregorio XIII, el asunto tendrá mayor significación para alcanzar un entendimiento más cabal de los frescos y para explicar la presencia de éstos en la Capilla Sistina. Un artista como Pérez de Alesio fue muy consciente de esa diferencia, y siempre procuró asociar su nombre con el del Papa que se comportó como un genuino mecenas y que volvió a la tradición de la iglesia de patrocinar a las artes con generosidad y visión.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

(69) Véase la nota 53.

(70) Un argumento adicional para apoyar esta datación la proporciona la anécdota narrada por Mancini acerca de El Greco, quien está documentado en la Accademia di San Luca, en Roma, en setiembre de 1572. En la época en que el Papa Pío estuvo haciendo cubrir algunos desnudos del *Giudizio* de Miguel Ángel —informa Mancini— El Greco exclamó, 'se si buttase a terra tutta l'opera, l'haverebbe fatta con honesta et decenza non inferiore a quella di bonta di pittura', y habiendo provocado así la enemistad de los pintores romanos tuvo que viajar a España. Usualmente se acepta que El Greco dejó Roma en 1573 (para ir a Venecia); y si hay algo de cierto en la afirmación de Mancini, confirmaría que hubo obras en proceso en la Capilla Sixtina durante el año 1572. G. Mancini, *op. cit.*, I, 230-1; D. Martínez de la Peña, "El Greco en la Academia de San Lucas", *Archivo Español de Arte*, XL, 1967, 97.

Comunicación e imaginario popular

DESIDERIO BLANCO

I. Problema e hipótesis

Tanto el discurso sociológico como el discurso político, educacional y moral sobre la comunicación social, insisten en señalar que el público receptor está condicionado por los mensajes en su actitud receptiva. Es decir, que el cine, la televisión y la radio forman el gusto (=el mal gusto) del receptor.

A partir de esa configuración, el público receptor demanda determinados mensajes y rechaza, en cambio, otros.

Los dueños de los medios aseguran, por el contrario, que ellos únicamente sirven las demandas del gusto popular, reflejadas en las cuotas de sintonía, y que es, consecuentemente, el receptor el que impone la programación.

La polémica es vieja, sin embargo. Ya Lope de Vega ironizaba sobre los gustos del público de su tiempo y zanjaba la polémica desde el punto de vista del emisor: "*Y pues lo paga, es justo/hablarle en necio para darle gusto*".

Unos y otros olvidan la mitad del problema. Existe una indudable circularidad entre emisor y receptor en el proceso de la comunicación; existe igualmente una incesante corriente de retroalimentación entre los mensajes y los receptores, sin la cual, el proceso no podría producirse ni mantenerse. Como en cualquier otro proceso productivo, el consumidor forma parte importante de la comunicación, pues como señala Marx, *la producción no sólo produce productos para los consumidores, sino también consumidores para los productos*. En consecuencia, la demanda está ya presente en la producción más primitiva. Es decir, cuando el cine, la radio y la televisión se inventan, se inventan en función de determinadas demandas socialmente configuradas, con determinadas características ideológicas, a las que tratan de satisfacer. En esa demanda primordial se apoya la argumentación de los dueños de los medios. Y la práctica de la comunicación así lo demuestra: si un programa deja de tener sintonía, desaparece de la programación. Pero eso no es todo. El gusto y la actitud receptiva del espectador, no son innatos ni permanecen imperturbables a lo largo

de la historia. La sociedad configura ese gusto y esas actitudes receptoras. Y si el vulgo es "necio" no lo es por su decisión, sino porque así lo ha hecho la sociedad en la que vive y desarrolla su actividad humana. Es la ideología dominante la que impone una determinada actitud y un gusto determinado. Y aun considerando la situación en sus inicios más radicales, en el momento mismo de la invención y comercialización de los aparatos: cine, radio y televisión, podremos observar que comienzan a trabajar con elementos previamente condicionados, con gustos ya formados por otras formas de representación: novela, teatro, ópera, etc. Es decir, trabajan al interior de una *formación discursiva* socialmente determinada. Y por más que se retroceda en la línea del tiempo, se encontrará siempre una formación discursiva anterior que determina y condiciona el funcionamiento de los nuevos instrumentos que van a aparecer. No llegamos nunca al principio de nada.

Por otra parte, los mensajes no son neutros, ni mucho menos. Como elementos de la región ideológica, cumplen la función que la estructura social les asigna: reproducir las condiciones de su producción. Por tanto, si el vulgo es "necio", hay que hablarle en necio, no porque lo paga, sino para que siga siendo *necio*, es decir, *alienado*.

Esta situación nos lleva a proponer las siguientes hipótesis:

1a. La comunicación de masas trabaja con la complicidad del imaginario popular, socialmente configurado.

2a. La ideología dominante aprovecha la estructura del imaginario popular para asentar y perpetuar su dominación.

3a. La única alternativa para romper este círculo reside en la ruptura de las normas (=ideología) que rigen la construcción de los mensajes de la comunicación de masas, interviniendo a la vez en la reestructuración del imaginario popular.

II. Estructura de las Representaciones Imaginarias

Según Lacan, lo imaginario y lo simbólico confluyen en la construcción de la "realidad". Lacan introduce una distinción importante entre la "realidad" y lo "real". La realidad es un constructo, el resultado de ciertas operaciones mentales que trabajan sobre datos provenientes de lo real. Y la primera y más importante formación de esa "realidad" imaginaria es el yo del sujeto. En torno al "yo" se organiza el resto de la realidad, confiriéndole orden y sentido.

Existen dos momentos fundamentales en la construcción del sujeto: el *estadio del espejo* y el *complejo de Edipo*. Ante el espejo, el niño de seis a dieciocho meses de edad percibe los objetos familiares de la casa y el objeto por excelencia, su madre, que lo tiene en los brazos. Y percibe sobre todo su propia imagen. Es ahí donde empieza la construcción del yo: el niño se ve como un *otro*. Este último es

la garantía de que aquel *otro* es él mismo. Sin la imagen del *otro*, el sujeto humano nunca puede tener una visión completa de su cuerpo: jamás podemos ver nuestros ojos, por ejemplo. Nos vemos en los ojos de nuestros semejantes, primer espejo de las sociedades primitivas (las niñas de los ojos). Solamente por medio de la *imagen especular* logramos alcanzar una visión de conjunto de nuestra "realidad" corporal. La construcción de nuestro cuerpo es, pues, imaginaria. Y la construcción del yo se forma por identificación al semejante.

En este proceso de identificación se dan dos movimientos divergentes y al mismo tiempo complementarios: la identificación con el propio cuerpo, que da origen al narcisismo primordial, y la identificación con el *otro*, que origina la relación imaginaria con el mundo en general. Ambos movimientos son imaginarios y en ambos se mueve la energía libidinal del sujeto, pues como Lacan puntualiza "*la pulsión libidinal se centra en el imaginario*" (1). Es esta energía libidinal la que dará origen a las representaciones imaginarias del sujeto. Por un lado, la energía que se orienta al propio sujeto, contribuirá a la creación de fantasías de sobre-estimación y de heroísmo, mientras que la que se dirige al *otro* dará por resultado representaciones de emulación, de angustia y de terror, de persecución y de atracción. La libido erótica se orienta en ambas direcciones, produciendo efectos diferentes, que van del sadismo al sado-masochismo, de la egolatría al enamoramiento, de la homosexualidad a la heterosexualidad, de la actividad a la pasividad, procesos todos que se desarrollan en el nivel del imaginario.

Superado el estadio del espejo, se introduce el niño en la vorágine pulsional del complejo de Edipo. Los complicados y misteriosos procesos del complejo terminan en la identificación con la *imago* paterna, introduciendo al sujeto en el orden simbólico. Los instrumentos de esta asunción son la *ley*, representada por el padre (el nombre-del-padre) y el *lenguaje* que norma el juego de las representaciones. En realidad, todos los procesos del sujeto humano son percibidos a partir del orden simbólico, en el que se insertan y se organizan tanto el imaginario como lo real, pues como señala Lacan, "*antes de la palabra nada existe ni deja de existir*" (2).

En el hombre, la regulación imaginaria sólo puede establecerse por medio de la dimensión simbólica, la cual a su vez se basa en la vida imaginaria primitiva. La complejidad de los procesos psíquicos impide que las cosas sean simples. Lo cierto es que, como indica Lacan, el imaginario sólo se nos hace accesible por medio del lenguaje (=orden simbólico) infantil del adulto (3).

Los inicios de la adquisición del lenguaje se muestran en el juego infantil del *fort/da* freudiano. El niño, a los dieciocho meses, se entre-

(1) LACAN, J., *Le Séminaire 1: Les écrits techniques de Freud*. Paris, Edit. du Seuil, 1975, p. 141.

(2) *Ibidem*, p. 254.

(3) *Ibidem*, p. 244.

tiene curiosamente con juegos en los que alternan la presencia y ausencia de un objeto. Al lanzar la bobina atada al extremo de un hilo, el niño produce un grito de tipo holofrástico semejante a un "fort" (lejos), y cuando el objeto reaparece a la vista del sujeto infantil, el júbilo se expresa por una expresión semejante al "da" (acá).

Antes de toda organización lingüística, estas expresiones preverbales indican ya la presencia de dos campos: el aquí, es decir, el sujeto, y el allí, o sea el objeto. Posteriormente, el lenguaje no hará más que organizar estos elementos iniciales en sujeto/predicado, o más exactamente en SN + SV.

Ubicado en el vértice de los tres elementos que lo configuran, lo real, lo imaginario y lo simbólico, el sujeto humano ejercita el imaginario de acuerdo con la evolución de sus pulsiones fundamentales. La imagen es investida por la libido y tal investimento hace deseables los objetos. Esto quiere decir que para el deseo los objetos se confunden con la imagen que de ellos tenemos. Y a la imagen sigue el deseo.

Pero el deseo se ve limitado por la realidad, que impone determinadas restricciones y obliga a controlar dichos deseos, retrasando el placer para momentos más oportunos o liquidándolos para siempre por medio de la represión.

Existe, sin embargo, una posibilidad intermedia: la sublimación, por la cual la energía libidinal se canaliza hacia elaboraciones de otro nivel, dando por resultado los productos de la cultura. En este trabajo productivo interviene una facultad particular del ser humano: la fantasía, en virtud de la cual el hombre recupera las posibilidades de sentir placer sin que intervengan las coerciones del principio de realidad. La fantasía es capaz de crear universos autónomos, regidos por leyes específicas, en los que el hombre proyecta sus deseos y aspiraciones, sus angustias y obsesiones, realizando así aquellas pulsiones que se encuentran reprimidas en la vida social ordinaria. La fantasía produce los llamados sueños diurnos o fantasmas. Son éstos representaciones de cosas y personas, de actividades y relaciones, de procesos y de estados, en los que se proyecta el deseo. Al proyectarnos en las satisfacciones imaginarias de nuestros deseos, experimentamos placer, sin llegar por ello a perder la conciencia de su irrealidad, como señala Freud (4). Cada fantasía es, como el sueño, una satisfacción de deseos, con la cual se rectifica imaginariamente la realidad insatisfactoria.

III. *Los "Géneros" como formas del Imaginario Popular*

La fantasía no sólo produce sueños diurnos o fantasmas, sino también otro tipo de productos que denominamos "representaciones". Las representaciones tienen carácter fantasmático, pero logran objetivarse

(4) FREUD, S., *Introducción al psicoanálisis*. Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 400.

por medio de ciertas técnicas que dan por resultado las obras de representación, sean artísticas o no. La comunicación social ha asumido la realización de esas obras desde muy antiguo para transmitir ideas y emociones, para deleitar, contribuyendo a que otros sujetos humanos alcancen la realización de sus deseos más ocultos. Las técnicas utilizadas logran trascender la subjetividad del productor-emisor para afectar a grandes masas de destinatarios receptores. Interviene en este proceso un trabajo de transformación que confiere universalidad a vivencias individuales. La razón de esta transformación se encuentra en el hecho de que las vivencias más personales son *desde siempre* ya sociales, están estructuradas de acuerdo a cánones y a patrones sociales internalizados por los procesos de socialización y aculturación. Un sentimiento, una vivencia humana nunca es absolutamente individual. Solamente la experiencia de tal vivencia lo es; mas su estructura, su contenido y sus alcances son siempre sociales. De ahí la resonancia que logran en los grandes públicos.

Entre las técnicas que regulan la elaboración de representaciones destacan los llamados "géneros". Los géneros son gigantescos mecanismos para modelar el inconsciente colectivo y para canalizar la libido social. Desde la antigüedad más remota, las representaciones sociales se organizaron de acuerdo con los esquemas proporcionados por los géneros: la tragedia, la comedia, la farsa, la ironía, distribuían las cargas libidinales de los públicos atenienses en forma programada y rigurosa. Los géneros son formas sociales en las que se invisten las pulsiones para su libeación, al margen del principio de realidad. Cada género canaliza determinadas pulsiones y las conduce al término de su realización imaginaria, dejando con ello cumplido el deseo.

Los medios de comunicación colectiva se han apoderado de los géneros tradicionales y han creado otros nuevos para controlar el inconsciente colectivo de nuestro tiempo. El periodismo desarrolló el folletín y la crónica roja, el correo del corazón y la crónica policial. El cine amplió la gama de los géneros en forma sorprendente, convirtiéndose en la máquina más poderosa de modelación de la libido social: El "western" y el policial, la comedia de alto mundo y el cine de aventuras, el cine de terror, el cine erótico, el musical y la comedia americana, el melodrama y el cine de guerra, el cine cómico, burlesco y del absurdo. Por su parte, la televisión y la radio han adoptado los géneros cinematográficos, imponiéndoles sus condiciones específicas de producción.

Ateniéndonos a la última reflexión freudiana sobre las pulsiones, estableceremos dos grandes zonas pulsionales: *pulsión de vida* o *Eros* y *pulsión de muerte* o *Thanatos*. A la pulsión de vida corresponden pulsiones como las que se vinculan al narcisismo y al erotismo. El narcisismo, a través de la identificación con el héroe, es canalizado por el género de aventuras, el "western", el cine histórico y de guerra. El erotismo se libera por medio de la pulsión de ver, propia del dispositi-

vo cinematográfico y televisivo; de la pasión de escuchar, propia del dispositivo radial. Pero, además y fundamentalmente, por medio de la representación de conductas eróticas, a las que el cine y la televisión, sobre otros medios, permiten asistir desde la sombra. El voyerismo, el deseo de verlo todo y principalmente el acto sexual, se funda en la pulsión originaria suscitada por la escena primordial, real o imaginariamente vivida. El erotismo queda también satisfecho por el esplendor eufórico del musical, los géneros que incorporan en su estructura ambientes fastuosos, como la opereta vienesa, el cine de época y de gran espectáculo.

La pulsión de muerte alimenta un gran número de géneros incorporados por los diversos medios de comunicación social. La agresión es la primera manifestación de esta pulsión. *La agresión*, afirma Lacan, *es un acto existencial ligado a la relación imaginaria* (5). En ese sentido, se encuentra en la base de géneros tan variados como el policial, el cine de guerra, el "western", el cine de terror, el suspenso, el cine de catástrofes y la ciencia-ficción. Las formas que adopta la pulsión de muerte son muy variadas. No solamente es la agresión la que la pone de manifiesto, sino que aparece igualmente en forma de angustia y ansiedad, inseguridad y melancolía, complejo de culpa y miedo a ser castigado. Bajo tales formas, múltiples y contradictorias, la pulsión de muerte actúa en los diversos géneros mencionados y otros similares.

Tanto la *pulsión de vida* como la *pulsión de muerte*, y sus respectivas manifestaciones, están empapadas por la libido. De tal manera que en ambas tendencias se encuentran efectos de la carga erótica que arrastran las pulsiones. Por un lado, el autoerotismo narcisista; y el erotismo sado-masquista, por el otro. Por lo demás, no existe una separación de los instintos: unos y otros andan siempre mezclados en la misma persona, con predominio alternativo de unos sobre otros. Por eso es posible advertir en cada género rasgos de las tendencias más opuestas.

En última instancia, tanto la pulsión de vida como la pulsión de muerte, proporcionan placer al individuo, aunque en distintos grados y niveles.

No solamente los géneros canalizan la libido social, sino también la estructura misma del dispositivo industrial de la comunicación. Ir a encerrarse en una sala para ver un filme, por ejemplo, es producir una ruptura con el mundo; es descargarse pulsionalmente para, por medio de una nueva conexión libidinal, volverse a cargar con flujos y corrientes provocados por el filme. El cine, como dispositivo social, produce modificaciones, variaciones, desajustes, desequilibrios en el cuerpo social, a los que responde el aparato psíquico de los espectadores.

(5) LACAN, J., O. c., p. 200.

Existe una congruencia estructural entre el aparato cinematográfico, el aparato psíquico y el cuerpo social, y entre ellos circula la energía libidinal.

Una de las estructuras que pone en marcha el cine en correlación con el aparato psíquico y el cuerpo social es el *sistema de estrellas*. Con este dispositivo, el cine canaliza el primitivo deseo de la madre, que anida en todo hombre. Esa búsqueda insaciable de la madre que empuja constantemente al hombre en la elección del objeto amoroso, encuentra en el sistema de estrellas un simulacro adecuado. Antes de haber logrado la identificación con una, el dispositivo industrial ya le está presentando otra nueva imagen de la madre. Como adelanta Freud, *"el hombre busca en vano el amor de la mujer tal como primero lo obtuvo de su madre, y sólo la muda diosa de la muerte lo tomará en sus brazos"* (6).

Por su parte, la televisión se ha convertido en el instrumento más eficaz del imaginario colectivo. En la televisión *"el consumo cotidiano se ha convertido en espectáculo, fabricación incesante del imaginario mercantil, ese que transforma los conflictos de los sujetos en diferencias entre objetos"* (7). En mayor o menor grado, todos los medios son operadores libidinales al interior del cuerpo social.

IV. La Ideología y la Instrumentalización de los Géneros

Los géneros no solamente son operadores libidinales, sino que, ante todo, son formas, estructuras reglamentadas, y en cuanto tales, pertenecen al orden simbólico. Y es el orden simbólico el que, según Lacan, modela todas las inflexiones que en la vida de adulto puede adoptar el imaginario (8). El campo simbólico está marcado por la ley. Toda la vida del hombre se organiza en base a reglas y normas: el trabajo está reglamentado, el juego está reglamentado, la vida social está reglamentada, la diversión está reglamentada. También el juego de las *representaciones* está reglamentado. Los géneros son diversas formas de aplicar los códigos de la representación.

Ahora bien, las relaciones simbólicas se manifiestan siempre dentro de una formación ideológica. La ideología es una práctica que opera con representaciones y que produce ciertos significados. Pero al mismo tiempo, produce los *sujetos* como soporte de esos significados.

El sujeto, por tanto, se produce en el cruce de lo imaginario con lo simbólico: de lo imaginario arrastra su *identificación con el otro*; de lo simbólico adquiere su *ser de sujeto*, pues como dice Lacan, *"el ser no existe más que en el registro de la palabra"* (9). En el estadio

(6) FREUD, S., "El tema de la elección de cofrecillo", en: **Psicoanálisis aplicado y Técnica psicoanalítica**, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 31.

(7) MARTIN BARBERO, J., "Hacia una teoría crítica del discurso de la mass-mediation" en: **Scientia et praxis**, No. 14, Universidad de Lima, Lima, 1979, p. 30.

(8) LACAN, J., O. c., p. 244.

(9) *Ibidem*, p. 254.

del espejo aparecen ya las dos corrientes de la constitución del sujeto. "El hecho de que el niño asuma jubilosamente su imagen especular manifiesta la matriz simbólica en la que el yo se precipita en una forma primordial antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya su función de sujeto" (10). La operación de simbolización es siempre una operación de mediación por la cual el sujeto toma distancia, que le permite considerarse como distinto de lo que lo rodea.

La ideología produce, en connivencia con el inconsciente, los géneros como formas de representación que impone a los sujetos de una formación social. Los géneros resultan ser así aparatos ideológicos, instrumentos de la formación ideológica para la *sujeción* del individuo, es decir para la transformación del individuo en sujeto humano. La ideología condiciona, por medio de las formas simbólicas, la estructura del imaginario, el cual está siempre socialmente determinado. Lo cual, a su vez, significa que el imaginario más individual es siempre imaginario colectivo. El individuo es incorporado a la sociedad a través de la forma sujeto. La forma sujeto es la forma de la interpelación ideológica, pues como señala Althusser, *la ideología interpela a los individuos en cuanto sujetos* (11).

Las representaciones, así canalizadas, constituyen cumplimientos del deseo. El deseo pulsional, múltiple y heterogéneo, que no puede satisfacerse en la vida social, porque se ve forzado a someterse al principio de realidad bajo las diversas formas que adopta la represión social, se aplaca imaginariamente en las representaciones que promueve la comunicación social por medio del cine y la televisión principalmente, aunque no exclusivamente. La radio y el medio impreso (prensa, historietas, fotonovelas, novela rosa y novela culta ¿por qué no?) contribuyen igualmente a dar pábulo a la imaginación colectiva con sus productos de representación. La estructura de los mensajes conlleva, un proceso de carga y descarga de la tensión pulsional, en virtud del cual el aparato psíquico logra la liberación de las tensiones reprimidas por el organismo social. De este modo la ideología dominante cumple su función primordial, la de reproducir las condiciones de producción, de la forma más inocente, sin hacerse notar.

Los mecanismos por los que se produce esa liberación son la *identificación* y el *reconocimiento*. El sujeto espectador se identifica no solamente con los personajes de la representación, sino también con los objetos y las cosas, con la naturaleza entera: un tipo de identificación polimorfa que le permite proyectar sus deseos, inquietudes, angustias y anhelos en el mundo representado por las imágenes de la pantalla cinematográfica o televisiva, en las imágenes mentales suscitadas

(10) LACAN, J., *Ecrits I*, París, Editions du Seuil, Points, 1971, 90. (Versión española: México, siglo XXI, 1978).

(11) ALTHUSSER, L., "Ideología y aparatos ideológicos de Estado", en *Escritos*, Barcelona, Editorial Laia, 1974, p. 153.

por voces y ruidos a través del medio radial o en las imágenes evocadas por la escritura o por cualquier otro medio de comunicación. En la identificación el espectador (receptor) absorbe el mundo, incorpora el ambiente que lo rodea y lo integra afectivamente. La identificación resulta del proceso mecánico de los dispositivos de la comunicación. Se produce incluso en aquellos casos en los que el sujeto social adopta una posición teórica contraria a los contenidos representados en el mensaje. Situaciones como las que se observan en el cine en momentos en que un avión, por ejemplo, trata de segar la cabeza del personaje principal (*Intriga internacional* - A. Hitchcock) son frecuentes en el cine: Los espectadores se recogen en sus asientos para escapar a la posible (en cuanto imaginaria) decapitación.

El *reconocimiento* no alcanza la misma universalidad. Solamente podrán reconocerse en los mensajes aquellos sujetos que hayan adoptado una similar posición de clase que la reflejada por el mensaje, tanto en la dimensión de lo representado como de la representación. Sin embargo, dado que la ideología es dominante porque domina y se impone a los dominados, se produce un falso reconocimiento en los grandes públicos, compuestos principalmente de asalariados, en virtud de lo que Godelier llama *complicidad del dominado con su dominación* (12). Dicha complicidad se apoya precisamente en la estructura social del imaginario popular.

El reconocimiento es un nuevo conocimiento; lo que implica un proceso de conocimiento que aflora por segunda vez en virtud de la representación, que a su vez es una presentación nueva de lo ya presentado en ocasión anterior. El primer conocimiento se produjo con la presentación original del objeto ante los sentidos. Cuando, ahora, el emisor re-presenta el mismo objeto de deseo bajo formas técnicamente condicionadas, se opera el reconocimiento espontáneamente. Lo que permite que los fantasmas originales del autor se conviertan en fantasmas de sus espectadores/oyentes/lectores/es la técnica transformadora, en virtud de la cual el autor trasciende su propio universo fantasmático para alcanzar la universalidad del deseo, dentro de determinadas coordenadas espacio-temporales. La condición de posibilidad de esa trascendencia reside en el carácter social, ya señalado, de toda vivencia individual. A partir de la configuración social del deseo, es posible que unos sujetos se reconozcan en los fantasmas elaborados por otro.

A través de la *identificación* y del *reconocimiento*, se produce esa liberación que tradicionalmente, desde Aristóteles, se ha denominado *catarsis*. La catarsis es la teoría ideológica de la función artística. Por medio de la catarsis, el cuerpo social se libera de sus represiones; primero y principalmente de las económicas, que adoptan la forma de la explotación. Pero también de las otras, las eróticas, las violentas,

(12) GODELIER, M., "Poder y Lenguaje" en: *Scientia et praxis*, No. 14, Universidad de Lima, Lima, p. 14.

las culturales, las políticas... En esto se muestra la inconsistencia de la acusación que pedagogos y moralistas dirigen a los medios de comunicación masiva en el sentido de que sus mensajes, eróticos y de violencia principalmente, atentan contra el sistema social constituido.

Nada más inexacto; el sistema no se ataca a sí mismo. Si las grandes empresas de la comunicación producen y hacen circular tales mensajes no es seguramente para destruir el sistema que las sustenta, sino para reproducirlo y perpetuarlo.

V. *Alternativas de solución*

La comunicación social forma parte de los aparatos ideológicos de estado. Por tanto, su suerte está ligada a la suerte de la formación social en su conjunto. No se ha visto hasta el momento una revolución en los medios de comunicación, sin antes haberse producido la revolución en la formación social. Sin embargo, existe una dialéctica de las instancias que permite avanzar por distintos flancos al mismo tiempo. El avance en la instancia ideológica, puede acelerar las transformaciones en las instancias política y económica. Es lo que pasó con el *enciclopedismo* del siglo XVIII en relación con el triunfo de la burguesía. En este mismo sentido, es preciso avanzar en la línea de trabajo en la que cada uno se encuentra instalado.

Y en esta línea se nos ofrece la imperiosa tarea de desalienar el signo, de disolver las formas y de hacer estallar la representación. Si conseguimos impedir que los mensajes de la comunicación constituyan meros cumplimientos de deseos, que sean los sustitutos aplacadores de las pulsiones reprimidas por el cuerpo social, habremos logrado una primera operación subversiva. Al impedir la tranquilidad de conciencia, la energía no liberada se reorientará hacia otras prácticas transformadoras, inquietará al cuerpo social. Para lograrlo es preciso desarticular las formas en las que el imaginario popular está atenazado.

Un cine crítico, una televisión lúcida, deberán proponer nuevas formas de articulación. La destrucción de la narración y de la representación se consigue por medio de la *deconstrucción*, de la atomización de los elementos que componen el mensaje. La pulverización de las formas crea angustia e insatisfacción en los grandes públicos. En las masas, ya que con ello se impide la *identificación* y el *reconocimiento* ideológico.

Pero al mismo tiempo, es necesario introducir otras formas para canalizar la pulsión libidinal del cuerpo social. Si no hay cambio de forma, no hay cambio social, ya que el *cambio de forma mediatiza el cambio material de la sociedad* (13). Las formas nuevas existen ya en la formación social, aunque están relegadas, dominadas; son las formas de la cultura popular, de la cultura producida por el pueblo

(13) MARX, C., *El Capital*, I, 1, 341 a), Buenos Aires, Edit. Catargo, 1965.

en su vida diaria. Tales formas son casi siempre caricaturescas, bufonescas. Es lo que M. Bakhtin ha denominado "lo *carnavalesco*" (14). La forma carnavalesca es la única con la que el pueblo ha podido hablar al poder. Se desarrolla espontáneamente en la fiesta popular, y la comunicación masiva aún no se ha apoderado de ella, a no ser como materia exótica para sus documentales y noticieros.

Para que esas formas lleguen a los medios de comunicación e informen los mensajes, se hace necesario que las masas populares, por intermedio de sus organizaciones de base, tengan acceso a los medios. Existen alternativas, paralelas a los medios altamente sofisticados, para permitir una acción semejante. Los medios de baja tecnología hacen posible el acercamiento de las masas populares a los medios de comunicación. El desarrollo de la conciencia crítica irá ampliando el campo de acción hasta llegar a la conquista de los grandes medios.

La ruptura de las formas simbólicas instauradas por la ideología dominante es de necesidad perentoria. No puede relegarse en favor de transformaciones más urgentes de carácter económico y político. La experiencia negativa del realismo socialista ha sido suficientemente elocuente.

No basta cambiar los contenidos: *las formas también son ideológicas* (15). Y mientras los contenidos revolucionarios se modelen con formas burguesas como las del realismo, seguirán produciendo efectos burgueses. Pero tampoco basta con cambiar las formas simplemente; es preciso cambiar la *posición* desde la cual se habla, la perspectiva del mensaje. De lo contrario, el sistema recuperará, como ya lo ha hecho, todas las transformaciones, y las utilizará para su reproducción. Es lo que ha sucedido con los movimientos de vanguardia, tales como el cubismo, el surrealismo y el arte abstracto.

La liberación del deseo, la liberación del imaginario popular ha de ser simultánea con la liberación económica y política. En definitiva, la primera *forma* que hay que cambiar en nuestra sociedad es la *forma de producción*, de la que dependen todas las demás formas sociales, tanto políticas como ideológicas.

(14) BAKHTIN M., *Problèmes de la poétique de Dostoievski*, Moscú, 1963. (Citado por J. Kristeva: *Semeiotike*, Paris, Editione du Seuil, 1969, p. 143).

(15) EISENSTEIN, S., *Au-delà des étoiles*, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1974, p. 239.

Las contradicciones del análisis telquelista aplicado a la literatura hispanoamericana:

Las contradicciones del modernismo de Noé Jitrik*

GEORGE YUDICE

*NOTA: Este trabajo trata de los usos (y abusos) del análisis literario. Conviene que se lean las conclusiones (apartado N. 4, págs. 78, 79) a manera de introducción.

El análisis literario no es una actividad que se da en el vacío, libre de condicionamientos ideológicos. Aun cuando se pretenda describir un texto con total objetividad, sabemos ya que ello es imposible: toda enunciación conlleva un(os) juicio(s) —entre las múltiples funciones que desempeña: función comunicativa, fática, conativa, poética, referencial, etc.— que la relaciona(n) con una subjetividad que toma posición precisamente en el acto de enunciar. El sujeto es efecto de sus discursos, en los cuales se "reconoce". Es en este sentido —de auto reconocimiento— que se puede decir que un discurso es ideológico (lo cual no implica que el discurso sea ideología). La crítica literaria no es una excepción. Precisamente lo que me propongo analizar en este trabajo es cómo una teoría crítica viene a desempeñar una función ético-ideológica. Me refiero al librito *Las contradicciones del modernismo* (1) de Noé Jitrik, estudio donde el crítico argentino adopta (y adapta) el modelo proporcionado por Julia Kristava en *Semiotiké* y *La révolution du langage poétique* (2) para darle una semblanza rigurosamente materialista (i.e., no idealista) a una interpretación del modernismo rubendariano; a saber, que dicho movimiento literario, lejos de ser una manifestación de escapismo ante una sociedad *materialista* o de servilismo ante el imperialismo cultural europeo, expresa, al contrario, las nuevas formas productivas (económicas, so-

(1) · Noé Jitrik, *Las contradicciones del modernismo*. (México: El Colegio de México, 1978).

(2) Julia Kristeva, *Semiotiké 1 y 2*. Madrid: Fundamentos, 1978). *La révolution du langage poétique*. (Paris: Seuil, 1974).

ciales, culturales, etc.) del modo de producción capitalista que empezaba a imponerse en América Latina entre 1880 y 1910. Es decir, que el modernista profetiza una autonomía (fenómeno inherente a la ideología capitalista) que, por imposible en las instancias económica, política y social, adquiere valor simbólico de un "deber ser".

El análisis de Jitrik se instala en el siguiente escenario: parece ser (o quizás lo sea) una respuesta al libro de Françoise Perus, *Literatura y sociedad en América Latina el modernismo* (3), que, a su vez, critica el estudio de Angel Rama, *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socio-económica de un arte americano)* (4), por presentar a un Darío autonomista, líder de una revolución literario-cultural paralela al desarrollo del capitalismo en América Latina. He aquí los textos pertinentes:

En el primero, Rama refuta la interpretación de Marinello (5) de que el modernismo, "vehículo deslumbrante de una evasión repudiable, el brillante minero de una grieta desnutridora", no estuviese al servicio de los pueblos de América Latina:

Estuvo el modernismo al servicio de los pueblos en la medida en que comprendió la necesidad de apropiarse del instrumental, las formas y los recursos literarios de la literatura creada al calor del universo económico europeo, y fracasó en la medida en que su deslumbramiento ante la nueva manufactura le condenó, y solo parcialmente, muy parcialmente, a la actitud servil imitativa [...]. Pero sin duda no resultó "grieta desnutridora": ninguna poesía moderna puede prescindir de la aportación del modernismo, que estableció las bases de una creación autónoma y vigente; nutre la poesía posterior, le permite vivir y desarrollarse. (Rama 124-125; Perus lo cita en la pág. 70).

En otro pasaje Rama indica que

Donde se impone [el capitalismo] con decisión, también se intensifica la corriente modernista; donde zozobra... o donde se entorpece..., el movimiento modernista disminuye su vigencia y violencia... (Rama 31; citado por Perus en la pág. 76).

Valiéndose de esta correlación, Perus critica a Rama por lo mismo que la va a criticar Jitrik:

Rama apunta por lo tanto a una *estricta correspondencia* entre el desarrollo del capitalismo, el de la ideología liberal en el plano político y del individualismo subjetivista que, según él, caracteri-

(3) Francisco Perus, **Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo**. (México: Siglo XXI, 1976).

(4) Angel Rama, **Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socio-económica de un arte americano)**. (Caracas: Universidad Central de Venezuela, col. Temas, No. 39, 1970).

(5) Véase: Juan Marinello, **Once ensayos martianos**. (La Habana: 1964).

za el arte "modernista" (tal como caracterizó, unas pocas décadas antes en Francia, al arte simbolista y parnasiano). (Perus 76-77; el subrayado es mío).

Es precisamente esta problemática —la de la relación entre discurso cultural y proceso socio-económico— la que pretende resolver Jitrik, apoyando a Rama con su (micro) análisis derridiano-kristeviano, análisis que se propone "desbloquear" al modernismo y reivindicarlo

por la necesidad de antagonizar una pobre actitud realista o sociológica nutrida por una ideología de la reproducción de núcleos ideológicos "comprometidos", que en el modernismo sin duda están relativamente ausentes: (Jitrik 3).

Jitrik denomina este desbloqueo una "desconstrucción", aludiendo al tipo de crítica promulgada por Derrida y Kristeva (ésta la llama "semanálisis", Kristeva 1978, 96), es decir, un análisis que en lugar de describir o intentar captar el significado de un discurso, empresa guiada por una ideología representativa, haga resaltar el trabajo "productivo" por medio del cual el texto llega a significar en un principio. Siguiendo este modelo, Jitrik rechaza (teóricamente —aunque veremos más adelante que en la práctica no es así—) toda consideración del *contenido*, es decir, de los *efectos* (ideologizados) de un texto. Ante una "dictadura del contenido" —ejercida por ciertos poetas y la crítica "comprometida" o "sociologizante"— el crítico argentino opta por una "praxis no contenidista" —la cual caracteriza no sólo su "praxis" crítica, sino también la "praxis" poética de los modernistas.:

El problema es el siguiente: establecer una correlación entre la instancia cultural del discurso poético y la instancia socio-económica quiere decir que se ha tenido que operar una interpretación, encontrarles *sentido* a ambas instancias y luego establecer la correlación. Es este tipo de crítica que rechazan Kristeva y Derrida y que parece rechazar Jitrik (otra vez, teóricamente). Este rechazo se debe a que precisar un sentido es someterse a la ideología de la representatividad. Resistirse a la representatividad, al contrario, es característica de un discurso "revolucionario", tanto en la literatura, como en la crítica. Y es en este aspecto "revolucionario" del modelo derridiano-kristeviano que reside el atractivo para Jitrik. Para apoyar la interpretación del modernismo que hace Rama, Jitrik aprovechará un modelo del discurso "revolucionario" (o un modelo "revolucionario" del discurso) en que no proporcionar un sentido es un acto de "revolución". Ahora bien, Jitrik nos dice que la poesía de Darío no llega a liberarse de la ideología, pero al menos, en algunos textos, logra *tematizar* la lucha entre las fuerzas liberadoras y las ideologías opresivas.

Ahora bien, ¿si Darío no produce una verdadera liberación, en qué estriba entonces su carácter revolucionario? Tanto Jitrik como Rama ven el progreso modernista en la elaboración de un instrumental

poético correspondiente a la ideología liberal, un instrumental fundado en los principios de originalidad, novedad, libre competencia e individualismo:

La subjetivación refuerza el criterio de la semejanza de los hombres, abre el camino hacia la originalidad como principio —o como incendio— de la creación, y aspira a que ella, funcionando como verdadera “patente de fabricación”, sea preservada de toda imitación, resulte irrepetible en el mercado. (Rama 16).

Jitrik extiende la metáfora “fabril” que Rama utiliza entre paréntesis hasta que deja de tener función metafórica en su discurso: propone que la “escritura” modernista es literalmente una *máquina* que corresponde al refinamiento técnico no sólo característico de los modernistas, sino también de la época industrial. Dicha escritura maquinaria o fabril comprende, además, una intertextualidad (corelato del cosmopolitismo de la burguesía latinoamericana) que “dibuja la forma de una armonía superior en la que los contrarios (universalidad y originalidad) se resuelven” (Jitrik 82). La armonía rubendariana, pues, no corresponde desde esta perspectiva a una “visión aristocratizante y pasatista, arraigada en los valores señoriales todavía vigentes en los sectores “rezagados” de la clase dominante: Perus 82), sino a un nuevo modo de producción. Vale la pena citar largamente del libro de Jitrik para ver cómo va enlazado una instancia con otra:

...si sólo pensamos en el “cosmopolitismo”, del que Darío es sacerdote y el modernismo recinto, la aplicación de una técnica refinada que se supera a sí misma y que, gobernando la escritura, nos da una idea de lo que puede ser la acción de un sistema productivo determinado, de raíces históricas en el sentido de que se nutre de un concepto que hace marchar otros sectores de la vida de una sociedad en un momento dado.

Y si la perfección es en cierto modo sinónimo de máquina, la originalidad conecta con otra instancia del mundo moderno, no es necesariamente un excedente romántico de la individualidad; la originalidad es la instancia del “invento”, concepto que de ninguna manera es antagónico de la máquina sino, en el mundo moderno, complementario: el invento desemboca en la máquina, haciendo de este modo de correa de transmisión, en una época bien determinada, hacia la “industrialización”, modelo al que la sociedad entera se dirige...

Tenemos, entonces, un pequeño sistema semiótico que tiende a ligar una producción específica, la poética, con una genérica, la social: su elemento esencial es la “*máquina*” como fundamento de la poética y, al mismo tiempo, como esperanza y/o realidad de la industrialización. Si en el plano estético el resultado es la multiplicación de los poemas, en la sociedad es la multipli-

cación de los objetos de consumo, destino o finalidad que las clases dominantes vislumbran para la consolidación de su poderío y, de paso, para la instauración de una sociedad tan utópica como real. (Jitrik 82-84).

A continuación, Jitrik señala que en América Latina “los grupos de poder económico, básicamente agrarios, pretenden ser modernos sólo porque buscan anexarse al industrialismo europeo”, es decir, que se aprovechan de los resultados del capitalismo en su lugar de origen, pero no son capaces de desarrollarse ni como genios ni como inventores.

Son los poetas modernistas, pues, los que rescatan a América Latina de esta dependencia. El modernista

se quiere productor y no reproductor ni comprador y las redes que tiende, tiene un escenario y un contenido que pretenden en definitiva ser los mismos que definen ya el industrialismo europeo. Esto quiere decir que los modernistas quieren forzar su vinculación con el medio para pegar un salto y vincularse con otro medio, respecto del cual el que les es propio establece una relación subordinada. (Jitrik 85).

El planteo de Jitrik —que sirve de fundamento para su (micro) análisis de tres textos poéticos, inversión del orden de presentación, ya que el análisis textual viene primero y luego la correlación ideológica, recurso retórico para producir en el lector la impresión de que la consideración del *sentido* del modernismo (su correlación con un modo de producción) proviene de la práctica “materialista” de un “semanálisis” (6), que no deja de ser sino un análisis estilístico tradicional arropado en los ropajes embarazosos de una teoría de la “productividad” de la escritura— merece una crítica detallada.

1. El primer problema que suscita este análisis es el de mediación: Jitrik busca establecer una relación entre discurso y realidad social que no caiga en las trampas del criterio del “reflejo”, es decir, que no caracterice “los textos como meras reproducciones de instancias reales y sociales, previamente establecidas” (Jitrik 106). El nuevo

(6) “Semanálisis: teoría de la significación textual, que considerará al signo como el elemento especular que asegura la representación de ese engendramiento —ese proceso de germinación— que le es interior al tiempo que lo engloba y cuyas leyes hay que definir. Dicho de otro modo, sin olvidar que el texto presenta un sistema de signos, el semanálisis abre en el interior de ese sistema otro escenario: el que tapa la pantalla de la estructura, y que es la significancia **como operación, cuya estructura no es más que una recaída desfaseada**. Sin hacerse a la ilusión de poder abandonar, en lo que le respecta, el terreno del **signo** que lo hace posible, el semanálisis abandona la obligación de un solo punto de vista —central, el de una estructura a **describir**—, y se do una posibilidad de designios combinatorios que le restituye la producción a **engendrar**”.

Véase: Julia Kristeva, “El engendamiento de la fórmula”, en *Semiótica* 2, págs. 96-97.

criterio de mediación (Jitrik habla de “zonas productivas intermedias”, pág. 107), pretende establecer una “perspectiva de interacción” para explicar

qué relación puede existir entre esa explosión poética perfectamente datada que fue el modernismo... con una cultura que aparece con un signo decididamente opuesto, muy atrasada. (Jitrik 106).

Claro, dado el desfasaje entre la riqueza modernista y la pobreza cultural latinoamericana ¿podemos, verdaderamente, aceptar esta dicotomía? ¿en qué criterio se basa? Dicha problemática se considera en el apartado no. 2], es inaceptable el criterio reflexionista. La “zona productiva intermedia”, al contrario, hará posible vincular la producción modernista con una sociedad atrasada. Como ya se señaló arriba, dicha zona intermedia es “la originalidad entendida como ‘marca’ de fábrica” (Jitrik 110). Por una parte caracteriza al modo de producción industrial del capitalismo, por otra, la “profesionalización” del escritor (i.e., su conversión en “trabajador”) y “la institucionalización de los ‘derechos de autor’ que pone los eslabones señalados” (Jitrik 110). Así, pues, Jitrik cree eludir la “determinación de unos [planos, GY] respecto de otros, a su vez subordinados” y producir en su lugar “una relativa simultaneidad de acciones transformativas ligadas por una *común inscripción* en el funcionamiento del sistema en su conjunto” (Jitrik 111; el subrayado es mío).

No creo, sin embargo, que Jitrik logre evitar un dualismo básico, ni el privilegio de unas categorías sobre otras. En los pasajes citados en la pág. 3 se ve claramente que Jitrik destaca un “sistema productivo determinado [¿por qué? debemos preguntar, GY] ... que se nutre de un concepto que hace marchar otros sectores de la vida de una sociedad en un momento dado” (Jitrik 82). Es otra manera de hablar de una instancia determinadora (no importa que no se la llame “base”) y de una serie de instancias determinadas (no importa que no se las llame “superestructuras”) (7).

(7) “It is difficult to be sure how much is gained by substituting the metaphor of ‘mediation’ for the metaphor of ‘reflection’. On the one hand it goes beyond the passivity of reflection theory; it indicates an active process, of some kind. On the other hand, in almost all cases, it perpetuates a basic dualism. Art does not reflect social reality, the superstructure does not reflect the base, directly; culture is a mediator of society. But it is virtually impossible to sustain the metaphor of ‘mediation’ (*Vermittlung*) without some sense of separate and pre-existent areas or orders of reality, between which the mediating process occurs whether independently or as determined by their prior natures. Within the inheritance of idealist philosophy the process is usually, in practice, seen as a mediation between categories, which have been assumed to be distinct. Mediation, in this range of use, then seems little more than a sophistication of reflection”.

Raymond Williams, *Marxism and Literature*. (London: Oxford University Press, 1977).

Por añadidura, el análisis de Jitrik toma la forma de una homología, es decir, una "correspondencia de origen y desarrollo" (destacándose, pues, de "analogía", que es una correspondencia de apariencia y función (véase Williams 105). Según Williams, los conceptos de *correspondencia* y *homología* captan el proceso social desde un principio como un complejo de actividades específicas más relacionadas. No hay una división cultural, la base y la superestructura. Así pues, no se trata de relaciones formales, sino relaciones específicas: "ejemplos de verdaderas relaciones sociales, variables en su práctica, que tienen formas comunes de origen" (Williams 105-106). Estos conceptos también se entienden como formas de lo "típico": "cristalizaciones, en planos superficialmente no relacionados, de un proceso social que no tiene plena representación en ninguna parte, pero que está presente en su especificidad, en formas determinadas, en un espectro de diferentes obras y actividades" (Williams 106). Williams señala varios problemas que atañen a esta forma de mediación: primero, el análisis parte de una estructura histórica conocida; luego se descubren ejemplos de esta estructura o movimiento en obras culturales; segundo: la evidencia es muy selectiva; sólo la información que se ajusta a la homología es admitida; tercero, el proyecto de prescindir del dualismo estructura histórica conocida/objetos culturales conocidos, implicado por la mediación homológica, es imposible, puesto que se postula una "ideología" y un objeto cultural que corresponden a planos distintos.

Podemos ver estos problemas en el análisis de Jitrik: primero, la estructura ideológica que propone (presupone) es el liberalismo (con todos sus concomitantes: individualismo subjetivista, originalidad, etc.), ejemplos de la cual se "descubren" en la poesía modernista. El problema más grave del análisis de Jitrik es la extrema selectividad de su evidencia. Basa todo su análisis en tres poemas de Darío y, como se verá luego, fuerza elementos de ellos para apoyar su interpretación (v. gr., que la estrofa "amame así, fatal, cosmopolita, Universal, inmensa, única y sola./ Y toda, misteriosa y erudita", de "Divagación", confirma el carácter "maquinario" de la "producción poética" de Darío y de todo el modernismo; Jitrik 80-81). Tercero, el modelo homólogo no permite que se perciba un desfase entre la estructura ideológica presupuesta y la producción cultural: hay una correspondencia estricta: en torno de la ideología liberal-capitalista se destacan dos instantes en torno de las cuales se da la homología: producción material/ producción cultural.

Estamos en tiempos nuevos: nuevas clases, o clases que están consolidando su dominio de la estructura social, amplían el campo del consumo, tanto en el aspecto *material* como *cultural* o, lo que es lo mismo, el consumo de bienes y de imágenes y si se quiere ir mas lejos, el consumo de alimentos y de símbolos. (Jitrik 80; el subrayado es mío).

En torno, pues, a los dos aspectos señalados se dan las siguientes homologías, correspondientes, a la vez, a un componente del complejo ideológico constituido por el Liberalismo:

PRODUCCION MATERIAL	LIBERALISMO	PRODUCCION CULTURAL
invento	individualismo	subjetivismo/innovación
marca de fábrica	originalidad	profesionalización del escritor, derechos de autor
fábrica	máquina	técnica poética
competencia libre en el mercado	universalidad	"circulación de bienes poéticos sin aduanas" (91) intertextualidad
consumo de bienes y alimentos	consumismo	consumo de imágenes y símbolos

Jitrik mismo nos proporciona un cuadro exhaustivo de dichas homologías en las págs. 94-95.

1. Fabricación en serie: puede ligarse a este concepto central, después de la segunda revolución industrial, la poética modernista; si para aquélla la producción en serie está destinada a un consumo actual o futuro, para ésta se trata, mediante el respeto a normas de precisión y exactitud, de obtener series de poemas.

2. Multiplicación de series: se trata no sólo de producir más sino objetos diferentes; para el modernismo el programa es una proliferación textual que resulta de la cantidad exorbitante de versos diferentes, de estrofas novedosas, de medidas inesperadas, de rimas insólitas, de figuras nunca vistas.

3. Acumulación: para asegurar el proceso de producción industrial hay que asegurarse la provisión de materias por un lado y de consolidar el capital por el otro; éste resulta, a su vez, de la transformación de aquellas; para el modernismo la "erudición" aparece, en tanto camino de acceso a la intertextualidad, como acumulación primaria, de "materia prima".

4. Tecnología: las necesidades los objetivos de la producción industrial van creando el campo para una especialización que con una palabra anacrónica podríamos designar como "tecnología", condición para su progreso; para el modernismo se trataría de una "profesionalización" que liquida las concepciones artesanales del poeta instaurando en su lugar una forma de trabajo y un tipo de trabajador.

5. **Valor:** si el valor es reconocible en el precio de los productos en el sistema poético el valor se aplica, como un precio, a los productos y a los productores mediante los adjetivos, dadores de valor.

6. **Consumo:** los productos fabricados en serie o las series de productos entran en la circulación que les brindan los mercados que hay que crear o por los que hay que luchar; el modernismo, por su lado, lucha por un espacio de lectura ocupado por los productos anacrónicos, e intenta desplazarlos.

7. **Aprovechamiento de experiencias:** la máquina fabril propone un salto cualitativo y nuevos medios de producción pero, hasta que no toman forma, no se rechaza la práctica precedente; el modernismo no rechaza ningún resto, ni del romanticismo —contra el que lucha—, ni del naturalismo —que en parte integro—, ni de la vieja cultura española.

8. **Imaginación:** el desarrollo industrial es posible por la intervención de un elemento subjetivo que da lugar al "inventó" y supone una capacidad de lectura de necesidades objetivas; al mismo tiempo, debe imaginar mercados que quizás todavía no existían, por mismo que las fuentes de los recursos que le permitirán alimentar su producción; en el modernismo, la fuerza subjetiva de la originalidad genera una, forma que debe satisfacer necesidades de lectura, actuales o ras la percepción de unas y la capacidad de la otra hacen un cruce en la imaginación "creadora".

9. **Exhibición:** para mostrar cómo corresponde su poder se organizan las Exposiciones Universales, que pretenden ser un balance de las capacidades productoras de una época; los poetas, a su vez, buscan un espacio internacional (universal) para mostrarse pero, al mismo tiempo, otro más reducido, las revistas (vitri-
nas) en donde la exhibición es permanente.

Por fin, el modelo homológico que emplea Jitrik también lleva implícita una valorización de los objetos culturales que corresponden a la estructura histórica destacada. El capitalismo conlleva una práctica acumulativa que en el campo de lo poético corresponde a la "riqueza" modernista:

...diremos que hay un "aporte" modernista bien claro y consistente; es más, el sentido de dicho aporte es visiblemente no añadirse a una pobreza cultural, sino desbordarla y, en cambio, proponer el esquema de una riqueza efectiva en el campo específico de la literatura y, por extensión, en el de la cultura. (Jitrik ?).

Antes del modernismo, pues, hemos de suponer que no hay "riqueza" cultural, supuestamente, porque sólo con dicho movimiento "se intenta acceder a una universalidad, plano en el que, por otra parte, se dirimen los conflictos principales de la producción europea modernizada o bien deben dirimirse, lo universal como boca de salida de una fábrica, el mundu entero como gran mercado, el concepto propio como generalizable y extensible. En virtud de una Revolución Poética se transgrede lo prohibido, o sea el acceso a la universalidad, cambio que sólo es pensable desde la poética, no, de ninguna manera todavía,

del sistema social en su conjunto" (Jitrik 126). Este pasaje muestra que la valoración de la producción cultural sigue los criterios elaborados en los países metropolitanos; es decir, cuanto más nos aproximemos al modo de producción iniciado en Europa, tanto más ricos ("valiosos") seremos. Es este criterio el que me propongo criticar en el siguiente apartado.

2. El "deber ser": Para Jitrik la cultura es zaguera respecto del desarrollo económico, tanto en Europa como (doblemente) en América Latina. Se puede, pues, identificar como eje del análisis el concepto de *mouo de producción* que se da *primero* en el plano económico (a escala global, es decir, se da en un centro respecto del cual las periferias debieran seguir en la implantación de dicho modo de producción, pero claro, el capitalismo, por su expansión necesaria, determina cómo se articulan los países subdesarrollados en dicha expansión) y luego en los planos "superestructurales". Por más que Jitrik quiera ofrecer una teoría conitutiva de lo social y cultural, es decir, no verlos como epifenómenos de lo económico, su discurso lo traiciona:

Para abundar un poco más en esta cuestión [la vinculación que puede haber existido entre los aspectos críticos, respecto de la cultura vigente, producidos por el modernismo, y los cambios tecnológicos que propone la sociedad europea modernizada], tratada de algún modo en el capítulo precedente: en donde se produce la articulación de ambas críticas, como se genera un punto en el que confluyen las series correlativas de contradicciones, a saber la principal entre los criterios que guían la producción y la circulación económica europea y los relativos a la producción y circulación latinoamericana y, a continuación, entre los criterios culturales europeos, *atrasados respecto de su propio desarrollo económico, y los latinoamericanos que los reproducen, doblemente atrasados*; ese punto es, en cierto modo, el modernismo, aunque quizás no sea el único punto de articulación. (Jitrik 126; énfasis mío).

Así pues, los movimientos "modernos", tanto en Europa como en América Latina, se "ponen al día" respecto de los "avances industriales [que] implican, de por sí y necesariamente, una cierta crítica del sistema productivo en curso". (Jitrik 125).

De este análisis se puede deducir que el modo de producción capitalista ha de implantarse en todo país tocado por su expansión, primero a nivel económico en los países céntricos, y en los sub-desarrollados, si bien es verdad que es imposible en el plano económico, se podrá ingresar en la modernidad (el "valor") al menos en el plano cultural. De una manera u otra, los países sub-desarrollados dejarán su atraso. Pero he aquí una contradicción en el discurso de Jitrik. En otro pasaje afirma que "la ideología [que una clase en el poder

se da para organizar su dominio] se potencia e invade todos los recovecos de la producción social" (Jitrik 112), lo cual explica que el escritor (así como el político, el militar, el hombre de leyes, el sacerdote, el hombre de negocios, etc.) desempeñe una función (mediante los aparatos o instituciones estatales) que reproduzca la ideología oligárquica (?) en la segunda mitad del siglo 19. Ahora bien, si se acepta tal visión de la ideología de una clase dominante, ¿cómo se explica que se produzca un movimiento cultural desconectado de dicha ideología? Cedamos la palabra a Jitrik:

Y bien, no cabe duda que a partir de 1896, año de publicación de *Prosas profanas* en Buenos Aires, se produce un cambio en la noción de "escritor" por dos razones muy conocidas: un volumen de versos que acaba de aparecer no se preocupa por garantizar en lo inmediato, al menos, el poder de la oligarquía y, por otra parte, su autor no es de la "familia", por añadidura es un extranjero, un indio casi, un trabajador, un periodista, claro que empleado en un diario de la oligarquía. Si a eso se añade el hecho de que en ese mismo año se funda también en Buenos Aires el Partido Socialista, siendo algunos de sus fundadores acólitos del poeta, la sensación de un cambio en la función del intelectual queda un poco más afirmada, estamos como frente a una inminencia, nos sentimos inclinados a no dejar todos estos datos sueltos e inconexos, sino a tratar de vincularlos para hallarles sentido". (Jitrik 113).

Esa inminencia es, claro está, el "deber ser" que Jitrik atribuye a los procesos culturales. No lo dice abiertamente, quiere que el lector se lo diga así mismo para no tener que incurrir en una exageración: el modernista comparte una visión ideológica con el socialista!. Si los modernistas de que se trata son Darío y Lugones (el "acólito" que "fundó" el Partido "Socialista") entonces hay que preguntarse si dicho "socialismo", sólo por llamarse "socialismo", tiene algo que ver con los elementos progresistas en América Latina (en Argentina, para mayor especificidad). Se sabe (y Jitrik mismo lo sabe, ya que escribió un libro sobre el poeta argentino) (7 bis) que Lugones fue un elitista desde sus comienzos poéticos y políticos: aún ante las masas era capaz de decir que sólo los cultos (hombres superiores) podrían llevar a las masas ignorantes a su realización. La combinación de una "creencia en la aristocracia natural del artista" y en "el poder singular de la literatura para lograr objetivos sociales" (8), es un signo premonitorio de cómo la oligarquía absorbería las interpelaciones democrático-populares de las clases dominadas en su propio discurso. Lugones fue

(7) Bis: Noé Jitrik, **Leopoldo Lugones, mito nacional**. (Buenos Aires: Pa-lestra, 1960).

(8) Gwen Kirkpatrick, "The Early Poetry of Leopoldo Lugones (1893-1909): From Monumentalism to Dislocation", Diss. Princeton University 1979: 13, 8.

uno de los manipuladores más hábiles del concepto del "pueblo", término clave de todo discurso populista (9). Jitrik mismo lo comenta:

Es evidente —y el propio Lugones lo afirma— que se sintió no sólo miembro de la oligarquía argentina, sino uno de sus portavoces, uno de sus reivindicadores y defensores frente a quienes podían no estar tan convencidos de las ventajas que ofrecía al país su supervivencia. La oligarquía vive su decadencia mediante una degradación política que se vale de cualquier medio. Encuentra en Lugones el alto tono, su místico. Frente al crecimiento de un nuevo tipo de masa popular y un nuevo ritmo nacional, la oligarquía siente la necesidad del orden. ¿Qué tiene pues de extraño que adopte a los intelectuales que de otro modo buscan lo mismo? Precisamente en el momento en que el "orden" se hace más necesario, Lugones comienza su viaje intelectual hacia la seguridad que da el pasado, hacia el mito protector y aislante, a través de los arquetipos de la nacionalidad. (LLMN 20-21).

Lugones aparece claramente aquí como parcialidad, pero integrada, que encuentra motivos de auto-justificación, porque *realiza con libertad una comisión intelectual que su grupo social no tiene inconveniente en que se haga y, porque el prestigio que dé su seguro éxito resulte, sólo puede beneficiarlo* logrando que sean olvidadas ciertas torpezas materiales que como grupo fatalmente comete a cambio de la capacidad de producir maravillas intelectuales de uno de los suyos. (LLMN 22; el subrayado es mío).

Este análisis corresponde a una etapa posterior (a 1896) en la vida de Lugones. Sin embargo, verifica cómo se insertaba en el proceso político de su país. En vista de sus discursos elitistas, proponiendo (o quizás exigiendo) el papel de guía y líder de las masas en lo tocante a los asuntos del Espíritu y la política, se comprende que Lugones haya llegado a representar los intereses de una oligarquía nacionalista.

La que interesa aquí no es tanto el análisis de Lugones, sino un análisis de las razones por las cuales Jitrik vincula a Darío con el socialismo vacío de Lugones. Dicho análisis hace posible descubrir dos problemas en el raciocinio del crítico argentino. Primero, la necesidad de probar el progresismo del modernismo a todo costo. Segundo, el descubrimiento de una sospecha de que quizás el modernista no se vincula necesariamente con una clase progresista (el burgués productor, en este caso). Para Jitrik, la mayor contradicción del modernismo es que se pudiera dar una práctica "productiva" en el atraso cultural y socio-económico de América Latina. Pero quizás la verdadera contradicción yazga en la pertenencia de un poeta innovador a

(9) Ernesto Laclau, "Towards a Theory of Populism", en **Politics and Ideology in Marxist Theory**. (London: NLB-Verso, 1979): 191 y 194.

una clase social rezagada. Esta es una posibilidad y así la presenta Perus en su estudio. No obstante, tanto el estudio de ella, como el de Jitrik me parecen mologrados por el empleo de un modelo reduccionista de clase social. Por una parte, Jitrik ve el vínculo entre el modernista y la clase burguesa productora. Este vínculo no se da de una manera orgánica, sino que representa un "salto" que proviene del "deber ser" que se inscribe en su obra. Por otra parte, Perus vincula al modernista con los "sectores rezagados de la clase dominante, produciendo así una literatura que no proviene de una perspectiva democrática "sino más bien de una visión aristocratizante y pasalista". (Perus 82).

Se trata, pues, de la valorización que hace la crítica de una obra literaria. ¿Es progresista o reaccionaria? La respuesta a esta pregunta me parece imposible de sostener desde el punto de vista de un verdadero análisis materialista. Sabido es que las rupturas pueden venir de formaciones residuales, caducas o emergentes. La reapropiación de una formación ideológica residual, digamos, ¿implica necesariamente una reacción o un progreso? ¿Cómo ver, pues, en estos días la conjunción de marxismo y cristianismo en la revolución centroamericana?

Ante la totalidad apriorística presupuesta por los vínculos clasistas de ambos críticos, podría proponerse otro modelo de la relación entre clase social y sociedad. Me refiero al concepto de *hegemonía*, introducido en el análisis marxista por Antonio Gramsci (10). Según el teórico italiano, "hegemonía" se distingue de "dominio" en que, en lugar de expresarse directamente en formas políticas o por fuerza y violencia en tiempos de crisis (como el "dominio"), caracteriza un complejo de fuerzas políticas, sociales y culturales en interacción. El concepto, además, se diferencia de la noción de "ideología dominante", puesto que no se trata de la equiparación de "conciencia" con la sistematización formal de la ideología. "Hegemonía" no se refiere a una estructura o sistema, sino a un proceso en el cual el dominio se renueva, recrea, defiende, modifica y, por otra parte, es resistido, limitado, alterado y confrontado por fuerzas exteriores a él (Williams 112). Desde este punto de vista se pueden precisar movimientos culturales con valor oposicional, pero no se les puede atribuir un *status* progresivo o reaccionario, precisamente porque su inserción en el proceso hegemónico está siempre negociándose entre las distintas clases y los distintos sectores que las constituyen.

Ahora bien, si no se propone aquí un análisis que se pueda aplicar a un texto para determinar si es o no es "revolucionario", ello no quiere decir que el análisis literario no puede echar luz sobre los procesos sociales. El texto es un objeto que puesto en acción por la lectura produce una comprensión, una forma de conocimiento. Para-

(10) Véase: Antonio Gramsci, *Prison Notebooks*. (New York: International Publishers, 1971).

fraseando libremente a Tom Lewis, podría decirse que el texto opera sobre las unidades culturales (interpretantes, ideologemas), distanciándose de ellas de tal manera que posibilita que el lector lo comprenda como un complejo de conjuntos ideológicos (en el sentido lato —y bajtiniano— de códigos de reconocimiento de nuestra experiencia) o conjuntos semánticos parciales que se articulan en una estructura coherente que podría llamarse “verosimilitud” (11). Dicha verosimilitud se presta a varias lecturas, en relación, desde luego, a la posición ideológica del lector. A esto se debe, pues, que el discurso rubendariano, que “figura” (no se trata de “representar” o “reproducir”) la realidad social en formas poéticas, se preste tanto a la lectura de Marinello como a la de Rama, tanto a la de Perus como a la de Jitrik. Y en este asunto, el (micro) análisis o análisis estilístico disfrazado de “semanálisis” rigurosamente materialista, no nos dice más verdades que las de Marinello o Perus. Ello se debe a que la verosimilitud no es cuestión de verdad o falsedad en un plano social-real. Que el análisis formal pueda proporcionar una verdad es una ilusión (alentada por Jitrik) que se estudia en el siguiente apartado. Por ahora basta decir que el análisis formal siempre forma parte de una estrategia (conciente o inconciente) mas abarcadora. Esta estrategia es el “deber ser” de que habla Jitrik.

Hasta aquí se ha considerado el “deber ser” del modernismo, tal como lo ve Jitrik. Falta ver el “deber ser” del estudio de Jitrik mismo. En su *Producción literaria, producción social* (12), aboga por el desarrollo de una crítica que sirva para rectificar una política que

no atinó a encontrar una palabra ordenadora que condujera a lo que algunos llaman ‘liberación’, otros ‘revolución’, y todos, de una u otra manera ‘cambio’, una reflexión no conservadora ni reivindicadora, una reflexión crítica sobre la literatura puede, tal vez, recuperar un sentido, reconocer conexiones, definir con algún futuro su propia parcela con el fin de contribuir a que reconocimientos mejores se produzcan en otras parcelas de la producción social. (PLPS 11).

Esta práctica, denominada “trabajo crítico”, se opone a un comentario académico complaciente o a un periodismo superficial. “Trabajo crítico” no sólo es un proceso de desmistificación y desconstrucción, también pretende ser una llamada al cambio y a la “liberación”.

Ahora bien, esta aspiración me parece estimable, especialmente bajo las circunstancias por las que pasaba (y que siguen vigentes en) la Argentina cuando Jitrik ideaba su libro: la vuelta del peronismo y su incapacidad de “articular una ideología democrático-popular en una

(11) Thomas E. Lewis, “Notes toward a Theory of the Referent”, *PMLA*, 94, 3 (May 1979): 459-475.

(12) Noé Jitrik, *Producción literaria, producción social*. (Buenos Aires: Sudamericana, 1975).

forma asimilable para la burguesía”, de manera que los detentadores del poder no tuvieron otra alternativa que consolidar y acentuar “sus medidas represivas contra las clases dominadas”, desatando así una nueva Barbarie (13). Así pues, aunque el deseo de Jitrik es del todo justificable —teorizar una “revolución” posible para hacerla más realizable— su manera de llevarlo a cabo en el discurso teórico y crítico-literario me parece fallido: primero, porque en *Las contradicciones del modernismo* oculta (consciente o inconscientemente, no importa) los móviles de su proyecto y, segundo, porque toda la retórica de su libro funciona para hacerle creer al lector que el “riguroso” análisis formal (más bien una caricatura de rigor científico), puede comprobar que una escritura es “revolucionaria” o “reaccionaria”. Es decir, tiene que forzar su análisis. Tornamos, pues, a un examen del análisis formal que “comete” a los textos de Darío.

3. La productividad denominada exageración:

Me he detenido en una consideración del transfondo ideológico del trabajo de Jitrik como primera parte de esta crítica para invertir la impresión que la presentación análisis formal-comentario ideológico pueda dejar en el lector. Como se ha dicho, Jitrik desea teorizar una “revolución” posible en América Latina. Para realizar este proyecto tiene a su disposición varios modelos críticos: entre ellos el análisis marxista de un Lukacs o de un Goldmann, la crítica ideológica de la escuela de Frankfurt, la “productividad textual” del grupo *Tel Quel*, etc. El hecho de trabajar dentro de los parámetros de una teoría de de “la revolución del lenguaje poético”, revela, me parece, una elección apriorística respecto del análisis que se llevará a cabo. Ante las evaluaciones negativas de la literatura de la modernidad de algunas corrientes marxistas del análisis literario, Jitrik opta por una que apoteíza la literatura de vanguardia y hasta la convierte en la única expresión de liberación en un mundo enajenante. Otra diferencia radica en que en algunos de los métodos rechazados (al no elegirlos) se trabaja más a nivel del significado; *Tel Quel*, al contrario, propone que toda relación discurso-sociedad se da a nivel formal, en el del significativo. Como se vio mas arriba, tal premisa puede llevar a la construcción de homologías que no hacen sino comprobar la estructura (o estructuración, si se quiere) que se presupone desde un principio.

El empleo del modelo kristeviano-derridiano no quiere decir que Jitrik compruebe que Darío inscribiera una verdadera revolución en sus textos. No obstante, ve que la escritura modernista postuló la posibilidad de una liberación que fue refrenada por la ideología liberal-burguesa que “a fin de cuentas” suscribía Darío (claro está, es su es-

(13) Véase: Laclau, art. cit.

(13) Bis: Jacques Derrida, *La disseminación*. (Madrid: Espiral/Fundamentos, 1975).

critura, no en sus pronunciamientos políticos; tampoco en varios textos que no considera Jitrik, tales como "El rey burgués" o "El velo de la reina Mab"). Esta posibilidad de revolución es la que atestiguan las "imágenes tematizadoras" de ciertos textos clave: "La página blanca", "Yo persigo una forma...", etc.). Dichas "imágenes tematizadoras" trascienden el impacto ideológico sobre el discurso, puesto que revelan o "hacen salir a la superficie" (Jitrik 50) el "trabajo productivo" del texto, es decir, el transcurso transformativo desde una "energía" primaria hacia un producto socializado. Hay que tener presente que el proyecto de este estudio es comprobar que la escritura modernista no corresponde a un modelo anacrónico (la escritura-modo de producción "artesanal" que Perus atribuye al vínculo del modernista con los sectores rezagados, deseantes de una vuelta al orden señorial de la sociedad). Así pues, puede reivindicarse este movimiento hispanoamericano, comprobando que aun cuando no expresara una "verdadera revolución" (de corte socialista), al menos se produce una "revolución burguesa" escrituraria: a saber, la entrada de la escritura hispanoamericana en el modo de producción capitalista que dominaba el sistema global de la época.

Jitrik señala esta *lucha* entre tendencias liberacionistas y represiones liberaolides (i.e., burguesas) en la tensión que se da entre el "acento" (energía primaria) y la "sonoridad" (ideología socializadora). Es decir, Jitrik "logra" verificar una suerte de "lucha de clases" en la "materialidad" misma del texto poético.

... "acento" y "sonoridad" no son en consecuencia solamente lo que abre y lo que cierra el sistema, sino conceptos antagónicos en cuanto lo que significa se oponen... (Jitrik 37).

«Jorge Puccinelli Converso»

Me anticipo, por el momento, para señalar que esta oposición corresponde a la que Derrida revela entre *escritura* (práctica espacializante y *fonocentrismo* (oralidad, privilegio de una ideología de la representatividad, etc.) y que aquí se glosa como el conflicto entre el *escribir* y el *decir* (Jitrik 37 y 19), términos que tienen relevancia analítica cuando se aplican a poemas antagónicos como "La página blanca" y "Era un aire suave". Pero antes de considerar las sutilezas que Jitrik deriva de este modelo derridiano y telquelistamente marxista, hay que describir el "aparato" crítico, para que se pueda apreciar el ahínco con que es fiel a la metáfora "productiva" de base.

En lo que sigue no me atengo al orden de presentación en el libro de Jitrik; prefiero presentar una síntesis de términos y conceptos organizados en un sistema escueto. El concepto básico en torno del cual gira todo el sistema es el "blanco": un "vacío", una "nada", lo "previo necesario" que hace posible la escritura en un principio: "porque sin él, sin esa nada, la escritura, sea cual fuere su realización, no se produce; en ese sentido; el blanco o la nada es lo que hace escribir y, correlativamente, la escritura producida, sea cual fuere, se entiende en

un continuo con el blanco, es su prolongación" (Jitrik 33). Esta noción de blanco se basa en la escritura mallarmeana y en la reflexión derridiana sobre ella. Tomado como punto de partida la transformación del blanco en abanico en "Eventail", Derrida señala que la escritura es un proceso de despliegue y repliegue del blanco-abanico que engendra una infinidad de figuras, "reconstituyéndose sin cesar en un soplo de abertura y/o cierre" (Derrida 376-77). Jitrik verifica un proceso parecido en "La página blanca" de Darío:

"La página blanca" (...) dramatiza de manera muy explícita esta tensión, este conflicto entre la línea escrita y el vacío que la rodea... (Jitrik 30).

El blanco engendra la escritura. En esto estriba el segundo elemento fundamental del sistema. El acento, "resto del blanco original" (Jitrik 34), del vacío engendrador y garante de la significación, "es el fundamento de un ritmo que desborda la sílaba, la palabra y aun el verso", de manera que forma "el lazo de unión, el cohesionante de una totalidad" (Jitrik 12). El acento, pues, es la "palanca que mueve los artefactos que ponen en movimiento a la subjetividad como fábrica de lo nuevo...". (El lector recordará la insistencia de Jitrik en la correlación de "individualismo subjetivista" e "innovación" modernista). Este subjetivismo se apoya, además, en la definición que da Derrida del "trazo" o "marca":

"marca" que se conserva en un "espacio de inscripción" que "retiene" en el aquí-ahora las diferencias pre-instituidas, que mediante "una estructura de remisión" (Lectura) hace aparecer la diferencia "como tal" (Vemos así que la inmotivación del signo, al exigir la huella, es decir, ya la escritura, implica a la vez la espacialización, la temporalización y la relación con lo otro). (...) si en la lengua no hay más que "diferencias", entonces la estructura de la lengua en su totalidad sólo podrá ser la de un juego de *engendramiento por remisiones*, ya que cada término no tiene otra presencia que la huella (donde se reduce) de todos los demás con respecto a los cuales se ausenta... (Ducrot y Todorov, 390) (14).

Jitrik establece una correlación entre la "energía productiva" del "individualismo subjetivista" y el acento como trazo de una diferencia que instaura una cadena significativa de "engendramiento por remisiones". Es decir, el acento, resto del blanco, partícula de su "energía", se pliega en los ritmos, palabras y versos que constituyen el poema, a su vez un conjunto de llenos (líneas y estrofas) engendrados a partir

(14) Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, **Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje**. (Buenos Aires: Siglo XXI, 1974).

de la marca originaria, pero que se “someten” a una ideología representativa (de la sonoridad, de la musicalidad, del canto y del decir: ie., fonocentrismo). La producción modernista, pues, sigue una ideología liberal-burguesa, la de la representatividad. Su posibilidad de liberación sin embargo, se halla “tematizada” en algunas imágenes que abren una brecha en el velo ideológico (de la representatividad) para que se vislumbre la energía originaria y productora:

Si, como podemos concluir, se afirma la relación entre lo blanco y lo lleno como un continuo productivo, esto supone, como lo anticipamos ya en este *trabajo* en el que el *progreso* es lento [Jitrik no deja de abrumarnos con un léxico que asimila *todo* al concepto de productividad como un avance en la sociedad, GY] que en la escritura puede haber restos del blanco o, lo que es lo mismo, restos del origen que la escritura oculta en el triunfo de su formalización y su existencia. De aquí se desprenden, a su vez, dos consecuencias que podemos mostrar; primero: lo que la escritura puede ocultar de su origen deviene norma, regla, teleología; en esta perspectiva, el verso y la estrofa se hacen instrumentos —en la permanencia que se les reconoce y por la cual configuran un paradigma— del triunfo y la perduración de tal norma que, a partir de ahí, hace sistema el cual, en general, busca también su perduración. En ese sentido, lo que entendemos por sistema —por persistencia de las formas fijadas que ocultan su origen o su historia, desaparición en beneficio de la forma— resultará siempre superestructural, el “acervo” del que Darío, como lo decíamos anteriormente, retira sus elementos. Del mismo modo que el sistema social, que aparece en cada instante de su perduración, negando el vacío de su origen o, dicho de otro modo, negando que en su origen fue un vacío que poco a poco fue cubriendo. Ese lleno social, a su vez, a la altura de su negación, se presenta como “natural”, como lo que no tiene deudas con un proceso o, si las reconoce, dichas deudas sin lineales, causa y efecto históricos. Correlativamente, esa “negación” del origen, supone un acto violento del sistema; violencia fundante que no puede no ser otra que la que da lugar al lenguaje y que se encarna, en el presente, en cada acto, en la imagen poética; a su vez ésta intenta, por la violencia, arrancar al lenguaje de su sistema y atravesarlo mediante un golpe de su propia historia congelada, mostrándola, en su congelamiento actual y en lo que era antes de su congelamiento. (Jitrik 34-35; el subrayado es mío).

Para comprender bien por qué el blanco y su marca de ausencia (el acento) conllevan un potencial revolucionario, hay que explicarlos en los términos de Kristeva (aquí sólo voy a glosar su presentación). Primero, es necesario aceptar una relación metafórica entre el blanco (el vacío, la nada) y el estado de *indiferenciación* del ser humano, pre-

vio a la socialización (o diferenciación). En este estado todavía no se han canalizado o socializado sus impulsos; tal canalización viene con su socialización (i.e., represión social) mediante la estructura edípica de la familia. Kristeva llama este estado (mejor sería llamarlo "flujo libre de impulsos") "lo semiótico", reprimido luego por la entrada en el orden de "lo simbólico" al que se adviene por medio de la violencia que prohíbe la identificación con lo indiferenciado (la "madre"; el blanco no es sino el espacio matriz de la escritura, según este argumento). Al entrar en el orden de lo simbólico, se adquiere el lenguaje (entiéndose un lenguaje "lógico"). Sin embargo, lo semiótico irrumpe a través de lo simbólico en toda perturbación simbólica o lingüística. Kristeva entiende la poesía como tal perturbación y su correlato más próximo el comportamiento (simbólico) de los psicóticos. En toda perturbación simbólica se deja "expresar" en cierto grado, el libre flujo de los impulsos que ha sido reprimido por la represión. He aquí, pues, una explicación del concepto de la "revolución del lenguaje poético" (15).

Jitrik no se detiene para explicar este andamiaje teórico. Sin embargo, es fácil reconocerlo como el "subtexto" de su estudio. En su comparación de Darío y Mallarmé, por ejemplo, señala la tematización del blanco originario y turbulento (debido al libre flujo de impulsos) que engendra la escritura:

Y ya que se menciona a Rimbaud, seguramente hay que abandonar su recuerdo para privilegiar el de Mallarmé, quien seguramente vivió con enorme capacidad de resolución un conflicto similar al que señalamos en Darío entre el "lleno" y el "blanco"; "Un coup de des n'abolira pas le hasard" abre una línea que, continuada por los cubistas y, en la poesía latinoamericana, por los ultraístas y postultraístas, muestra esta relación pero invertida en el sentido de que *el blanco rompe la compulsión de la línea, reordenando el grafismo y obteniendo algo así como una liberación, hirviendo sobre la página, haciendo nitidamente que la página haga el poema* y no tan sólo la escritura que se dibuja sobre ella. (Jitrik 33; el subrayado es mío).

Así pues, cada vez que se descubre una tematización, se atestigua el proceso productivo (desde el blanco) por medio del cual "se hace la página" un poema.

El modelo derridiano-kristeviano que se ha esbozado es coherente, aunque no me convence su proposición de una "revolución" escrituraria, porque esquiva factores "realmente" históricos al dejar que un *a priori* (el blanco, vacío, ausencia, nada, etc.) defina siempre lo "revolucionario". Así, sólo tendríamos que ver hasta qué punto irrumpe "lo semiótico" para determinar el grado de revolucionariedad de un texto. En

(15) Véase: Kristeva, *La revolution...*

Mallarmé (según Kristeva) o en Darío (según Jitrik) es posible vislumbrar una *revolución* o liberación potencial, *refrenada* por una ideología individualista o una ideología de la presencia: éste constituiría un texto de “experiencia” (por contraste al texto de “práctica”, la dicotomía “experiencia/práctica” tomada prestada de Hegel por Kristeva), es decir, un texto en el cual se exploran los elementos heterogéneos (el flujo de impulsos) como componentes organizativos (“económicos” dice Kristeva), pero donde dicho proceso se somete a las limitaciones del yo:

Nous réservons la notion *d'expérience* pour des pratiques où la contradiction hétérogène maintenue, recherchée et mise en discours, forme l'économie essentielle du texte, mais s'investit, lors de sa phase thétique, dans une représentation strictement individuelle, naturaliste ou ésotérique, en ramenant le rejet à la présence du moi... (Kristeva 173-174).

En Joyce o Artaud (según Kristeva) o en los ultraístas y postultraístas (según Jitrik) se da una verdadera praxis “revolucionaria”; se trata de textos de práctica:

La notion de *pratique*, par contre, devrait pouvoir s'appliquer mieux à des textes où, la contradiction hétérogène étant maintenue comme *condition indispensable à la dimension pratique à travers une formation signifiante*, le système de représentation qui la lie est pris aussi à la pratique sociale, voire à sa phase révolutionnaire. (Kristeva 174).

Me parece, pues, que a Kristeva se le pueden hacer las mismas objeciones por su homologuismo que se le hicieron a Jitrik, lo cual no invalida la coherencia o elegancia del modelo.

En el caso de Jitrik, sin embargo, toda elegancia teórica se vuelve tosca por la exageración de la metáfora “productivista”, que a su vez, se extiende en metáforas económicas, revolucionarias, políticas, y hasta biológicas que a menudo caen en el absurdo. En lo que sigue quiero mostrar cómo el análisis literario se vuelve paródico y caricaturesco a despecho de lo que haya querido lograr su autor.

Como se indicó más arriba, el modernismo efectúa un “enriquecimiento cultural”; se ve ahora que tal enriquecimiento se produce también en la “materialidad” misma del texto, es decir, en las palabras, en el léxico extravagante. A partir del acento —valor fundamental, marca de una energía productora— se va produciendo una plusvalía —“enriquecimiento que bien podría constituir una ‘super norma’ ” (Jitrik 45)— debido al sometimiento del “trabajo” a lo ideológico:

De todo esto sacamos que el blanco es el “espacio anterior”, donde reside una fuerza que no tendríamos por qué entender metafísicamente como energía pura, sino materialmente como red trans-

formativa que toma forma en la espacialización; en un momento de su acción esa fuerza se confunde con la del trabajo, deviene fuerza de trabajo, es el escalón necesario para que el mundo material pase a ser otro tipo de materialidad y para que se reconozca, en ese pasaje, un designio humano y la presencia del mundo humano —ideológico— en él. (Jitrik 34).

Dentro de esta economía el acento viene a representar un suplemento —un añadido— que no tiene otra función que señalar dentro de la sílaba un resto de la fuerza del blanco. Así pues, es el “significante preliminar” del discurso. Sin embargo, aunque por medio del acento sigue representándose la fuerza originaria del blanco, “en el sistema que estamos considerando y quizás en todo sistema de tipo métrico, el acento sufre una alteración: desaparece como ‘resto’ y aparece cumpliendo otra función, cual es la de modificar fonéticamente y dar cauce a una organización fonéticamente rítmica” (Jitrik 36), que Jitrik, jamás hace explícita.

De alguna manera, pues, el acento pasa de marca de un valor fundamental para dejarse explotar en beneficio del enriquecimiento:

es como si se tratara de una materia prima que hay que extraer de la tierra para su elaboración, una elaboración cuya finalidad sería dar salida a la riqueza que define a la materia como tal. (Jitrik 12).

Jitrik procura comprobar este sistema (elaborado previamente) en el (micro) análisis de “Era un aire suave...”. Comienza afirmando que “es factible que el concepto de enriquecimiento tenga un fuerte sostén en la noción de polirritmia...” (Jitrik 43). Efectivamente, a partir del cotejo acentual de los versos de las primeras cinco estrofas, se encuentra que la mayor densidad polirrítmica se da en dos versos que proponen una imagen tematizadora, tanto de la originaria fuerza productora, como de la ideología sonora que la hace rendir una plusvalía. Se trata de los versos 14 y 20:

Ríe, ríe, ríe / la divina Eulalia,

.....
La divina Eulalia / ríe, ríe, ríe.

Según Jitrik, estos versos encarnan una “teoría de la imagen”, precisamente por la relación de “espejularidad”. El texto se repliega, pues, en una imagen que ostenta una riqueza polirrítmica vehiculizada precisamente por las palabras que tematizan la originaria fuerza productiva: a saber, “ríe, ríe, ríe”. La “risa” tematiza la conversión de la fuerza en sonoridad (Jitrik 59). Y dicha fuerza reside en la R.

Tras un largo examen de la distribución acentual y consonantal de las primeras estrofas, Jitrik determina que hay dos series que predominan: la que tiene R como eje, la que tiene S como eje. Descarta esta última porque es funcional (indica el plural) y, por lo tanto, más pobre y monótona, más previsible y, por eso, más dependiente y secundaria” (Jitrik 55). El “predominio de la R”, al contrario, “podría marcar aún más su carácter productor”. La S, “en el plano de la función necesaria puede registrar un cierto grado de trabajo inconsciente, indicaría en cambio un trabajo del inconsciente no mediatizado” (Jitrik 55). (Tanto insiste Jitrik en el valor del “trabajo” que se convierte en un fetiche que permea su retórica como un virus contagioso; la R “trabaja” más que la S, de ahí su mayor valor).

El análisis se vuelve insoportablemente ingenioso, cuando Jitrik destaca la palabra “diríase” del verso 6 (“Diríase un trémolo / de lirás eolias”) para establecer el pasaje entre la fuerza originaria vehiculizada por la R —elemento productor de “risa”, es decir, de la “explosión de fuerza”, la repetición de impulsos (Jitrik 59)— y la ideología fonocéntrica del “decir” (ideologizada aún más por una ideología de la “eufonía” de “Eulalia”) que domina la risa y la subordina a una organización de la “bella sonoridad” (Jitrik 59-60). Hay que citar del estudio para mostrar las exquisiteces a que llega Jitrik:

...podríamos decir que la mayor complejidad combinatoria, o sea la mayor actividad de los núcleos sonoros, se da en torno a R en la combinación R-Vocal-Vocal, o sea R-Diptongo que, a su vez, se complementa en un “cruce” con la otra serie en la combinación R-Diptongo-S, figura que se encuentra en el interior de la palabra, “diríase”. (Jitrik 55).

En un alarde anagramático (a lo Saussure) o paragramático (a lo Kristeva) Jitrik destaca la construcción “RI//AS” que se encuentra (se engendra, según Jitrik) en “diríase” debido al cruce de las dos series, R y S. (No estará procurando el autor de comprobar un “engendramiento de la fórmula” en la escritura hispanoamericana como para “competir” con Kristeva; véase el ensayo “El engendramiento de la fórmula” en *Semeiotiké*). Sigue Jitrik:

Esta fórmula está desde luego, extrapolada de la palabra “dirías”, [palabra que no aparece en el pasaje analizado, sino que representa ya una modificación de “diríase”; pero como se verá más adelante parecen lícitas desde una perspectiva “anagramática” o “paragramática”, GY] pero por otro lado, es significativa, porque junto a R encontramos la I que en el cuadro primero se nos aparecía como siempre presente, en las diez categorías establecidas. En cuanto al grupo AS pone de relieve su funcionalidad, su neutralidad.

Ahora bien, si a nuestro turno tratamos de hacer producir esta fórmula y la sometemos a una operación simple, por ejemplo de metátesis, obtenemos

RISA

que aparece en el verso 9 con reduplicación:

RISAS

(Jitrik 56)

Así pues, se da el pasaje de fuerza (el impulso de la risa, la actividad productora de la R) a la sonoridad (el “decir”), pasaje que —parece increíble— está ligado a procesos histórico-económicos precisos:

De alguna manera, la partícula “eu” integrada al concepto “phone” nos instala en un sistema de transformaciones que si por eso nos explican lo específico de la producción poética, por otro lado nos indican que estamos en presencia de una economización, que detrás de la idea del valor añadido puede estar operando un analogón ideológico que liga esta poesía, aparentemente fuera de la historia, con procesos histórico-económicos precisos, así esta analogía esté establecida un poco de abstracto. (Jitrik 60).

Claro está, los procesos histórico-económicos a que se refiere Jitrik son los que analiza en los dos últimos capítulos del librito y que se han reseñado en los primeros dos apartados de este trabajo: a saber, la acomodación a un modo de producción/escritura autonomista, consecuente con una ideología liberal que no pudo producir la autonomía en las instancias económica, social o política. Los modernistas, pues, producen una “riqueza” cultural que reivindica a América Latina.

Podría seguir señalando las exageraciones analíticas que abundan en este estudio, pero me parece que la recensión de “Era un aire suave...” basta para dar una idea precisa de cómo Jitrik ha empleado todo un andamiaje apriorístico para efectuar un análisis formal. La crítica de su práctica es el tema del último apartado de este trabajo.

4. Conclusiones:

El análisis formal, puesto antes de consideraciones ideológicas (o antes de la consideración del sentido de un texto) no asegura que estas no dominen la elaboración de aquel. Existe actualmente un *pre-juicio formalista* —que arranca de la época de los formalistas rusos y de la “New Criticism”— según el cual la construcción del sentido de un texto (si se llega a eso), tiene que fundamentarse en las relaciones que se dan entre las propiedades formales determinadas por el análisis del “material” discursivo. Claro está, dicho procedimiento es necesario para evitar interpretaciones impresionísticas y subjetivas

que no mantienen relación con lo que aparece textualmente. No obstante, hay que prestar atención a los *factores ideológicos* (en el sentido lato del término) que condicionan el proyecto crítico. Consciente o inconscientemente, todo análisis literario implica un "para qué". He tratado de mostrar aquí que el "para qué" de Jitrik es formular o expresar el potencial revolucionario que existe en la cultura de América Latina a pesar de unas estructuras económicas y políticas que apuntan a lo contrario. Este "para qué", llamado "deber ser" respecto del proyecto modernista por el propio Jitrik, lo ha llevado a elegir una teoría crítica que lo apoye. El modelo derridiano-kristeviano, que teoriza una práctica liberadora en el campo de la escritura, no puede sino llevar a la confirmación de semejante proyecto.

Ahora bien, este modelo se ha elaborado en Francia en conformidad con circunstancias materiales que han hecho posible su formulación. Dichas condiciones, me parece, tienen que ver con el carácter *sígnico* que han tomado las sociedades "avanzadas" y "desarrolladas" desde la segunda guerra mundial. En estas sociedades se produce el orden social por medio del consumo de signos. En América Latina, al contrario, se ha desatado una represión autoritaria, porque no sirven los viejos modelos de orden social y los nuevos (la "economía política del signo", como la llama Baudrillard) no se ajusta a la *realidad* (política o social), salvo en el caso de las clases acomodadas (de donde provienen los críticos literarios y que tienen la oportunidad de vivir el simulacro consumista en el extranjero y en algunas enclaves modernizadas dentro de América Latina).

Se podría, por cierto, pensar que la producción literaria (la crítica incluida) profetiza (como diría Jitrik) una sociedad futura del signo. Pero la realidad me parece otra. Más que profetizar esa posibilidad, creo que los escritores y críticos que participan en una visión escrituraria o discurtiva del proceso social (i.e., la realidad es puro discurso) *logran desmontarla a despecho suyo*. Es decir, se produce una parodia o una caricatura que subvierte dicha visión y dichos modelos. No a otra cosa se debe los absurdos a que llega Jitrik en su análisis. Absurdos que tienen un valor reivindicador, puesto que aniquilan el modelo que se instala en el interior de la conciencia como un virus.

Ya que reprocho a Jitrik por no revelar abiertamente el "para qué" que guía su análisis, debo yo presentar el mío: desacreditar una "revolución" (a eso se debe tanta comilla) que se efectúa solamente en el discurso. Ese es el tipo de "revolución" que existe en mi país (E.E.U.U.); pero el caso en América Latina es distinto. Y aun en E.E.U.U., hay que resistirse a una colonización por el signo. Incurriré en una metáfora biológica: la subversión (por ataque directo o por parodia y caricatura) del modelo de una realidad-simulacro es la puesta en acción de los "anti-cuerpos" de una realidad que no tiene otro remedio, sino resistir. La imposición de este modelo, sólo podría llevar a una colonización mayor.

Caracas, Universidad Simón Bolívar, Marzo de 1982.

A propósito de un Debate

Aproximación a la crítica
Literaria Peruana

ESTHER CASTAÑEDA V.

En estos últimos años han aparecido publicaciones que intentan escapar a la rigidez y formalidad de los textos especializados, pretendiendo por el contrario capturar la frescura, amenidad y vitalidad de los diálogos. Centrados éstos sobre algunos temas significativos para la historia, el arte y la cultura, se logra no sólo matices variados, sino un haz de ideas sugerentes y motivadores de ulteriores estudios. Ejemplo de estas publicaciones son: *Conversaciones* entre L. A. Sánchez y José M. Oviedo; *Conversaciones con Basadre* (y Macera).

Se suma a estos intercambios, nuevamente la literatura como centro de interés, es así que en el año 79 se propicia un debate sobre ciertos aspectos polémicos, uno de los cuales; la crítica y los estudios literarios fue publicado con el nombre de *Literatura y Sociedad. Cuestionamiento de la crítica* (*). Se reunieron para dicho propósito cinco destacados intelectuales: Antonio Cornejo Polar, Washington Delgado, Marco Martos, Abelardo Oquendo y Mirko Lauer; ampliamente conocidos no sólo en nuestro medio, sino en un ámbito internacional.

Dialogan, y como todo diálogo, discurre en un fluir de ideas libre y constante, que reiteradas veces deja su cauce para diluirse en agudezas e impresiones. Trocándose por momentos en un debate rico en matices. Son tres los aspectos que les preocupan: la determinación del real estado de la crítica y de los estudios literarios: la función política de la crítica y por último la cuestión del método.

A base de estos temas, el presente trabajo ofrece algunas reflexiones en torno a las ideas más representativas suscitadas en este debate.

Lugar común en los balances de cualquier actividad artística es la constatación de una situación crítica, diagnóstico que se ha adjudicado como el más apropiado en nuestro caso. Tal crisis supone escasez de obras representativas en la metodología y análisis de los textos, falta de vitalidad en los planteamientos teórico-metodológicos, desorientación en la percepción del problema y en la proposición de alter-

(*) Varios. *Literatura y Sociedad. Cuestionamiento de la Crítica*. Lima, Mosca Azul, 1981.

nativas; y algo que particularmente nos parece esencial, la falta de un esclarecimiento del propio investigador en cuanto a los alcances de sus intereses y el grado de compromiso a que acceda. En todo caso, esta 'crisis' es mucho más que un problema artístico, ya que rebasa un interés particular o de grupo, debiendo ser entendida en su relación con un contexto más amplio. Si bien es obvio, subrayaremos que en nuestro continente tal situación forma parte de la crisis de la producción cultural en general, la cual se deriva de un conjunto de factores económicos y sociales, cuya fundamentación excede los propósitos de esta nota.

Frente a tal crisis, algunos críticos plantean propuestas que van desde la que sostiene que a cada época le corresponde una determinada actitud crítica y que la actual situación es problemática, porque carece de la crítica correspondiente, o aquella que afirma que no se ha conformado una crítica sólida a causa de un constante desplazamiento del interés hacia otros núcleos motivadores. Una postura clara es la de Antonio Cornejo Polar, quien reconoce a los estudios y crítica literaria un rol destacado a comienzos de siglo, especialmente en los trabajos de Riva Agüero, Mariátegui y L. A. Sánchez, quienes desde distintas perspectivas intentan elaborar y difundir una imagen del Perú. Afirma que desde ese momento, hasta el presente, se ha ido perdiendo el objetivo de la investigación literaria. Objetivo que ligado a los intentos de esclarecimiento, periodificación de inicios de siglo no se ha visto renovado, revitalizado y por lo tanto, esa necesidad de reconocer y comprender al Perú a través de la literatura, ha empezado a ser cubierta por otras disciplinas, como por ejemplo, las ciencias sociales. Señala además: "La literatura en general, pierde prestigio en la medida en que la burguesía se asienta de una manera más segura en el poder" (**).

«Jorge Puccinelli Converso»
Sabemos que los estudios literarios, han estado generalmente en poder de intelectuales, pertenecientes a sectores económicamente privilegiados, ésta supremacía o mejor dicho monopolio colaborador en el mantenimiento del orden social, se ha visto perturbado últimamente por la modificación en la composición, tanto de lectores (auditorio-receptor) como de los productores de literatura, creadores e investigadores. Se constata, la presencia de cambios socio-económicos y la necesidad de otros que busquen la democratización y el desarrollo de una participación más amplia de sectores usualmente desplazados. Estas urgencias provocan un desconcierto en la 'crítica oficial', cuya meta se reducía únicamente a solicitar innovaciones formales y desarrollo de temas originales. Desconcierto que en los más perspicaces se transforma en una mala conciencia de tipo político-social que evidencia una desorientación y una postergación de cuestionamientos conducentes a una necesaria toma de conciencia. Con la que se llegaría a "...encon-

(**) IBID. p. 21.

trar un sistema a través del cual la crítica sea socialmente útil y científicamente válida"; o a una opción ligada a un compromiso, sino partidario sí a nivel individual que no se limite al análisis de la relación literatura-sociedad en un sentido humanístico, sino a la asunción de una perspectiva ligada a otros intereses, que traducirá en todo caso una opción política.

Es con J. C. Mariátegui que surge la noción de un carácter integral de la crítica, adjudicándole una función social. Su séptimo ensayo apunta en tal sentido, y deja establecida su opción de 'votar en contra': "Mí crítica renuncia a ser imparcial o agnóstica, si la verdadera crítica puede serlo, cosa que no creo absolutamente. Toda crítica obedece a preocupaciones de Filósofo, de político o de moralista" (***). Al respecto M. Lauer afirma: "De Mariátegui para aquí, el proceso de la crítica literaria peruana es de creciente despolitización". Para una mejor comprensión del término despolitización se debería determinar cómo y cuándo se dio la politización de la crítica y por qué empezó su debilitamiento.

La preocupación de estudiar a la literatura como un hecho cultural, ligado a un referente determinado por un basamiento socio-económico-político, se ha sucedido a lo largo de estos años, pero con desigual profundidad y fortuna. Debido quizás, a que tal interés conlleva una crítica y una no aceptación de los valores e intereses de la cultura oficial. Además la 'literatura' que motiva estudios y crítica es la que podemos llamar 'literatura académica', a la que tiene acceso un círculo muy restringido de intelectuales. En este medio, una literatura que contradiga, censure u opte por valores diferentes o por una revalorización de otras manifestaciones literarias, si no es acallada si es prontamente marginada, dándole el calificativo de político, con un sentido peyorativo. Tal preocupación no fue alentada ni por los gobiernos de facto, ni por los falsamente democráticos y mucho menos por un sector de la burguesía que deja de interesarse en la 'cosa pública', debido a que su situación se ha consolidado. Otro sector de esta clase seguirá cultivando los estudios y la crítica sobre todo como sello de calidad y refinamiento.

Resumiendo, la crítica propiciada por Mariátegui debemos relacionarla con el desarrollo o retroceso de las ideas marxistas que evidentemente no sólo ha sido lento, sino contradictorio. Sin embargo en los últimos años tanto en la Universidad de San Marcos, como en otros centros culturales de provincias, parece vislumbrarse una vuelta a esta lectura y crítica totalizante. Un claro exponente de esta otra mirada, es Miguel Gutiérrez cuya vocación por una crítica integral ha sido desarrollada en diversos trabajos, que curiosamente la 'crítica' ha silenciado.

Finalmente algunos intelectuales pretenden reducir la crisis de los estudios literarios a la cuestión del método. Señalándolo como inad-

(***) MARIATEGUI, José Carlos. 7 ensayos de la realidad peruana, p. 230.

cuado, obsoleto y por lo tanto planteando la necesidad simplemente de crear otros. No es el simple cambio de métodos que arriban rotulados de ventajas y desventajas, lo que modificará un cierto estado de cosas. La caducidad y génesis de los mismos no es pues lo esencial, sino la urgencia de determinar la especificidad peruana y por lo tanto su especificidad literaria, ya que la mayoría de ellos, frecuentemente utilizados en los recintos académicos han sido elaborados para el análisis de textos muchas veces alejados de nuestra realidad. Por lo tanto, una nueva o más objetiva percepción de su realidad, es el riesgo o compromiso del crítico o estudioso de la literatura, ya obedezca a necesidades internas o colectivas, significará siempre un cambio ideológico que le permitirá encarar su realidad, en pos de su propia peculiaridad.

Además, acontecimientos como la Revolución Cubana, las políticas culturales represivas o populistas de los gobiernos militares en diversos países latinoamericanos conforman una personalidad que nos permitirá ver con más claridad la propia. La heterogenidad cultural que recorre toda América Latina y la superposición étnica y de clase, son elementos válidos para nuestro horizonte cultural.

Consideramos que la crítica literaria corresponde a una determinada estética, a la manera de relacionarse con la producción artística de una época, y que condensa en sus preferencias los valores del grupo o clase social con el que se identifica; debe como otras actividades intelectuales asumir un compromiso concreto frente a su realidad.

Debate como el que comentamos constituye valiosa ayuda en la tarea de esclarecer la problemática en torno a la crítica y a la producción literaria en general.

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

“62”: Un modelo inenarrable (Cortázar y la escritura)

WALTER BRUNO BERG

(Mannheim - Lima)

A considérer cette littérature que nous appelons
notre activité scientifique... (J. Claan)

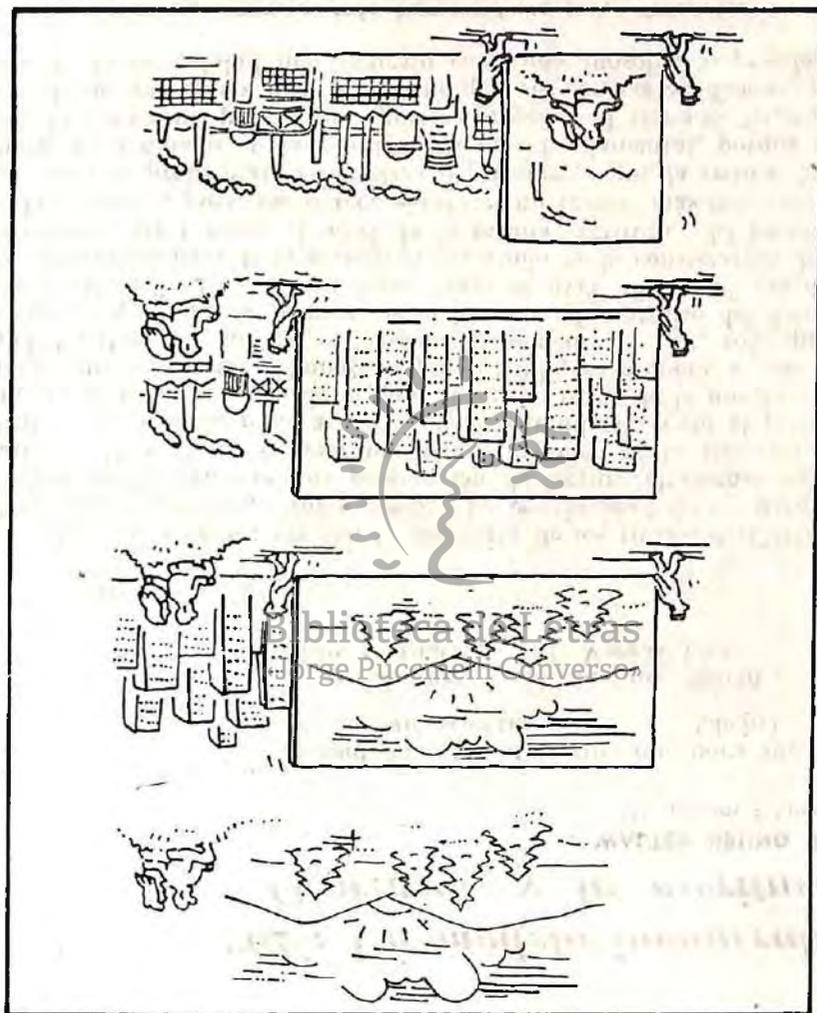
... ese laborioso homicidio que llaman
análisis textual... (M. Vargas Llosa)

1. *Modelo(s) de texto*

Hay que escribir, un día, la semiótica de los títulos de Cortázar. Para quien sabe leer, títulos como: “La continuidad de los parques” o “Rayuela”, encierran una proposición de lectura altamente significativa. Ahora bien, la tesis que voy a exponer es la siguiente: El título “62. Modelo para armar”, puede entenderse como el planteamiento de una pregunta de la cual el mismo texto de la novela constituye una respuesta. Opinamos que el título, ya propone lo que Roland Barthes ha llamado el “código hermenéutico” (1), sólo que el “enigma” que aquí se le propone al lector —al contrario del llamado “texto clásico” (2)— no concierne tanto al nivel “dierético” (es decir los acontecimientos de la acción, el desarrollo de la constelación de los personajes, etc.) como al nivel de la misma escritura. El problema de la escritura, pues, me parece —ésta es mi tesis— más fundamental que toda la problemática filosófica o psicológica que la crítica, hasta ahora, ha señalado en la novela. Es más fundamental, porque está situada a un nivel para el que quisiera proponer el término “transcendental”, lo que quiere decir que tiene que ver con las condiciones mismas de la posibilidad del supuesto contenido filosófico o psicológico

(1) “Décrivons d'appeler **code herméneutique** (...) l'ensemble des unités qui ont pour fonction d'articuler, de divers manières, une question, sa réponse et les accidents variés qui peuvent ou préparer la question ou retarder la réponse; ou encore; de formuler une énigme et d'amener son déchiffrement” (R. Barthes: *S/Z*. Points 70. Editions du Seuil. Paris 1970, 24).

(2) Op. cit., 14.



del texto. (No me vayan a preguntar, por eso, lo que entiendo por “escritura”. Es justamente eso lo que voy a explicar).

Cabe, pues, preguntar — según la tesis señalada: ¿En qué sentido el título habla de “modelo”? Además, ¿qué significa el término de “armar”? ¿Qué tipo de correspondencia — por último — existe entre “modelo” y “armar”? Veamos por ahora, pues, cómo, en la ciencia semiótica, el problema de la relación entre “texto” y “modelo” se ha planteado hasta ahora.

1.1. *Modelo y comunicación según Ju. M. Lotman*

Veamos — primero — el rol atribuido por Juri M. Lotman al término de “modelo” dentro de su teoría del texto literario. Se sabe que Lotman considera el carácter “literario” —o, según otra traducción, “artístico” — de un texto como “sistema secundario”, constituido por elementos de un sistema primario que es el del llamado lenguaje natural. Funciona al igual que este, es decir que puede ser considerado como sistema formal (“código”), como conjunto fijo de oposiciones (“valores” dice F. de Saussure) cuya combinatoria permite a los interlocutores ponerse de acuerdo sobre la realidad. Eso es lo que suele llamarse entonces “comunicación”. La idea central de Lotman, sin embargo, es esa: lejos de ser un instrumento neutro — del que habla la teoría mecanicista de la “información” —, instrumento sin significación propia, idóneo, pues, para transmitir cualquier mensaje, la lengua como sistema formal ya es un sistema fijo de valores o significaciones preestablecidas, necesariamente anterior a la transmisión del mensaje propiamente dicho. Es esa anterioridad de la lengua como sistema o código de significaciones preestablecidas lo que constituye, según Lotman el carácter modelizador del lenguaje. En ese sentido, cada lengua como sistema de significaciones codificadas forma su propia “imagen de la realidad”; respecto al mundo, la función modelizadora de la lengua es la de la “mimesis” (3). Presupuesto del mismo acto de la comunicación, el modelo se sustrae, pues, —dice Lotman— hasta el criterio de la verdad, ya que el problema de la verdad, al plantearse al nivel del mensaje, pierde todo sentido al nivel de la lengua, es decir del código (4).

Por supuesto, no pretendemos hacer justicia a los méritos múltiples del semiótico ruso, ni mucho menos. Se trata nomás de demostrar los límites de la llamada “semiótica de la comunicación” (5) al describir un texto —como el de 62 — cuyo proceso de significación se

(3) Ju. M. Lotman: **Die Struktur literarischer Texte**. NTB 103. München 1972, 27.

(4) Lotman, op. cit., 31.

(5) D. Blanco/ R. Bueno: **Metodología del análisis semiótico**. Universidad de Lima, 1980, 15 s.

ubica —cierto es— “al margen de toda eventual función comunicativa” (6). O, dicho en términos de Lotman, cuyo mensaje no hace menos que poner en cuestión constantemente el código que es la condición previa de su “comunicabilidad”:

El subtítulo “Modelo para armar”, podría llevar a creer que las diferentes partes del relato, separadas por blancos, se proponen como piezas permutables. Si algunos lo son, el armado a que se alude es de otra naturaleza, sensible ya en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal, pero sobre todo en el nivel del sentido donde la apertura a una combinatoria es más insistente e imperiosa. La opción del lector, su montaje personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer (7).

1.2. *Modelo y transgresión (M. Black/ P. Ricoeur)*

Otro es el planteamiento de la cuestión de modelo en la teoría del texto metafórico de Paul Ricoeur. Al seguir el esquema propuesto por Max Black, Ricoeur, al principio, propone diferencias entre “modelos a escala”, “modelos análogos” y, finalmente, “modelos teóricos”. Son solamente estos últimos que nos van a interesar aquí: Los modelos teóricos —dice Ricoeur— “no son cosas; más bien introducen un lenguaje nuevo, tal un dialecto o idioma con el que el original no está construido sino *descrito*” (8). Nos parece fundamental la oposición establecida por Ricoeur entre “construcción” y “descripción”, la cual remite a la de “representación” (sensorial) vs. “lenguaje”: El carácter modelizador del texto literario, pues, no corresponde, necesariamente, al “icono” (¡Lotman!); la relación del modelo al original no se establece a base de la intuición, sino, más bien, a base de una relación de “intertextualidad” (el término no aparece en Ricoeur): “Lo importante es que las propiedades que tiene el modelo le son atribuidas sólo por convención del lenguaje, fuera de cualquier control por medio de una construcción real (...)” (9). Por eso, el modelo teórico, al referirse a un original, cuyo modo de existencia es el de una “cosa descrita”, puede caracterizarse como “re-descripción” (10). Forma parte de la “lógica del descubrimiento” (11).

(6) Op. cit., 15.

(7) J. Cortázar: 62. **Modelo para armar**. EDHASA. Sudamericana. Buenos Aires, 1973, 7. La paginación de los textos citados sigue esta edición.

(8) P. Ricoeur: **La métaphore vive**. Edit. du Seuil. París, 1975, 303; el subrayado es mío.

(9) Op. cit., 304.

(10) Op. cit., 305.

(11) Op. cit., 302.

2. Capítulo 62/ *Rayuela*

El segundo elemento del título al que hay que prestar atención es la referencia explícita al capítulo 62 de *Rayuela*. ¿Cuál es la relación entre ese texto y la tercera novela de Cortázar? ¿Cuál es el nivel al que hay que situarla? La respuesta ---aunque breve--- a esta pregunta nos permite enfocar con más precisión el proyecto de escritura de 62.

La primera constatación que hay que hacer es que el cap. 62 ---al igual que la novela--- se presenta como modelo, es decir como el proyecto de un libro futuro:

En un tiempo Morelli había pensado un libro que se quedó en notas sueltas (12).

Sigue una muestra en tres partes de estas notas que van a comentar la "teoría química del pensamiento", tal ésta fue formulada por el neurobiólogo sueco Holguer Hyden. El interés virtualmente literario de la teoría se debe a que Morelli la va a presentar, desde un principio, como modelo de un mundo (13). Morelli, sin embargo, va más allá: No hay que añadir solamente ---de acuerdo con la conciencia moderna--- el mundo bioquímico al mundo tradicionalmente humanista, sino de hecho hay que *substituir* el segundo por el primero. De este modo, lo que cambia no es el carácter fenoménico del mundo, sino el *sentido* de éste. Los modelos de explicación tradicionalmente admitidos --- los conceptos de la persona humana, del individuo o del sentimiento, etc. --- quedan quebrantados. Desde el punto de vista de la interpretación tradicional, los fenómenos así se transforman ---virtualmente por lo menos--- en apariciones de lo fantástico:

Química, electromagnetismo, flujos secretos de la materia viva, todo vuelve a evocar extrañamente la noción del *mana*; así, al margen de las conductas sociales, un billar que algunos individuos suscitan o padecen, un drama sin Edipos, sin Rastignacs, sin Fedras, drama *impersonal* en la medida en que la conciencia y las pasiones de los personajes no se ven comprometidas más que a posteriori. Como si los niveles subliminales fueran los que atan y desatan el ovillo del grupo comprometido en el drama. O para darle el gusto al sueco: como si ciertos individuos incidieran sin proponérselo en la química profunda de los demás y viceversa, de modo que se operaran las más curiosas e inquietantes reacciones en cadena, fisiones y transmutaciones. (R: 415-417).

Sin embargo, Morelli está lejos de una afirmación dogmática del mundo bioquímico. Si éste, ante todo, sirve para quebrantar la va-

(12) J. Cortázar: *Rayuela*. Edit. Sudamericana. Buenos Aires 18, 1975, 415. Abreviatura: "R" = capítulo 62.

(13) Recordamos el ejemplo mineralógico el que sirve a Lotman para introducir el término de modelo. Cf. Op. cit., 27.

lidez del modelo humanista, el segundo párrafo tratará de un mundo que ya no está conforme *ni* con el uno, *ni* con el otro modelo, un mundo, por lo tanto, cuyo “ser” sólo puede enunciarse mediante ese “lenguaje metafórico” (14), para el que —según Ricoeur— la *tensión* entre un “ser” y un “no ser” está constituyente (15).

Del otro lado, Morelli —al contrario de Ricoeur— no trata de sustraerse a la paradoja que está anunciándose. No se confía al mundo ontológico del sentido (aunque limitado al lenguaje metafórico). Al contrario, aprovecha del dinamismo semántico de la paradoja para entregarse a un proceso vertiginoso de la *producción* de sentido, proceso para el que ningún significado determinado puede establecerse, cuyo sentido, al contrario, va a perderse en línea asintótica en la “búsqueda superior a nosotros mismos como individuos”:

Así las cosas, basta una amable extrapolación para postular un grupo humano que cree reaccionar psicológicamente en el sentido clásico de esa vieja, vieja palabra, pero que no representa más que una instancia de ese flujo de la materia animada, de las infinitas interacciones de lo que antaño llamábamos deseos, simpatías, voluntades, convicciones, y que aparecen aquí como algo irreductible a toda razón y a toda descripción: fuerzas habitantes, extranjerías, que avanzan en procura de su derecho de ciudad; una búsqueda superior a nosotros mismos como individuos y que nos usa para sus fines, una oscura necesidad de evadir el estado de homo sapiens hacia... ¿qué homo? Por que sapiens es otra vieja, vieja palabra, de esas que hay que lavar a fondo antes de pretender usarla con algún sentido. (R: 417).

El tercer párrafo vuelve a ocuparse del proyecto de escritura:

Si escribiera ese libro, las conductas standard (incluso las más insólitas, su categoría de lujo) serían inexplicables con el instrumento psicológico al uso. (ibid.).

A continuación, Morelli pone de relieve un punto que debe ser fundamental para cualquier teoría, tratando de determinar el concepto de lo fantástico en Cortázar:

No que se mostrarán incapaces de los *challenge and response* corrientes: amor, celos, piedad y así sucesivamente, sino que en ellos algo que el homo sapiens guarda en lo subliminal se abriría penosamente un camino como si un tercer ojo parpadeara penosamente debajo del hueso frontal. (ibid.).

(14) Ricoeur, op. cit., 318.

(15) Op. cit., 312. “L’étincelle créatrice de la métaphore (...) jaillit entre deux signifiants dont l’un s’est substitué à l’autre en prenant sa place dans la chaîne signifiante, le signifié occulté **restant présent de sa connexion (métonymique) au reste de la chaîne**”. (J. Lacan: **Ecrits**. Ed. du Seuil. París. 1966, 507; c’est moi qui souligne).

Escribir, ante todo, corresponde, pues, al trabajo penoso del significativo — digo “significante”, porque el texto (al igual del método husserliano de la “*epochè*”) viene a poner entre paréntesis el significado ordinario del comportamiento humano. Así, el fenómeno (es decir el significativo) vuelve a incorporarse al proceso infinito de la significación, p.e. una interpretación a base de la teoría bioquímica de la conciencia, teoría simplemente fantástica, esta última, desde el punto de vista del sistema de las “conductas standard”. Sin pretensión de profundizar demasiado la cuestión —difícil de plantear— de una definición universal, hay que subrayar que, en Cortázar, hay un fenómeno de lo fantástico tan pronto como dos significados —incompatibles según la lógica de las “conductas standard”— van a unirse para constituir otro significante: Es fantástica, p.e., la teoría bioquímica de la conciencia, porque el texto nos lleva a actualizar *al mismo tiempo* la explicación tradicional del comportamiento humano. Ahora bien, dicha “*epochè*” —al acabarse así el paralelismo breve con el método fenomenológico— no va reduciendo el significado nuevo a la instancia suprema de un “ego” transcendental (¡su significado definitivo!); al contrario, trata de incorporarlo —como un elemento más— a la cadena infinita de los significantes:

Todo sería como una inquietud, un desasosiego, un desarraigo continuo, un territorio donde la causalidad psicológica cedería desconcertada, y esos fantoches se destrozaban o se amaban o se reconocían sin sospechar demasiado que la vida trata de cambiar la clave en y a través y por ellos, que una tentativa apenas concebible nace en el hombre como en otro tiempo fueron naciendo la clave-razón, la clave-pragmatismo. Que a cada sucesiva derrota hay un acercamiento a la mutación final, y que el hombre no es sino que busca ser, proyecta ser, manoteando entre palabras y conducta y alegría salpicada de sangre y otras retóricas como esta. (R: 417 s).

3. *Modelo para armar: traspasando lo lisible*

Así pues, la referencia al capítulo 62 resulta más clara: El capítulo expone, al nivel teórico, lo que la novela, al nivel de escritura, viene a realizar: un texto que tiene las características del llamado “modelo teórico” al que antes hemos aludido. Eso nos sirve de hipótesis para el análisis de la novela que presentamos a continuación. -

El análisis tiene dos partes: Primero demostramos los límites de una lectura tradicional de 62 (a la que nos referimos empleando el término Bartheano “lo lisible” (16)). Tal lectura busca el sentido del texto al nivel de lo “verosímil”, es decir al nivel de un discurso — dice Julia Kristeva — que se presenta como parecido — “similar” — al

(16) R. Barthes, op. cit., 10.

discurso de la verdad, es decir los semantemas fundamentales de una sociedad determinada (17). En segundo lugar, demostramos que la suspensión del modelo realista —o sea mimético en general— ya no puede significar la sustitución de este último por un modelo simplemente “irracional” de la realidad (tan mimético como el primero y, además, aceptado, dentro del marco de la cultura occidental, desde la época del romanticismo y, sobre todo, del surrealismo), sino el planteamiento de una *pregunta* respecto a *las condiciones mismas de la posibilidad de la escritura novelística*. (Para señalarlo empleamos otro término Barthiano: “lo scriptible”).

3.1. *Poli-perspectiva*

Son varios los efectos de la poliperspectiva en 62, es decir del procedimiento que consta en el hecho de narrar un solo y mismo “acontecimiento”, bajo múltiples puntos de vista. Es cierto que hay una tendencia general de esos efectos a transgredir los límites de la representación habitual de la realidad. Tal Hélène, la amiga de Juan, subiendo al tram en Viena, Hélène que sabemos al mismo tiempo está en París (cf. cap. 54, p. 187). Se trata —concluimos— probablemente de un efecto alucinador. Pero no cabe duda: El texto, después de presentar el acontecimiento a través de la conciencia “subjetiva” de Juan, nos permite presenciarlo también bajo la perspectiva del “objeto”, es decir Hélène. Así, el margen que separa realidad y sueño viene a ser rebasado. En lugar de la realidad ordinaria, el texto sugiere un continuum en donde las leyes espacio-temporales han dejado de tener validez.

Otro problema —mucho más grave desde el punto de vista de una lectura que está interesada en la reconstrucción “verosímil” de la acción y los personajes— es la muerte de Hélène: De un lado, es obvio que Hélène —según el capítulo 69 (p. 264)— muere asesinada por Austin, el celoso amigo de Celia, hecho confirmado por el mismo Juan cuando éste, después de Austin, al penetrar también al departamento, la descubre en la cama, bajo la luz de “una lámpara mortecina” que hace “brillar (...) los ojos abiertos de Hélène” (267). Además, da con el objeto vuelto palpable de las pesadillas de su amiga:

No necesitaba arrodillarse junto a Hélène para distinguir el paquete aplastado contra su cuerpo, el cordel desatándose como un hilo más de sangre. (267).

Del otro lado, ¿cómo hay que entender el que esa misma Hélène, pocos meses *después* de los acontecimientos que acabamos de referir,

(17) J. Kristeva: *Semiotikè*. Recherches pour une sémanalyse. Ed. du Seuil. Parfis, 1969, 211.

sigue caminando en medio de los vivos? Reunidos alrededor de una mesa del restaurante "Cluny", los del Círculo están tratando otra vez de realizar lo que, desde el punto de vista de los protagonistas, ya no es otra cosa que una tentativa siempre fracasando — la "comunicación" :

Hélène permanecía allí, atenta y ajena. Si en el último reducto de mi honradez ella y la condesa y Frau Marta se sumaban en una misma abominable imagen, ¿no me había dicho alguna vez Hélène —o me lo diría después, como si yo no lo hubiese sabido desde siempre— que la única imagen que podía guardar de mí era la de un hombre muerto en una clínica? Intercambiábamos visiones, metáforas o sueños; antes o después seguíamos solos, mirándonos tantas noches por encima de la tazas de café.

Se trata de una experiencia, sin embargo, que a esta altura (¡estamos en el comienzo de la novela!), el lector todavía tiene que adquirir.

El pequeño pasaje concluye lo que vamos a llamar la "secuencia inicial", es decir los primeros 16 capítulos de la novela que relatan en qué circunstancias Juan, un día, pasó la nochebuena en París.

Por varias razones —tanto temáticas como (crono-)lógicas— hay que considerar que la secuencia inicial es un resumen de la acción principal que se pasa en Viena y Londres. Ahora bien, desde esa perspectiva, el texto que hemos referido constituye una especie de resumen del resumen, el punto final y desesperado de una serie de malentendidos entre Juan y su amiga Hélène.

La contraprueba, sin embargo, no deja de ser posible: Si es cierto que la secuencia inicial resume, a muchos respetos, lo que va a ocurrir en Viena y Londres, al contrario, no faltarán indicios, dentro de las mismas secuencias en Viena y Londres, que no pueden ser entendidos, sino como una manera de referirse a lo ocurrido una nochebuena en París como algo ya pasado (18). La contradicción queda, pues, patente: La función de la secuencia inicial, con respecto al nivel cronológico de la acción, no resulta menos prospectiva que retrospectiva. En los dos casos, sin embargo, el problema que está planteado es, una vez más, el de la perspectiva: *¿Quién habla?* cuando se trata de contarnos una experiencia que, dentro de la secuencia inicial, está llamada "el coágulo". El sujeto de la enunciación no puede ser Juan, si es cierto que "Juan" se refiere a un individuo cuya vida está sometida irreversiblemente a la sucesión temporal. Tampoco puede ser el "narrador", supuesta instancia emisora de un mensaje al lector; pues, ¿cuál sería la función de una comunicación de ese tipo que infringe las leyes más fundamentales del pensamiento lógico? Para resolver la contra-

(18) Cf. pp. 178/179; 218; 236; 257; 262.

dicción es preciso que nos ocupemos en detalle de las 40 páginas de la novela, pasaje que el texto resume por una palabra: el “coágulo”.

3.2. Función del “coágulo”

“¿Qué es el coágulo?”. Transformación de un líquido “por la que esa substancia se solidifica y se separa de la parte líquida”, según el diccionario (¡Moliner!), el coágulo transcribe una experiencia al nivel del lenguaje: Ocurre cuando Juan, disgustado por la atmósfera especial de la nochebuena, después de caminar por las calles desiertas del Barrio Latino, acaba de tomar asiento en el restaurante “Polidor”. De repente un pedido extraño atrae su atención: “Je voudrais un château saignant” (9) dice un comensal a su lado gozando del privilegio de los parisienses de reducir la lengua materna. Lo que Juan ha entendido, empero, es otra cosa. Reacción de intérprete profesional, su traducción ha sido automática; al no hacer caso del hecho que “sangriento”, en castellano, neutraliza la oposición que existe en francés entre “sanglant” y “saignant”, Juan ha entendido “castillo sangriento”. Incorrecta, la traducción, sin embargo, no deja de producir —perceptible únicamente al oído del argentino Juan— toda una cadena de significantes. He aquí los más importantes:

- “6.810.000 litres d'eau par seconde”, libro de Michel Butor en el que se habla, desde la primera página, del escritor *Châteaubriand*;
- las historias de vampirismo vinculadas a la persona de la condesa Erzébet Bathory, provocadas por el cruce de las calles *Monsieur le Prince*/rue de *Vaugirard* que Juan ha pasado unos minutos antes;
- la casa del *basilisco* en Viena, así como los pequeños basiliscos de fantasía llevados tanto por Hélène como por Monsieur Ochs;
- el recuerdo de los trámites de *Frau Marta* en Viena;
- el nombre del restaurante: *Polidor*;
- el *espejo* frente al cual Juan ha tomado asiento;
- en fin: al botella de *Silvaner* que está tomando.

El “coágulo” es una especie de macro-signo —“signo oscuro” (11) según el texto—, compuesto por capas heterogéneas, cuya formación sigue las reglas fundamentales de todo sintagma que son —según Jacques Lacan— la de “la copresencia (metonímica) (...) de los elementos de la cadena significante horizontal” (19), así como la de la “sustitución (metafórica) del significante al significante”, es un jero-

(19) Lacan, op. cit., 515.

glífico en forma anagramática (20), cuya significación Juan, durante los minutos y horas que siguen a la experiencia, en balde trata de sondear. La dificultad que se opone a este “desciframiento” es la misma con la que ya tropezamos con respecto al problema de la focalización. Nos permite, por fin, descubrir la función propia del “coágulo”: Si es verdad que hay un “malestar salutarífico de la escritura” que consiste en “impedir toda respuesta a tal pregunta: *¿Quién habla?* (21), pues hay que considerar que el “coágulo” es algo como el “rastreo” de la “escritura”. (Ponemos entre comillas el término de escritura para advertir que lo emplearemos, desde ahora, en el sentido que le ha dado Jacques Derrida en su “gramatología”).

Ahora bien, si es verdad que el “coágulo” significa una experiencia al nivel de escritura, se explica por qué los esfuerzos de Juan para ubicar el sentido del “coágulo” en un terreno extra-textual —sea éste psicológico, lógico o, simplemente, acontecedero— van a perderse en un proceso de codificación con carácter ilimitado. Si tuvieran éxito tales esfuerzos, harían posible, en fin, la “comunicación” o sea la “explicación” (179), puesto que la explicación lógica —o sea: la narración— no son otra cosa que “una tentativa de situar al nivel del lenguaje algo que se daba como una contradicción instantánea, que cuajaba y huía simultáneamente, y —¡presten atención!— *eso no entraba en el lenguaje articulado de nadie (...)*” (10; el subrayado es mío). Pues bien, ¿hay que concluir, por eso, que Cortázar pretende que existe una experiencia en cierto modo auténtica, autenticada justamente por el hecho de que está situada más allá del lenguaje? Sea como fuera —es verdad que el pasaje citado podría sugerir tal interpretación; sin embargo, ¡a qué serviría la suposición puesto que tal experiencia quedaría rigurosamente incommunicable! Se trataría de una experiencia a cuyo respecto, justamente, uno no pudiera *hablar* (22).

«Jorge Puccinelli Converso»

(20) Para el desciframiento filológico de los anagramas que contiene el coágulo, véase el excelente trabajo de S. Bolldy (*The Novels of Julio Cortázar*. Cambridge University Press 1980, 115) (p.e.: “the word **vampire** is clearly present in **Monsieur le Prince** and **VAuglRard**”) (op. cit., 115). El presupuesto del análisis, sin embargo, siendo de un fuerte psicologismo, el autor no puede apreciar el fenómeno de la escritura. Véase la reseña nuestra del trabajo de Boldy que aparecerá en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*.

(21) Barthes, op. cit., 146.

(22) “Hélène seguía callada, fumando despacio un cigarrillo rubio, atenta y ajena como siempre que yo hablaba (...). Si hubiéramos estado solos creo que me hubiera dicho: “No soy responsable de la imagen que anda a tu lado” (...). No era difícil imaginar el diálogo, pero si hubiese estado solo con Hélène ella no me hubiera dicho eso, probablemente no me hubiera dicho nada, atenta y ajena una vez más lo incluía sin derecho, imaginariamente, como un consuelo por tanta distancia y tanto silencio. Ya nada teníamos que decirnos Hélène y yo, que nos habíamos dicho tan poco. De alguna manera que a los dos se nos escapaba y que quizá estaba tan clara en lo que había sucedido esa noche en el restaurante Polidor, no coincidíamos ya en la zona o en la ciudad, aunque nos encontráramos en una mesa del **Cluny** y habláramos con los amigos, a veces entre nosotros brevemente. Sólo yo me obstinaba todavía en esperar; Hélène permanecí allí, atenta y ajena” (40 s.).

Del otro lado, a medida que el “coágulo” nos lleva a considerar cualquier experiencia como *inscrita* en un proceso ilimitado de codificación, nos permite participar en una experiencia límite que es la de la escritura (23). Considerando el hecho de una “différance” (¡con “a”!) primordial, corren peligro de derrumbarse, tanto el modelo del signo como el de la comunicación y, por ende, cualquier “semiótica” de la narración (24). Por consiguiente, el problema de Juan no consiste tanto en “comunicar” — él mismo (como “sujeto de comunicación”) a otros sujetos (como destinatarios) — la significación que lleva consigo la experiencia que él llama “coágulo”, sino, más bien, en aceptar el que él mismo, su propio sujeto, no es otra cosa que esa “contradicción instantánea” (10), hecha manifiesta en la experiencia del “coágulo”. La tentativa, motivada por un proyecto logocentrista — a saber a partir de una instancia más allá del lenguaje—, de *pensar* esa experiencia pone en evidencia que el que piensa está condicionado, justamente, por lo que trata de entender:

“Sí”, pensó Juan suspirando, y suspirar era la precisa admisión de que todo eso venía de otro lado, se ejercía en el diafragma, en los pulmones que necesitaban espirar largamente el aire.

Sí, pero también había que pensarlo, porque al fin y al cabo él era eso y su pensamiento, no podía quedarse en el suspiro, en una contracción del plexo, en el vago temor de lo entrevisto. Pensar era inútil, como desesperarse por recordar un sueño del que sólo se alcanzan las últimas hilachas al abrir los ojos; pensar era quizá destruir la tela todavía suspendida en algo como el reverso de la sensación, su latencia acaso repetible. (13)

El corolario de esa constatación es el desvanecimiento de la distinción entre sujeto y objeto, presupuesta por toda teoría de la comunicación. A ese respecto, el espejo delante de Juan parece ser la imagen de esa confusión:

El alfabeto ruso sigue ahí, oscilando entre las manos del comensal gordo, contando las noticias del día como más tarde en la zona (el *Cluny*, alguna esquina, el canal Saint-Martin que son siempre la zona) habrá que empezar a contar, habrá que decir algo, porque todos ellos están esperando que te pongas a contar,

(23) “Rien - aucun étant présent et in-différent - ne précède (...) la différence et l'espace. Il n'y a pas de sujet qui soit agnt, auteur et maître de la différence et auquel celle-ci surviendrait éventuellement et empiriquement. La subjectivité - comme l'objectivité - est un effet de différence, un effet inscrit dans un système de différence”. (J. Derrida: **Positions**. Paris, 1972, 40).

(24) “(...) tell est bien la fonction de l'écriture: rendre dérisoire, annuler le pouvoir (l'intimidation) d'un langage sur au autre, dissoudre, à peine constitué, tout métalangage”. (Barthes, op. cit., 105).

el corro siempre inquieto y un poco hostil al comienzo de un relato, de alguna manera están todos allí esperando que empieces a contar en la zona, en cualquier parte de la zona, ya no se sabe dónde a fuerza de ser en tantas partes y tantas noches y tantos amigos, Tell y Austin, Hélène y Polanco y Celia y Calac y Nicole, como otras veces le toca a alguno de ellos llegar a la zona con noticias de la Ciudad y entonces te toca a ti ser parte del corro que espera ávidamente que ese otro empiece a contar (...) (15)

Si es lícito decir —según un principio establecido por Lotman— que la secuencia inicial anticipa, al nivel de modelo, al texto en su conjunto, hay que señalar el carácter especial de ese modelo. Pues, las experiencias de Juan en el “Polidor” no constituyen una “definición” (25) —ni, tampoco, un “código”— del relato que sigue, tan poco como es posible reducir la antinomia “ciudad”/ “zona” — que domina tanto la secuencia inicial como el texto entero — a la oposición “experiencia individual”/ “experiencia intersubjetiva” (= “comunicación”). El hecho de que los dos términos, con ser antónimos, no dejan de ser sinónimos — pues “la zona entre ubicua y delimitada que se parece a ellos (...) participa a la vez de la Ciudad y de la zona misma, es un artificio de palabras donde las cosas ocurren con igual fuerza que en la vida de cada uno de ellos fuera de la zona” (16) — señala el que el texto rebasa el modelo de la comunicación, que la narración, por lo tanto, se sitúa al nivel de la *escritura* (26).

4. Modelo para armar: aproximación a lo “scriptible”

La meta de este párrafo consiste en la aplicación del modelo de la escritura al texto en su conjunto. Hay que demostrar que tanto la acción como la constelación de los personajes —los dos centros de interés del análisis tradicional— rebasan los límites del modelo verosímil, es decir la referencia *avant la lettre* a un saber preconcebido.

Por otro lado —nos permitimos un breve paréntesis—, tampoco la llamada —por Lotman— “estética de la confrontación” nos parece suficiente para describir satisfactoriamente el fenómeno de la escri-

(25) Lotman, op. cit., 305.

(26) La intercambiabilidad de ambos términos está en que, del punto de vista de la escritura, la distinción - objetivista, por supuesto - propuesta por Eugenio Coseriu entre **zona** como “la ‘región’ en la que se conoce y se emplea corrientemente un **signo**” y **ámbito** como “la ‘región’ en la que el **objeto** se conoce como elemento del horizonte vital de los hablantes o de un dominio orgánico de la experiencia”. (E.C.: **Teoría del lenguaje y lingüística general**. Madrid, 1962, 211) resulta inaceptable. El mismo Coseriu, sin embargo, reconoce “que la distinción no es de ningún modo absoluta, pues cualquier palabra que tenga significado léxico, significa al mismo tiempo en una **zona** dependiente de una particular tradición idiomática) y dentro de un ámbito (dependiente de un conocimiento objetivo)”. (Ibid., 312).

ra. En efecto, si un autor, consciente de "la limitación de cualquier sistema de codificación" (27), trata de comunicar una supuesta experiencia única — "resultante", por lo tanto, "del rechazo de los conceptos apriorísticos impuestos por la lengua" (28) —, en este caso también, lo que cuenta sobre todo, es el significado de su texto. Es la particularidad de su visión la que facilita al autor el presentarse como "sujeto" de un enunciado, cuya superioridad —respecto a otros significados—, justamente sostiene.

De ahí las dificultades con las que tropieza la llamada semiótica de la comunicación, al concebir la producción del sentido literario según el modelo epistemológico (29), en tanto que "la función de la escritura" consiste —según Roland Barthes— en "hacer irrisorio, anular el poder (de intimidación) de un lenguaje respecto a otro, disolver, apenas constituido, cualquier metalenguaje" (30).

Tenemos que demostrar, por lo tanto, que no hay significación alguna capaz de trascender en última instancia —o sea, en consideración de cualquier "presencia" (31)— la cadena de los significantes que constituyen la acción y los personajes.

4.1. *El sujeto y la lengua: "paredro" y "ciudad"*

Al desvanecerse la tentativa de desciframiento, la misma experiencia del "coágulo", sin embargo no resulta inútil. Su valor positivo consiste, más bien, en despojar al sujeto de una ilusión — la de ser origen, fuente o dispensador del *sentido*: Lo que Juan, justamente, se ve *obligado* a admitir, es el hecho de que está "sujeto" — Lacan, después de Merleau-Ponty, ha subrayado este segundo sentido del término *sujeto* (32) — a un conjunto de significantes cuya función, justamente, consiste, en atribuirle su calidad de "sujeto". Sin embargo, lo mismo que lo que ocurre a Juan anticipa estructuralmente la experiencia de los otros personajes — en primer lugar Hélène, Marrast y Nicole —, así hay otro personaje — personaje clave a ese respecto — cuya función no es otro cosa que hacer resaltar la estructura común a todos. Se llama "mi paredro":

(27) Lotman, op. cit., 66.

(28) Susana Reisz de Rivarola: **La literatura como mimesis. Apuntes para la historia de un malentendido.** (Ponencia, "III Coloquio Internacional de Poética y Semiología Literaria", México, noviembre, 1980. Manuscrito: p. 17. Aparecerá en la Rev. "Acta poética", México.

(29) Según Lotman, la función del texto literario en tanto que "modelo" consiste en "conocer el mundo (...), así como transmitir los resultados de tal conocimiento a un auditorio". (Op. cit., 413).

(30) Barthes, op. cit., 105.

(31) Nada más contradictorio a la escritura de Cortázar - o sea, la filosofía de Derrida de la que pretende hacer uso S. Boldy - como la reducción de 62 a "an attempt to recover the lost or repressed presence". (S. Boldy, op. cit., 112). La presencia está asimilada a lo que Boldy llama "vital force" (115), encontrada en tanto que "message of the coágulo" (114), pero reprimida luego "through the detour of *différance*". (ibid.)

(32) Cf. H. Lang: **Die Sproche und das Unbewußte.** Jacques Lacons Grundlegung der Psychoanalyse. Frankfurt, 1973, 247.

(...) mi paredro era una rutina en la medida en que siempre había entre nosotros alguno al que llamábamos mi paredro, denominación introducida por Calac y que empleábamos sin el menor ánimo de burla, pues que la calidad de paredro aludía como es sabido a una entidad asociada, a una especie de compadre o sustituto o *baby sitter* de lo excepcional, y por extensión un delegar lo propio en esa momentánea dignidad ajena, sin perder en el fondo nada de lo nuestro (...) (23)

La calidad de "paredro" es la "alteridad" del sujeto al que alude Bakhtine (33), radicalizada —al parecer— por la teoría lacaniana. En cuanto que "paredro", el sujeto no solamente necesita el otro para llegar a su propio ser. Le hace falta el aspecto creador que —gracias al "principio dialógico" — caracteriza al sujeto bakhtiniano (34). En efecto, la función del "paredro" está reduciéndose a representar — o "sustituir" — el sujeto en cuanto que discurso del otro. Del otro lado, la calidad de "paredro" no es una alienación pasajera del individuo. Es, más bien, lo que acontece, en el fondo, a todo el mundo: "había siempre entre nosotros alguno al que llamábamos mi paredro (...)". A ese respecto, el término de "paredro" está cerca de otra fórmula la cual, en Lacan, se refiere al efecto producido por la inscripción fundamental del sujeto en la cadena significante: "un significante es lo que representa al sujeto para otro significante" ("un signifiant, c'est ce qui représente le sujet pour un autre signifiant") (35).

Así, "mi paredro" sirve de fórmula de base para aludir a los personajes en cuanto que "sujetos del significante". Sujeto del — o, más bien, "al" — código del lenguaje, "mi paredro" llega a ilustrar "el problema jamás resuelto de describir lo que se describía estruendosamente a sí mismo" (95). Por consiguiente, su función está limitada a menudo a expresarse en base a tautologías ("como muy bien había dicho alguna vez mi paredro, no había razón para que dentro de esa perspectiva los hombres no anduvieran por la calle con un cartel *hombre*" (ibid.)), a repetir lo "ya visto", o sea, lo "ya dicho". Al contar, p.e., la manera de ser expulsado, por parte de un inspector de Scotland Yard, de su hotel en Londres, "mi paredro" se expresa en estos términos:

(33) Cf. T. Todorov: **Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique.** Ed. du Seuil. Paris, 1981, 154 ss.

(34) "On s'est souvent mépris sur l'interprétation que faisait Bakhtine de l'oeuvre de Dostoievski en lui attribuant l'idée selon laquelle Dostoievski toutes les positions se vaudraient, l'auteur n'ayant pas d'opinion propre. Non; c'est que les personages peuvent, dans ces romans, **dialoguer** avec l'auteur; c'est à soi, à sa place dans le temps, à sa culture, et n'oublie rien. La grande affaire de la compréhension, c'est l'**exotopie** de celui qui comprend (...) par rapport à ce qu'il veut comprendre créativement". (Cité par Todorov, op. cit. 169).

(35) Lacan, op. cit., 819.

Un individuo flaco, era un individuo vestido de negro y flaco, con un paraguas. El inspector Carruthers era un individuo con paraguas, flaco y vestido de negro. Como siempre, cuando golpean a la puerta es mejor no abrir, porque del otro lado habrá un individuo con paraguas y flaco, el inspector Carruthers vestido de negro (... etc., etc.) (200)

Reducción del *mensaje* a la repetición sencilla del *código*, el discurso del "paredro" representa al lenguaje en su calidad de "législation" (36). Por eso, Nicole, con motivo de su confesión burlesca e italianizante, tiene que dirigirse, justamente, al "padre, paredro mío":

Padre, me acuso de haber corrompido a un joven (...) confesso a te, paredro mío, che ho peccato molto, per mia colpa, mia grandissima colpa (...) (171).

Ahora bien, mientras "mi paredro" establece lo que llamamos, parafraseando a Lacan, el "algoritmo" del personaje, el algoritmo que representa la acción es "la ciudad":

Por la ciudad habíamos andado todos, siempre sin quererlo, y de regreso hablábamos de ella (...). La ciudad podía darse en París, podía dársele a Tell o a Calac en una cervecería de Oslo, a alguno de nosotros le había ocurrido pasar de la ciudad a una cama en Barcelona, a menos que fuera lo contrario. La ciudad no se explicaba, era; había emergido alguna vez de las conversaciones en la zona, y aunque *el primero en traer noticias de la ciudad había sido mi paredro*, estar o no estar en la ciudad se volvió casi una rutina para todos nosotros (...) cualquier imagen de los lugares por donde anduviéramos, podía ser una delegación de la ciudad, o la ciudad podía delegar algo suyo (la plaza de los tranvías, los portales con las pescaderas, el canal del norte) en cualquiera de los lugares por donde andábamos y vivíamos en ese tiempo. (22 s.; el subrayado es mío).

La relación entre "mi paredro" y "la ciudad", puede explicarse fácilmente —al parecer— en términos de Greimas (37): Si "mi paredro" representa el personaje —o el "actante"—, "la ciudad", por consiguiente, llegaría a significar "el predicado". Sin embargo, hay más: el texto insiste en el que dicha relación de ninguna manera se reduce a una sencilla necesidad lógica; depende, más bien, de un acto *enunciativo*: al igual del paredro —"el primero en traer noticias de la ciudad"—, Juan y los otros personajes van a constituir también su "ciudad", sen-

(36) Barthes: *Leçon*. Ed. du Seuil. Paris, 1978, 12.

(37) Blanco/Bueno, op. cit., 65.

cillamente porque hablan de ella, porque tratan de situar lo que viene ocurriéndoles “al nivel del lenguaje” (10). Se entiende mejor, ahora, la razón por la que el texto, al introducir los términos “ciudad” y “zona”, los presentaba intercambiables: es que las acciones de los personajes (“la ciudad”) no se definen exhaustivamente por algún contenido, trascendente al lenguaje, sino, más bien, por su posición al interior de la cadena significativa (“la zona”) a cuyo respecto los actantes se encuentran irrevocablemente “en posición de enunciación” (38).

4.2. “Al margen de las conductas sociales: Juan, Tell, Hélène

Vamos a ver ahora cómo se manifiesta la estructura que acabamos de establecer al nivel más concreto de las constelaciones. Limitamos el análisis a un solo grupo: Juan, Tell y Hélène. Ya hemos visto que toda característica de tipo “causal” o “psicológico” con respecto a las relaciones de los personajes resulta insuficiente la primera, porque supone una cronología coherente, la segunda porque está basada en un modelo antropológico especial, a prueba, justamente, del “deslizamiento incesante del significado bajo el significante” (39), que se manifiesta desde la experiencia del “coágulo”, a saber desde la primera línea de la novela.

A ese respecto, la evocación de un amor tranquilo entre Tell y Juan —amor sin culpabilidad ni consecuencias, cumplimiento de un deseo puramente animal (40)— ya no forma parte de la “historia” que está a punto de comenzar. No es un estado ideal de “conjunción con el objeto” cuya recuperación, a través de un “estado de disjunción” transitorio, constituiría (para dar gusto a Gremias) “el programa narrativo” (41). Al contrario, al llegar a un estado de cumplimiento, el deseo se ve obligado a transformar su objeto en “animal”, a despojarlo de todo lo que lo hace “significativo”, es decir de “lo otro”, en resumen arrebatarle, justamente, su calidad de “objeto de deseo”. La “tierra de nadie” de tal amor no es otra cosa, sino lo imaginario.

Del otro lado, la historia tal como se presenta al nivel de las acciones y los personajes da cuenta de una experiencia donde el cum-

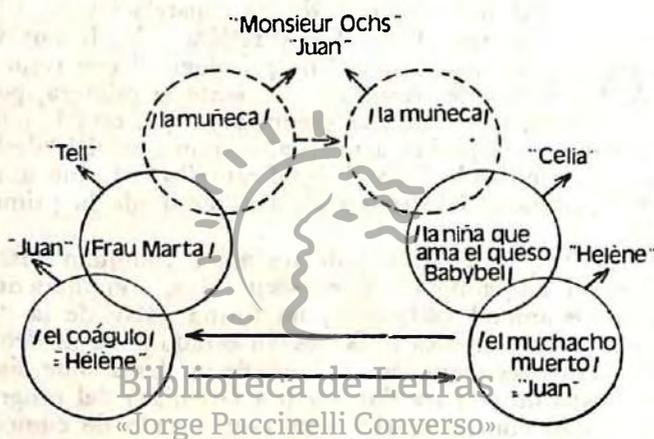
(38) Cf. O. Ducrot: T. Todorov: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Points 110. París, 1972, 441.

(39) Lacan, op. cit., 502.

(40) “Sin énfasis, con una libertad de gata que siempre le había agradecido, Tell sabía sumarse bellamente a cualquier viaje de trabajo y a cualquier hotel para darme ese aplazamiento de París con todo lo que París era entonces para mí (con todo lo que París no era entonces para mí), ese interregno neutral en el que se podía vivir y beber y hacer el amor como si se gozara de una dispensa, sin faltar a una fe jurada, yo que no había jurado ninguna fe. Dos o tres semanas en una tierra de nadie, trabajando para el viento y jugando a quererse, no eran exactamente el hueco donde tan bien cabía la fina cintura de Tell?” (60).

(41) Blanco/Bueno, op. cit., 76.

plimiento del deseo está aplazado —“diferido” según Derrida— irremisiblemente a consecuencia de un proceso de creación continua de fantasmas, imágenes y engaños, es decir de “significantes”. Conforme a la definición lacaniana, a la que antes aludimos, la fundición de los últimos consiste en constituir, tanto los personajes como las relaciones que existen entre ellos: Mientras los significantes, por un lado, se refieren a los personajes en tanto que sujetos de enunciación, éstos, del otro lado, están determinados —“representados” según Lacan— por otros significantes, al establecerse así —en lugar de un diálogo en donde viene a erigirse el *sentido*— esta ramificación que ha llamado la cadena significante. He aquí, reducido a lo esencial, su esquema:



A partir del esquema, una triple observación se impone:

1º El estado y las relaciones de los personajes se sitúan al nivel de un *texto* en donde el término de intertextualidad viene a reemplazar el término tradicional de intersubjetividad. En efecto, las relaciones entre los personajes no se establecen a partir de una relación de “sujeto a sujeto”, sino a partir de las “correlaciones del significante al significante”:

Todo se había ido complicando en esos días otoñales de Viena, en parte por la historia de Frau Marta y de la chica inglesa, peso sobre todo, por la muñeca de monsieur Ochs y esa aptitud de Tell para precipitar menudas tempestades de chaleco que hasta entonces habían divertido tanto a los tártaros cuando se hablaba de ellas en la zona, al regreso de los viajes y las aventuras (59).

2º Las flechas que apuntan desde los “anillos” de los significantes a los nombres propios de los personajes van a señalar la posición “excéntrica” de estos últimos con respecto a su posición en cuanto que “sujetos de significado” (42). De esta manera se explica la alusión del capítulo 62 de *Rayuela* a una acción “al margen de las conductas sociales, (...) una interacción de otra naturaleza, un billar que algunos individuos suscitan o padecen, un drama sin Edipos, sin Rastignac, sin Fedras, drama *impersonal* en la medida en que la conciencia y las pasiones de los personajes no se ven comprometidas más que a posteriori”. La despersonalización del “modelo actancial” está señalizada, además, por la salida a escena de dos personajes extraños: el caracol Osvaldo así como la chica Feuille Morte. En efecto, la animalidad del primero y el mutismo de la segunda no dejan señalar un grado extremo en cuanto al abandono del modelo antropológico (43), indicado tradicionalmente por el empleo de los nombres propios (44).

3º Las flechas horizontales, por el contrario, aluden al estado aparentemente aporético en que se encuentran las relaciones entre Juan y Hélène; la “incomunicabilidad” característica de ellas resulta ser, justamente, un proceso de sustitución recíproca de fantasmas:

Una y otra vez me habló del muchacho muerto, *sustituyéndolo y sustituyéndome* en un lento delirio que la llevaba y la traía de una sala de la clínica a ese monólogo frente a mí (...) y en muchos momentos era como si yo fuese el enfermo tendido en la camilla y ella le estuviese hablando de mí hasta que bruscamente invertía los términos y con el gesto de secarse las lágrimas como si se arrancara una máscara volvía a hablarme y repetía mi nombre y yo sabía que era inútil, que su máscara estaba siempre ahí, que no era por mí que se abandonada a la desesperación, otra Helène persistía más adentro, otra Hélène seguía bajando en una esquina que no me era dado alcanzar, aunque la tuviera ahí casi entre los brazos. Y ésa, la que se alejaba llevando el paquete, la que inútilmente lloraba ante mí, guardaría para siempre la llave del castillo sangriento; mi última, triste libertad era imaginar cualquier cosa, elegir cualquier Hélène entre las muchas que en las charlas del café habían postulado alguna vez mi paredro o Marrast o Tell, imaginarla frígida o puritana o simplemente egoísta o resentida, víctima de su padre o peor aún, victimaria de alguna oscura presa inconcebible como algo me lo había hecho sentir en la esquina de la rue de Vaugirard, en la mancha amarilla de la linterna sorda buscando la garganta de la chica inglesa, y qué podía importarme todo eso si

(42) Lacan, op. cit., 517; cf. Lang, op. cit., 262.

(43) Cf. Blanco/Bueno, op. cit., 125.

(44) Cf. Barthes: *S/Z*, op. cit., 74 s.

la amaba, si el pequeño basilisco que alguna vez se había paseado por su pecho, resumía en su verde relámpago mi interminable servidumbre.

(237; el subrayado es mío).

La sustitución recíproca de fantasmas está lejos de caracterizar solamente las relaciones entre Juan y Hélène: al igual del “paredro” —la fórmula más completa del procedimiento—, en el fondo, todos los personajes se reducen a las representaciones fijas — a ese respecto, el término “coágulo” parece remitir al de “capitonnage” en Lacan (45) — que suelen formarse de ellos los otros.

Mencionemos —para otras tales— las siguientes: “la malcontenta” (73; 84) (Nicole para Marrast); “la niña que ama el queso Babybel (11; 139) (Celia para Hélène); “un menudo San Sebastián” (92) (Hélène imaginada por Marrast “como sustitución de Juan”); “Par-sifal” (173) (Austin para Nicole); “la condesa” (18) (Frau Marta para Juan), etc. El más importante de estos significantes — en la medida en que manifiesta más claramente la función general de esas sustituciones que es la “Verdichtung” o sea, la “condensación” (46) — es sin duda alguna “la muñeca de Monsieur Ochs”. Si el texto no habla del contenido “inmundo” de la muñeca sino alusivamente, ésto no es solamente un procedimiento para imitar a “las señoras” que “habían desviado púdicamente los ojos” (98), sino, más bien, para dar a entender que no se puede hablar del “policromado objeto” (99) — en tanto que objeto del deseo — sino al nivel del significante. Por esta razón, la muñeca, al representar sucesivamente Hélène, Celia o Juan, llega a constituir —si se permite la expresión— el significante por antonomasia de la novela:

(...) algo abominable, parecido podía estar sucediendo o habría ya sucedido en el subsuelo de la clínica, alguien habría subido un lienzo blanco hasta el mentón del muchacho muerto, y entonces *la muñeca de Telly era Celia que era el muchacho muerto y cumplía las tres ceremonias*, crispada y distante a la vez porque el sedante empezaba a arrastrarme hacia abajo, a un duermevela precario donde alguien que era todavía yo y que oía pensar seguía preguntándose quién me habría enviado realmente la muñeca, porque cada vez parecía menos posible que hubiera sido Telly, aunque si podía ser Tell, pero ella misma, no exactamente por ella misma, sino movido por Juan (...).

...(166 s.; el subrayado es mío).

Ahora bien, si la ley general de la constitución de los personajes es la substitución, la de la constitución de las acciones propiamente di-

(45) Cf. Lacan, op. cit., 239.

(46) Op. cit., 511.

chas es “la conexión del significante al significante” (47). Esto está simbolizado, en el esquema, por los significantes en forma de anillos. Como el texto es la puesta en escena de una experiencia que hemos llamado “transcendental” (48) — dado el *factum* de la metáfora o de la metonimia (que son las estructuras fundamentales del mismo lenguaje) —, la puesta en escena narrativa de un contenido transcendente a la lengua (o extra-lingüístico) — presupuesto del proyecto de la comunicación — necesariamente está condenada al fracaso. La incapacidad que experimenta Juan, para comprender, “descifrar” o “repetir en términos mentales” (11) — es decir conforme con una lógica que no es solamente la de las estructuras inherentes a la lengua, — “lo que acababa de sucederle” (ibid.), pone de manifiesto los límites del logocentrismo, es decir un desgarramiento insuperable — debido a la supremacía del significante sobre el significado — entre un sujeto que piensa u otro que se experimenta como “sujeto” *al* significante:

Sí, pero también había que pensarlo, porque al fin y al cabo él era eso y su pensamiento (...). Pensar era inútil, como desesperarse por recordar un sueño del que sólo se alcanzarán las últimas hilachas al abrir los ojos (...). Y no podía impedirse sonreír mientras asistía, testigo sardónico, a su pensamiento que le alcanzaba ya la percha del pequeño basilisco, una asociación comprensible, porque venía de la *Basilisken Haut* de Viena, y allí, la condesa... (13 s.).

5. “el hombre no es sino que busca ser...”

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli» *The difficulty in philosophy is to say no more than we know.*

(L. Wittgenstein)

Como “práctica significativa” 62 está conforme con una experiencia límite que es la de la comunicación y el signo. ¿Se desprende de eso que la novela pertenece a esta “literatura del significante” de la que habla Lucien Dällenbach, cuya característica sería la “especulación generalizada” (“spécularité généralisée”), al hacer “causa común con una ideología de la desaparición del sujeto o de su adherencia al ‘estado del espejo’ ”? (49). Así, esa literatura — con el fin de apartarse de la “mimesis” (50) — se igualaría a la puesta en escena de una subjeti-

(47) Ibid.

(48) J. Derrida: *De la grammatologie*. Les éditions de minuit. París, 1967, 89 s.; según Lang, la teoría lacaniana también puede entenderse como una “*transzendente Sprachlogik des Unbewußten*”. (Op. cit., 246).

(49) L. Dällenbach: *Le récit spéculaire*. Essai sur la mise en abyme. Ed. du Seuil. París, 1977, 210.

(50) Ibid.

vidad con carácter totalizador, es decir a su adherencia al estado de lo imaginario.

La equívocación por parte de Dällenbach no solamente con respecto a la llamada "literatura del significante", a saber el principio de la escritura misma, sino también respecto a un texto importante del propio Lacan es obvio. Ya no vamos a discutirla. Hay que demostrar aquí solamente en qué medida el modelo teórico de 62 rebasa el de la "puesta en abismo", cuya historia viene a ser esbozada por Dällenbach.

5.1. "lo otro"

"La antítesis es el muro sin puerta. Pasar por encima de ese muro eso es la transgresión": (51). Al rebasar la antítesis del sujeto y el objeto, es decir la de la llamada escritura "subjetiva" y la "mímesis", 62 nos prepara para la "experiencia" (52) de *lo otro*. Al transgredir, sin embargo, hasta la transgresión misma (la que, todavía, supone la antítesis), la novela va situando el relato a un nivel en donde "la transgresión cesa de ser tal". (Prefacio, p. 7). "Lo otro", pues, no es solamente "el Otro" (con mayúscula) en el sentido restringido de la psicoanálisis — ni mucho menos significa la "trascendencia" en el sentido tradicional del término filosófico; "lo otro" es todo lo contrario de cualquier "presencia", es una especie de resultante de la revocación generalizada de todos los sistemas codificados (o sea, codificantes); es la experiencia — la práctica — de "otro orden" (11) (de los significantes, por supuesto).

Es la constatación que el reconocimiento de los límites del logocentrismo — reconocimiento desencantado de que "todo es falso" (ibid.), es decir que todo es problema del lenguaje — significa al mismo tiempo un paso decisivo para rebasar esos límites dada "la oscura certidumbre de que por allí, no por esta simplificación dialéctica, empieza un camino". (11s.).

Con respecto a esa posibilidad, los personajes reaccionan diferentemente. Por esa razón, es, ante todo, el uso que hacen del lenguaje (o sea, de los códigos en general) — y no tanto las "acciones" — lo que sirve para definirlos como "actantes". El campo de aplicación de ese parámetro se extiende desde el nivel "infra-humano" de los "au-

(51) Barthes: S/Z, op. cit., 71.

(52) "'Expérience' a toujours désigné le rapport à une présence, que ce rapport ait ou non la forme de la conscience. Nous devons toutefois, selon cette sorte de contorsion et de contention à laquelle le discours est ici obligé, épuiser les ressources du concept d'expérience avant et afin de l'atteindre, par déconstruction, en son dernier fond. C'est la seule condition pour échapper à la fois à l' 'empirisme' et aux critiques 'naïves' de l'expérience". (Derrida: De la **grammatologie**, op. cit., 89).

tómatas" Osvaldo/ Feuille Morte, el universo cerrado y codificado de "mi paredro", hasta las actividades lúdicas de los "pampeanos" Calac y Polanco, o sea, las regiones "trans-humanas" de "lo otro" propiamente dicho experimentadas por Juan y su amigo, el escultor Marrast: Para Juan —al contrario de Hélène— la complejidad del "coágulo", a veces, constituye "el llamado o el signo oscuro de la cosa misma, el desasosiego en que me deja, la instantánea mostración de otro orden en el que irrumpen recuerdos, potencias y señales para formar una fulgurante unidad que se deshace en el mismo instante en que me arrasa y me arranca de mí mismo" (11).

Marrast, sin embargo, va más allá (53): Mientras Juan, hasta cierto punto, se deja sorprender por la experiencia del "coágulo" y, en el fondo, se pone a buscar un orden nuevo solamente contra su voluntad, Marrast, al revés, al sacar la conclusión del hecho de que la realidad como lenguaje no es sino un "arte combinatoria de recuerdos y circunstancias" (30), se pone a crear espontáneamente ese orden mediante un acto de imaginación artística: No se contenta con desconcertar a las autoridades de Arcueil, al sacar un gigantesco —aunque desfigurado— Vercingétorix de la "piedra de hule" (54), sino, además, se pone a suscitar — en nombre de "una especie de responsabilidad de demiurgo" (124) (el demiurgo, por supuesto, es Robert Muisil) — "la acción paralela" (85):

Sí, pero eso no era todo, no podía ser todo. Marrast sentía que algo se le escapaba, tan cerca de él como Nicole que también se le escapaba; todo eso ya no tenía nada que ver con la previsión y los desarrollos posibles. Un juego del tedio y la tristeza había alterado un orden, un capricho había incidido en las cadenas causales para provocar un brusco viraje, dos líneas enviadas por correo podían entonces conmover el mundo, aunque fuera solamente un mundo de bolsillo; Austin, Harold Haroldson, probablemente la policía, veinte neuróticos anónimos y dos guardianes suplementarios habían salido por un tiempo de sus órbitas para converger, mezclarse, disentir, chocar, y de todo había nacido una fuerza capaz de descolgar un cuadro histórico y engendrar consecuencias que él ya no vería desde su taller de Arcueil donde estaría luchando con la piedra de hule. (156)

5.2. *Escribir la revolución...*

Ninguno de nosotros era verdaderamente serio (...) y lo

(53) Cierta similitud de las respectivas experiencias de Juan y Marrast se muestra p.e. en la actitud de una esperanza contra toda esperanza que toma Juan frente a Hélène. ("Sólo yo me obstinaba todavía en esperar" (41)) a la que corresponde la actitud del "creo porque es absurdo" (198) con el que Marrast resume sus relaciones dolorosas con Tell y Nicole.

(54) J. Cortázar: *Ultimo round*. Siglo XXI editores. México 1974, t. I,

que nos había reunido en la ciudad, en la zona, en la vida, era precisamente un alegre y obstinado pisoteo de decálogos. Cada uno a su manera, el pasado nos había enseñado la inutilidad profunda de ser serios, de apelar a la seriedad en los momentos de crisis, de agarrarse por las solapas y exigir conductas o decisiones o renunciadas; nada podía ser más lógico que esa tácita complicidad que nos había reunido en torno de mi paredro para entender de otra manera la existencia y los sentimientos, caminar por rumbos que no eran los aconsejables en cada circunstancia, dejándonos llevar, saltando a un tranvía como lo había hecho Juan en la ciudad, o quedándonos en una cama como yo seguía haciéndolo con Nicole, sospechando sin razones ni demasiado interés que todo eso tendía o distendía a su manera lo que en el plano de la razón sensata se hubiera traducido en explicaciones, cartas, mucho teléfono y quizá tentativas de suicidio o viajes repentinos a la acción política o a las islas del Pacífico. (83s.)

Hay que exceder el margen restringido de la novela para reconocer la transcendencia del modelo propuesto por 62. Respecto a *Rayuela* y *Libro de Manuel* su función resulta ser la de un exorcismo (término propuesto por el mismo Cortázar para caracterizar ciertos razgos de sus cuentos). Y eso por dos razones:

1º Al dirigirse “a un cierto género de lectores de 62” (55), Cortázar hace la observación de que esa novela —al contrario de *Rayuela*— “prescindía de toda adherencia momentánea, que las remisiones a otros puntos de vista, las citas de autores o hechos simpáticamente ligados a la trama central, habían sido eliminadas con vistas a una narración lo más lineal y directa posible” (56). El autoretrato nos parece pertinente en la medida en que es cierto que la temática de 62 —con respecto a la prolijidad de *Rayuela*— se reduce a exponer un solo problema: el de la constitución “semiológica” de la cultura humana, es decir el problema de la “escritura”. La problemática sí que ya ni hace falta en *Rayuela*, pero queda reducida a las “digresiones” (“capítulos prescindibles”) del escritor Morelli (57).

Del otro lado, el punto de partida en 62 ya es expresamente la teoría literaria tal que la presenta el capítulo 62 —y, sobre todo, el capítulo 79— de *Rayuela*. El punto de vista semiológico de Morelli —presupuesto del proyecto de un “roman comique” (¡cap. 79!)— deja de ser un punto de vista entre otros; Cortázar lo ha hecho definitivamente suyo.

2º Sin embargo, 62 no es otro suplemento de *Rayuela* — ni mucho menos. El carácter subversivo del texto, sin embargo, aparece

(55) Cortázar, op. cit., 248.

(56) Op. cit., 249.

(57) A ese respecto, el ensayo *La muñeca rota* es una especie de “morelliana” suplementaria de 62.

precisamente con respecto al *Libro de Manuel*. El proyecto de lo que podría llamarse —con Joseph Beuys— la escultura social ha salido del ámbito protector del Courtauld Institute y reaparece —bajo el título de “la Joda”— en forma de acción abiertamente revolucionaria. Al final de su acción, los promotores de “la Joda”, sin embargo, no tienen solamente los pantalones empapados — tal Polanco y sus amigos al naufragar en la laguna de Boniface Pertheuil; pagan con la vida el haberse enfrentado con las “hormigas”. El modelo de “lo otro”, la permeabilidad de toda codificación a la productividad del sentido — la que está presente en 62 solamente al nivel de la fantasía lúdica desprendida de toda implicación político-histórica — reaparece, a su vez, en forma concreta como el proyecto del “hombre nuevo” (Che Guevara). El paso del modelo a la concretización histórica no significa, empero, que haya dejado de desempeñar su rol crítico con respecto a la lengua: la figura del individualista Andrés — si acaba de incorporarse a la acción — demuestra el paso de la fantasía revolucionaria — herencia de 62 — al proyecto de una revolución promovida por la fantasía. En caso de que la acción social se pusiera a renunciar al fermento de la imaginación, o sea, que creyera poder formular — de una vez para siempre — el significado definitivo de la natura humana, la pretendida revolución ya no resultaría más que la repetición absurda de la historia la cual, sin embargo, se empeña en cambiar (58). Por eso —dice Andrés— “me dan miedo los Gómez y los Lucien Verneuil que son las hormigas del buen lado, los fascistas de la revolución (...)” (59).

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

(58) La revolución —si se permite comentar el punto de vista de Andrés por un texto de Derrida— no es la desaparición de la diferencia, sino su desenvolvimiento máximo: “Si le mot ‘histoire’ ne comportait en lui le motif d’une répression final de la différence, on pourrait dire que seules des différences peuvent être d’entrée de jeu et de part ‘historiques’ ”. (Derrida: *Marges de la philosophie*. Paris 1972, 12).

(59) J. Cortázar: *Libro de Manuel*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires 3 éme édit., 1977, 351.

Para la interpretación del poema vanguardista*

(Lectura intertextual de "El reloj caído en el mar" de Neruda)

RAUL BUENO CHAVEZ

Las dificultades inherentes a la interpretación de textos líricos, producidas por la atención que dicha tarea debe dedicar a las estructuras fónica y gramatical de los discursos poéticos, se hacen mayores cuando se trata de interpretar poemas vanguardistas. En éstos, como sabemos, la desviación de la norma lingüística y la experimentación verbal alcanzan grados sin precedentes, hasta hacer del poema un discurso agramatical, fragmetario, caótico, absurdo, ininteligible..., en que son posibles muchos sentidos o, en apariencia, ninguno. Por eso la interpretación de estos textos debe realizarse con un modelo *ad-hoc*, que dé cuenta —entre otros aspectos y problemas— de la estructura básica del sentido textual, del sistema de relaciones existentes entre los diversos componentes estructurales del poema y del funcionamiento de los recursos poéticos privilegiados por la escritura de vanguardia.

Las páginas que siguen, aplicadas al estudio de uno de los más destacados poemas de Pablo Neruda, pretenden ser la puesta en práctica de un modelo analítico adecuado a la especificidad del discurso poético vanguardista, modelo que hemos tratado de ajustar en recientes cursos universitarios de interpretación textual y que aquí se muestra en una etapa previa a su formalización definitiva. Por otra parte, y en estrecha vinculación con el objetivo anterior, estas páginas inten-

* El presente trabajo forma parte de una investigación sobre la renovación del lenguaje poético en la vanguardia hispanoamericana, realizada en el Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos" (Caracas), entre enero y junio de 1980. Agradezco a los profesores Nelson Osorio y Hugo Achugor de dicho Centro y al profesor Desiderio Blanco de la Universidad de San Marcos de Lima, sus atinadas observaciones y sugerencias a la primera versión del trabajo.

tan ilustrar el funcionamiento de algunos recursos practicados por la vanguardia poética hispanoamericana, en especial los de las figuras básicas del contenido poético, la metáfora y la metonimia (la primera privilegiada por nuestros ultraístas y creacionistas), que en el poema de Neruda actúan como un sistema alegórico, cuyos elementos se encuentran fuertemente correlacionados e imbricados.

Amado Alonso dedicó algunas de sus mejores páginas al estudio de "El reloj caído en el mar" (1). Esa interpretación, buena para su tiempo y coherente con los postulados estilísticos que la animaban, aparece hoy ante nosotros cargada de intuicionismo y psicologismo, como toda la corriente estilística. La necesidad de una lectura moderna del poema, que revele las operaciones lógico-semánticas que organizan el sentido textual y demuestre el trabajo lingüístico productor de la significación, pretendemos satisfacerla con la interpretación que sigue. Como es obvio, en ella encontrará el lector algunos de los tópicos tratados por Alonso: no podría ser de otro modo, pues el texto analizado así lo determina. Un cambio de método, en este caso y en casos como éste, no puede negar aquellos elementos de sentido impuestos por el texto a cualquier lectura, a todas las lecturas.

En lo que concierne al procedimiento analítico-explicativo utilizado en el presente trabajo, diremos que busca inicialmente aquellas agrupaciones semánticas denominadas *configuraciones discursivas* (2); establece luego los modos de relación significacional entre ellas; revela a continuación sus articulaciones en diferentes estructuras "sintagmáticas" del contenido; se proyecta deductivamente hacia el estudio de algunas formas lingüísticas y poéticas destacadas por el contenido; considera los aspectos intertextuales (palabras, versos, construcciones, sentidos de otros poemas del libro) que refuerzan o precisan la actuación de ciertos elementos de la expresión o del contenido textual; y, por último, con todo lo analizado se proyecta hacia la definición de las categorías ideológicas que gobiernan la organización discursiva y la instancia de la lectura "natural" del poema. No es un procedimiento que debamos seguir con meticulosidad religiosa, sino un patrón ajustable según los casos concretos.

El texto del análisis, el poema "El reloj caído en el mar", integra la sexta sección de la segunda parte (escrita entre 1931 y 1935) de *Residencia en la tierra*. Con las dos partes de este poemario (la primera escrita entre 1925 y 1931) Pablo Neruda se aparta del neoromanticismo de imágenes inéditas y delicadas que había caracterizado a su poesía inicial (*Crepusculario, Veinte poemas de amor...*), para

(1) Amado Alonso: *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Editorial Sudamerica, 1968 pp. 40-43.

(2) Cf.: A. J. Greimas: "Les actants, les acteurs et les figures" in: Chabrol et al.: *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973; p. 170. Una explicitación del concepto greimasiano de "configuración discursiva", puede ser leída en: Blanco, Desiderio y Bueno, Raúl: *Metodología del análisis semiótico*, Lima, Universidad de Lima, 1980; pp. 130 ss.

entregarse más firmemente a la etapa vanguardista de su poética, guiada por el dictado onírico propio del surrealismo y la atracción poderosa de las metáforas insólitas de términos alejados (3), tan caras a la experiencia creacionista. Por ello los poemas de este libro presentan a menudo grandes dificultades de intelección y se resuelven muchas veces en la *disonancia* (4) de que hablaba Hugo Friedrich, a propósito de la gran lírica moderna, como una integración de hechizo (lo que cautiva) e ininteligibilidad.

“El reloj caído en el mar” es, pues, uno de esos oscuros y atra-yentes poemas característicos de *Residencia en la tierra*, y su texto es el siguiente:

El reloj caído en el mar

Hay tanta luz sombría en el espacio
y tantas dimensiones de súbito amarillas,
porque no cae el viento
ni respiran las hojas.

5 Es un día domingo detenido en el mar,
un día como un buque sumergido,
ferozmente vestidas de humedad transparente.

una gota de tiempo que asaltan las escamas
Hay meses seriamente acumulados en una vestidura
10 que queremos oler llorando con los ojos cerrados,
y hay años en un solo ciego signo del agua
depositada y verde,
hay la edad que los dedos ni la luz apresaron,
mucho más estimable que un abanico roto,
15 mucho más silenciosa que un pie desenterrado,
hay la nupcial edad de los días disueltos
en una triste tumba que los peces recorren.

Los pétalos del tiempo caen inmensamente
como vagos paraguas parecidos al cielo,
20 creciendo en torno, es apenas
una campana nunca vista,
una rosa inundada, una medusa, un largo
latido quebrantado:
pero no es eso, es algo que toca y gasta apenas,
25 una confusa huella sin sonido ni pájaros
un desvanecimiento de perfumes y razas.

(3) Véase en este mismo trabajo el apartado: “Realidades más o menos distantes”.

(4) Hugo Friedrich: **Estructura de la lírica moderna**, Barcelona, Seix Barral, 1959; p. 14.

El reloj que en el campo se tendió sobre el musgo
 y golpeó una cadera con su eléctrica forma
 corre desvencijado y herido bajo el agua temible
 que ondula palpitando de corrientes centrales. (5)

1. *El tiempo disuelto en el mar*

El título del poema nos introduce en las dos líneas de sentido, por las que se conduce la legibilidad del texto: el mar y el tiempo. Estas dos nociones redundan muchas veces en el cuerpo del poema, mediante figuras cosmológicas y categorías de pensamiento allegadas por procedimientos metafóricos o metonímicos, que conforman dos grandes configuraciones discursivas (6):

TIEMPO:	MAR:
reloj	mar
día domingo	buque sumergido
gota de tiempo	escamas
día	humedad transparente
meses	agua
años	peces
edad	(rosa) inundada
nupcial edad	medusa
días disueltos	agua temible
(pétalos del) tiempo	corrientes centrales
reloj	

También el título nos ilustra sobre el tipo de relación entre las realidades Tiempo y Mar: el tiempo (el reloj) cae y penetra en el mar, con lo que comienza el deterioro de la primera realidad, su paralización. El verso “un día como un buque sumergido”, constituye una de las distintas variantes figurativas de esa penetración; contribuye por igual a las significaciones de daño y detenimiento (remite a un barco naufragado y a su estatismo consecuente) y metaforiza de un segundo modo al tiempo (día = buque).

El verso “una gota de tiempo que asoltan las escamas” es otra variante de la acción anunciada por el título. Obviamente, ha de estar el tiempo inmerso en el mar para que lo asalten los peces, que un procedimiento metonímico del tipo *pars pro toto* trae a cuenta a par-

(5) Pablo Neruda: **Residencia en la tierra**, Buenos Aires, Editorial Losada, 1958; pp. 175-176. Las citas de otros poemas de Neruda, han sido tomadas de esta misma edición.

(6) Según el criterio greimasiano, las configuraciones discursivas consisten de redes de figuras nucleares o conjuntos sémicos logrados a partir del cosmos. Nuestra variante consiste en incluir dentro de las configuraciones a ciertas categorías de pensamiento, como los meses, los años y las edades, que no pueden ser adscritas a la noción de clasema y que tienen una cierta conducta cosmológica, a partir de una especie de “cosificación” que les asigna la sociedad.

tir de la sola mención de sus escamas. Los versos “hay la nupcialidad de los días disueltos/ en una triste tumba que los peces recorren” desarrollan el mismo contenido que acabamos de comentar, sin el componente de ferocidad (“asaltan”) y con el agregado de remitir al buque sumergido (“tumba que los peces recorren”) de la segunda estrofa. Finalmente el verso “corre desvencijado y herido bajo el agua temible”, constituido como predicación del sujeto reloj, es otro modo de referir la intromisión del tiempo en el mar y es, además, una clara redundancia del título.

El poema realiza también la segunda posibilidad de la relación, esto es, la penetración del mar en el tiempo. El verso —ya comentado— “una gota de tiempo que asaltan las escamas”, constituye la primera muestra de esta segunda acción, muestra en que debe recomponerse el mar tras dos operaciones metonímicas: escamas por peces, y peces por mar. El verso “en una triste tumba que los peces recorren”, constituye la segunda muestra, en que debe reconocerse al tiempo tras dos sucesivas operaciones metafóricas: triste tumba por buque sumergido, y buque sumergido por tiempo.

Más sutilmente, las siguientes menciones desarrollan también esa segunda acción: (el tiempo) “es apenas... una rosa inundada, una medusa, un largo/ latido quebrantado”. Decimos más sutilmente, pese a la evidencia de “rosa inundada”, pensando más bien en la medusa concitada por el verso. En efecto, por su consistencia acuosa, más o menos translúcida, y por su colorido, ella es una suerte de integración de los dos elementos que le preceden, la rosa y el agua que la aniega, una especie de síntesis del tiempo y el mar que se encubren metafórica y metonímicamente tras ambas designaciones. Con “latido quebrantado” el tiempo resulta ser una pulsación fallida; pero necesariamente la pulsación de algún líquido, pues de otro modo no sería latido. Si se repara en la progresión de esta cadena de menciones, se verá que la acción de penetrar el agua en los símiles del tiempo (reloj, buque, rosa, medusa, latido) es una aproximación gradual a la consustanciación del mar y el tiempo, hecho sobre el que habremos de volver.

En cuanto a las dos condiciones que caracterizan al tiempo que el texto poetiza, el detenimiento y el deterioro (7), vemos que éstas aparecen de modo redundante en el poema, por medio de figuras que interesan directamente al tiempo o corresponden a sus representantes metafóricos o metonímicos. Esas figuras entrañan la negación del movimiento o de la acción, la inmovilidad, o al menos la apariencia de inmovilidad, en los versos siguientes (los subrayados son nuestros):

(7) No hablamos, por el momento, de un tiempo que deteriora (motivo largamente tratado por la literatura occidental y por Neruda en su *Residencia...*), sino de un tiempo deteriorado, sometido a la acción de otro mayor que, a partir de un verso del poema “Tiranía” de Neruda, denominamos “tiempo total”.

- porque *no cae* el viento
ni respiran las hojas.
- Es un día domingo *detenido* en el mar,
un día como un buque *sumergido*,
una gota de tiempo.
- Hay meses seriamente *acumulados*
- y hay años (*acumulados*) *en* un solo ciego signo del agua
depositada y verde,
- Los *pétalos* del tiempo
- latido *quebrantado*

Las figuras que integran el componente semántico del deterioro, de modo activo o pasivo, las encontramos en los siguientes versos o fragmentos:

- buque *sumergido*
- una gota de tiempo que *asaltan* las escamas
ferozmente vestidas
- ...agua
depositada y *verde*
- abanico *roto*
- pie *desenterrado*
- días *disueltos*
- triste *tumba*
- rosa *inundada*
- un largo
latido *quebrantado*
- algo que toca y *gasta* apenas
- una *confusa* huella *sin* sonido *ni* pájaros
- un *desvanecimiento* de perfumes y razas
- (el reloj) corre *desvencijado* y *herido*

Sólo para los efectos de una aprehensión global de los diferentes contenidos hasta aquí considerados, proponemos el siguiente enunciado que los resume y, en cierto modo, los sintagmatiza: el tiempo cae al mar y allí se frena y deteriora. A este enunciado le falta, sin embargo, una precisión: el deterioro del tiempo culmina en el texto con

la disolución (“hay la nupcial edad de los días disueltos”), con la pérdida de su integridad y límites (“confusa huella”), con el desleimiento (“un desvanecimiento de perfumes y razas”), aspectos éstos que ya vimos como una consustanciación del mar y el tiempo y que tendrán cabal sentido tras la averiguación de la naturaleza del mar poetizado. Son pues, rasgos característicos del factor tiempo, en el poema como en las formaciones discursivas de los pueblos, la fugacidad, la inmaterialidad y la inasibilidad, condiciones que bien pueden ser detectadas en conjunto en un verso como: “hay la edad que los dedos ni la luz apresaron”.

2. *Tiempo humano versus tiempo total*

La relectura del poema nos permite observar un componente humano del tiempo en cuestión. En principio, las fracciones del tiempo enumeradas en el texto nos avisan de una convención social: la que acuerda sumar los días en semanas, las semanas en meses, los meses en años, los años en edades. Por otra parte, el reloj mismo nos habla de la necesidad humana de mensurar las fracciones más pequeñas del tiempo. Pero aparte de estos evidentes indicadores que nos obligan a suponer una isotopía humana a lo largo del texto, el poema es explícito en ciertas relaciones entre el flujo del tiempo y la experiencia humana concreta, a través de los versos: “Hay meses seriamente acumulados en una vestidura/ que queremos oler llorando con los ojos cerrados”, y “hay la nupcial edad de los días disueltos”, y también “El reloj que en el campo se tendió sobre el musgo/y golpeó una cadera con su eléctrica forma/ corre desvencijado y herido bajo el agua temible”.

La acción dañina del mar, ejercida sobre experiencias y objetos teñidos de contenido humano, no les algo formulado exclusivamente por “El reloj caído en el mar”, sino una significación iterativa en *Residencia en la tierra*. Así, en “Ausencia de Joaquín”, las aguas del mar que reciben el cadáver del amigo muerto “saltan y salpican estas aguas,/ sobre mí salpican estas aguas, y viven como ácidos”. Luego, en “El sur del océano”, la luna desciende en el mar “carcomida por los gritos del agua” y “arrastrando su cargamento corrompido,/ buzos, maderas, dedos”. Y en “Josie Bliss” el mar, una vez más cargado de poder corrosivo, con “su ácido degradado, su ola de peso pálido/ persigue las cosas hacinadas en los rincones del/alma”.

Hay poemas de *Residencia*... que detallan series de utensilios y valores humanos caídos en el mar, sumergidos en el océano (8), arras-

(8) El lector atento habrá notado que algunos fragmentos con inclusión del término “océano” los adjudicamos al caso de “mar”. La razón de ello reposa no sólo en la sinonimia de ambos vocablos, sino en que, dentro de la lengua poética de Neruda, “mar” y “océano” remiten al mismo referente y se cargan de los mismos contenidos simbólicos. Prueba de ello está en “El sur del océano” en que se usa indistintamente ambos términos, aunque con una significativa preferencia (en la proporción de siete a cuatro) por “mar”.

trados hacia las profundidades. También en ellos la caída de los objetos y entidades humanas marca el inicio de su degradación. En este sentido, destaca el poema "Melancolía en las familias" en que, tras la mención al poder perforante del océano, se consideran "grandes extensiones hundidas /.../ cosas caídas, medallas, ternuras, paracaídas, besos". Y, más aún, el poema "La calle destruida", en que la fuerza deteriorante del agua, unida a la del aire y otros factores negativos, toca zonas notablemente cercanas a "El reloj caído en el mar" (los subrayados que siguen son nuestros):

*gastan las cosas, tocan
las ruedas...
...mientras a lo profundo
caen llaves, relojes,
flores asimiladas al olvido.*

La condición nociva del mar, en el poema sometido al análisis compromete a los peces que lo pueblan, haciéndolos habitantes hambrientos y feroces, según pueden entenderse con la lectura de los versos séptimo y octavo: "...escamas/ ferozmente vestidas de humedad transparente". Lo mismo ocurre en "El sur del océano", en que aparecen "peces de ensangrentados/ dientes" y "mordeduras de pescados siniestros"; y en "Maternidad", en que por su carácter maligno se repudia doblemente (primero por su nombre y luego por su representante metonímico) a los peces del mar por donde ha de pasar aquella que se precipita "hacia la maternidad": "Por corredores donde nadie ha muerto/ quiero que pases, por un mar sin peces,/ sin escamas, sin naufragos".

Con las constataciones anteriores, la semantividad global de "El reloj caído en el mar", puede ser articulada y precisada mediante un enunciado como el siguiente: el tiempo *humano* cae en el mar temible y allí se obstaculiza, deteriora y disuelve. En otras palabras: la experiencia del hombre (lo vivido) se hace nada... en el mar (9). Falta precisar la intención semántica del mar, pues es evidente que la función poética que se le tiene asignada es la de ofrecerse como un símbolo, como término sustitutorio dentro de una relación metafórica.. Conviene que investiguemos en esa dirección.

(9) Con ánimo de echar un poco de luz sobre uno de los casos concretos que puede cubrir el valor genérico del tiempo humano, proponemos la siguiente línea de lectura a manera de hipótesis. Atendiendo a uno de los rasgos significacionales de la expresión "nupcial edad", el tiempo extinguido ("días disueltos") sería el de la juventud. Mas, atendiendo al valor socializado de la misma expresión, el tiempo ido sería el de las bodas, el de la experiencia matrimonial. Hay ciertos elementos intertextuales que apoyan esta segunda posibilidad de lectura, y ellos están contenidos en dos poemas de la primera parte de *Residencia en la tierra*: "Arte poética" y "Tango del viudo". En ambos el poeta, transparentado en el yo lírico, se asigna la condición de viudo y desa-

Todo poemario organizado según la voluntad del poeta, entraña dos tareas de composición, en niveles diferentes. La primera apunta a la constitución del poema; la segunda, a la construcción del poemario. En la segunda son vinculados poemas y secciones de poemarios entre sí, de modo que una corriente semántica unificadora y genérica circule en el conjunto y le otorgue unidad. Por eso determinados contenidos trascienden los límites del poema y redundan periódicamente a lo largo del poemario. Este hecho hace legítima la lectura intertextual, a la que ya hemos apelado para descubrir las valencias semánticas de ciertos elementos textuales de "El reloj...", y a la que apelaremos luego para averiguar la naturaleza simbólica del mar en el poema que nos ocupa.

Por fortuna, *Residencia en la tierra* contiene dos claros enunciados textuales que especifican la naturaleza poética del mar (del océano). En "Tiranía", un poema de la primera parte, aparece el verso "Un tiempo total como un océano"; y en "El sur del océano", poema que se hace clave para la lectura de "El reloj...", encontramos los versos: "...todas las aguas van a los ojos fríos/ del tiempo que debajo del océano mira". No cabe, pues, duda alguna: el mar (o el océano, pues ambos términos son usados indistinta y reiteradamente en "El sur...") está asociado al tiempo y, más aún, equivale al tiempo. No se trata ya del tiempo parcelado, ajustado a los alcances humanos y por doquier ligado a experiencias concretas —tiempo que hemos visto fracasar ante el mar—, sino de un tiempo inmenso, inagotable, sobrehumano, ahistórico... Se trata, en suma, y como bien lo dice el verso de "Tiranía", de "un tiempo total".

Con los datos precedentes nos es posible reformular el enunciado metalingüístico correspondiente al sentido de "El reloj caído en el mar" del modo siguiente: el tiempo humano se anula y pierde en el tiempo total. Dicho de otra manera, la pequeñez y la inconsistencia del primero ("gota de tiempo", "pétalo") nada pueden ante la inmensidad, la inabarcabilidad y la infinitud del segundo. Es más, el tiempo oceánico destruye sin gastarse, corre sin dañarse, rechaza toda posibilidad de deterioro de sí mismo. En este sentido resulta sumamente esclarecedor el poema "El fantasma del buque de carga". Allí el viejo barco "de podridas maderas y hierros averiados", habitado por un fantas-

rolla el tópico de la vida solitaria ligada a la viudez ("He llegado otra vez dice en el 'Tango...' — a los dormitorios solitarios, / a almorzar en los restaurantes comida fría, y otra vez / tiro al suelo los pantalones y las camisas, / no hay perchas en mi habitación, ni retratos de nadie en / las paredes"). En el "Tongo..." el poeta llega incluso a desarrollar una explícita lamentación por la ausencia de su compañera, a la que debió abandonar y a quien quisiera recuperar de algún modo ("Daría este viento de mar gigante por tu brusca respiración..."). Como dijimos líneas arriba, ésta podría ser una de las experiencias concretas cubiertas por el tiempo humano (el reloj, las gotas, los pétalos, los paraguas...) poetizado con rasgos de deterioro y extinción por "El reloj caído en el mar". No pretendemos especificar el contenido genérico del tiempo humano a este solo hecho.

ma “con su rostro sin ojos” y “con ojos que la muerte preserva”, navega por un mar de aguas invulnerables y dañinas, desprovistas de costumbre y tiempo humanos:

Sin gastarse las aguas, sin costumbre ni tiempo,
verdes de cantidad, eficaces y frías,
tocan el negro estómago del buque y su materia
lavan, sus costras rotas, sus arrugas de hierro:
roen las aguas vivas la cáscara del buque,

Desde la perspectiva del tiempo humano, el tiempo total aparece entonces ligado al olvido (recordemos los versos de “La calle destruida”: “. . . mientras a lo profundo/ caen llaves, relojes,/ flores asimiladas al olvido”) y, más aún, a la muerte: en el poema titulado “Colección nocturna” nos damos con estos versos que ya nos resultan familiares:

Camaradas cuyas cabezas reposan sobre barriles,
en un desmantelado buque prófugo, lejos,
amigos míos sin lágrimas, mujeres de rostro cruel:
la medianoche ha llegado y un gong de muerte
golpea en torno mío como el mar.

En la elegía “Alberto Rojas Jiménez viene volando”, reaparecen asociados al mar, la muerte, los barcos y los peces; y allí vuelve a golpear el mar, como en “Ausencia de Joaquín”, como en “Colección nocturna”, con notas funerales: “y el agua de los muertos me golpea”.

Al comenzar este análisis, habíamos observado el estatismo característico del tiempo humano en “el reloj caído en el mar”. Entonces hicimos una relación más o menos detallada de los diversos enunciados textuales que sostienen la isotopía estática del poema, dejando deliberadamente de lado, hasta un momento más oportuno, la consideración de algunos enunciados (en verdad pocos) que entrañan la isotopía contraria. Ahora estamos ya en condiciones de explicar la función del dinamismo comprendido por ciertos versos del poema que nos ocupa. De estos versos, algunos contribuyen a la caracterización semántica del tiempo humano (v.gr.: “los pétalos del tiempo caen inmensamente”); otros, a la del tiempo total (v.gr.: “. . . asaltan las escamas”). La diferencia radica en los rasgos de significación que acompañan a la dinámica del tiempo total. En efecto, en este caso el dinamismo es atroz, está cargado de malignidad y poderío, lo que puede observarse con claridad en los versos finales del poema: “. . . agua temible/ que ondula palpitando de corrientes centrales”. La siguiente sintagmatización de contenidos se ofrece, entonces, como una posibilidad de lectura de toda esta problemática. Ante la poderosa y avasallante dinámica del tiempo total, la del tiempo humano se neutraliza (“un día como un buque sumergido”) y se pierde (“un desvanecimiento de

perfumes y razas”). Por eso el tiempo-mar es temible y la presencia del océano provoca esa especie de miedo pánico significado por “El reloj caído en el mar” y por muchos versos de *Residencia en la tierra*. Porque, ingresado en el tiempo total, el tiempo de la experiencia humana encuentra deterioro (el reloj “corre desvencijado y herido”), encuentra olvido, muerte. Allí muere también la memoria (esa memoria eidética que en el poema permite la existencia de los versos: “Hay meses seriamente acumulados en una vestidura/ que queremos oler llorando con los ojos cerrados”), que por estar ligada al hombre es precaria, dezlenable (“hay la edad que los dedos ni la luz apresaron”).

Con todo lo visto podemos decir que “El reloj caído en el mar” se ofrece como una negación de los poemas de *carpe diem*. En éstos se propone la posibilidad de retener el día (cogerlo), mientras que en “El reloj...” está de algún modo significado que no es posible una apropiación del tiempo humano, que todo intento desplegado por el hombre para apropiarse de su tiempo es inútil y está condenado al fracaso.

Al volver a las páginas que Amado Alonso dedicó a este poema vemos que la intuición del estilista español no estuvo lejos del conocimiento central ofrecido por esta parte de nuestro trabajo. Dijo Alonso, con expresión que ahora tiene para nosotros un sentido más rico y más complejo: “el pensamiento poético central de ‘El reloj caído en el mar’ es la visión sentimental de la medida caída en lo inmensurable, el reloj caído en la eternidad” (10), y dijo a propósito de la consistencia poética de la medusa concitada por el poema: “agua en el agua (tiempo en el tiempo)” (11). Le faltó especificar la naturaleza y las proyecciones significacionales de ambos tiempos y determinar la sintagmática semántica que los engloba. Le faltó también explicar los mecanismos lingüístico-semánticos productores de la significación propuesta por “El reloj caído en el mar”. Estas explicables limitaciones y ausencias nos hacen volver al texto, para leerlo con ojos críticos.

3. *El juego de las metáforas*

Es sabido que los escritores hispanoamericanos de vanguardia concedieron, en sus manifiestos y en su práctica poética, gran importancia a la metáfora. Así, en más de una ocasión, el Jorge Luis Borges ultraísta postuló la “reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora”, y aun concibió el poema vanguardista como una sucesión de metáforas inéditas: “los poemas ultraicos —decía el joven Borges— constan, pues, de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendiza una visión inédita de

(10) A. Alonso: *Op. Cit.*; p. 40.

(11) *Ibid.*; p. 41.

algún fragmento de la vida" (12). Unos diez años antes Vicente Huidobro, al reflexionar sobre "el arte del sugerimiento" (13), postulaba una poesía que no plasmase los contenidos de manera directa y brutal, sino que los sugiriese; consecuentemente, su ejercicio poético se condujo a través de la figura o tropo que mejor puede realizar una estética de la sugerencia, la metáfora, desarrollándola en usos tan variados que casi agotan las posibilidades del recurso. Aquellos jóvenes iconoclastas —"con fe, con esperanza y sin caridad"— que, en la Caracas de 1928 y a través del manifiesto "Somos", proclamaron su adhesión al "arte nuevo", vieron que sugerencia y metáfora son términos de la misma ecuación: "El arte nuevo —decían— no admite definiciones, porque su libertad las rechaza..."; y más adelante: "su último propósito es sugerir, decirlo todo con el menor número de elementos posibles (de allí la necesidad de la metáfora y la imagen duple y múltiple)" (14).

Hemos juzgado necesario espigar las cita anteriores, porque en gran medida corresponden a la singularidad del poema de Neruda que nos ocupa. En efecto, "El reloj caído en el mar" se realiza en una gran cadena de metáforas, casi todas destinadas a la intuición del tiempo humano, de las que por lo menos quince representan las diferentes modalidades de un trabajo poético en el orden de los sustantivos y tienen como elemento básico el factor temporal. Las demás —no menos de diez— constituyen metáforas de otra índole, logradas con operaciones sustitutorias en los órdenes del adjetivo (seis) y del verbo (cuatro), que modulan sentidos indirectamente vinculados al tiempo (15).

De las metáforas nominales del texto, dos llegan al grado de la sustitución absoluta (*b* en lugar de *a*; el reloj en lugar del tiempo humano; el mar en lugar del tiempo total). Las demás se quedan en

(12) J. L. Borges: "Ultraísmo" in: Oscar Collazos (editor). **Los vanguardismos en la América Latina**, La Habana, Casa de las Américas. (Serie Valoración Múltiple), 1970; p. 195.

(13) V. Huidobro: **Pasando y pasando** in: **Obras completas de Vicente Huidobro**. ("Prólogo" por Hugo Montes), T. I., Santiago, Editorial Andrés Bello, 1976; pp.

(14) In: **válvula**, Caracas, enero de 1928.

(15) Distinguimos metáfora de operación metafórica. Por esta última entendemos la sustitución de un elemento del sintagma por otro que pertenece al mismo paradigma del elemento sustituido. Pertenecen al mismo paradigma las unidades lingüísticas que pueden conmutarse entre sí, en un sintagma dado. No todas las sustituciones metafóricas producen metáforas. Así la sustitución de "grande" por "blanca" en "la luna blanca" no origina una metáfora. Entendemos por metáfora la sustitución que produce un enunciado denotativamente absurdo, sin correlato cosmológico: "la luna plegable". Según el lugar sintagmático en que ocurra la sustitución, podemos tener: metáforas nominales, adjetivales y verbales. Esta clasificación tiene ya alguna bibliografía, entre la que destaca el libro de Christine Brooke-Rose: **A Grammar of Metaphor** (Londres, 1958). Cf.: Albert Henry: **Métonymie et métaphore**, Paris, Klincksieck, 1971; pp. 54 s. y 81 ss.

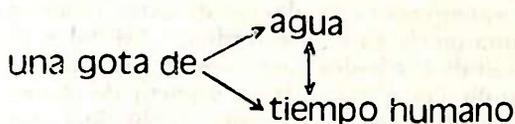
alguno de los grados del proceso sustitutorio, sintagmatizando los elementos de la relación metafórica en una identificación explícita (*a es b*; el tiempo es una rosa inundada, una medusa, un largo latido...) o una comparación (*a es como b*; un día como un buque sumergido) (16).

Las dos metáforas que actualizan la posibilidad absoluta de la sustitución metafórica se dan en el título del poema. Dada su situación privilegiada, al presidir el texto y al constituirse en anuncio de su desarrollo temático, ellas superan su mera condición metafórica para constituirse en elementos de una alegoría. Esta figura, entendida como un juego imbricado y ordenado de metáforas, no sólo establece un tipo de relación entre las dos metáforas capitales del texto (una realidad ha caído en otra, se ha sumergido en ella), sino que organiza el conjunto de las diferentes metáforas que tienen su lugar en las estrofas segunda a cuarta del poema. Ya hemos visto cómo ese conjunto metafórico desarrolla en distintas modalidades y tonos la intención semántica contenida en el título. Como resultado de la secuencia metafórica de ese conjunto se define el estatuto alegórico del título o anuncio del poema. En efecto, la expresión "el reloj caído en el mar" relacionada con todo el cuerpo del texto no puede ser solamente leída en su valor denotativo, como un acontecer constatable empíricamente; un determinado y concreto reloj caído en el mar real; debe, en cambio, ser leída en un horizonte de sentido afirmado en el nivel de las connotaciones producidas por el texto a través de todas sus menciones y figuras: así se da cuenta de un acontecer noológico, espiritual, por el que los elementos del tiempo impregnados de nota humana caen (y se anulan y pierden) en el tiempo vasto, inabarcable, incommensurable. Por ello se puede señalar aquí que las relaciones semánticas entre el título y el cuerpo mismo del poema son de dos tipos, correspondientes a distintas orientaciones del sentido: con relación al título, el texto del poema se muestra como el conjunto productor de nuevos valores significacionales para los términos que intervienen en la constitución de la frase y aun, para el conjunto gramatical que ellos conforman. Y, en la otra orientación, con relación al cuerpo mismo del poema, el título cumple la función de anticipación semántica, y aun la de colector y organizador de los diferentes sentidos producidos por las menciones y figuras que articulan ese cuerpo textual.

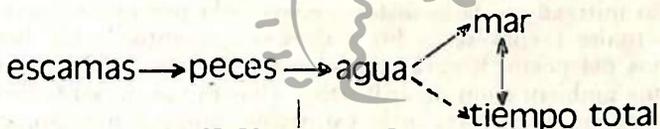
Para dar una seña de la compleja red de relaciones existentes entre las metáforas del texto en sí, con sus imbricaciones dentro de un sistema jerárquico y sus interacciones, consideremos a continuación la constitución de algunos versos del poema. En el v. 7, "una gota de

(16) Utilizamos aquí, para una rápida caracterización de las metáforas nominales más evidentes, las conocidas formulaciones de Lázaro Carreter sobre las metáforas pura e impura. Cf.: Fernando Lázaro Carreter: **Diccionario de términos filológicos**, Madrid, Gredos, 1962; p. 275.

tiempo que asaltan las escamas”, podemos ver el elemento *b* de una relación metafórica sintagmatizada del tipo comparación (imagen), que nos remite a un elemento *a* gramaticalmente elidido—por estar presente en el verso anterior (“un día como...”). Este verso entraña, por otra parte, dos procedimientos metafóricos nominales. El primero, del tipo sustitutorio, hace al tiempo equiparable al agua, pues no otra cosa podría ser traída a cuenta, a partir de las configuraciones hídricas del texto, por la expresión paralexematizada “una gota de...”:



El segundo procedimiento, del tipo metonímico-sustitutorio, hace equivalente las escamas y el tiempo, a través de una cadena metonímica del orden *pars pro toto* que remata en una metáfora tradicional (17):



Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

El mismo verso comprende, además, una sustitución metafórica verbal, en que la acción “asaltan”, correspondiente a escamas-peces, remite a la acción “disolver” (considérese el v. 16 con sus “días *disueltos*”), pertinente al mar en que concluye la secuencia metonímica; y también remite a la acción “desvanecer” (considérese el v. 26: “un *desvanecimiento* de perfumes y razas”), pertinente al tiempo concitado metafóricamente por el mar. El reemplazo de “disolver” y “desvanecer” por “asaltar” configuraría, pues, una de las metáforas verbales del texto, ligada firmemente al sistema metafórico del poema.

Entre los versos 13 a 15 del poema, encontramos dos metáforas de comparación en que se expresa la relación jerárquica de superioridad de uno de los términos metafóricos sobre el otro. Los versos “hay la edad que los dedos ni la luz apresaron, / mucho más estimable que un abanico roto” entrañan la comparación implícita entre la edad (el tiempo humano) y el abanico roto, con un énfasis de semanticidad volcado hacia el primer término de la comparación. El siguiente enun-

(17) Para una caracterización de la metáfora tradicional, véase el punto “Realidades más o menos distantes” de este trabajo.

ciado puede contribuir a explicar el tipo de relación metafórica existente en esos versos: la edad es como un abanico roto (deteriorado, inútil), pero mucho más estimable. Por otra parte, el verso "mucho más silenciosa que un pie desenterrado", en relación con la edad presentada en el verso 13, establece una relación análoga a la anterior, que podemos enunciar así: la edad es como un pie desenterrado (muerto, profanado), pero mucho más silenciosa. Ambas metáforas se encuentran ligadas por el hecho de compartir semántica y gramaticalmente el término *a* (edad) y también por la estructura paralelística en que se desarrollan (piénsese en las imágenes duples invocadas por el manifiesto "Somos") (18).

El trabajo vanguardista productor de estas imágenes hace de cada elemento *b* una metáfora de otro orden. Así "abanico roto" y "pie desenterrado" han de ser leídos como significantes de otras realidades, innominadas, implícitas, que la crítica, a partir de elementos textuales, podría detectar. "Abanico" y su función, abanicar, remiten metonímicamente a sofocación y falta de brisa, fenómenos que forman parte del referente del poema analizado y que en cierto modo están adelantados por el verso 3: "porque no cae el viento" (nótese de paso que "caer" constituye una metáfora verbal por "soplar"). "Roto", por su parte, comprende los rasgos semánticos de deterioro e inutilidad. De tal suerte que "abanico roto" apunta hacia la inutilidad de una acción mitigadora de la disforia provocada por una situación y un tiempo actuales (repárese en los verbos en presente de las dos primeras estrofas del poema), caracterizados por la inmovilidad, la falta de brisas y una ambientación amarillenta. Contra ese presente los versos 13 y 14 oponen un tiempo más estimable, aunque huidizo, extinto.

La segunda de las imágenes en cuestión (edad como un pie desenterrado) incluye un término *b* generador de un nuevo procedimiento metafórico basado en una evidente cadena metonímica. En efecto, "un pie desenterrado" remite a cadáver, que a su vez remite a muerte (repárese en la "triste tumba" del v. 17, que contribuye a instalar en el texto de manera inequívoca la isotopía de la muerte). La lección final de esta imagen jerarquizada, en el sentido de una edad más silenciosa que la muerte, conduce, por vías de la hipérbole, hacia la intuición de un tiempo, que ya no puede manifestarse por estar definitivamente perdido.

(18) La imagen jerarquizada no es nueva en la historia de la literatura. Ya Góngora, por ejemplo, la había practicado cuatro veces en su bello soneto "Mientras por competir...". Así, al escribir "y mientras triunfa con desdén lozano/ del luciente cristal tu gentil cuello" establecía una comparación metafórica en que uno de los elementos tiene un manifiesto privilegio sobre el otro. El siguiente enunciado metalingüístico hace clara la relación comparativa, con énfasis de positividad (por vías de la belleza) en uno de los términos metafóricos: tu gentil cuello es como el luciente cristal, pero más bello, ya que triunfa sobre éste. La diferencia entre las imágenes tácitas de Góngora y Neruda estriba en una jerarquización siempre positiva en las primeras, contra una jerarquización negativa ("más silenciosa que...") en una de las segundas.

Para terminar este apretado análisis de la estructura y el funcionamiento de las metáforas de “El reloj...”, y sin considerar el caso de las metáforas adjetivales (19) del texto (“luz sombría”, “dimensiones amarillas”, “rosa inundada”, “eléctrica forma”, etc.), observemos un encabalgamiento que comprende una complicada estructura metafórica. Entre los versos 7 y 8 leemos “escamas/ ferozmente vestidas de humedad transparente”. No vamos aquí a repetir el proceso metonímico-metafórico generado por “escamas”; pero sí vamos a recordarlo para hacer claro cómo es pertinente al sentido del verso 8 el elemento “peces” actualizado en primer lugar por la cadena metonímica, en tanto que es pertinente al sentido general del poema el elemento “tiempo total” actualizado metafóricamente por el “mar” en que concluye la secuencia metonímica. Este es, pues, un caso en que una misma base metafórica sirve a instancias diferentes del sentido textual, a través de los distintos niveles de la estructura que soporta. Encontramos el mismo efecto luego, con la metáfora verbal “vestidas”, que remite al participio “rodeados” pertinentes a “peces” y al participio “integrado” correspondiente a “mar”:



La expresión “humedad transparente” constituye, por su parte, una metáfora perifrástica de agua, o lo que es lo mismo, una catálisis metafórica del nombre agua, que gracias al carácter deteriorante de la humedad beneficia a uno de los sentidos primordiales sostenidos por el poema. La expresión virtual: “mar ferozmente integrado de agua”, desprendida por vías del análisis que explicita el esquema anterior, no está lejos de la significación planteada por los versos del encabalgamiento analizado y del sentido que organiza buena parte del poema. En prueba de ello está la mención final del poema con las palabras: “agua temible/ que ondula palpitando de corrientes centrales”.

El juego correlacionado, imbricado e interactuante de metáforas no es privativo, ciertamente, de la poética vanguardista. Pero, sin lugar a dudas, constituye uno de sus recursos de privilegio. Y aunque la propuesta de las metáforas duples y múltiples vinculadas al arte nuevo la formulara primero Marinetti (20), tiene importancia histó-

(19) La metáfora adjetival puede cubrir una diversidad de figuras vinculadas a la adjetivación, como el oximoron, el desplazamiento calificativo (hipálage), el epíteto inusitado, la sinestasia simbolista, etc.

(20) En su “Manifiesto técnico de la literatura futurista” del 11 de ma-

rica la invocación contenida en el manifiesto "Somos" de la revista caraqueña *válvula*, por haber expresado con claridad una de las características de nuestra vanguardia literaria, que en ciertos casos, como el de Neruda en el poema que nos ocupa, muestra extremadas las posibilidades del recurso.

4. *Realidades más o menos distantes*

En un trabajo de juventud Pierre Reverdy, inspirado sin duda por Marinetti (21), teorizó sobre la naturaleza y el carácter de la metáfora vanguardista, a la que denominaba imagen. Según esa reflexión la poética de vanguardia establece vínculos metafóricos entre términos alejados —que no comparten evidentes rasgos de semantividad— originando así imágenes más significativas y sugerentes: "Mientras más lejanas y justas —decía Reverdy— sean las relaciones de las dos realidades aproximadas, la imagen será más fuerte: tendrá mayor potencia emotiva y realidad poética" (22). A diferencia, pues, de la metáfora tradicional, que propone símiles metafóricos entre realidades "próximas" (cabello rubio y oro en Góngora, dientes y perlas en Bécquer), la metáfora vanguardista rompe las relaciones de evidencia y tiende lazos de similitud entre "realidades más o menos distantes" (23), que no presentan manifiestas posibilidades de vinculación, como en el verso "las calles son tirantes de goma" de Oquedo de Amat, o en el verso "y pensar que la noche, cuando es novia, se desviste" de Hugo Mayo.

En "El reloj caído en el mar", hemos visto varias de estas metáforas, en sus formas sintagmatizadas de comparación o de identificación expresa. Así, para considerar las relaciones en los términos constitutivos de algunas de ellas, observamos que no hay rasgos cosmológicos de similitud entre día y buque sumergido, entre edad y abanico roto o pie desenterrado, entre tiempo y vagos paraguas o campana nunca vista o rosa inundada o medusa. Por lo demás, el rasgo cosmológico dominante de materialidad de los términos segundos de esas metáforas (buque, abanico, pie, etc.) se opone manifiestamente al rasgo dominante de inmaterialidad de sus términos primeros (día, edad, tiempo), lo que impide una relación tangible, objetiva, entre esas realidades.

Noológicamente, en cambio, existen ciertos rasgos de significación que permiten el nexo, y el semantista Stephen Ullmann pareció advertirlo al postular que la labor del poeta consiste en "descubrir *ocul-*

yo de 1912. Vid.: F. T. Marinetti: *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, Ediciones del Cotal S. A., 1978.

(21) *Loc. Cit.*

(22) En "La imagen", publicado en *Nord-Sud* No. 13, en marzo de 1918.

Vid.: Pierre Reverdy: *Escritos para una poética*, Caracas, Monte Avila Editores, 1977 p. 25.

(23) *Loc. Cit.*

tas analogías y establecer un nexo entre ideas dispares” (el subrayado es nuestro) (24). De esta manera, las relaciones impedidas a nivel cosmológico entre día y buque sumergido, por ejemplo, pueden tenderse en el pensamiento, mediante rasgos que implican una estimación o una clasificación pareja de los hechos o realidades compendidos por la metáfora. La yunción, entonces, se produce a partir de ciertos rasgos o semas de claro estatuto clasemático enterañados por el segundo

buque sumergido

/deterioro/
/inutilidad/
/pérdida/
etc.

Mediante un proceso que aquí denominaremos “ósmosis semántica”, el primer elemento (día) “succiona” los semas clasemáticos vinculados a buque sumergido, para atribuírselos en calidad de sobredeterminaciones adjetivales. Día se reviste así de los desvalores ligados a una embarcación naufragada: se ofrece, entonces, como un día domingo quieto, deteriorado, inútil y perdido.

Este proceso metafórico no permite el traslado hacia día de los otros rasgos semánticos pertinentes a buque sumergido y vinculados a su materialidad (solidez, anegamiento, peso, gravedad), pues de ningún modo podrían ser compatibles con la inmaterialidad de día. La ósmosis semántica es siempre selectiva; y, en el caso que nos ocupa, permite el paso y la apropiación de aquellos rasgos semánticos que significan una estimación del hecho (día), su clasificación dentro de un orden que supone una concepción de lo real, aspecto éste que consideraremos más adelante.

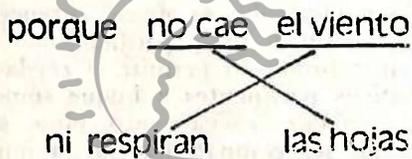
5. “*Un desvanecimiento de perfumes y razas*”

Vimos que las dos primeras estrofas del poema plantean una situación “actual”, con verbos en presente: se trata de un domingo que, por sus correlatos metafóricos o metonímicos de orden marino, debemos suponer ambientado de algún modo en el mar. Vimos también que dicha situación está semantizada de modo negativo, disfórico, a partir de los rasgos de paralización, inutilidad, pérdida y deterioro aportados por los distintos procedimientos metafóricos de la segunda estrofa. Nos resta observar cómo la primera estrofa contribuye, a su vez, a la caracterización disfórica de la situación planteada por el poema.

(24) Citado por Jaime Alazraki: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Temas. Estilo. Madrid, Ed. Gredos, 1968; p.

El verso “ni respiran las hojas” nos remite a otro elemento ambiental: el follaje, para el que resulta pertinente el adjetivo “amarillo” del v. 2. En efecto, decir que no respiran las hojas es sugerir que están muertas, secas; y decir que están secas es añadirles un color, el mismo que ya estaba anticipado por el v. 2: “y tantas dimensiones de súbito *amarillas*”. No se requiere más para establecer una ambientación otoñal, nutrida de contenidos negativos como: deterioro, marchitez, pérdida, muerte. Sin embargo, no obstante su brevedad, la primera estrofa comprende otros recursos indicativos del otoño, como veremos luego.

El v. 3 contiene un verbo inusitado, “caer”, que ya hemos señalado como metáfora verbal en sustitución de “soplar” (la expresión regular debió ser algo así como: “porque no sopla el viento”). El v. 4 posee un verbo que no le es impertinente, “respirar”, pero bien puede aceptar en su lugar el verbo entrometido en el verso anterior (la expresión, en tal caso, sería: “ni caen las hojas”). Si aceptamos luego el parentesco semántico entre “respirar” y “soplar”, veremos que en los versos en cuestión se presenta un cruce sintagmático-semántico del tipo:



La recomposición planteada en el párrafo anterior, propiciada por el obvio desplazamiento de un verbo, entraña cierta causalidad cosmológica propia de la estación otoñal: no caen las hojas secas porque no sopla (no respira) el viento. Al preguntarnos por los motivos de la transposición verbal hallamos, en principio, que ella obedece a razones de orden métrico. El poema está construido en base al heptasílabo, actualizando combinaciones que había practicado la poesía modernista: 7, 7+2, 7+7, 7+7+3, 7+4+7. La recomposición atenta, pues, contra la base métrica, y más exactamente contra el heptasílabo que constituye cada uno de los dos versos en cuestión. Por otra parte, la transposición permite caracterizar las hojas como muertas (no respiran), hecho éste que se asocia al dato de amarillez proporcionado por el v. 2 para reconstituir una configuración solventada por la experiencia cosmológica: la del otoño en sus manifestaciones más visibles. Por último, la transposición permite una confusión casi sinestésica que apunta a la unidad en la percepción del fenómeno otoñal.

En consecuencia, el texto promueve disforia desde su estrofa primera, a través de una variedad de situaciones planteadas o sugeridas, como la luz sombría, el pasaje de la primavera, el otoño de pronto establecido (“dimensiones *de súbito amarillas*”), el deterioro que éste

entraña, la muerte de las hojas, la ausencia del viento (25). A nivel léxico, basta la sola presencia de términos negativos en esa estrofa para postular su semantización disfórica. Las palabras “sombria” y “amarilla” entrañan negatividad en diferente grado; y las expresiones “no cae” y “no respiran” la hacen explícita.

Al pasar a la tercera estrofa, pasamos de la contemplación del día (este domingo) a la consideración de unidades más amplias de tiempo: meses, años, edades. Pasamos también de un presente concreto, vivencial, a un pasado que se aleja irremediabilmente de las posibilidades de retención y recuperación humanas. Explicar esta última afirmación nos obliga a un recorrido que parte de la segunda estrofa. Allí el verso “Es un día domingo detenido en el mar” adelanta la conducta del elemento temporal desarrollada por los versos “Hay meses seriamente acumulados en una vestidura” y “hay años (acumulados - nota nuestra) en un solo ciego signo del agua/ depositada y verde”. En estos tres casos el tiempo aparece depositado en algo material que es, respectivamente, el mar, la vestidura y el agua estancada. En otras palabras, una especie de memoria eidética busca ligar el tiempo a objetos materiales y situaciones concretas, en un intento voluntarioso y al mismo tiempo afectivo de perennidad (“...una vestidura/ que queremos oler llorando con los ojos cerrados”). Este esfuerzo, que en el poema aparece alcanzando un logro relativo, fracasa ostensiblemente en el caso de la fracción temporal designada con la palabra “edad”; y así tenemos los versos “hay la edad que los dedos ni la luz apresaron” y “hay la nupcial edad de los días disueltos”. La oposición entre retención y fuga del tiempo se asocia a la oposición compuesta por la disforia ya vista en las dos primeras estrofas y la euforia que en su presente produjo el tiempo que fugó, al que se asigna el nítido calificativo de “más estimable”. Se logra, pues, detener y acumular el tiempo malo, pero huye el del bienestar y la satisfacción. Lo cual puede ser aprehendido en su conjunto mediante la siguiente estructura de sentido de formulación levi-straussiana:

tiempo fugado

tiempo retenido

estimable

inestimable

En el punto 1. de este trabajo, vimos cómo la acumulación, el de-

(25) Hay unos versos de Rafael Alberti en que también aparece un otoño disfórico, con incluso alteraciones sintagmáticas que acusan confusión de las percepciones con vistas a la intuición unitaria del fenómeno, pero con un dinamismo que no se da en los versos de Neruda:

Como puntas sangrantes de lanzas
rueda el viento
las hojas de los robles...

Pertenecen a *El otoño otra vez*, Lima, La Rama Florida, 1960; p. 11.

tenimiento, no es en sí mismo algo loable, pues constituye el preludio del deterioro. El día domingo detenido en el mar es objeto del asalto disolvente de escamas-peces-agua-mar-tiempo total. Análogamente, en la estrofa que ahora nos ocupa los meses están acumulados en un objeto deleznable, sometido él mismo a la labor desintegrante del tiempo cósmico; y los años están retenidos por un agua degradada, cenagosa (piénsese en el carácter anagramático de la aliteración "ciego signo", que contiene el término "cieno"), efímera en función del tiempo total. La retención que propone esta estrofa es, en última instancia, ilusoria.

El siguiente enunciado metalingüístico, puede resumir las últimas constataciones del análisis: el tiempo actual (un domingo de otoño), con toda su negatividad suscitadora de intuiciones disfóricas, está condenado a su disolución, como condenados al agua disolvente (tiempo vasto, cósmico) estuvieron los meses y los años del pasado, y más aún las edades que merecen una reputación estimable y positiva. En otros términos, el decorso del tiempo todo lo iguala; a todo vuelve inútil, irrecuperable y perdido. He ahí una razón de fuerza para una disforia mayor, que depende de la apreciación individual y psicológica del tiempo como un acabamiento.

Estrechamente vinculada a estas últimas constataciones está la progresión metafórica de la cuarta estrofa, que avanza hacia la disgregación material (26). Los términos metafóricos paraguas y campana, de innegable estado sólido, tienen su solidez mediatizada en el texto por el adjetivo o la expresión adjetival, que desdibujan sus contornos y difumina sus cuerpos: "*vagos paraguas*", "*campana nunca vista*". Los términos siguientes, rosa y medusa, participan por su naturaleza de los estados sólido y líquido, con una marcada preferencia por el segundo, que determina que su condición sea menos estable o menos "material". En el caso de rosa, esa condición está resaltada en el poema por el adjetivo "inundada". El término que sigue, latido, aumenta la desmaterialización de la cadena de símiles al presentar un fenómeno antes que un estado del ser material. Más aún, este fenómeno está desdibujado por el adjetivo que se le asocia, "quebrantado". Los símiles siguientes, "algo que toca y gasta apenas" y "una confusa huella sin sonido ni pájaros", impulsan la desintegración material del conjunto al concitar una misteriosa entidad abstracta ("algo") o un fenómeno que puede participar de diferentes materias, pero que carece de materia en sí mismo ("huella"). Con el añadido de que el elemento material asociable a huella estaría de antemano desnaturalizado por diferentes negaciones: "confusa", "sin sonido ni pájaros". El verso final de esa estrofa, "un desvanecimiento de perfumes y ra-

(26) En su trabajo sobre "El reloj..." Amado Alonso considera detenidamente la "progresiva desmaterialización de lo contemplado". (Op. cit.: p. 41) en la cuarta estrofa. Concibe la secuencia metafórica del caso como una serie de intentos de plasmación de la intuición poética, en que caben las vacilaciones y las rectificaciones ("pero no es eso, es...") propias del proceso creador.

zas”, extrema la disgregación y deja insinuado el imperio de su condición límite, la inmaterialidad, en que se pierden no sólo los perfumes, sino también algo mucho más apreciable, las razas —entendidas sin duda como generaciones—, y con ellas la humanidad entera, el hombre.

Si bien se observa, la cuarta estrofa constituye un repertorio de menciones sensorias que cubren cuatro de las cinco vías u órganos de percepción. Anotadas en orden las menciones correspondientes a cada sentido, se hace evidente no sólo la progresión hacia la inmaterialidad de los objetos percibidos, sino la culminación de cada serie en una suerte de dificultad y aun de imposibilidad de la percepción (bajo las líneas del siguiente cuadro se sitúan los enunciados que rectifican el ser del tiempo humano: “pero no es eso, es...”):

Vista	Oído	Olfato	Tacto
—pétalos —vagos paraguas —cielo (combado) —campana nunca vista —rosa inundada —medusa	—campana —latido quebrantado —sin sonido ni pájaros	—pétalos —rosa inundada —desvanecimiento de perfumes	—latido quebrantado —algo que toca y gasta apenas —confusa huella
—confusa huella			

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Podemos afirmar que los tres últimos versos de la cuarta estrofa son signo inequívoco de la liquidación del tiempo humano en el tiempo total y también del fracaso de los sentidos humanos en la captación del tiempo-reloj una vez que éste cae y se sumerge en el tiempo-mar; entonces ya no se le puede ver, ni oír, ni oler con discernimiento. En otras palabras, esos versos son signo de la impotencia del hombre por conocer acerca de “su” tiempo.

Las menciones que atañen al oído, curiosamente están caracterizadas por la isocronía. Aquello que es audible en esta estrofa —y en el poema— tiene un ritmo, una dinámica regular y pareja. Está en el latido antes de ser declarado quebrantado, en el tañer de la campana y en el tic-tac del reloj. Tal isocronía entra, por cierto, en correspondencia con las fracciones de tiempo referidas por el texto (días, meses, años) o implicadas por él (horas, minutos, segundos). Al declarar el poema quebrantado al latido y luego inaudible, así como irregular, al fenómeno (“confusa huella sin sonido...”), está comprometiendo todas las demás regularidades del texto, y condicionándolas

a su quebranto y disolución. D ese modo el texto produce una degradación masiva del tiempo humano (de los concretos tiempos humanos, vivenciales, experienciales), más que una degradación parcial sujeta a los escasos símbolos con que juega el poema (reloj, pétalo...).

Las menciones que corresponden a la vista tienen, a su vez, un rasgo común: la línea curva, combada, cóncava o convexa, observable en el cielo, el paraguas, la campana, la rosa y la medusa, y quizá también en el mar si nos atenemos a la vastedad cósmica con que es considerado este símbolo en el poema. Amado Alonso explica este común denominador de las imágenes visuales a partir de la identificación de tiempo y espacio. En efecto, la vastedad hace al tiempo total equiparable no sólo al mar, sino al espacio celeste. El tiempo total, en "El reloj caído en el mar", se convierte así en una colosal fluencia cósmica que va del cielo al mar, cayendo en pequeñas porciones o pétalos. Entonces "es la comba del cielo que desprende una impalpable película de su inmensa bóveda —dice Alonso—, que va cayendo sobre nosotros como un vago paracaídas del tamaño del cielo..." (27). La tentativa humana de apropiación se cierne justamente sobre esas pequeñas porciones o "películas", las cuales desatienden el gesto de incautación por pertenecer a un movimiento eterno ante el que las razas resultan impotentes y perecederas.

6. *Hacia el proyecto ideológico*

Lo que sigue no agota el tema de los supuestos ideológicos y las categorías culturales básicas que subyacen en el poema, o en los poemas directamente vinculados al que nos ocupa. Tampoco plantea una cuestión definitiva, al modo de una conclusión parcial sobre el tema, sino una hipótesis que, como tal, está sujeta a comprobaciones de mayor envergadura, en que tendría lugar el estudio de las relaciones profundas entre la estructuración textual y las cuestiones de orden ideológico.

La sola vez que el poeta de "El reloj caído en el mar" alude al hombre plural (razas) lo hace para señalar la suerte de fatalismo a que está destinado, esto es, su extinción, su anulación. El poema plantea la disolución de las generaciones por efecto de la acción inexorable y degradante de un tiempo cósmico desprovisto de condiciones humanas, de alcances, proyectos, actividades y sustancias humanas. Tal como si con cada generación acabase una parcela aislada y precaria de tiempo, y tal como si la historia no jugase el papel de un incesante *continuum* de relaciones e interacciones dialécticas. Podemos afirmar, en suma, que este texto niega la historia en su sentido correcto.

(27) A. Alonso: *Op. Cit.*; p. 40.

Por otra parte, la memoria esbozada por la tercera estrofa está limitada a un papel individual, no sólo porque está entendida como una práctica personal, sino también porque está destinada a ser ejercitada sobre instantes y experiencias privadas de la vida pasada del individuo (en este sentido, la última estrofa del poema documenta suficientemente sobre el carácter privado de la evocación). Nada tiene que ver esta memoria con la memoria colectiva cristalizada en la tradición o en las tradiciones de un pueblo. Además, no se ocupa de acontecimientos colectivos, o de aquellos que teniendo un origen individual repercuten socialmente. Y, por último, carece de proyecciones de futuro, pues la perspectiva en que se sitúa el poeta o hablante básico del texto, apunta sólo hacia el pasado y está negada a toda consideración sobre el porvenir. Esa es la opción del poeta. Y es allí que comenzamos a tener conocimiento del proyecto ideológico que anima el texto del análisis.

Ya sabemos por las lecciones de Georg Lukács, contenidas en su libro *Significación actual del realismo crítico*, que esta postura estatizante de la historia es característica de la literatura de vanguardia, y que ella alcanzó con los *Poemas estáticos* de Gottfried Benn su punto culminante. “El rechazo de toda relación poética y filosófica con el porvenir —dice Lukács— es, pues, para Benn, el criterio de la sabiduría. Pero incluso los representantes del vanguardismo que no rechazan con este rigor la historia, la evolución, etc., y que tienen la preocupación de describir literariamente el presente o el pasado inmediato (sería el caso del primer Neruda - nota nuestra), transforman el suceder histórico-social en una especie de estaticidad, hacen de su movilidad algo inmutable” (28). En lo que a “El reloj...” concierne, vemos que allí no sólo se hace estático el tiempo humano (considérense los meses y los años “seriamente acumulados”), sino que fraccionado en parcelas aisladas se desvanece en un imperioso flujo (o estado) supra-humano e inabordable como el mar o el cosmos; un flujo que es más bien una entidad abstracta, un concepto, una categoría al modo de los universales del idealismo. Por eso las relaciones entre el tiempo humano y el yo lírico en que transparente el poeta (relaciones que son también el referente de “El reloj...”), se establecen como una interiorización de esa realidad material, para convertirse en pura sustancia psíquica, desprovista de sus cualidades objetivas y materiales. Así el tiempo no provoca otra cosa que disforia. Desposeído de su realidad material, no puede producir más que ilusiones, como la de su recuperación (fallida) por vías de la memoria eidética. El tiempo psicológico jamás se recupera; en tanto que el tiempo histórico es siempre una realidad actuante sobre cada momento del presente y con posibilidades de acción real sobre el futuro. El tiempo, como categoría psicológica o abstracta, jamás podrá explicar las relaciones del hombre con el mundo en su sólito vivir.

(28) Georg Lukács: *Significación actual del realismo crítico*, México, Ediciones Era, 1967; p. 42.

Individualismo, subjetivismo exacerbado, estatismo, contemplación disfórica del presente y de un pasado irrecuperable, soledad cuasi solipsista y ausencia de un movimiento dinámico hacia el futuro constituyen, a la luz de nuestro análisis, los componentes básicos de sentido de "El reloj caído en el mar". Y también, en gran medida, los que animan la escritura de la primera época poética de Neruda que culminará en 1936. Por lo demás, esos componentes son, en su mayoría, los caracteres generales del vanguardismo, según el agudo estudio de Lukács que ya hemos mencionado (29).

No pretendemos en absoluto restarle calidad poética ni belleza a la poesía del primer Neruda. Estamos lejos de insinuar, por otra parte, que los postulados ideológicos de esa escritura la descalifiquen funcionalmente ante su época, pues correspondió de manera admirable —dentro del vanguardismo no sólo hispanoamericano, sino general— a la tarea de renovación sustancial de la literatura, tarea que se impuso como corolario del nuevo ordenamiento social, político y económico que trajo a la sociedad occidental la primera post-guerra. Sí es interés nuestro remarcar cómo en la siguiente época de la poesía de Neruda, cuyo inicio coincide con el estallido de la Guerra Civil Española, vivida más o menos directamente por el poeta chileno, su proyecto ideológico —y su práctica— cambió de manera radical.

En efecto, a partir de la *Tercera residencia* ingresa a la lírica de Neruda una concepción materialista del tiempo; y con ella, la historia entendida como la lucha del hombre para asegurarse los medios de producción material de su vida, y una orientación hacia el futuro, como un proyecto social y no sólo individual. Basta mencionar el conjunto de poemas titulado "España en el corazón", como un esclarecido documento de esta sustancial variación ideológica.

«Jorge Puccinelli Converso»

Lima, U. de San Marcos, octubre de 1980.
Caracas, CELARG, mayo de 1980.

(29) *Ibid.*: capítulo sobre "Los principios ideológicos del vanguardismo"; *Passim*.

La palabra y el hombre

(La narrativa actual como expresión vital del pueblo peruano)

MARIA LUISA RIVERA DE TUESTA y YOLANDA WESTPHALEN

La palabra es la manifestación del pensar del hombre, es el descultamiento de la verdad esencial de éste, es "la apertura del ente en su ser, el acontecer de la verdad" (1). Entendida la palabra como nivel de expresión auténtica, cabría dirigirnos a la palabra de exponentes actuales de nuestra narrativa a fin de examinar desde qué dimensiones expresan una problemática vital... común del pueblo peruano.

Consideramos que la expresión literaria actual conlleva en sí signos evidentes, de esta común problemática vital que es de naturaleza existencial. En efecto, los protagonistas en las obras de nuestra literatura son personajes arrancados de la realidad... misma, enfrentándose siempre a la sedimentación histórica y al medio circundante.

Decimos que se enfrentan a la sedimentación histórica, porque asumen individualmente un pasado de sojuzgación, de falta de libertad, de imposibilidad de realización, que tratan de superar y que tiene su punto de partida en el hecho mismo de la conquista.

Conviene referirnos a este hecho en cuanto sume a la población aborígen en un encubrimiento de su propio ser histórico y lo obliga a aceptar la cultura del conquistador sin asumirla, ya que era producto de un proceso histórico diferente al suyo. El fenómeno de transculturación motiva una alternativa insuperable para la masa indígena: claudicar de lo que estaba enraizado en su propio ser histórico— principios explicativos acerca del origen del Universo, del mundo y del hombre, normas de comportamiento del hombre frente a la naturaleza y a los otros hombres, ordenamiento del orden social, etc., en suma, que la estructura sui generis que había creado a partir de la reflexión sobre su propia realidad fuese dejada de lado y aceptase sumisamente en su reemplazo el complejo estructural de la cultura conquistadora.

La alternativa es resuelta en forma ambigua por el personaje que vive la historia, ya que no claudica, ni podía haberlo hecho, en forma

(1) Martín Heidegger. *Arto y poesía*. México, Ed. F.C.E., 1958, p. 53.

radical a los principios básicos de su complejo cultural y más bien procura perennizarlos fundamentalmente a través de la lengua, aceptando los elementos de la cultura occidental, sólo cuando puede efectuar una transposición intelectual o adecuación de ambas culturas.

La ambigüedad aquí esbozada es propia y característica de un mestizaje cultural auténtico, y es por esta razón que el Inca Garcilaso de La Vega (2) —nuestro célebre mestizo— se constituye, no sólo en defensor de su lengua materna, y de los usos y costumbres de la tradición incaica, sino en un clásico de la literatura universal al trasladar estos contenidos al más castizo lenguaje y con gran pureza de estilo. En sus escritos existe un hábito de autenticidad que nos conmueve y exalta, ya que en sus *Comentarios Reales de los Incas* (3) hace obra histórica y literaria.

Especial atención nos merece su interés en la preservación de la lengua quechua y así dice: “De este paso y otros muchos que apuntaremos, se puede sacar lo mal que entienden los españoles aquel lenguaje, y aún los mestizos, mis compatriotas, se van ya tras ellos en la pronunciación y en el escribir, que casi todas las dicciones que me escriben de esta mi lengua y suya vienen españolizadas, como las escriben y hablan los españoles, y yo los he reñido sobre ello, y no me aprovecha, por el común uso de corromperse las lenguas con el imperio y comunicación de diversas naciones” (4).

Crítica lingüística hace a cada paso en sus célebres *Comentarios Reales*, así por ejemplo, cuando refiriéndose al nombre Perú dado por los españoles, manifiesta que “Los cristianos entendieron conforme a su deseo, imaginando que el indio las había entendido y respondido a propósito, como si él y ellos hubieran hablado en castellano y desde aquel tiempo, que fue el año de mil quinientos y quince, o diez y seis, llamaron Perú aquel riquísimo y grande Imperio, corrompiendo ambos nombres, como corrompen los españoles casi todos los vocablos que toman del lenguaje de los indios de aquella tierra; porque si tomaron el nombre del indio Berú, trocaron la *b* por la *p*, y si el nombre Pelú, que significa río, trocaron la *l* por la *r*, y de la manera o de la otra dijeron Perú” (5).

(2) (Cuzco 1539 - Córdoba 1616). Hijo de un capitán español del mismo nombre y de la ñusta Isabel Chimpu Ocllo, nieta del Inca Túpac Yupanqui, tuvo oportunidad de concurrir a la corte de Sayri Túpac y de tratar con el anciano Cusi Huallpa y otros parientes maternos, de modo que presenció los últimos esplendores del Imperio y escuchó recuerdos y tradiciones de remotos tiempos. Con maestros españoles aprendió latinidad y doctrina cristiana. Y en compañía de su padre, durante los ásperos años de las guerras civiles, apreció las inconstancias de la fortuna y la dureza de los hombres. De modo que en su nacimiento y su formación espiritual se cruzaron dos razas y dos civilizaciones, convirtiéndolo en temprana y representativo ejemplo de peruanidad.

(3) Inca Garcilaso de la Vega. *Comentarios Reales de los Incas*. Madrid, Ed. Atlas, 1963. (Biblioteca de Autores Españoles, No. 133, 134, 135). Tomo II, III y IV.

(4) **Ob. Cit.** Tomo II, Libro VI, Cap. XXIX, p. 230.

(5) *Ibid.* Libro I, Cap. IV, pp. 11-12.

Por encima de sus valiosas apreciaciones lingüísticas, Garcilaso de La Vega fue ante todo historiador. Es conocida su obra histórica como la de un cronista que ha perennizado una visión del Imperio incaico, al mismo tiempo que es imposible negar el valor literario de sus escritos vertidos en un excelente castellano, es así su obra síntesis precursora de nuestra gesta histórico-literaria, obra de un mestizo insigne, mestizaje que con gran orgullo proclama cuando dice: "Y el favor que pretendo y espero es para todos los de aquel Imperio, así indios como españoles, en general y particular, lo gocen juntamente conmigo, que cada uno de ellos lo ha de tomar por suyo propio, porque de ambas naciones tengo prendas que les obligan a participar de mis bienes y males, las cuales son haber sido mi padre conquistador y poblador de aquella tierra y mi madre natural de ella, y yo haber nacido y criádome entre ellos" (6).

El Inca Garcilaso es pues el valioso precursor de una auténtica cultura mestiza, que a lo largo de nuestra historia ha tenido sus momentos de afirmación y que a través de sus siglos de luchas y avatares, al sedimentarse, ha dejado un residuo fijo. Pese a todo el fluir de foráneas influencias-filosóficas, literarias, culturales, etc., que ha enfrentado nuestro país, siempre esas influencias han tenido que ser adaptadas y conjugadas con la tradición mestiza, y esto es lo que, como un limo germinal, ha ido conformando nuestro actual ser mestizo, híbrido, que no sólo debe atender a este ser histórico con su propia y personal sedimentación, sino que adquiere una más compleja expresión según la cosmovisión propia del medio circundante, con manifestaciones específicas de cada uno de los tres grandes ámbitos geográficos de nuestro territorio.

Para concretar mejor lo que acabamos de afirmar, como hemos dicho líneas más arriba, estudiaremos la narrativa peruana desde la tercera década del siglo XX hasta la actualidad, en su más característicos representantes, siguiendo las coordenadas geográficas que nos facilitarán la aproximación vital al mundo de nuestros narradores más representativos, y veremos si podemos confirmar que existe una realidad subyacente que al expresarse constituye la autenticidad de una narrativa del Perú de hoy, en un sentido profundo y significativo.

Para aprehender mejor estos enunciados estudiaremos esta narrativa, primero bajo la cosmovisión urbana, con el propósito de determinar cómo nuestro ser histórico, esencialmente mestizo, y las manifestaciones específicas de cada uno de los tres ámbitos geográficos, en la literatura urbana se ofrecen como en quiebra y ruptura con todo el país, debido a que fundamentalmente la ciudad es prototipo de un modelo occidental, aunque en pequeño, que no respeta este ser nuestro de naturaleza mestiza.

(6) Inca Garcilaso de la Vega. *Historia General del Perú. Segunda parte de los Comentarios Reales*, Lima. Ed. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1962. Vol. I, p. 64.

El prototipo de la ciudad costeña urbana en Lima, la capital de la República Peruana, ciudad que tipifica a las demás, y que tienen en su haber la prerrogativa de que en ella como ciudad progresista ofrece el contraste de contar entre su población, por un lado con los mayores recursos económicos, y, por el otro, con los de mayor miseria del país; este contraste se da en Lima con mayor exactitud y con una vigencia palpable.

En Lima han madurado los escritores más representativos de esta literatura de ciudad, expresando en sus obras todo ese mundo conflictivo, angustiado y violento de la época crítica que vive el Perú, especialmente en Lima, en la cual el hombre pretende dar un salto vertiginoso, al igual que la capital peruana, que de la ciudad provinciana de la Lima del novecientos ha pasado a ser la Lima de hoy, con audacias de ciudad moderna, en la cual las huertas y chacras son barridas por las grúas y en ese espacio otrora campestre surgen núcleos de cemento y vidrio, oficinas, fábricas, edificios multifamiliares, cines, bares, prostíbulos, barrios marginales, suciedad y lujo, delito y persecución, hambre y refinamiento, bajo el gris húmedo del cielo limeño que la envuelve durante nueve meses, ese gris imperturbable, sucio, deprimente, que hace de Lima la ciudad del tedio, del recelo, y de esa tensión angustiosa vivida minuto a minuto surge la explosión de rebeldía, el asesinato, la burla, el asalto, los pájaros fruteros, la cábala del vicio, la competencia por sobrevivir, el hambre, la miseria física y moral; el hombre ya no vive en el espacio amplio y heroico de la naturaleza. La tierra, el río, el paisaje en su totalidad, es el ámbito que fundamenta en el campesino peruano su integridad existencial, su impulso a valores morales de solidaridad en el trabajo, de cohesión y participación familiar en la faena diaria; lo contrario sucede con el hombre en la Lima de hoy, el cual vive aplastado por el gris ceniciento de su cielo húmedo, por la masa de las construcciones, por el laberinto de su tráfico violento, por la presión de la fábrica, por la premura de la hora, por la obligación del comercio, por la necesidad urgente de hacer dinero, por la conminación de vivir el hoy para llegar al mañana, sea como fuere.

Representativos de esta literatura de ciudad que denominamos "realismo urbano", tenemos a Julio Ramón Ribeyro (7) y Mario Vargas Llosa (8) como sus mejores representantes.

(7) Nació en Lima en 1929. Viajó becado a España en 1952. En Madrid estudió periodismo, luego pasa a Alemania, también becado, recorre Europa concurriendo a la Sorbona. Su primera obra, el volumen de cuentos **Gallinazos sin plumas** (1955) ha sido un éxito editorial en el Perú y para la célebre editorial Gallimard. El 2º Premio Nacional de Teatro con **Santiago el Pajarrero** en 1959 y el Premio Expreso-Populibros con su novela **Los geniecillos dominicales** en 1965. Su obra está traducida en varios idiomas.

(8) Nació en Arequipa (Perú) en 1936. Es ganador en España en el año 1958 del premio Leopoldo Alas con su obra **Los jefes**. En 1962 obtiene su consagración definitiva con su novela **La Ciudad y los perros**, que obtuvo el premio Biblioteca Breve de la Editorial Seix Barral de Barcelona. Con otra novela **La casa verde**, publicada en 1966, obtiene el premio "Rómulo Gallegos".

Julio Ramón Ribeyro es un narrador en plena madurez de su oficio, entre sus obras más conocidas e importantes, está el cuento *Gallinazos sin plumas* (9). El autor narra en esta obra la vida de adolescentes y niños de barrios marginales, a los que el vicio de los padres, la promiscuidad de la vida diaria, la miseria material y moral que conforma su opresiva circunstancia vital, los ha arrojado a vivir en la soledad, a la intemperie de la metrópoli limeña, siendo seres con problemas psicológicos. *Gallinazos sin plumas* es la historia veraz de estos menores que viven saturados de frío y humedad en el invierno, y de un sol abrazador en el verano, seres cuya consigna es la ley del más fuerte, del más "Vivo", niños que comienzan a ser hombres cuando su psiquismo inestable anhela ternura, comprensión, respeto, son "rateros profesionales" que viven del hurto de cualquier útil que pueda convertirse en alimento o dinero, su cuartel general es el Mercado Mayorista de Lima, centro poblado, de gran comercio, de mala reputación. Al amanecer, la mayoría de esos niños escarban entre la basura del mercado buscando algo que sacie su hambre, de ahí el título de la obra. Los gallinazos son aves negras que se dan en el Perú y que se alimentan de los desperdicios, son aves que limpian de basurales los extramuros de los pueblos, los "niños fruteros" del cuento de Ribeyro, realizan la misma función que los gallinazos, se alimentan de los desperdicios de la urbe, atroz realidad, estos niños roban, pelean, se enfrentan unos contra otros por un pedazo de pan, por una fruta, una moneda, forman "pandillas" que viven al margen de la ley, pero también saben guardar amistad, camaradería, ternura, en medio de ese lóbrego lodazal en el cual subsisten, luchando cara a cara, cuerpo a cuerpo, por mantenerse vivos, por crecer, por ser hombres.

Ribeyro sabe hacer compatir la realidad de su relato, es un escritor objetivo, pero que sabe comunicar emoción, porque su obra denuncia un problema humano-social de estos niños, de padres provincianos, trasladados abruptamente a la ciudad, pero que él encara como algo vivido en carne propia, como una tragedia personal.

En su obra *Geniecillos Dominicales* (10), Ludo —el protagonista— muchacho de 22 años, simboliza la desorientación de la juventud en una sociedad en la cual nuestros valores tradicionales se quiebran e insurgen nuevas normas, sin fundamentación alguna, pero legitimizadas por el uso común que hace de ellas la juventud ávida de placer, de escapismo, hastiada de vivir en un mundo desconocido al mismo tiempo que rutinario, competitivo en extremo, Ribeyro ofrece el trascurrir de esa juventud entre libertinaje y tedio, tiempo y espacio se vuelcan en esta novela en una constante opresión, los días se suceden, los actos también, pero todo en realidad es un terrible fracaso, en la

(9) Julio Ramón Ribeyro. *Gallinazos sin plumas*. Lima, Tip. peruana, Enrique Róvago e hijos, 1955.

(10) Julio Ramón Ribeyro. *Los geniecillos dominicales*. Lima, Offset Santa Rosa, 1965.

atroz farza de una existencia impuesta por el código que rige una ciudad de inclemente separación clasista, de compulsiva presión económica, todo lo cual aniquila la esperanza, el valor, la originalidad y la inventiva de nuestra juventud económicamente débil, y cosifica al hombre, volviéndolo un útil más que consume, pero que no produce.

Mario Vargas Llosa es uno de los escritores nacionales de fama internacional, la mayoría de sus obras se ambientan en la ciudad de Lima como ámbito decisivo. Vargas Llosa enfrenta al lector con lenguaje claro y preciso, con dominio de una técnica muy lograda a realidades concretas, a situaciones claves, y sabe mantener el interés del lector desde la primera página hasta la última de cada uno de sus libros.

Su obra más conocida es *La ciudad y los perros* (11), en esta novela Vargas Llosa narra la vida de un internado en un colegio militar para jóvenes adolescentes de la ciudad de Lima. Este colegio proporciona muchas becas que ofrecen a los jóvenes escolares de las grandes unidades escolares de Lima y provincias, todos los becados son de escasos recursos económicos, también asisten a ese colegio muchachos de mejor posición económica que desean seguir carreras militares, o niños difíciles cuyos padres quieren volverlos "hombres de bien", es decir que en ese colegio se encuentran representados los diversos elementos étnicos y socio-económicos que conforman el pueblo peruano, todo el fermento de una ciudad en trance de crecer y de madurar se da en este colegio que nuestro autor presenta como una realidad-símbolo.

Esta novela tiene un impacto existencial muy fuerte, el sexo prostituido y degenerado en la reclusión del colegio, se libera cuando los alumnos salen a ver a sus enamoradas, cada alumno lleva una separación, una anulación afectiva, al estar alejados de su familia, y un falso sentido de camaradería lo substituye. Dentro de la rigidez disciplinaria del claustro colegial, el que se adapta a sus normas y resiste la hostilidad de los más fuertes, sobrevive; al llamado débil lo aplastan, lo esclavizan, le roban su dignidad. El hombre más viril, más recto, el héroe de la novela, el Teniente Gamboa, fracasa en su carrera por mantener el derecho a la justicia. En realidad Vargas Llosa retrata nuestra sociedad urbana, valiéndose de la imagen de un colegio militar, desmitifica la juventud como paradigma de la felicidad, nos prueba que en la juventud también se dan graves problemas de adaptación en la ciudad, y que los adolescentes viven situaciones límites en el ámbito emocional.

En *La Ciudad y los perros*, Vargas Llosa enjuicia una realidad social, hace una novela ética, el mal —ese poder que hiede— viene de la opresión, del temor. Se prefiere que un asesinato pase como accidente, antes que lo podrido de una situación sea aclarado y casti-

(11) Mario Vargas Llosa. *La ciudad y los perros*. Barcelona, Ed. Seix Barral S. A., 1962.

gado el culpable. Mejor el silencio cómplice que el escándalo. El esclavo, el jaguar, el poeta, son símbolos de una adolescencia reprimida en sus instintos, en sus afectos familiares, y exigida al máximun en valor, en hombría, en disciplina. Se les exige vivir a esos adolescentes como hombres, cuando aún no han dejado de ser del todo niños.

Vargas Llosa nos presenta ese internado como micro-organismo de una ciudad en la que el débil, el pobre, el sentimental, es escarnecido, repudiado a una soledad angustiosa, sociedad en la que el "machismo" se impone sobre una mayoría inestable y atemorizada y en la cual un acto de valor que implique la sanción de un hecho delictuoso, cometido bajo la responsabilidad o vigilancia de una alta autoridad, inmediatamente es vergonzosamente camuflado, se chantajea al que lo denuncia y se castiga al que demanda investigación y justicia.

Vargas Llosa enjuicia nuestra sociedad desde una perspectiva universal y su fallo es valiente, en la sociedad actual la norma en realidad no es sino un disfraz de dignidad. Ante la vida tenemos sólo dos opciones: enfrentarnos al mundo con sentimiento, timidez, soledad y sueños, lo cual implica un enclaustramiento en una situación de dependencia, de miedo y de frustración. La opción es tomar el mundo por asalto, esto es usando el poder que da la fuerza, derrotando las normas y usándolas para provecho propio. Así pues, Vargas Llosa delata la extrema soledad y la desorientación moral que vive el ser humano en la ciudad, su impotencia ante la justicia, el sentimiento de sentirse dominado por falta de libertad, sea esta sociedad de izquierda o de derecha, porque, a su juicio, esta falta de libertad engendra la degradación más absoluta del hombre.

Se da así, en la literatura urbana, a través del realismo descriptivo de Ribeyro y Vargas Llosa una bipolaridad. Por un lado Lima como una ciudad de tipo occidental, con ínfulas de refinamiento, con esferas de alto nivel cultural, económico y social, y con metas progresistas dentro de la ciencia y la técnica más avanzada. Del otro lado se dan los diferentes núcleos que se aproximan o se distancian, dentro de distintos niveles, a este paradigma que viene del exterior.

El núcleo más representativo y alejado de la cultura occidental está constituido, justamente, por el elemento vecindado en los alrededores de la gran ciudad y que puebla los llamados "barrios marginales". Es interesante observar que se constituyeron dentro de un determinante común: su procedencia provinciana. En el relato de nuestros autores estos barrios marginales constituyen focos de miseria moral y material, debido a que los cuadros de valores morales provincianos —solidaridad en el trabajo, cohesión y participación familiar en la faena diaria y sobre todo su ligazón existencial con el terruño— se enfrentan a una nueva estructura al margen de estos valores, y principalmente, al margen de la ley; así los niños, los jóvenes y sus padres viven en un ámbito saturado de vicio, delito y hambre, en una infraestructura que no les permite realizar los nobles propósitos que

determinaron su salto hacia la gran ciudad. Y es que el espacio que enmarca la urbe se les ofrece en una dimensión tan opuesta a la que ha sido su contorno vital, que se constituye en el factor decisivo para, en muchos casos, precipitar su fracaso como ser humano.

La cosmovisión urbana es un sentir el mundo como una opresión; a la vida como angustia y sobresalto, como fracaso; el tiempo como exigencia apremiante o como tedio; a los otros hombres como rivales; el paisaje, la naturaleza, no forman parte de su cosmovisión, porque ya no existe en el perímetro de la ciudad, porque la urbe ha acaparado toda existencia.

Por esta razón la cosmovisión serrana es diferente a la urbana. El hombre en la sierra no se siente aplastado por la dimensión cerrada de una urbe que clausura su espacio, que ignora el paisaje; en la sierra el hombre se siente inmerso en el ámbito infinito de sus punas, en la cálida fresca de sus valles, el hombre coexiste en su "entorno", para el hombre rural la tierra no es sólo su medio de vida, es la razón misma de su existencia, al campesino serrano anima, acorde con una tradición mestiza cargada de indigenismo, sus cordilleras, sus lagunas, sus ríos; para él: hombre, tierra y paisaje son una sola emoción vital, por eso para el campesinado serrano la lucha por la posición legal de la tierra no sólo es un problema económico-social, sino es a la vez un problema existencial. Veremos ahora dos insignes develadores de la cosmovisión serrana, son ellos: **Ciro Alegría** (12) y **José María Arguedas** (13).

(12) Nace en 1909, en las serranías del departamento de La Libertad (Perú) y muere en 1967 en Lima. Siendo estudiante en el colegio San Juan de Trujillo, tuvo como maestro a César Vallejo. Se inició como periodista juvenil, ingresando posteriormente a la actividad política, razón por la cual fue preso y deportado a Chile, allí escribe sus tres novelas que le dan fama en el mundo literario y que son: **La serpiente de oro** (1935), con la cual obtiene el premio de Novela del concurso convocado por Editorial Nacimiento y bajo los auspicios de la Sociedad de Escritores de Chile, enfermo y en el sanatorio escribe su novela **Los perros hambrientos** (1938), con la que gana el premio al concurso convocado por Editorial Zig Zag, por último **El mundo es ancho y ajeno** (1981) con la que obtiene el triunfo, en el concurso Latino-Americano de novela organizado por la Empresa Forrar y Rinchart de Nuevo York, y la consagración internacional. Regresó a Lima, donde poco tiempo después fue nombrado Miembro Número de la Academia de la Lengua y posteriormente fue elegido senador de la república del Perú.

(13) Nace el año 1911 en la provincia de Andahuaylas, departamento de Apurímac (Perú). Vivió su niñez en la hacienda Viseca, donde sufrió el rigor de los terratenientes, huyendo hacia las comunidades agrarias de San Juan, Ok'ola y Utek. Su padre lo hace seguir estudios en la provincia de Abancay de donde pasa a Lima (1931) a la Universidad de San Marcos. Escribe su primer cuento **Agua** (1935), **Los escoleros** y **Warma Kuyay** en el mismo año. Su primera novela **Yawar Fiesta** (1940), luego **Diamantes y pedernales** (1954). Los **Ríos profundos** (1958) que alcanza el año 1962 el premio de novela Iberoamericana otorgado por la fundación William Faulkner. **El sexto** (1961), **La agonía de Rasu Niti** (1952), **Todas las sangres** (1964), **Amor mundo y todos los cuentos** (1967). El 28 de noviembre de 1969, pone fin a sus días en la Universidad Agraria de Lima, donde era catedrático, dejando sin terminar **El zorro de arri-**

Ciro Alegría escribe dos obras sobre la sierra, *Los perros hambrientos* (14) y *El mundo es ancho y ajeno* (15). En la primera narra la vida de los perros ovejeros en las punas peruana y la vida de sus dueños, sus alegrías y tristezas, sus faenas, sus avatares y desgracias. El campesino de la puna depende de la lluvia para poder comer, si no llueve, la sequía diezma la tierra, a los perros y a los hombres, aniquila sus ovejas, siembra desgracia y hambre. La prosa de Alegría recrea costumbres con el tono de las leyendas indígenas, y con el calor de sus diálogos nos ofrece la vida misma en la Puna, a partir de su relato sobre la vida de los perros en este horizonte serrano. *El mundo es ancho y ajeno* es la historia épica de una comunidad indígena que lucha por salvar sus tierras de la voracidad rapaz de un terrateniente, la angustia social que el Perú vive en toda su intensidad está dada en esta novela, el mundo —ese ámbito maravilloso y extenso— es ajeno para los propios dueños de la tierra, para los propios indios.

Este libro denuncia la ilegítima tenencia de la tierra en las serranías peruanas, donde la justicia es violada continuamente valiéndose del mal uso de las leyes. La comunidad agraria de Rumi es en esta novela un ser vivo, es el personaje existencial de la novela. La tierra para los comuneros es la entrada misma de su ser colectivista y agrario. Todo esto lo proclama *Ciro Alegría* en un lenguaje realista y poético, palpitante por momentos de ternura y otros agitado por un acento rebelde y violento.

El mundo es ancho y ajeno es un canto épico de agonía, de abisal desesperanza, y es también un canto de amor a la tierra, a la vida, al alma y al hombre de sus serranías peruanas, donde en singular paradoja se da el mundo de la “justicia”, remedo de la de occidente, y los valores más representativos de la ancestral cultura indígena.

Es José María Arguedas, escritor de innegable valía, quien asume históricamente el problema de “esta justicia” que, implantada en forma defectiva en el régimen colonial convirtió al indio en un ser desposeído de su propia tierra, se proyecta hasta nuestros días como ejemplo vivo de la resistencia que la masa aborígen siempre ha ejercido frente al código occidental que se les aplicaba. Por eso la voz de Arguedas encierra, y despierta un gran deseo de justicia social ya que en sus obras, con belleza expresiva, nos revela el significado épico de la

ba y el zorro de abajo que fuera publicado, como obra póstuma, en 1972. Dirigió la Casa de la Cultura del Perú entre 1963 y 1964, y ha dejado también una valiosa obra como etnólogo. Se constituye así en uno de los escritores más representativos del Perú, ya que sus obras han sido traducidas y divulgadas ampliamente en mérito al mensaje humano que intrínsecamente trasmiten.

(14) *Ciro Alegría. Los perros hambrientos.* 3a. ed. Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1945. (Serie Roja, No. 34 y 35).

(15) *Ciro Alegría. El mundo es ancho y ajeno.* Santiago de Chile, Ed. Ercilla, 1941. (Colección Cóndor).

lucha del campesinado peruano por sus tierras, por sus derechos, por la supervivencia de sus formas comunitarias de vida agrícola y cultural.

Tarea ardua, bella y constante la de Arguedas, comienza con su primer cuento "Agua" (16), en el que enfrenta dos clases sociales, la indígena y la blanca conformada por los terratenientes. En sus cuentos y obras posteriores involucra ya otros estratos sociales que se dan en pueblos más grandes: indios, terratenientes feudales, representantes del gobierno, mestizos, comprendiendo entre éstos, a los comerciantes y a los estudiantes, oscilantes ambos entre la sangre el ancestro quechua y la tradición y el poder "blanco-costeño". Culmina su obra de novelista con dos obras consagratorias: *Los ríos profundos* (17) y *Todas las sangres* (18).

La obra literaria de Arguedas nace de la experiencia vivencial, tanto es así que en la mayoría de sus obras se rastrea un origen autobiográfico.

Todo lo que escribe Arguedas es algo hondamente vivido, sus obras son testimonio de amor por las comunidades agrícolas indias, donde vivió de niño, pero el escritor vive inmerso en la polaridad antagónica de dos universos: el de la comunidad agraria rural de su infancia, que sobrevive como conciencia y remembranza, y el mundo de la urbe limeña donde estudia, escribe y trabaja. Son dos concepciones de mundos diversos, disímiles, que actualizan sus contradicciones en la mente del escritor, de ahí la tensión psíquica que agobia al hombre Arguedas, pero que proporciona al escritor esa fuerza, ese vigor en el relato que con mágica calidad poética vuelve real y próximo, inolvidable y legendario el mundo narrado por Arguedas.

El mundo ideal para Arguedas es el del socialismo, asume así toda su herencia incaica y la vuelve actual, la vuelve vigente como anhelo y exigencia en el devenir del mundo presente.

Literalmente hablando su obra creadora es de excelente factura, tanto en su contexto narrativo, cuanto en su poético lirismo descriptivo, a través de los cuales logra darle un sentido esencial, explicativo y permanente a los valores que deben encausar la realidad peruana. Ve en el socialismo una modalidad capaz de unificar las dos vertientes de nuestra historia: la blanca y la india, *Todas las sangres* es el mejor exponente de este deseo.

Vemos pues que la cosmovisión serrana tiene como sus mejores exponentes a dos grandes mestizos, *Ciro Alegría* y *José María Arguedas*, ambos criados en medios rurales, *Alegría* nacido en la hacienda

(16) José María Arguedas. *Agua. Los escolares, Warma Kuyay*. Lima, Ed. Enrique Bustamante y Ballivián, Sucesor, 1936.

(17) _____, *Los ríos profundos*. Buenos Aires, Ed. Lozada S. A. 1958.

(18) _____, *Todas las sangres*. Buenos Aires, Ed. Lozada S. A. 1964.

de Sartibamba y criado en la hacienda Marcabal, y Arguedas criado en la hacienda Vieca, de donde niño aún es llevado a la comunidad agraria de Puquio donde vivió, como el mismo lo dice “bajo el fuego del amor y del odio, del gran sol y del silencio, entre el canto de los pájaros nativos guarnecidos en los orbustos bajo el cielo altísimo y avaro, hermoso pero cruel” (19).

Bajo el recuerdo de esta experiencia Arguedas inicia su tarea de escritor para transmitirnos a los demás la realidad de ese mundo amado, las extremas pasiones de los hombres que lo habitan, su “gran llanto y la increíble, la transparente dicha con que se han de cantar a la hora del sosiego” (20) es decir para transmitirnos todo el dolor y todo el amor que el hombre serrano vive por estar injertado en su tierra.

A diferencia de los escritores urbanos que asumen el mundo como opresión, como fracaso, los escritores rurales: aún cuando narran un mundo también injusto, lo asumen como un mundo amado. El hombre serrano o el mestizo, ama su tierra, su ámbito, sus cordilleras, sus llanos, sus punas, sus ríos, sus animales, sus costumbres y sus ritos. El mundo agrario serrano es edificante, es un mundo de lucha y esfuerzo, es siembra, cosecha, riego, sequía. El hombre de la sierra por ejemplo, se esfuerza porque la tierra produzca, porque para él la tierra es vida, es pachamama, es su querencia y es esta la razón por la cual el mundo rural no es como el mundo urbano, una angustia, un fracaso, una soledad incesante. En la sierra se ama el trabajo, se ama la tierra, el agua, se batalla por ellas en la urbe se siente el hombre inmerso en un mundo caótico, en un mundo de obligaciones no amadas, de competencia difícil, de horario rígido, de trabajo para un dueño ajeno, extraño. En cambio en la sierra alrededor del trabajo se constituye el valor más alto que dé un sentido de fines y propósitos comunes, no solamente al individuo, sino a la familia y a la comunidad, esto permite una transferencia equilibrada, cuando se trata de trabajar para los otros y así el pueblo agrícola serrano se constituye, por su amor a la tierra misma, en una fuente incalculable de energía.

Ciro Alegría y José María Arguedas —dos mestizos insignes— han penetrado en lo más profundo del alma serrana peruana, y por eso sus obras son verdaderas gestas épicas. El realismo de la narrativa serrana instaura un lenguaje híbrido, castellano con interpolaciones quechuas, pero cuajado de poesía, que describe cómo el hombre rural convive con su paisaje. Y es que para el campesino esta vivencia con su paisaje es más que una unión afectiva, es una experiencia existencial con lo cual logra iluminar la dura realidad desde su visión ancestral, plagada de elementos mágicos y estéticos, constituyéndose así su realidad en una experiencia vital de alto valor significativo.

(19) José María Arguedas. **Diamantes y pedernales**. Lima, Ed. Juan Mejía Baca. P. L. Villanueva, 1954. Prólogo, p. 7.

(20) Loc. cit.

José María Arguedas y Ciro Alegría saben hacernos participar de esa experiencia vital del hombre de nuestras serranías, nos ofrecen con su lucha incesante por la tenencia legal de la tierra y las situaciones conflictivas que los campesinos viven al asumir esa lucha. Las novelas de estos escritores encaran la injusticia social, la crisis económica en el sector agrario, la dependencia del hombre andino del factor ecológico, todas estas denuncias están allí en *Los perros hambrientos*, *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, en *Agua*, *Yawuar fiesta*, *Wuarma Kuyay*, *Los ríos profundos*, *Todas las sangres*, para no citar sino algunas de las mejores obras de José María Arguedas, pero queremos relieves que en todos estos relatos la vida se asume tradicionalmente como esfuerzo, como protesta, como emoción anímica del que sabe que desde sus más remotos ancestros se ha vivido "ahí" coexistiendo con el entorno, y es que el hombre serrano en ese largo proceso de convivencia con la naturaleza y su majestuosidad ha logrado un equilibrio existencial para su propia vida. Contradictoriamente, en la narrativa urbana se relatan, existencialmente hablando, las situaciones-límite que vive el hombre en la ciudad: el destierro, la angustia, el fracaso, el miedo la soledad. Siempre son sentimientos o emociones negativas las que frustran el amor y la vida del héroe urbano. El escritor de ciudad narra, y se apropia al hacerlo, de todo el terrible fracaso del hombre que se siente perdido en un ámbito en el cual se ha olvidado la naturaleza, y donde el hombre se ha convertido en un útil de la sociedad de consumo, es un número más de una serie imprecisable dentro de un conjunto más vasto. En la ciudad del hombre no se encuentra a gusto consigo mismo, no lucha, ni se esfuerza, ni vive con la urgencia que implica la satisfacción de "ser", de encontrar la razón de su vivir, ni el gozo existencial de afirmar su propia dignidad. Lima, la urbe, representa la anulación positiva de la personalidad individual, mientras que para nuestros literatos la sierra, encarna un caudal de energía, tanto individual como colectiva, que representa al mismo tiempo una esperanza de lograr la afirmación positiva de la dignidad del hombre en nuestro país.

Esta cosmovisión de la sierra ofrece afinidad con la cosmovisión de la selva. En la amazonía ya no es el indio, sino el "cholo" colono el que también se gana la vida cultivando sus tierras, también ama y anima el paisaje, se siente inmerso en su circunstancia vital, para él también la tierra, el río, la lluvia —es decir la naturaleza— tiene un factor decisivo en su vida, él también convive con el paisaje, pero la naturaleza lo desborda y convierte su vida en un esfuerzo constante por dominarla, pero su vida no es justamente por estas razones una angustia deprimente o una desorientación moral, como sucede en la costa, es al mismo tiempo amor y trabajo, como sucede en la sierra, ejercitando constantemente sus energías que aparecen en tensión, en enfrentamiento perenne, contra la naturaleza, sea contra la voracidad del bosque que vuelve a germinar en las hectáreas recién taladas, sea cuando la vorágine germinal de la selva devora el trabajo del hombre,

pero sobre todo, cuando el río, fuente de vida y comunicación al mismo tiempo que es reto permanente para su hombría, le exige valentía, experiencia, trabajo. Así pues el colono no tiene nunca tiempo para sentirse "cosificado", "usado", "frustrado", como se sienten la mayoría de los ciudadanos en la urbe. Para el hombre de la selva la vida se constituye en la tala del bosque, la siembra, la cosecha, pero sobretodo en el dominio del río, los colonos se ganan su derecho a vivir con rudo y arriesgado esfuerzo y por eso la narrativa de la selva es un canto de valor a la tarea diaria, que la calidad poética de sus narradores saben hacerla vivir, porque en la selva, igual que en la sierra, el paisaje forma parte de la experiencia vital del hombre. La narrativa de la selva tiene como nota esencial acercar al lector a esa experiencia anímica radical del colono, para el cual el paisaje no es mero sentimiento afectivo, sino contorno coexistente con el hombre mismo en una totalizadora o integradora unidad. Así sus narradores más calificados: Ciro Alegría en *La serpiente de oro* (21) y Arturo Hernández (22) en *Sangama* (23), nos ofrecen el relato de esa experiencia de la naturaleza, traduciendo a nuestro lenguaje occidental la emoción mágico-mítica de sus habitantes frente a su realidad inmediata y la hacen con voz poética, y con innegable calidad estética.

El relato épico-poético *La serpiente de oro*, no es otra cosa que la aventura diaria del vivir de los "balseros" a orillas del río Marañón, es la narración alucinante del reto de sobrevivencia del pueblito de Calemar que tipifica nuestra Amazonía. Es el relato del cholo colono y su "habitat" inmediato, su paisaje, luz y sonido. El río Marañón, el personaje principal de esta historia, es el gran ser mítico-real de este relato, y la tierra otro de los elementos decisivos de esta narrativa. Aquí la tierra ya no es factor de lucha, ni gesto de reivindicación social, es factor vital de lucha frente a la voracidad de la naturaleza. En la selva los campesinos o colonos, forman una comunidad no de tenencia de predios, sino una comunidad que se hace efectiva a través del peligro común. Todos son propietarios individuales de sus dominios, pero todos se sienten hermanados ante los peligros comunes, como por ejemplo ante la crecida del río, la inundación, la "palizada" mortal, que hunde las balsas que surcan el Marañón, ante los "huaycos" que diezman los cerros y aplastan los pueblos, y también por ese amor común a la tierra y a la vida. Ciro Alegría que vivió mucho tiempo ganándose la vida a orillas del río Marañón, vierte y expresa esa experiencia en nuestra literatura, creando esta obra que inmortaliza la vida de los "balseros" y colonos de nuestra Amazonía, el esplendor del paisaje que los rodea, las fuerzas germinales de la naturaleza a la que se enfrentan y aman y el ritmo avasallador y todopoderoso del río, verdadera serpiente de oro de nuestra selva.

(21) Ciro Alegría. *La serpiente de oro*. Santiago, Ed. Nacimiento.

(22) Sus obras son: *Sangama* (1942), *Selva trágica* (1954) y *Bubinzana*

(23) Arturo Hernández. *Sangama*. Imp. Torres Aguirre, 1942.

Esta novela y la obra de Arturo Hernández, *Sangama* no son obras de técnica difícil, ni novela de tesis, son relatos en los cuales se hace vivir al lector la realidad del binomio espacio-hombre de nuestra Amazonía, y nos ofrecen la vigencia de ese desafío constante que implica vivir en la selva. La prosa de Ciro Alegría y Arturo Hernández describe el horizonte en que se circunscribe y vive el colono, en un ritmo aliterativo que canta la plenitud de esa naturaleza pródiga y exigente. Es literatura que nos habla de la ternura del "vallino" para su tierra, su familia, sus animales, sus balsas, sus tradiciones, sus vocablos, sus ritos, sus usos y costumbres, sus refranes y supersticiones. *La serpiente de oro* y *Sangama* son obras que vuelven próxima esa realidad casi desconocida por los lectores, la realidad de la vida de los colonos de la selva, esa continuidad de vida bravía, sin complicaciones de conciencia, y al mismo tiempo experiencia vivida por los narradores, y es ahí donde se da su verismo, no siendo una literatura importada ni asimilada a nuestra realidad, es la voz auténtica de dos mestizos que han vivido y trabajado en ese medio. Las situaciones y perspectivas que describen o narran, son experiencias que se nos ofrecen como algo "dado" no como algo creado o imaginado, la narración es la vida misma del colono que fluye en breves relatos, a través de los cuales logran unificar la historia cotidiana de miles de seres de una inmensa región peruana que se juegan diariamente la vida para conservar su derecho al trabajo, a la tierra, y al dominio del río con libertad y dignidad.

El somero análisis que hemos hecho de nuestra narrativa peruana confirma que, a partir de la tercera década del presente siglo, surgen escritores que vuelven a plantearse, la problemática de nuestro ser mestizo. Sus obras, sean cuentos o novelas, son páginas arrancadas de la vida misma del hombre peruano. Pero al describir esta vida al observador atento encontrará que subyace aún un transfondo original, primitivo, que liga a este hombre con su ancestral cultura, es ahí donde esta literatura expresa una visión de instalación del mundo enriquecido con elementos mágicos-míticos, que la cultura occidental no ha conseguido eliminar definitivamente.

Se descubre así, a través de estas expresiones literarias, una constante altamente significativa y que no es otra cosa que la permanencia de la estructura de pensamiento del antiguo Perú, que persiste y que se manifiesta o habla en el personaje de la novela o el cuento. Esta constante que podríamos calificar como de naturaleza histórica, está íntima y necesariamente ligada a la visión de la tierra y de la naturaleza que tiene el hombre peruano, y aún cuando ésta se manifieste como literatura de la sierra, o de la selva, es en última instancia profunda y realística expresión de la experiencia vital de nuestro ser mestizo.

La literatura urbana merece a este respecto una disquisición particularista. Se constituye en una doble vertiente de denuncia ética y de anhelo progresista. Es denuncia de aquello que no es ético para las urbes peruanas; crea conciencia de responsabilidad moral, no sólo

dentro del binomio autor-lector, sino en todos los peruanos, denunciándolos ante la historia y la humanidad por no evitar en forma efectiva que las ciudades más importantes del Perú se vuelvan una jungla de intereses que sepulsen la autenticidad de la vida, que es un bien en sí y un valor supremo, que impone tratar al individuo con dignidad y justicia y de considerar el trabajo como una tarea realizada a voluntad. No todo es denuncia, desearían ver crecer a la ciudad como un "entorno" agradable, como un ámbito pleno de solidaridad social. Es este el ideal que subyace a través de la protesta de los escritores llamados del "realismo urbano" y que podemos definir como una posición liberadora de angustia, y es esta la razón por la cual tratan de recoger y retener lo mejor de occidente como cultura, al mismo tiempo que afirman con tenacidad la necesidad congénita de nuestro ser mestizo. Ven a éste en su más radical autenticidad actuando en la ciudad como un emerger ético y culturalmente mestizo, y al hacerlo están acicateando a fin de contribuir a su más genuina emergencia, constituyéndose este rasgo de la literatura urbana en su mayor valor significativo.

Por esta "constante significativa" las obras literarias que hemos examinado se constituyen en un todo coherente en cuanto expresan la problemática vital y existencial de un pueblo de cultura mestiza. Pero al constituir un todo coherente no agota su significado, es también veraz en su realismo que conlleva en sí la desesperación del autor —que es auténtica asunción de la angustia colectiva— por contribuir a solucionar aspectos particulares de la problemática total. Así pues por encima de las descripciones paisajistas, cosmovisiones regionales, en suma los modos sui-generis de aprehender el espacio vital y la vida, es *literatura liberadora del hombre peruano*.

¿Cuáles son pues las ataduras que no permitan emerger existencial y apropiadamente a este hombre concreto que es el mestizo peruano?

Cada escritor en su respuesta atiende fundamentalmente a un aspecto particular de la total problemática. Así un Ribeyro y un Vargas Llosa, criollos ambos, inmersos por raza y tradición en lo que podríamos calificar de "nuestra cultura occidental", pero que no es otra cosa que una cultura periférica con respecto a centros de la cultura —que ellos también conocen por haber vivido y estudiado en Europa— oscilan existencialmente en una y otra estructura cultural, van del "modelo" a la prolongación del "modelo", conocen los problemas humanos que se dan en las grandes urbes y en la comparación surge la expresión creativa de un particularismo urbano que es la vida limeña y que ellos encuentran mucho más calificativa, sobre todo para el mestizo, por ser Lima una ciudad con toda la problemática de una estructura mucho más inestable y en movimiento, en razón de encontrarse en vías de desarrollo.

Encuentran así estos escritores todos los bordes existencialmente peligrosos que se dan en la ciudad y abarcan en la presentación de

ellos los correspondientes a la problemática de cada estrato humano cultural que la puebla. Cada estrato está caracterizado en última instancia en relación a su mayor o menor acercamiento a esa meta-imagen que se han forjado de "cultura occidental" y su última preocupación se daría por romper con todos los determinismos o impedimentos que no permiten al hombre en la ciudad un acceso liberador en términos de una cultura propia. Teniendo en consideración las limitaciones con que venimos haciendo nuestra la cultura occidental, podría decirse, en función del modelo, que es defectiva, y los planteamientos teóricos del escritor ciudadano se darían con un propósito "progresista", en cuanto pretenden llevar a los diferentes estratos sociales y raciales, a un mejor y más apropiado plano de cumplimiento creativo. Esta sería en última instancia una literatura liberadora del hombre ciudadano; atenta y cuidadosa del modelo occidental en el aspecto moral y auténtica en cuanto propicia la emergencia de una cultura sui-géneris por su naturaleza mestiza.

Ciro Alegría y José María Arguedas, se preocupan del mestizo serrano. Aquí la problemática es esencialmente de carácter histórico y por eso sus planteamientos se dan con miras a la reivindicación social, a partir de la reforma de la tenencia de la tierra, para un mestizo que ha vivido más en el mundo indígena que en el occidental. De allí su uso de un lenguaje híbrido, un español a ratos muy puro, cuando narran hechos o describen horizontes, pero en los diálogos o en relatos por terceros, hacen uso de quechuismos o de un castellano adulterado, este lenguaje mestizo tiene la virtud de crear una realidad serrana en la conciencia del lector y aproximarle a una experiencia lingüística rural, al mismo tiempo que hacen vivir en la conciencia del lector en la inmediatez de la palabra todo un mundo en contraste, por momentos mágico y mítico (indígena) y en otros de un realismo patético por su extrema miseria y sufrimiento (que es el resultado de las formas de explotación aplicadas al natural y que surgieron con la implantación de la cultura europea en nuestro país). La narrativa serrana por abordar esta problemática, enraizada profundamente en nuestro ser histórico, está dirigida a solucionarla a partir de las reivindicaciones de tenencia de tierras y justicia social con planteamientos que fermentan y explotan, ya que en todas las novelas de este género se narran los problemas vitales que constituyen, justamente, esta experiencia existencial de nuestros mestizos serranos, de ahí también el valor histórico de esta narrativa ya que a través de esta literatura se hace actual y presente la necesidad de liberación urgente del mestizo serrano.

La narrativa de la selva, también es expresión de una particular problemática, en este caso es el hombre y lo imponente del paisaje natural que debe enfrentar. Giro Alegría y Arturo Hernández por eso narran en sus novelas todo el coraje de un mestizo, cuyo destino es lucha, trabajo y el riesgo permanente, la vida del colono, del "vallino", es un reto constante con la naturaleza, llámese bosque, río, fie-

ra, frente al cual se juega, no solamente su vida, sino todo el resultado de los esfuerzos desplegados. Paradojalmente se constituye en el prototipo de "hombre": templado ante las adversidades, de ánimo bravío, convirtiendo el reto permanente en la razón de su existir, en exaltación eufórica de la vida —el colono no exige reivindicaciones de tierras, ya que éstas son aún demasiado extensas para el poder de dominación de sus brazos— haciendo entrega total y completa de su ser y de su tiempo a la poca tierra que trabaja no experimenta sentimientos de tedio o angustia, la selva le exige la entrega de su ser a la aventura "de un modelo de vida" y a esa tarea se entrega con voluptuosa pasión. La intención de liberación del narrador, se da también aquí, aunque en forma más ambigua, o encubierta, podría postularse en términos de una "liberación a través de la dominación plena y absoluta de la naturaleza".

Concluimos así en que el aspecto esencial y unificador de nuestra literatura se da en su proyecto liberador de un hombre concreto, resultado de una síntesis cultural en proceso de desenvolvimiento, que es nuestro mestizo. La síntesis cultural a que nos referimos, pugna por realizarse, por mostrarse, es, en verdad, un proyecto existencial profundo y significativo que nuestros literatos expresan con tal realismo, con tanta autenticidad y veracidad que su palabra se constituye, a través de enjuiciamientos de aspectos particulares de un conjunto de problemas, en una totalidad integradora del Perú mestizo actual. Es en última instancia un proyecto unificador de las dos grandes vertientes culturales, raciales y sociales: la indígena y la occidental, al mismo tiempo que un proyecto de creación de una auténtica cultura mestiza en cuanto será la expresión del proyecto y que en su forma de asumir la historia y enfrentarse a su medio proyecta específicas formas de expresión vital, que son en última instancia una sola expresión existencial mestiza.

La palabra de nuestra literatura se convierte así en testimonio existencial del proceso histórico del pueblo peruano. Cada una de las obras trae, es verdad, su propio mensaje, pero en cada una de ellas subyace una problemática existencial específica que el escritor no tiene temor de develar, de mostrar a fin de darle solución. La solución, y esto es lo que interesa, se confía o depende del hombre concreto inmerso en esa circunstancia; él debe luchar por un mejor acceso a la cultura, él debe luchar por la tierra, él debe luchar por dominar la naturaleza. Este hombre total está creando respuestas propias, que en su totalidad son expresiones de un proceso cultural altamente significativo, ya que unifica las dos grandes vertientes raciales y sociales peruanas: la india y la occidental en un solo devenir histórico: el de un Perú mestizo.

El hecho de que nuestros escritores hayan logrado volcar en palabras un proceso histórico existencial determinado, permite explicar su difusión universal. Nos han mostrado en nuestra verdadera personalidad de país insurgente, con una voz, un cuerpo auténtico que bus-

ca remozadas formas de cultura, nuevas formas de vida. Así a través de nuestros escritores, ofrecemos a la cultura universal "nuevos tipos de experiencias humanas que por ser humanas, valdrán para todo lo humano, en especial para el hombre que ahora se encuentra en crisis buscando donde apoyarse" [24].

[24] Leopoldo Zea. América como conciencia. Cuadernos Americanos. Febrero, 1953 p. 60-61.



Biblioteca de Letras «Jorge Puccinelli Converso»

Darwin, la teoría de la evolución y la naturaleza humana

FERNANDO BOBBIO ROSAS

1.—*Darwinismo y evolucionismo.*

Es cierto que ya desde los primeros filósofos, muchísimos autores han escrito acerca de la evolución de las especies —o, si queremos, de la transformación de unas especies en otras con el transcurso del tiempo—. Sin embargo, a lo largo de más de dos milenios y medio, todas estas formulaciones, desde las de los filósofos jonios hasta las de los autores decimonónicos —cuyo más completo exponente fue el caballero de Lamarck—, fueron meros vislumbres, simples especulaciones, afirmaciones sin respaldo o tesis apoyadas en argumentaciones deficientes.

El primero en formular una teoría de la evolución de las especies de modo satisfactorio fue Charles Robert DARWIN; y, por este motivo, los términos evolucionismo y darwinismo son —tanto para el que acepta la realidad de la evolución, como para el que la niega, para el lego y para el especialista—, con toda justicia, intercambiables (1). Y aunque no falte algún biólogo eminente que, como C. H. WADDINGTON, objete esta identificación (2), sin embargo, no puede negar que existen muy buenas razones para este proceder; y, así el mismo WADDINGTON anota que:

Si asociamos el nombre de Darwin con la idea de la evolución... se debe en parte al hecho de que su aportación al tema fue sumamente destacada y estuvo sometida a una comprobación ex-

(1) Charles SINGER. *Historia de la biología*. Buenos Aires. Espasa-Calpe, Argentina, 1947, p. 310. En: *The Encyclopedia of Philosophy* —ed. by Paul EDWARDS. New York. Macmillan Pub. Co., Inc. & The Free Press, 1972—, en el rubro "Evolution", se remite al lector al de "Darwinism", a cargo de M. O. BECKNER, op. cit., vol. 2.

(2) "Teorías de la evolución", p. 15. S. A. BARNETT, ed. *Un siglo después de Darwin*. Madrid. Alianza ed., 1966, t. I, pp. 15-36.

tensa y detenida. Intervinieron otros factores, tal vez más importantes. En particular, Darwin escribió en un momento en que el mundo intelectual comenzaba a estar inclinado a considerar y a admitir el cambio revolucionario en la consideración filosófica que implica la creencia en la evolución en vez de en una creación especial. Pero el sentido común, su afianzamiento en tierra firme, es lo que dio a la teoría de Darwin su ímpetu para ganar un consenso creciente (3).

Benjamín FARRINGTON, también destaca el enorme caudal de datos en que DARWIN basa su teoría y el buen uso que supo hacer de todo ese material cuando escribe:

Darwin se apoyó sobre una amplia y ordenada colección de pruebas acerca de la historia natural, colección tan vasta y ordenada como, en conjunto, probablemente no había estado nunca en posesión de ninguna otra mente humana (4).

Y ésta, según FARRINGTON, fue la ventaja decisiva de DARWIN sobre el co-autor de la teoría de la evolución, Alfred Russel WALLACE; la exposición de la teoría darwiniana se basaba en "una grandísima cantidad de pruebas desconocidas de Wallace..." (5).

2.—*La estructura de la Teoría de la evolución de Darwin.*

Pero ni la mera acumulación de pruebas ni la adopción de la doctrina malthusiana, constituyen el mayor mérito de DARWIN; su valor, como anota Julián HUXLEY, estriba en que:

Darwin convenció a los biólogos de la realidad de la evolución, en parte por inducción, acumulando una enorme cantidad de pruebas que no podían interpretarse desde otro punto de vista, y en parte por deducción, exponiendo una teoría general de la selección natural que hizo posible comprender, en principio, cómo pudo cumplirse la transformación evolutiva (6).

WADDINGTON coincide en señalar que el aporte decisivo darwiniano "fue sugerir un mecanismo plausible que diera cuenta de la

(3) Op. cit., p. 16; también LE GROS CLARK. **Historio de los primates.** Buenos Aires. Eudeba, 1962, pp. 8-9.

(4) **¿Qué dijo realmente DARWIN?** La Habana. Instituto del libro, 1970, p. 73; también F. S. TAYLOR. **Breve historia de la ciencia.** Buenos Aires, Losada, 1945, p. 306.

(5) Op. cit., p. 64.

(6) "El proceso evolutivo", p. 15. Julián HUXLEY, A. C. HARDY y E. B. FORD, comps. **El proceso de toda evolución biológica.** Madrid. Rev. de Occidente 1958, pp. 15-42; también SINGER. **Historia de la ciencia.** México. FCE, 1945, p. 409.

producción de los cambios. Encontró la clave en el trabajo de Malthus" (7).

En palabras del propio DARWIN, se trata de la lucha por la existencia entre todos los seres orgánicos en todo el mundo, lo cual se sigue inevitablemente de la elevada razón geométrica de su aumento. Es ésta la doctrina de Malthus aplicada al conjunto de los reinos animal y vegetal. Como de cada especie nacen muchos más individuos de los que pueden sobrevivir, y como, en consecuencia, hay una lucha por la vida, que se repite frecuentemente, se sigue que todo ser, si varía, por debilmente que sea, de algún modo provechoso para él bajo las complejas y a veces variables condiciones de vida, tendrá mayor descendencia y de ser así *naturalmente seleccionado*. Según el poderoso principio de la herencia, toda variación selectiva tenderá a propagar su nueva y modificada forma (8).

Aquí conviene recordar que Wallace, también había leído a Thomas Robert MALTHUS (9) y también había adoptado la doctrina de este autor como principio explicativo de la evolución de las especies. Como escribe SINGER: "Es interesante el hecho de que, según parece, Wallace, como Darwin, tomó sus ideas directamente de Malthus" (10).

Pero la doctrina malthusiana, a pesar de su enorme importancia no podía, por sí sola, explicar completamente el proceso evolutivo; requería de un complemento básico; y éste era un presupuesto de orden cronológico. En efecto, según las creencias imperantes en aquel momento, la edad de nuestro planeta, calculada en base a referencias contenidas en los escritos "sagrados" del cristianismo era extremadamente corta; tan corta que, de haber sido así, no hubiera podido desarrollarse sobre su superficie ningún proceso evolutivo.

Sin embargo, al lado de esta creencia, todavía predominante, ya toda una serie de brillantes geólogos habían desarrollado una importante labor, tratando de determinar la edad de la Tierra. Y esta labor, en cierto modo, se sintetiza en los *Principles of Geology* —3 vols., 1830-3— de Charles LYELL (11); obra de la cual dice SINGER:

(7) Op. cit., p. 19; también FARRINGTON, op. cit., pp. 76 5 57-62 y SINGER. *Historia de la biología*, pp. 303-4.

(8) El origen de las especies. *On the Origin of Species by means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. Barcelona. Brugera, 1979, p. 42.

(9) Las ideas fundamentales de Thomas Robert MALTHUS, pueden verse en su *Primer ensayo sobre la población*. Madrid. Alianza ed., 1966.

(10) *Historia de la Ciencia*, p. 410.

(11) Una breve exposición de estos desarrollos en el conocimiento de la geología, puede verse en SINGER, op. cit., pp. 301-7, o en su *Historia de la biología*, c. VII, ss. 1 y 2.

“Pocos libros... han ejercido mayor influencia en la evolución de las ideas biológicas” (12). Su primer volumen fue el acompañante de DARWIN en su largo periplo a bordo del Beagle y, según el propio naturalista, le fue “de la mayor utilidad” (13).

Todo este trabajo geológico demostraba, sin lugar a dudas, que la Tierra tenía una existencia mucho más larga que la que podían ser capaces de imaginar obispos, arzobispos y demás jerarquías eclesiásticas. Y esta larga duración daba el margen de tiempo suficiente para que las especies pudiesen evolucionar naturalmente, con toda tranquilidad y sin prisas.

Finalmente, hay todavía un tercer elemento de primera importancia del que DARWIN va a hacer uso en su teoría de la evolución; se trata de los aportes de la embriología debidos, sobre todo, al trabajo de von Baer. Al respecto, Sir Gavin de BEER escribe:

Darwin conocía, sin duda, el paralelo sugerido entre la escala de los seres vivos y las fases del desarrollo embriológico, pero se trataba de una especulación sobre la que se negaba a basarse, y exigió pruebas. Encontró lo que buscaba en los principios de la embriología comparada enunciados por Karl Ernst von Baer en 1828 (14).

Tenemos, pues, que a los avances del conocimiento logrados a partir de Vesalio —los de estructura y funcionamiento de los organismos y el de la sistematización linneana— se agregan estos otros dos que acabamos de mencionar y que, en cierto modo, puede decirse que son contemporáneos de DARWIN además del aporte de MALTHUS convertido en la clave de la evolución.

DARWIN, heredero de este bagaje, hará dos cosas; una, recoger, seleccionar y ordenar una inmensa cantidad de datos; la otra, empleando los principios demográficos, geocronológico y embriológico ya citados, ensamblar armoniosamente todo ese material en un sistema coherente, bello y convincente (15). Y lo logra a pesar del gran vacío que le significó la carencia de una teoría genética que explicase las variaciones generacionales. Hecho del cual, por lo demás, DARWIN fue perfectamente consciente (16).

(12) Op. cit., p. 257.

(13) Cit. por SINGER, op. cit., p. 259.

(14) “Darwin y la embriología”, pp. 120-1. S. A. BARNETT, ed. op. Cit. pp. 119-42; también LE GROS CLARK. “El estudio del origen del hombre”, pp. 118-9. Op. cit., t. II, pp. 89-126.

(15) Como un ejemplo de que esto no siempre es así, DE BEER recuerda la negativa de Lyell a aceptar la idea de la evolución a pesar de las evidencias del registro fósil que también conocía, op. cit., p. 120; véase también el art. de R. A. FISHER “Estudio retrospectivo de las objeciones a la teoría de la selección natural”, pp. 119-20. HUXLEY, HARDY y FORD, comps. op. cit., pp. 117-33.

(16) WADDINGTON, op. cit., p. 21. Mr. FARRINGTON; con inocultable mala fe, reprocha a DARWIN no haber sido también Mendel, op. cit. c. 9 y pp. 125-6 y 132.

3. Recepción y valoración de la teoría de la evolución darwiniana

Desde el mismo momento de su aparición en público, el *Origen de las especies*, provocó un gran revuelo intelectual; hasta recordar que los ochocientos cincuenta ejemplares de que constaba la primera edición se vendieron el mismo veinticuatro de noviembre de 1859 en que salieron a la venta.

La cual es comprensible si consideramos que se trata de "uno de los libros más grandes del mundo", que "ha tenido influjo en casi todas las actividades humanas" (17). Y que la teoría que tan solidamente se expone allí, "revolutionized science, philosophy and theology" (18). Este último parentesis que si bien es cierto que el darwinismo es —en el sentido restringido del término— la teoría biológica de la evolución orgánica, también es —en el sentido más amplio del término— "a complex of scientific, social, theological and philosophical thought that was historically stimulated and supported by Darwin's theory of evolution" (19).

Ahora bien, ¿cómo fue recibida esta revolucionaria teoría? En Inglaterra, como en casi todo el mundo civilizado, la teoría fue acogida de modo más bien ambivalente, aunque con una ligera ventaja para el lado de quienes le otorgaron su favor. Entre éstos, destacan las figuras de Herbert SPENCER y Thomas T. HUXLEY ambos denodados defensores de los puntos de vista del evolucionismo; y el último recordado sobre todo —y de un modo muy injusto— como el oponente de famoso obispo WULFBERGEE, también de modo muy injusto, considerado como la 3.ª voz del anti-evolucionismo del cual fue un simple mascarón de proa; pues en dicho movimiento, como anota FARRINGTON, militaban "algunos de los más capacitados para juzgar", la teoría de DARWIN, entre ellos, "un colega de Darwin, otro hombre de ciencia, el paleontólogo Owen, quien proporcionó al obispo los datos en que éste se basó" (20). Sin embargo, a pesar de este combativo grupo opositor la teoría de la evolución de DARWIN se impondrá rápida y seguramente en la tierra de su autor.

Sobre la acogida otorgada al darwinismo en otros lugares SINGER nos informa que:

En Francia, se dispensó el darwinismo una acogida francamente hostil y sus progresos allí fueron lentos. Todavía era incontrastable la influencia de Cuvier. Completa fue la victoria final,

(17) SINGER, *Historia de la ciencia*, p. 410.
(18) F. GOUDSE "Darwin, Charles Robert", *The Encyclopedia of Philosophy*, vol. 2.

(19) M. O. BECKNER, *art. cit.*
(20) *Op. cit.*, p. 64. Ashley Montagu también menciona esta relación entre el relojero y el paleontólogo en la introducción que hace al libro de T. H. HUXLEY *Man's Place in Nature*. The University of Michigan Press, 1961, p. 2.



Biblioteca de Letras
"Jorge Puccinelli Converso"

aunque varios biólogos de valer, ...no se dieron nunca por convencidos (21).

En cambio, en la vecina Alemania “el darwinismo realizó rápidos progresos”; y, al otro lado del Atlántico, en la lejana América, el darwinismo fue aceptado de inmediato por muchos naturalistas entre los que destaca el célebre botánico Asa Gray, aunque fue rechazado por otros, cuya figura más visible fue el naturalista de la misma Harvard Louis Agassiz (22).

Ahora bien, ocurre que la primitiva oposición a la teoría de la evolución por selección natural, cerrada y ciega, escudada en la “sabiduría de la verdad revelada” que, entre otras cosas, enseña que hubo una entidad —llámesela como se quiera— que creó todas y cada una de las especies animales y vegetales existentes, fue perdiendo respetabilidad en un proceso de cambio intelectual más bien acelerado. Y, como escribe SIMPSON, poco después de la publicación del *Origen de las especies*, “it was no longer sustained by many whose califications merited attention” (23).

Pero si bien esta oposición, cerril y pueril, va a desaparecer muy pronto —al menos, para cualquier efecto práctico—, en cambio, va a aparecer otro movimiento “intelectual” —para llamarlo de algún modo— sostenido por quienes, proponiéndose “salvar la situación”, van a postular, frente a la evolución por selección natural y en reemplazo de ella, una evolución “dirigida” como la que, con relación al hombre, llega a aceptar el propio Alfred Russel WALLACE, para quien

“natural selection is supreme” and is the sole means of modification, except in the case of man (24).

Para este caso particular, Wallace estipula que

a superior intelligence has guided the development of man in a definite direction, and for a special purpose (25).

Pero si Wallace tenía el recato de restringir la intervención de la “inteligencia rectora” al ámbito de la evolución humana al menos, en un primer momento (26), no faltaron quienes llegaron a sostener una evolución dirigida generalizada. Uno de estos curiosos personajes es el profesor VIALLETON, a quien A. MIGNON ha dedicado una obra llena de respeto y simpatía, en la que escribe:

(21) Op. cit., p. 418; también su *Historia de la biología*, p. 311.

(22) Op. cit., pp. 310-1; *Historia de la ciencia*, p. 417.

(23) G. C. SIMPSON. “The Evolutionary Concept of Man”, p. 18. *Sexual Selection and the Descent of Man*. Ed. by Bernard CAMPBELL. Chicago. Aldine Pub. Co., 1972, pp. 17-39.

(24) T. A. GOUDGE. “Wallace, Alfred Russel”. *The Encyclopedia of Philosophy*, vol. 8.

(25) SIMPSON, op. cit., p. 18.

(26) GOUDGE anota —art. cit.— que, con el paso de los años, el estado del gran naturalista va a empeorar. No sólo pretenderá extender los domi-

Il a fait dependre l'organisation de monde vivant d'une activité intelligente, ayant utilisé de la maniere la plus rationnelle les choses existentes, et ayant tout ordenn , hierarchis , b ti sur un certain nombre de plans modifiés, d'une maniere parfaitement intelligible (27).

Y en este caso se trata de un profundo conocedor de las diversas áreas del saber —y del quehacer— biológico, la histología, la fisiología, la embriología, la paleontología, cuya obra ha sido equiparada a la del gran Cuvier y a la de Agassiz (28).

Que, por lo demás, no se trata de una posición, singular lo podemos apreciar en este párrafo de Cu not:

Tout se pasee, comme s'il y avait une pr ordination dans l'univers, et comme si le devenir cosmique était orient  dans un sens d fini de realisation ascendante (29).

Y que, por último, tampoco se trata de una posición totalmente superada —propia del siglo pasado en que, todavía, su irracionalidad, su ingenuidad o su malicia, podían ser disculpadas—, lo evidencia la popularidad alcanzada por el famoso jesuita Chardin, cuyas opiniones florecen en diversos círculos intelectuales de nuestra época, como las malas hierbas en los jardines descuidados. Sin embargo, y a pesar de todo esto, la doctrina de la evolución por selección natural se ha impuesto en toda la línea y hace mucho que ha quedado demostrada la irracionalidad de la oposición a esta realidad.

Y si, todavía el siglo pasado, aquellas gentes a las que, por uno u otro motivo, disgustase la idea de "descender de monos" podían esperar que la noticia no se difundiese —como sucedió con la piadosa esposa del buen obispo de Worcester (30)—, hoy día ya ni siquiera pueden refugiarse en esa esperanza. La evolución es un hecho, y este hecho es ya de conocimiento general.

nios de la "inteligencia directriz" a todo el proceso vital, sino aún a todo el universo. En su último libro, 1910, desde la segunda hasta la última página del texto va a proclamar "la absoluta necesidad de un principio ordenador y director de la vida...", gracias a cuyos designios estamos destinados "a una existencia progresiva permanente en el Mundo del Espíritu". **El mundo de la vida.** Madrid. Daniel Jorro, ed., 1914, pp. vi y 481.

(27) **Pour et contre le transformisme.** Darwin-Vialleton. Paris. Masson et Cie. eds., s/f, p. 10.

(28) Op. cit., p. 257.

(29) Op. cit., p. 5.

(30) Famosa anécdota que recuerda Montagu —Th. H. HUXLEY, op. cit., p. 3—; pero no seríamos del todo justos con tan bien intencionada dama si, al mismo tiempo, olvid semos actitudes similares de grandes personajes. Buffon, por ejemplo, se ha referido a la idea de la evolución como una "hypothèse offligeante". Jacques BEDU-BRIDEL. **La grande tragédie du monde animal.** Paris Hachette, 1956, p. 146.

Y este gracias a DARWIN, ya que como escribe SINGER: “La generación a la que se entregó *Origin of Species* siguió ciegamente a Darwin” (31). Y por supuesto, no sólo esa generación; como el mismo SINGER anota en otro lugar:

Por dos generaciones después de la aparición del *Origen de las especies*, en 1859, el ingenio y la laboriosidad de los naturalistas de todo el mundo estaban ocupados en completar en detalle la estructura y el modo de vida de los seres animados, sobre la base de la filosofía evolucionista. Casi toda la obra morfológica y mucha de la fisiología posterior, pueden considerarse un comentario a las obras de Darwin (32).

Y este impacto —hay que remarcarlo—, está totalmente justificado; pues lo menos que se puede reconocer a la teoría de la evolución darwiniana, es que se trata de “el progreso más notable obtenido en el siglo XIX...” (33). Con mayor espíritu de justicia, un biólogo eminente considera que dicha teoría

ha tenido el mismo alcance, por lo menos, que la contribución anterior más importante de la ciencia, a saber, las leyes de Newton del movimiento y los conceptos de masa y fuerza (34).

Y si WADDINGTON considera que el aporte de Darwin a la ciencia es tan importante como el de Newton, GOUDGE juzga que la revolución darwiniana es más trascendental que la copernicana (35).

Visto lo anterior, queda en evidencia la malevolencia o la falta —escandalosamente aguda— de perspicacia de algunos comentaristas (36) que, como FARRINGTON, consideran que DARWIN “no es, en ningún sentido, ni un escritor clásico”, ni una “mente de primera magnitud” ni, por último, un “pensador profundamente original” (37).

Por supuesto que el lado de juicios tan peregrinos —que, dada la naturaleza humana, quizá se puedan considerar inevitables—, hay muchos otros mucho más sensatos, como este de S. A. BARNETT, quien dice del gran naturalista que fue un hombre “de extraordinarias dotes, imaginativo, de una curiosidad insaciable y de un entusiasmo, pro-

(31) **Historia de la biología**, p. 312.

(32) “Biología”, p. 240. **El legado de Grecia**. Ed. por Richard LIVING STONE, Madrid. Pegaso, 1956, pp. 221-72; también su **Historia de la ciencia**, p. 418. DEBU-BRIDEL considera que fue la “Summa” del conocimiento biológico del siglo anterior, op. cit., p. 145.

(33) F. S. TAYLOR, op. cit., p. 305.

(34) WADDINGTON, op. cit., p. 20.

(35) GOUGE “Darwin, Charles Robert”.

(36) R. A. FISHER pone de manifiesto la malevolencia o la “brutalidad” de SINGER cuando éste escribe sobre DARWIN, op. cit., pp. 121 y 124; lo mismo —o quizá más— se podría decir de FARRINGTON.

(37) Op. cit., p. 137.

fundo, crítico e inagotable..." (38). De BEER destaca "la pertinencia y exactitud de sus observaciones, su enorme capacidad de juicio crítico y la magnitud de su logro" (39). Es más, como GOUDGE anota, incluso:

if he had never written *The Origin of Species...* and *The Descent of Man...*, he would still be regarded as one of the great biologists of the nineteenth century (40).

Pero lo hizo; y ello constituye su mayor título de gloria y le da un lugar preeminente entre los grandes genios de la humanidad.

Y así, pese a los intentos de quienes han tratado de negar los aportes de DARWIN —personajes más radicales que los críticos y comentaristas resentidos que, al no atreverse a negarlos, tratando de minimizarlos—, provocando episodios lamentables como el "juicio del mono" (41), expresión de ciertas neurosis colectivas recurrentes —de esas que, un poco antes, desencadenaban las quemas de brujas y, del mismo modo, esperamos que superables— o ridículos, como la negativa obscecada de algunos individuos no muy sanos —de esos que, en casos extremos, llegan a negar la redondez de nuestro planeta—, la obra de DARWIN, su teoría de la evolución, ayudó a la humanidad a aceptar que la evolución es un hecho. Y que lo es a pesar de todas las dificultades que pueda tener para entenderlo y de todas las objeciones planteadas —o por plantearse— por quienes no comprendan este hecho, o se nieguen a hacerlo (41).

4.—La teoría de la evolución aplicada al hombre

Después de la aparición del *Origen de las especies*, en 1859, la siguiente gran obra de DARWIN saldrá a luz doce años después, en 1871 (43); aunque, por cierto, ya estaba anunciada en un sobrio párrafo hábilmente colocado un poco antes de concluir el *Origen de las especies*:

(38) "La expresión de las emociones", p. 153. S. A. BARNETT, op. cit., pp. 127-56.

(39) Op. cit., p. 120.

(40) Art. cit.; también SINGER. *Historia de la biología*, p. 258.

(41) En *Adam or Ape*, ed. by L. S. B. LEAKEY, J. and S. PROST. Cambridge. Massachusetts, 1971, se pueden ver tanto la "Summation for the State From the Scopes Trial", formulada por W. J. BRYAN como la defensa, a cargo del ilustre Clarence DARROW, "Statement for the Defense from the Scopes Trial", pp. 41-54 y 55-6, respectivamente.

(42) Pueden verse los arts. de R. A. FISHER —dedicado a este punto— y de M. O. BECKNER s. "Criticism of Darwin's theory"; y como curiosidad histórica, los de W. J. BRYAN y el del famoso obispo Sam WLBERFORCE "Review of Charles Darwin's. "On the Origin of Species". Este último en el libro ed. por LEAKEY y los PROST, pp. 21-35.

(43) *El origen del hombre. The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*. Madrid. EDAF, 1979

En el futuro veo mucho campo para investigaciones mucho más interesantes. La psicología se basará, seguramente, sobre los ci- mientos, bien echados ya por Herbert Spencer de la necesaria ad- quisición gradual de cada una de las facultades y aptitudes men- tales. Se proyectará mucha luz sobre el origen del hombre y su historia (44).

la última oración —que Montagu califica de “weighty sentence” (45), bien puede ser considerada el enlace entre ambos “orígenes”.

Enlace, por lo demás, perfectamente comprendido por todos los que, sea como protagonistas, sea como espectadores, intervenían el desarrollo del drama. Como escribe Loren EISELAY,

the world awaited Darwin's word on man; the author of Origin could scarcely be expected to scape what, after all, was the heart of the controversy he had precipitated (46).

Sin embargo, DARWIN se mostraba renuente a publicar algo sobre este tema (47); y el mundo hubo de esperar doce largos años hasta la aparición de la segunda gran obra darwiniana. Por supuesto que esta reticencia de DARWIN no era del todo gratuita, FAR- RINGTON recuerda que en la sexta edición —1872— del *Origen de las especies* DARWIN se queja de la falta de comprensión —y de acep- tación— que muchos naturalistas muestran frente a la teoría de la evolución por selección natural (48).

Pero durante el intermezzo de los doce años que transcurre de 1859 a 1871, aparecieron algunas obras que, embebidas en el espíritu darwiniano, sirvieron para parare viam (49); y, así,

Lyell had written on human antiquity (1861); Thomas Huxley had expressed himself forcefully on *Man's Place in Nature* (1863); and Carl Vogt had contributed his *Lectures on Man* (1864) (50).

De las tres obras mencionadas quizá la más importante, como antecedente de la de DARWIN, haya sido la de HUXLEY, “to the

(44) P. 667.

(45) Th. H. HUXLEY, op. cit., p. 4.

(46) “The Intellectual Antecedents of The Descent of Man”, p. 2. Bernard CAMPBELL, op. cit., pp. 1-16.

(47) Op. cit., pp. 1-2; también SIMPSON, op. cit., p. 17 o LE GROS CLARK, op. cit., pp. 89-90.

(48) Op. cit., pp. 45-8; esta actitud nos recuerda aquella de Harvey que D. PAP y J. BABINI mencionan en el t. VI del **Panorama general de historia de la ciencia: La ciencia del renacimiento: astronomía, física y biología**. Buenos Aires. Espasa-Calpe, Argentina, 1952, p. 172.

(49) SIMPSON, op. cit., p. 17.

(50) EISELEY, op. cit., p. 1.

openminded completely convincing demonstration of man's Kinship with the apes" (51). De tal modo, pues, que para la fecha de la publicación de *The Descent of Man*, el tema no era ya nada nuevo. es simplemente, el desarrollo de una de las implicaciones —la más importante, desde nuestro antropocéntrico punto de vista— de la teoría de la evolución por selección natural que, a esas alturas y gracias a DARWIN, ya se había impuesto.

El hombre es, pues, también un producto de la selección natural. Para ser más exactos, habría que señalar que, en el caso de la evolución de nuestra especie, ha intervenido un tipo específico de selección natural; y ésta es la que DARWIN llama selección sexual, tal como reza el título de su obra dedicada a los orígenes de nuestra especie —y la mayor parte del libro mismo—. Esta selección sexual también es, por supuesto, un mecanismo de selección natural (52) y DARWIN ya se había ocupado de ella antes (53) —pues no se trata de un mecanismo selectivo exclusivo de nuestra especie (54)—, aunque no con lo largo de su existencia sobre la superficie de nuestro planeta.

Como fuera, lo cierto es que nuestra especie ha alcanzado su configuración actual gracias a un proceso de selección natural; es decir, debido a causas naturales, entre las que figuran también los pequeños o grandes accidentes que los diversos grupos biológicos han sufrido a lo largo de su existencia sobre la superficie de nuestro planeta.

Esto quiere decir —para expresar de otro modo esta idea quizá no muy fácil de asimilar—, que el hombre es también un producto de la misma selección natural que, en otras líneas evolutivas, ha culminado en el faisán o en el caballo.

5.—Las implicaciones de nuestra ascendencia

Pero una cosa es aceptar —en forma refleja, automática y no del todo consciente— el hecho que nuestra especie es el producto de la evolución por selección natural a partir de formas biológicas más elementales, y otra —muy distinta—, percatarse claramente de todo lo que esta relación implica.

(51) SIMPSON, op. cit., p. 17.

(52) Aparte de la exposición del propio DARWIN, puede verse el art. de Ernst MAYR "Sexual Selection and Natural Selection". Bernard, CAMPBELL ed. op. cit., pp. 87-104.

(53) En *El origen de las especies*, pp. 141-223.

(54) La segunda parte de *El origen de las especies* —la más extensa— está dedicada a la selección sexual. En el libro ed. por Bernard CAMPBELL, pueden verse, sobre este mecanismo evolutivo, un art. de R. K. SELANDER sobre la selección sexual en las aves: "Sexual Selection and Dimorphism in Birds"; otro de J. H. CROOK sobre la acción de este mecanismo en los primates: "Sexual Selection, Dimorphism and Social Organization in the Primates"; y, sobre la selección sexual en relación con la evolución de nuestra propia especie, los artículos de Ernst CASPARI y Robin FOX: "Sexual Selection in Human Evolution" y "Alliance and Constraint: Sexual Selection and the Evolution of Human Kinship Systems". Op. cit., pp. 180-230, 231-81, 332-56 y 282-331.

Y si bien es cierto como lo acabamos de ver en alguna sección anterior—, que el rechazo a la teoría de la evolución por selección natural está ya desacreditado entre las personas competentes, no es menos cierto que Bernard CAMPBELL, tiene algo de razón cuando escribe;

to suppose that even today, one hundred years later, the facts and implications of human evolution are wideley accepted is quite erroneous (55).

Y mucha mayor razón tiene en lo relacionado con las implicaciones de este hecho, que en lo referente al hecho mismo que, repetimos, se puede —y se suele— aceptar sin tener plena conciencia de sus alcances.

Y lo primero de que debemos reconocer es que nuestra especie es un producto de la evolución por selección natural, lo que implica aceptar que es una especie zoológica como cualquier otra. Como señala SIMPSON:

The human species, *Homo sapiens*, is an outcome of the same natural that have produced all other species of organisms during the history of life on the earth. Man is related in varying degree to all other organisms, living and extint, the degree and nature of the various relationships are to be investigated by comparisons of the species in question, interpreted by reasonable established evolutionary principles. The human species, like all others, has species-specific characteristics also to be interpreted in evolutionary terms.

Y, casi enseguida, agrega:

The evolutionary concept is that man is a species in the same sense that *Felis lybica*, or any other comparable taxon of organisms is a species (56).

Dentro de este mismo espíritu evolucionista, LE GROS CLARK observa;

Ciertamente, *Homo sapiens* presenta una combinación de caracteres privativos que lo distinguen de otros mamíferos, pero lo mismo puede decirse de cualquier otra especie de mamíferos (57).

Hemos insistido en este punto porque, como anota SIMPSON, al-

(55) En la introducción al libro que edita.

(56) Op. cit., p. 19.

(57) "El estudio del origen del hombre", p. 113.

gunas de las características exclusivas de nuestra especie —las *species-specific characteristics* a que se refiere—, han servido a algunos autores para sostener dos hipótesis inaceptables, que preferimos considerar como las dos versiones, la fuerte y la débil, de una sola hipótesis, que son las siguientes:

- (1) That mankind was divinely created a separate and distinct species and.
- (2) that these apparent discontinuities in fact arose discontinuously, overnight, or from one generation to the next by some weird form of mutation.

It is sufficiently clear that what these characters really indicate is that they arose gradually in ancestors that no longer exist, that are extinct just in the special sense that the whole lineage, the whole species, was transformed into *Homo sapiens*. Some of the evidence is that many of these characters are still quite variables in man and that a rudiment of some of them or a basis for their origin occurs in some other animals (58).

Vemos, pues, que al amparo de una supuesta discontinuidad, no faltan quienes pretenden, subrepticamente, introducir una inexistente intervención extra o sobre natural. Pero esta discontinuidad es tan sólo aparente:

The fact in that evolution of man from a nonhuman primate was a continuous and not a discontinuous process (59).

Como, podemos agregar, lo son la gran mayoría de los procesos que constituyen la realidad.

A su vez, esta continuidad implica que los límites que se asignan a las etapas de los procesos son imprecisos y, en último término, arbitrarios —aunque útiles—. Y de esta imprecisión liminal se sigue que cualquier punto de inicio que se señale a nuestra especie es también arbitrario. La edad de nuestra especie es indefinida,

Because transition from *Homo erectus* was gradual and in the last analysis where we choose to draw a line between them must be purely arbitrary (60).

Sin embargo a pesar de la reconocida continuidad del proceso, el hecho es que, actualmente, el *Homo Sapiens* está solo en la cúspide de la evolución de la vida inteligente de nuestro planeta. Y si bien es cierto que es perfectamente probable que este aislamiento de nuestra especie en su posición privilegiada haya sido originado por causas puramente naturales —como se menciona arriba—, también lo es que

(58) Op. cit., p. 32.

(59) Bernard CAMPBELL, ed. op. cit., p. vi.

(60) SIMPSON, op. cit., p. 24.

pueda ser producto de cierta actitud de los primeros ejemplos de nuestra especie puesta en práctica de un modo sistemático y deliberado —lo que significa plenamente consciente—.

Raymond DART ofrece una impresionante colección de datos (61), que entre otras cosas, sugieren que nuestros más remotos antepasados limpiaron muy escrupulosamente los alrededores de sus dominios de vecinos inoportunos o peligrosos. Según esto, los primeros genocidios auténticos —es decir, los completos— tuvieron como objeto los rivales, reales o potenciales, de nuestros abuelos.

Esta hipótesis explicaría —o ayudaría a hacerlo—, por ejemplo el hecho —de dominio común y de explicación comúnmente soslayada— de la desaparición del hombre de Neandesthal; especie diferente de la nuestra, cuyos ejemplares llegaron a ocupar grandes extensiones del planeta, para desaparecer del escenario de manera total y abrupta. Es de notar que estos hombres habían evolucionado de un modo muy similar al nuestro, teniendo incluso una pequeña diferencia a su favor en lo que se refiere al desarrollo cerebral; razón que hace aún más enigmática su desaparición, a menos que lleguemos a aceptar la mencionada hipótesis.

Por supuesto que, desde otra perspectiva, el hecho que nuestros antepasados coronaran su objetivo con todo éxito es realmente notable; y esto por dos motivos; primero, porque lo lograron haciendo uso de las técnicas asesinas menos perfeccionadas y, por tanto, más ineficientes que pueda haber; y, luego, porque lo ejecutaron con individuos que no les iban a la zaga en cuanto a capacidad intelectual.

Lamentablemente, el *Homo sapiens* no se contentó con el exterminio total de quienes fueron, o pudieron haber llegado a ser, sus rivales. Su actividad asesina va a proseguir y se va a perfeccionar a lo largo de la historia; es ampliamente conocida la impresionantemente larga lista de especies, cuya extinción se debe al inteligente ejercicio de la tan ponderada bondad humana.

Y, quizá más lamentablemente aún, esta sed de sangre no se ha detenido ni siquiera en los límites de nuestra propia especie, como lo prueban las grandes matanzas que realizan unos individuos, los vencedores, con otros, los vencidos. Estas grandes carnicerías entre miembros de una misma especie son hechos totalmente nuevos sobre la superficie de nuestro planeta, hasta la emergencia del *Homo Sapiens*. Y más aún, para nuestro orgullo, estos grandes asesinatos en masa constituyen el hilo central de nuestra historia.

Teniendo estos hechos como telón de fondo del transcurrir de la existencia del hombre, resultan algo desconcertante —a primera vista— las discusiones sobre la existencia o inexistencia del canibalismo en el hombre primitivo. O, mejor dicho, es totalmente ridículo el furibundo rechazo que algunos autores oponen a la admisión de la existencia del canibalismo en los albores de la humanidad.

(61) R. A. DART y D. CRAIG. *Aventuras con el eslabón perdido*. México. FCE, 1962.

Se trata de individuos que al no poder negar que el canibalismo se practica aún en pleno siglo XX —hacerlo sería el colmo de la necedad—, tratan de ignorar las evidencias aportadas a partir de DART; evidencias que dejan plenamente establecido el hecho que ya nuestros antepasados más remotos practicaban esta costumbre tan humana. Por supuesto, luego de más de medio siglo de brega (62) se ha logrado que, cuando menos entre los especialistas, se pueda hablar con toda naturalidad del canibalismo del hombre primitivo (63), superados los pudores victorianos y vencida la resistencia de los defensores del último refugio del *bon sauvage*, el *Paradis perdu* que, conforme va dejando de estar perdido, va demostrando no ser tan paradisiaco como lo quisieran nuestras ilusiones más ingenuas —que, por desgracia, son las más extendidas y las que tenemos más profundamente arraigadas.

Pero no solamente se trata de la despreocupada comisión de genocidio tras genocidio; y, ni tan siquiera de prácticas canibalescas aplicables dentro de ciertos contextos. A lo largo de nuestra historia los seres humanos hemos hecho gala de una crueldad inédita, hasta que nosotros —nuestros antepasados, más exactamente—, empezamos a ponerla en juego —¡qué buen juego!— Y si bien la crueldad que nos preocupa y molesta, es la que ejercemos contra individuos de nuestra propia especie, es mucho mayor —aunque, ¿menos importante?— la que desplegamos en nuestro trato con los pobres o indefensos animales (64); al punto que no han faltado algunos espíritus compasivos que se han visto obligados a crear Sociedades protectoras de animales destinadas a frenar —en algún grado— la sevicia con que nos encarnizamos contra nuestros parientes de otras especies.

Como fuera, lo cierto es que estas características negativas o in-

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

(62) Robert ARDREY que escribió su *African Genesis*. New York, Dell, Pub. Co. Inc., 1972, impresionado por el significado de los descubrimientos del profesor sudafricano, hace un recuento de la obra de éste y de las peripecias de su aceptación por el mundo académico —c. 7— y un devastador análisis de las ingenuas interpretaciones propuestas por todos aquellos empeñados en negar lo que DART había logrado poner en evidencia —c. 10—. La obra del propio ARDREY ha seguido un camino similar a la del sabio sudafricano; recibida con hostilidad, ha ido ganando respetabilidad al punto que, cuando menos, ya se tienen en cuenta sus opiniones en los círculos especializados.

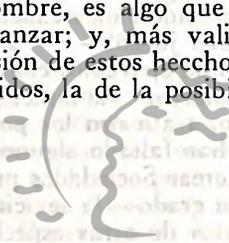
(63) Como lo podemos apreciar, por ejemplo, en la *Historia de los primates*, p. 56.

(64) Derek FREEMAN da una apretada síntesis de este aspecto fundamental de la naturaleza humana en su artículo: "La agresividad en la perspectiva antropológica". *Historia natural de la agresión*. Comp. por J. D. CARTHY y F. J. EBLING. México s. xxi, 1966, pp. 162-77, seguido por una discusión sobre el tema, pp. 178-89. Por su parte, Anthony STORR habla de "la capacidad de crueldad única en el hombre". *La agresividad humana*. Madrid. Alianza ed. 1970, p. 158. Y, otro autor, nos recuerda que: "En la historia de la humanidad, los capítulos sangrientos se encadenan casi ininterrumpidamente". Irenaus EIBL EIBESFELDT *Amor y odio*. México. s. xxi, 1977, p. 5. Sobre la manera como los individuos de la especie *Homo sapiens* se comportan con los demás seres animados, bástenos con saber que somos los principales responsables de "la grande tragédie du monde animal".

deseables del ser humano hacen que hoy día, más que nunca, el anhelo de *pax hominibus bonae voluntatis* sea una necesidad perentoria. Como advierte LEGROS CLAK:

Si bien el hombre ha alcanzado el dominio intelectual sobre las otras criaturas concentrando sus energías evolutivas en el desarrollo de su cerebro, queda por verse si puede, ahora, mantener su posición ideando un método de vida en relación ordenada con los miembros de su propia especie. Si fracasa en esto, seguirá el ejemplo de muchos otros grupos de animales que luego de haber alcanzado una ascensión temporaria por un desarrollo exagerado de algún mecanismo estructural particular lo perdieron. Y así podría extinguirse (65).

Y aquí podemos observar que la capacidad de reconocer hechos molestos — como los que acabamos de mencionar— pero imprescindibles para lograr una imagen real y no una imagen fantástica, “ideal” o distorsionada del hombre, es algo que DARWIN, con su ejemplo, nos ha ayudado a alcanzar; y, más valioso aún, en su obra está la clave para la comprensión de estos hechos y previo el reconocimiento y la comprensión aludidos, la de la posibilidad de superarlos.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

(65) Op. cit., p. 73.

La Doctrina no escrita de Platón

según H. J. KRÄMER

Un informe sobre el estado de la investigación

A la memoria de Wolfgang Schadewaldt

DAVID SOBREVILLA



Sumario

Introducción . .

- I. Los planteamientos de H. J. Krämer sobre la doctrina no escrita de Platón.
 1. *Areté en Platón y Aristóteles* «Converso»
 2. Desarrollos posteriores
 - 1) Libros
 - 2) Artículos
- II. La discusión sobre la reconstrucción de H. J. Krämer de la doctrina no escrita de Platón.
 1. La discusión filológica.
 2. La discusión de la tradición hermenéutica platónica.
 3. La discusión filosófica.

Consideración final.

Bibliografía.

(1) La redacción final de este trabajo fue posibilitada por una beca de la Fundación Alexander von Humboldt. Agradecemos al Prof. H. J. Krämer la ayuda bibliográfica que nos facilitó para escribirlo. Desconocemos la publicación de este artículo en *logos* (México: No. 30, 1982; pp. 11-47) por sus numerosas erratas y por sus cambios inconsultos de estilo.

INTRODUCCION

En 1959 publicó Hans-Joachim Krämer (2) su tesis doctoral *Arete bei Platon und Aristoteles, Zum Wesen und zur Geschichte der platonischen Ontologie* (Heidelberg: Carl Winter, 1959; 600 p.), trabajo que toma como punto de partida el estado de la cuestión sobre la doctrina no escrita de Platón en sus relaciones con la filosofía aristotélica. El propósito de Krämer era indagar por el concepto platónico de ἀρετή y su fundamentación ontológica y por la influencia de este concepto sobre la ética de Estagrita. La indagación obtuvo resultados positivos y además condujo al autor a comprobar que la idea platónica de ἀρετή de los primeros diálogos y de los tardíos, posee las mismas estructuras morfológicas y apunta a un fundamento esotérico común: la conferencia de Platón sobre el bien de la cual se hablaba en la Antigüedad, que según Krämer no habría sido pronunciada una sola vez por su autor ni únicamente en su vejez, sino por el contrario muchas veces representando en verdad el contenido de su actividad docente.

El libro de Krämer ha tenido una enorme repercusión dentro y fuera de la República Federal de Alemania, ha suscitado críticas variadas y también un apoyo entusiasta. El hecho de que el autor haya publicado poco después otros dos libros, sobre la historia de la Academia entre Platón y Plotino y sobre platonismo y filosofía helenística, y numerosos artículos en los cuales ha defendido y ampliado sus puntos de vista, no ha hecho más que acrecentar la importancia de sus trabajos. Sorprendentemente en España y América Latina parece ignorarse hasta hoy en día los resultados de la inmensa e intensa labor de Krämer.

En este informe de investigación quisieramos presentar (I) los planteamientos de Hans-Joachim Krämer sobre la doctrina no escrita de Platón en su libro (1) *Arete bei Platon und Aristoteles* y (2) sus desarrollos posteriores; y luego (II) la discusión (1) filológica, (2) sobre la tradición hermenéutica platónica y (3) filosófica en relación a esta reconstrucción. Por último realizamos una consideración final.

(2) Hans-Joachim Krämer estudió filología clásica en la Universidad de Tubinga bajo la dirección de Wolfgang Schadewaldt. Actualmente es Profesor de la misma Universidad. Además de trabajos filológicos ha escrito otros filosóficos —sobre ética y para una fundamentación de las ciencias del espíritu—, que firma solo como Hans Krämer. Un nuevo libro suyo sobre Platón ha sido publicado hace poco en Italia: *Platone e i fondamenti della metafisica*. Introd. y trad. de G. Reale. Milán: Vita e Pensiero, 1982; 472 p.

LOS PLANTEAMIENTOS DE H. J. KRÄMER SOBRE LA DOCTRINA NO ESCRITA DE PLATÓN

Areté en Platón y Aristóteles

Según Krämer hasta el siglo XVIII se habría buscado interpretar la filosofía platónica como un todo orgánico, considerándose a los diálogos como una parte de éste y a la doctrina esotérica —como la denomina Aristóteles— como a la otra. Habría sido un resultado funesto del siglo XIX el haber dejado de lado la cuestión de la unidad y coherencia de la obra de Platón y el rol que dentro de ella jugaba la doctrina no escrita. Los responsables habrían sido F. Schleiermacher que en su Prefacio a su traducción de los escritos platónicos (1804) destacó la importancia de la forma dialógica de los mismos, y Karl Friedrich Hermann que introdujo la idea de la evolución de la filosofía platónica. Posteriormente se habría atendido casi de manera exclusiva a los diálogos, postergándose la importancia de la doctrina no escrita. No obstante, ésta no habría caído totalmente en el olvido: León Robin (1908), W. Jaeger (1912), J. Stenzel (1917) y en nuestros días P. Wilpert, W. D. Ross, C. de Vogel y Ph. Merlan habrían rescatado su realidad y trascendencia.

La “Escuela de Tubinga” ha puesto de relieve los aspectos exilógicos de la filosofía oral platónica y ha intentado una reconstrucción amplia y detallada del sistema del fundador de la Academia. Esta escuela está formada principalmente por dos alumnos de Wolfgang Schadewaldt: Hans-Joachim Krämer y Konrad Gaiser. Otros miembros prominentes son H. Happ y Th. A. Szlezák. Fundamental ha sido sobre todo el libro de Krämer *Areté en Platón y Aristóteles* (1959), presentado como tesis doctoral dos años antes.

En la Introducción de este libro escribe Krämer:

“En el centro de los diálogos se encuentra el concepto de areté. A través suyo se organizan en un todo los distintos motivos de los escritos: antropología, paideia y polis, pero también la doctrina de las ideas (doctrina del areté-eidos). En consecuencia, si hay que poner en conexión estrecha los escritos platónicos con las doctrinas orales, se requiere determinar la relación de la problemática de la areté de los diálogos con la filosofía esotérica de Platón —lo cual explica el peculiar planteamiento del tema de esta investigación... Desde el punto de vista de la historia de la filosofía, el logro de Platón estriba ante todo en haber proba-

do la copertencia entre el $\delta\nu$ y el $\acute{\alpha}\gamma\alpha\theta\acute{\omicron}\nu$. Por lo tanto, es probable que la diferencia entre lo exotérico y lo esotérico dependa en forma directa de una tal interrogación histórica procedente de Platón mismo.

Nuestra exposición ensaya en consecuencia poner en relación los escritos exotéricos de Platón con los $\acute{\alpha}\gamma\gamma\alpha\phi\alpha$ $\delta\acute{\omicron}\gamma\mu\alpha\tau\alpha$ a fin de hacer así un avance según contenido y método —y al hilo de un tema especial pero representativo— hacia un prospecto total del filosofar platónico. Importa tanto la obra dialógica como la filosofía misma y la relación entre ambas. Pero más allá de la contribución que el concepto de aréte pueda prestar para realizar un esclarecimiento histórico en el marco de estas tres preguntas, este concepto posee una tal importancia filosófica que introduce de inmediato al proyecto de una ontología universal y representa paradigmáticamente el modo general de ser de todo el ente. La interpretación en sentido estrecho apunta a iluminar estas conexiones. Trata de investigar la concepción ontológica de Platón a partir del concepto de valor, de la aréte, y además de comprender en sus lineamientos el problema histórico de Platón mismo la relación entre el $\acute{\alpha}\gamma\alpha\theta\acute{\omicron}\nu$ y el $\delta\nu$ — y de reconstruirlo en sus resultados”.

(p. 37)

Krämer no acepta en su libro la tripartición tradicional de los diálogos en tempranos, medios y tardíos, optanlo más bien por la bipartición en diálogos tempranos —con temas ético-políticos— y tardíos— en los que la preocupación dominante sería la diairético-dialéctica. La censura entre ambos grupos estaría marcada por *El Político*, en el que el contenido de los diálogos es tematizado por escrito.

La primera parte del libro examina la idea de orden en algunos diálogos tempranos (*La República I*, *Georgias*, *La República II-X*). El análisis muestra que para Platón la $\acute{\alpha}\rho\epsilon\tau\acute{\eta}$ es el $\epsilon\acute{\iota}\delta\omicron\varsigma$ de una cosa y, más precisamente, el orden ($\tau\acute{\alpha}\xi\iota\varsigma$, $\kappa\acute{\omicron}\sigma\mu\omicron\varsigma$) que posee. En este sentido se podría sostener que la primera ontología platónica reposa sobre la tríada aréte-eidos-taxis. La reflexión sobre estos resultados indica, según Krämer, que el orden es para Platón la condición esencial de todo ente. Procede de la proporción en la cual en él se combinan dos principios: lo Uno y lo Indefinido o Multiplicidad. El orden surge de su interrelación, constituyendo la estructura ontológica última.

La segunda parte de la obra estudia las ideas de medida y término medio en los diálogos platónicos tardíos. Krämer investiga sistemáticamente la idea de $\acute{\alpha}\rho\epsilon\tau\acute{\eta}$ en los diversos entes comenzando por el hombre y terminando en la naturaleza en total, y encuentra que en todos ellos la $\acute{\alpha}\rho\epsilon\tau\acute{\eta}$ es el justo medio entre los extremos del más y del menos ($\mu\acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\nu\text{-}\acute{\eta}\tau\tau\omicron\nu$, $\pi\lambda\acute{\epsilon}\omicron\nu\text{-}\acute{\epsilon}\lambda\alpha\tau\tau\omicron\nu$, $\acute{\iota}\pi\epsilon\rho\beta\omicron\lambda\acute{\eta}\text{-}\acute{\epsilon}\lambda\lambda\epsilon\upsilon\sigma\iota\varsigma$). Lo que significa que Platón conduce la idea de aréte como orden a un presupuesto interno: a la idea de aréte como término medio, ya que el orden no consiste sino en la medida que guarda una cosa, en el equilibrio

entre sus partes. Este planteamiento apunta en opinión del autor a una ontología que descubre su tema en el ser puro, paradigma (Urbild) de todos los dominios de la realidad. Esta forma esencial de todas las cosas se presenta como μέσον que se aleja de la υπερβολή como de la ἄλλειψις.

La tercera parte del libro estudia la fundamentación de la doctrina del término medio en la ontología platónica. No se halla según Krämer en los diálogos, sino que hay que buscarla en la doctrina no escrita de Platón que trasparece en los escritos posteriores a *La República*. Sobre la base de algunas alusiones dentro de ellos y sobre todo de los estimonios de Alejandro de Afrodisias, Aristóteles, Hermodoro, Teofrasto, Aristoxeno y Sexto Empírico cree el autor que está en condiciones de reconstruir el contenido de la filosofía esotérica de Platón.

Según esta doctrina habría dos principios supremos: lo Uno (ἓν) y la Díada Indefinida (ἀόριστος δυάς) o principio material consistente en la dualidad de lo grande y lo pequeño. De estos dos principios se derivarían los números ideales —que no hay que confundir con las ideas de número que también existen. En verdad todas las ideas poseerían una estructura numérica, de modo que todas apuntarían a números. Por lo tanto, éstos estarían sobre las ideas y conducirían a los principios supremos. De los números provendrían las entidades ideales y matemáticas (por ej. la línea), a partir de las cuales se construiría el mundo de las cosas en una serie dimensional. Finalmente el sistema se completaría con categorías ontológicas últimas (πρότερον-ὑστερον, ὅλος-μέρος, συναναίρειν-μη συναναίρεισθαι, etc.) para el mundo trascendente y para el de las cosas, categorías que permitirían realizar la deducción a principios.

La unidad del filosofar platónico está dada para Krämer por el hecho de que tanto los diálogos tempranos y tardíos como las conferencias académicas *Sobre el bien* concedan un lugar central a la pregunta por la areté. El concepto de areté se refiere a la esencia de cada cosa, por lo que posee un peso ontológico originario constituyendo según el autor la clave de bóveda que sustenta todo el sistema platónico. Así resulta que el concepto de areté como orden y el de areté como término medio encuentran su fundamentación en las conferencias *Sobre el bien*. En efecto, en los diálogos tradicionalmente denominados del período medio aparece como paradigma trascendente que pertenece esencialmente a la estructura de la areté la *ιδέα τοῦ ἀγαθοῦ*. Según el testimonio de *La República* la idea del bien funda la proporción de los εἶδη y el orden en el mundo de las cosas, es decir que ella es en verdad la areté en sí misma y por excelencia. En tanto la *ιδέα τοῦ ἀγαθοῦ* es el principio de la proporción no puede ser en sí misma orden, sino sólo en relación a lo fundamentado. No obstante, posee un contenido: ya que el orden consiste en la unidad dentro de la multiplicidad, la *ιδέα τοῦ ἀγαθοῦ* es lo Uno, el ἓν.

Ahora bien, a fin de originar la unidad dentro de la multiplicidad este principio no basta, sino que requiere de otro opuesto y complementario: el de la multiplicidad o principio del desorden y de la individuación, tal como lo muestran el *Tecteio* y el *Parménidas*. El orden se produce cuando lo Uno funda la unidad dentro de la multiplicidad, con lo que simultáneamente le daría ser, le otorgaría su bondad y lo haría cognoscible. Esta interpretación de la obra escrita de Platón encontraría su confirmación en las conferencias *Sobre el bien*: con seguridad en el caso de los diálogos tardíos y con gran plausibilidad en el de los tempranos, se puede probar que el concepto platónico de la areté apunta a la doctrina no escrita del fundador de la Academia.

En este lugar Krämer muestra con detalle que la definición que da Aristóteles de la ἠθικὴ ἀρετή como el término medio entre el exceso y el defecto en sus éticas, se remonta a la idea platónica de areté y no a la ética popular o a la medicina griega. Esto constituye en su opinión prueba plena de la influencia de la ontología platónica sobre Aristóteles y, más aún, una muestra de que no se puede comprender lo específicamente aristotélico, sino sobre el telón de fondo de las enseñanzas de la antigua Academia.

La cuarta parte de la obra aborda el problema de la filosofía esotérica de Platón. La fórmula "filosofía esotérica" quiere designar en este contexto la enseñanza "interna" de la Academia transmitida oralmente por Platón a un círculo escogido de sus discípulos avanzados y no una doctrina distinta a la que se puede encontrar en los diálogos o que tuviera un fondo místico —posteriormente y a raíz de algunas críticas que le fueron formuladas, el autor ha preferido hablar de "doctrina no escrita" de Platón. Ante todo Krämer busca mostrar la insostenibilidad del punto de vista defendido por H. Cherniss en sus trabajos *Aristotle's Criticism of Plato and the Academy* (1944) y *The Riddle of the Early Academy* (1945), según los cuales no habría habido una doctrina platónica esotérica, sino que la filosofía definitiva del fundador de la Academia se encontraría en sus diálogos. En este sentido las referencias aristotélicas a la concepción esotérica de Platón sólo constituirían interpretaciones incorrectas de los diálogos o proyecciones de las doctrinas de Espesipo o de Jenócrates sobre la de Platón. Frente a esta posición Krämer cree haber probado el contenido ontológico, lógico, matemático y sobre todo axiológico de la doctrina esotérica de Platón. A su lado los diálogos sólo poseerían una función protréptica, no contendrían metódica ni objetivamente las verdades últimas de la filosofía platónica y tendrían por necesidad un carácter meramente lúdico. En realidad ellos sólo representarían el círculo más externo y el grado más bajo de la labor educativa de la Academia y tendrían por función constituir el lugar de la manifestación empírica de la estructura ontológica. El horizonte sistemático en que se encuentran las formas particulares del orden y la medida está, en opinión de Krämer, allende los diálogos y asimismo el ámbito

temático de los diferentes aspectos del ser. Sería erróneo según el autor considerar que sólo en su ancianidad hubiera logrado Platón descubrir la ontología de los principios. Habría alcanzado su más alto nivel de especulación filosófica a más tardar en *La República*, como se puede observar de que en su L. VI^o la *ἰδέα τοῦ ἀγαθοῦ* sea determinada como principio de lo valioso, de la verdad, de la ciencia y de la esencia; y probablemente mucho antes: en el *Goorgias*. La *Carta VII^a* mostraría que 20 años antes de su muerte Platón ya disponía de los contenidos esenciales de las conferencias *Sobre el bien*.

La quinta parte del libro se ocupa de Platón y Parménides. Krämer examina los diálogos tempranos de Platón desde la perspectiva de la doctrina de los principios a fin de tratar de cerrar la censura que existe históricamente entre Platón y los megáricos. Según este examen ya al comienzo de la filosofía platónica se podría encontrar lo Uno y también el principio de la Multiplicidad —pues sólo sobre la base de ambos se puede originar el mundo—, aunque sea sólo probable que ya por entonces hubiera comprendido Platón a este último principio como la dualidad de lo grande y lo pequeño. La suposición anterior se ve confirmada en opinión del autor por las someras noticias de que disponemos sobre los megáricos. En efecto, éstos defendían lo Uno parmenidiano asignándole el carácter de *ἀγαθόν*, y está testimoniado que Platón tenía excelentes relaciones con Euclides, por lo que se puede aceptar que partía de sus puntos de vista. No obstante, el fundador de la Academia habría ido mucho más lejos que Parménides y los megáricos, pues mientras éstos negaban el devenir Platón le habría concedido realidad, afirmando el principio de la multiplicidad. Este es el paso que según Krämer convierte a Platón en Platón y en el fundador del período clásico de la filosofía griega, pues habría posibilitado elaborar filosóficamente la realidad empírica, derivándola de los principios. Lo que mostraría claramente el lugar que le corresponde a Platón dentro de la filosofía griega: aquel habría sido un ontólogo continuador de la obra de Parménides y no en primer término el maestro de las ideas. Esta visión permitiría comprender plenamente la continuidad de la tradición occidental en la cual es característico el papel mediador que le cabe a Platón: lo Uno de Plotino y de los neoplatónicos no sería otra cosa que lo Uno de Platón, quien a su vez lo habría recibido de Parménides.

Para Krämer la teoría de las ideas ocupa un puesto sólo menor dentro de la doctrina platónica: su función no sería otra que la de servir de enlace entre lo Uno y el ser individual, y su rango sería en consecuencia subordinado. ¿Cuáles son por lo tanto su origen y su conexión histórica con la dialéctica socrática? Platón habría asumido de Sócrates, según el autor, la noción de "concepto" y la dialéctica; pero transformando al primero en "idea" y aplicando la segunda no sólo a temas ético-políticos, sino a pensar lo Uno beneficiando así de los logros de Sócrates para superar las dificultades inherentes a la doctrina parmenideana. La teoría de las ideas agradecería así su origen

al entrelazamiento de dos motivos: a que ella permite mostrar lo Uno en las estructuras de la realidad y a la necesidad de otorgar permanencia a estas mismas estructuras frente al flujo del devenir, poniéndolas al servicio del conocimiento y de la ciencia. En este sentido la famosa escisión platónica entre el mundo sensible e inteligible sería sólo secundaria dentro de la filosofía del fundador de la Academia. Su gran logro reposaría más bien en la forma en que habría conciliado lo Uno de los eleatas con la multiplicidad del mundo sensible.

En la sexta y última parte del libro, Krämer trata de la relación entre Platón y Aristóteles. Platón sería en verdad el gran final y no el comienzo de la filosofía griega. A fin de detener la crisis de la sociedad griega, habría buscado beneficiar la tradición ontológica en favor de la existencia histórica del hombre, fundando así un concepto de filosofía que ha permanecido paradigmático e incalcanzable para la posteridad. Por un momento habría conseguido mantener en vilo la totalidad del ente —lo Uno y lo singular—, que después habría estallado en pedazos en manos de sus sucesores. La diferencia fundamental entre Platón y Aristóteles radicaría en que este último habría logrado es cierto desarrollar un concepto más riguroso del filosofar científico, pero que sería al mismo tiempo más estrecho y habría estado oientado en cuanto a su verdad y método por las ciencias empíricas. De este modo Aristóteles habría cancelado la metafísica del fundamento de los presocráticos y Platón, habría renunciado a derivar los entes. Y habría rechazado también la concepción ontológica platónica según la cual la entidad, la areté y la verdad se basan sobre el ser-uno y, en último término, sobre un fundamento. De donde resultaría que mientras Platón habría logrado pensar el ente y el valor unitariamente, el filosofar aristotélico los habría disociado, gestando así la separación entre disciplinas teóricas y prácticas.

Que el concepto aristotélico de la ciencia se alejara del platónico —ciencia de los principios— aproximándose simultáneamente al de las ciencias patriculares, habría dado lugar a que el pensamiento posterior casi terminara en física y en cosmología. En realidad, Aristóteles estaría mucho más cercano a los pensadores del período helenístico que a Parménides o a Platón. No obstante, el pensamiento de la ἀρχή de los presocráticos y de Platón no habría sido cancelado por Aristóteles en cuanto pregunta, sino sólo negado en sus soluciones y habría de experimentar un renacimiento en la filosofía de Plotino y sus ecos se habrían de escuchar en la Epoca Moderna hasta Nicolás de Cusa y Leibniz.

Sin embargo, la filosofía moderna se habría en general alejado paulatinamente del platonismo. A partir de la cesura definitiva que habría significado la victoria del nominalismo, habría estructurado cada vez más sus rasgos como una filosofía de la inmanencia —ya sea en su variante de imagen del mundo materialista— naturalista o de filosofía de la subjetividad. Mientras todavía concedía al aristotelismo una cierta legitimidad, combatía al platonismo imputándole que

postulaba una dualidad de mundos y que se inclinaba por el trascendente. Erróneamente: pues no es ésta la característica de la filosofía platónica, sostiene Krämer, sino más bien preguntar por el fundamento del ser y por su relación con el ente. Problemática en cierto modo intemporal y que aun sigue viva en la filosofía actual, lo que significa que en una época aplatónica y antiplatónica como la nuestra, Platón continúa afirmándose en la discusión filosófica contemporánea.

2

Desarrollos posteriores

1) Libros

El segundo libro de Krämer se titula *El origen de la metafísica del espíritu. Investigaciones sobre la historia del platonismo entre Platón y Plotino* (Amsterdam, 1964 (2); 1967). Por metafísica del espíritu, metafísica del nous o noología entiende el autor la filosofía de la antigüedad clásica, para la cual era central el concepto del nous, tal como aparece en la metafísica de Aristóteles o en la de Plotino. Krämer quiere investigar la influencia del sistema intracadémico de Platón sobre algunas variantes del platonismo posterior: sobre Jenócrates, Aristóteles, la Gnosis, Filón de Alejandría, Espeusipo y sobre Plotino. A la vez está guiado por la convicción de que las huellas dejadas en los planteamientos posteriores por la doctrina no escrita de Platón, habrán de permitir reconstruirla mejor. La investigación previa, influida por Scheleiermacher, separaba tajantemente entre el platonismo antiguo y el neoplatonismo, y consideraba con E. Bréhier que la marca distintiva de este último, consiste en la subjetivización de la realidad que se observaría en Plotino. El autor quiere poner a prueba la corrección de estos puntos de vista. Y finalmente esclarecer la estructura interna de la metafísica de Aristóteles, refiriéndola a sus modelos académicos, y además la relación en que se encuentran la idea de origen y nous en la conexión interna de sus soluciones históricas (la "aristotélica" y la "plotiniana") en vista de sus fuentes académicas comunes.

La investigación arroja resultados amplios y positivos: Krämer cree que se puede probar la continuidad del platonismo entre Platón y Plotino, de lo que resultaría que la brecha abierta entre la Antigua Academia y el neoplatonismo es menor de lo que se pensaba. Que no es cierto que en la filosofía de Platón se opere un proceso de subjetivización de la realidad. El neoplatonismo traduciría más bien la influencia de las ideas de la Academia: la de Jenócrates en cuanto a la doctrina del nous y la de Espeusipo en cuanto a la filosofía de lo Uno. De modo parecido la filosofía aristotélica sólo sería verdaderamente comprensible dentro del horizonte de la Academia, especialmen-

te si se tiene en cuenta el influjo de Jenócrates, perceptible sobre todo en la tripartición de la realidad que se observa en el libro Λ de la *Metafísica* aristotélica.

El tercer libro de Krämer es *Platonismo y filosofía helenística* (Berlín/Nueva York: De Gruyter, 1971). Por platonismo entiende el autor en esta obra no tanto la filosofía de Platón, sino la *interpretación* de Platón ofrecida por la Escuela Académica entre el año 360 a.C. y el período de formación de las filosofías post-clásicas en los decenios situados en el tránsito del siglo cuarto al tercero. Y por filosofía helenística la fundamental fase temprana de las filosofías de la época helenística —por consiguiente Krämer no toma en cuenta ni el Estoicismo medio de Panecio ni la Academia neo-dogmática de Antioco.

La investigación reciente sobre la filosofía helenística ha mostrado según Krämer que las escuelas de este período prosiguen los planteamientos no sólo del Perípatos aristotélico, sino también los de la Antigua Academia. Adoptando una postura más radical aún, el autor trata de mostrar que los sistemas helenísticos, pese a su base sensualista-empirista y a su finalidad ideológico-crítica, viven de la herencia de la antigua dialéctica y reposan sobre fundamentos cripto-ontológicos —esto es: provenientes de la tradición ontológica clásica y que no fueron tematizados expresamente por dichos sistemas que tenían otra orientación e intereses. Pareciera, señala Krämer, que las tres grandes filosofías de la época helenística: el Kepos, el Estoicismo y la así llamada Nueva Academia, hubieran incorporado las enseñanzas de la filosofía del siglo IV^o en una medida mucho mayor que la que permite reconocer su comparación con la doctrina de los bienes, la lógica, la física o la teología. Para mostrarlo el autor estudia cuatro casos seleccionados:

«Jorge Puccinelli Converso»

1. El problema del origen y la esencia del así denominado “escepticismo” académico, que es examinado teniendo en cuenta la imagen total de la Antigua Academia: su situación histórica al comienzo del siglo tercero y su metódica y sistemática que aspiran a conservar la continuidad de las disciplinas filosóficas, frente a influjos externos (de filosofías vulgares o heterodoxas).

2. La importancia de la interpretación del *Timeo* para la formación de la teología y teoría de los principios estoica y epicúrea. En ambos casos se observa la transposición del dominio divino supramundano originario, de su función de modelo y principio a la dimensión cosmológica como un presupuesto latente de tendencias dualistas en la física estoica (en la doctrina de los principios) o epicúrea (en la dualidad dioses-hombres).

3. Las implicaciones ontológicas y presupuestos históricos de dos conceptos claves de la ética epicúrea y estoica: los conceptos de areté y de autonomía. Esta consideración permite integrar planteamientos de la investigación anterior en contextos mayores.

4. La teoría de Epicuro de las magnitudes mínimas con la que no sólo buscó equilibrar la pretensión ontológica del atomismo antiguo y la crítica aristotélica, sino que además —habiendo sido arrastrado por ésta a la controversia entre Aristóteles y los académicos ortodoxos sobre el problema de la discontinuidad— trató de hacer suya a este respecto la posición de la Academia en forma principista.

2) Artículos

Los artículos de Krämer pueden ser clasificados en cuatro grupos: aquellos en los que ha expuesto y defendido su planteamiento general, los dedicados a ampliarlo examinando ciertos aspectos de la doctrina escrita o no escrita de Platón, los destinados a estudiar ideas de Aristóteles (y Teofrasto) y un artículo en el cual analiza la relación entre Platón y Aristóteles desde la nueva perspectiva abierta por sus trabajos.

En el artículo “La Academia platónica y el problema de una interpretación sistemática de la filosofía de Platón” (1964) ha presentado Krämer sucintamente su planteamiento general.

“Retracciones sobre el problema del Platón esotérico” (1964) contiene el reexamen de los testimonios principales en favor de la doctrina no escrita (el informe de Aristoxeno, la *Carta VII^a*, el *Fedro*, las alusiones en los diálogos y la monografía de Sexto Empírico) y una consideración final sobre la misma. En este artículo su autor discutió ampliamente las críticas que le dirigieron H. D. Voigtländer (1963) y G. Vlastos (1963) —sobre esta última nos ocuparemos más adelante.

Esencial es dentro de la producción de Krämer la ponencia “Las preguntas fundamentales de la tradición platónica indirecta” (1967; publicada como artículo en 1968 en *Idea y Número*, pp. 106-150). Al comienzo de este trabajo el autor volvía a considerar el valor de los testimonios de Aristóteles (y Teofrasto), de Aristoxeno, de la *Carta VII^a* y del *Fedro* con respecto a la doctrina no escrita de Platón. A ellos agregaba el de algunos pasajes de *La República* (especialmente 509 B - D), en los cuales creía descubrir alusiones inconfundibles a dicha doctrina. Permitiría ésta despejar algunas oscuridades que hasta hoy en día han permanecido impenetrables en los textos platónicos. A continuación señalaba Krämer que la tradición indirecta no puede invalidar los diálogos, sino sólo complementarlos y ampliar el alcance de sus planteamientos. Que únicamente en la corrección recíproca entre lo escrito y lo oral podría formarse una visión históricamente fundamentada sobre la filosofía platónica. A la pregunta de por qué, si Platón había menospreciado la escritura, había compuesto los diálogos, respondía el autor —amparándose en algunas indicaciones de *Las Leyes* y el *Fedro*— que ellos tenían el significado de manuales, antologías de lecturas y representaban la fijación escrita de ciertos resultados logrados oralmente y en forma dialéctica. No obstante, sería

indiscutible la preeminencia de la doctrina no escrita, la cual no se habría referido tan sólo a los principios, sino además a la preparación necesaria para poder tener acceso a ella. Finalmente, el autor examinaba la especificidad y alcance de la filosofía platónica transmitida indirectamente y las posibles objeciones contro sus tesis. Krämer cree que de sus planteamientos no se deduce ni una doctrina "secreta" ni una depreciación de los diálogos, tampoco una dogmatización de la filosofía platónica y menos aún la negación de su desarrollo o del momento existencial-dialógico que involucra. Se deduciría en cambio una mejor comprensión de los escritos platónicos, la ampliación del contenido de la filosofía del fundador de la Academia la cual abarcaría así más que los diálogos, un nuevo grado de unidad del pensamiento platónico y su mejor integración en el desarrollo de la historia de la filosofía griega.

En la corta nota "Aristoxenos sobre el *ἡπὶ τὰ γαθὸν* de Platón" (En: *Hermes*. No. 40, 1966; pp. 111-112) reconsideraba Krämer las formulaciones del informe de Aristoxenos desde el punto de vista de su empleo de los tiempos verbales. Como conclusión señalaba que su examen permite afirmar casi con seguridad que dicho autor expresa que Platón había ofrecido en repetidas oportunidades su curso sobre el bien.

En 1980 publicó Krämer el artículo "Nuevas sobre la disputa en torno a la teoría platónica de los principios" (en: *Philosophische Rundschau*. Tubinga, 1980; pp. 1-38). En él pasa revista a los escritos de M. Isnardi Parente, F. M. Niewöhner, G. Watson, J. N. Findlay, E. N. Tigerstedt, R. Turnher, J. Annas y W. K. C. Guthrie; y realiza algunas observaciones sobre el estatuto teórico de la concepción del sistema platónico. El logro más importante de la investigación platónica desde los años veinte cree Krämer que es haber puesto en evidencia la reducción categorial platónica, que habría postulado el *pluralismo metódico* del fundador de la Academia y habría hecho los principios reconocibles como géneros generalísimos y como elementos primeros. En lo que concierne al estatuto *lógico* de los principios, la oposición fundamental entre la unidad y la dualidad (= no identidad) sería la de carácter contradictorio, mientras la que existe entre los momentos de la dualidad (lo grande y lo pequeño) sería de carácter sólo contrario. Los presupuestos *lingüísticos* de la teoría platónica de los principios habrían dado lugar —por ejemplo en el caso de la pregunta por el ser y en el de la temática de los universales— a algunas peculiaridades de la lengua griega como a la sustantivación de los adjetivos, participios e infinitivos mediante el artículo y a la abstracción de las clases así logradas. Platón habría empleado la dialéctica y la noesis como órgano catártico a fin de rectificar el lenguaje factualmente dado en dos dimensiones: diferenciando significaciones y re-levando el concepto común.

Finalmente en su artículo "Para la nueva imagen de Platón" (1981) Krämer ha tratado de resumir la situación de la investigación

platónica de los últimos veinte años, cuando se comenzó a evaluar la importancia de la tradición indirecta y a corregir así la imagen de Platón acuñada por Schleiermacher. Mediante una interpretación de la teoría platónica de los principios el autor redetermina en este trabajo la concepción fundamental del fundador de la Academia, la conexión sistemática de aquella, sus implicaciones científicas y el lugar histórico que corresponde a la filosofía platónica.

De los artículos en los cuales Krämer ha ampliado su planteamiento sobre Platón, el primero es "Sobre la conexión entre la doctrina de los principios y la dialéctica en Platón. La definición del dialéctico en *La República* 534 B - C" (1966). Aquí busca precisar la función ontológica y la sistemática de la dialéctica platónica a partir del nexo que la une a los principios. Según Krämer habría dos tipos de conexiones: la elementalizante que se remonta al círculo de ideas pitagórico-matemático, y la generalizante que se remite a la tradición socrática. La primera deduce los números y las dimensiones de lo Uno que es el elemento último y la medida fundamental. Y la conexión dialéctica generalizante deduce los géneros supremos del ser de la unidad del fundamento. En ellos culmina el mundo de las ideas y se disuelven este mismo y el concepto de la areté. Que también el pasaje de *La República* 534 B - C presuponga las doctrinas intracadémicas confirma, en opinión de Krämer, la tesis de la coordinación de los planteamientos orales y escritos en la época de los diálogos del período llamado medio de Platón; lo que permitiría esperar que se puedan solucionar muchos problemas muy oscuros que este diálogo ha suscitado desde hace muchísimo tiempo.

El artículo "El problema del dominio de los filósofos en Platón" (en: *Philosophisches Jahrbuch*. Munich, año 1974, 1966/1967; pp. 252-270) establece que "El dominio del φιλόσοφος βασιλεὺς ἀνοκράτωρ comunica en última instancia con la esencia de las cosas mismas. Por ello nadie puede afirmarse autónomamente a su lado, fuera de él o sobre él, u oponérsele con apariencia de tener razón; y el filósofo no requiere de ninguna ligazón ulterior mediante la constitución o las leyes. La autocracia del saber absoluto excluye según Platón todo dominio arbitrario..." (p. 262). El Estado absoluto se correspondería por lo tanto con el saber absoluto. En esta organización política sólo la élite filosofante poseería la libertad espiritual y política. En opinión de Krämer esta concepción no estaría emparentada con los fascismos contemporáneos, porque éstos representarían más bien según Platón un ejemplo de tiranía, sino con el marxismo; aunque éste, visto desde la perspectiva del fundador de la Academia, carecería de una base verdaderamente científica. No sería sin embargo *La República* la obra platónica que más ha influenciado sobre el pensamiento político occidental, sino *Las Leyes*, a las que se remonta la teoría de la división de los poderes —pasando por el L. IVº de *La Política* aristotélica.

"ΕΠΙΕΚΕΙΝΑ ΤΗΣ ΟΥΣΙΑΣ" trata de aclarar el pasaje de *La República* 509 B en que Platón afirma que así como el sol es la causa del devenir sin devenir él mismo, es el bien la causa del ser, sin ser él mismo, sino siendo más allá del ser, ya que lo trasciende en dignidad y potencia. La oscuridad se aclara según nuestro autor si se pone este texto en conexión con la doctrina no escrita de Platón, comprendiéndoselo desde el horizonte de la antología griega. "El punto de partida es la oposición [eleática] de *εἶν* y *πολλά* y su momento motor es el desplazamiento del concepto de ser de la unidad a la multiplicidad. Así resulta que la unidad puesta en oposición al ser se convierte en carente de ser, en trascendente al ser. Pero como ella fundamenta y posibilita la multiplicidad del ser, se origina una relación dialéctica entre el fundamento del ser y el ser, la cual corresponde al nexo y a la diferencia esencial entre el principio y lo principiado —lo que funda al ser tiene otro estatuto que el ser y en consecuencia no es ningún ser" (p. 16).

En su tercer grupo de artículos Krämer estudia, como ya hemos indicado, las ideas de Aristóteles y Teofrasto. La primera parte del trabajo "Sobre el lugar histórico de la metafísica aristotélica" (1967) constituye una reformulación parcial de los resultados del libro *El origen de la metafísica del espíritu* (1964-1967). En su consideración final describe el autor así el tema de su artículo:

"Se ha hecho habitual medir la peculiaridad de la filosofía aristotélica sobre la base de su relación con la doctrina platónica de las ideas. En lo anterior se ha ofrecido la prueba de que este criterio es insuficiente. Pareciera que aun allí donde Aristóteles combate la doctrina de las ideas, remplazándola por otras formas de pensamiento, sigue ampliamente la filosofía platónico-académica. La posición opuesta que Aristóteles desarrolla a partir de la crítica de la doctrina de las ideas, está unida en partes esenciales a la filosofía matematizante de la Academia que procede de las conferencias de Platón *Sobre el bien*. Es por esto que una oposición no puede establecerse tanto entre Aristóteles y la Academia, sino entre dos formas diferentes de filosofar dentro de la Antigua Academia misma".

(p. 352)

En el artículo "Conceptos fundamentales de la dialéctica académica en los escritos biológicos de Aristóteles y Teofrasto" (1968) trató de probar Krämer que estos escritos no constituyen un bloque aislado dentro de la filosofía peripatética. También ellos estarían en conexión con la filosofía de la Academia, debido sobre todo a las categorías que emplean. En consecuencia, todas las materias del Perípatos se encontrarán en un nexo histórico esencial con la Academia y con la tradición del curso *Sobre el bien*. Otro resultado principal de este

trabajo es que Aristóteles habría evolucionado de la lógica y la metafísica hacia la biología. Y además que el principio del más y del menos juega un gran rol como criterio de diferenciación en el caso de la biología y en relación a la doctrina del justo medio en la filosofía práctica de Aristóteles (ética y política).

El artículo "Preguntas fundamentales de la teología aristotélica" (1969) contesta la crítica de Klaus Oehler al segundo libro de Krämer *El origen de la metafísica del espíritu* (esta crítica apareció en *Gnomon*, Tomo 40, 1968; pp. 640-653). En dicho libro el autor había desarrollado la tesis de que el dios aristotélico piensa no las ideas, sino las entidades inmatriciales constituidas por los 55 motores inmóviles. Estas entidades se encontrarían en el pensamiento divino como su contenido a priori. La tesis de Oehler era en ambio que el nous divino es un concepto final y límite con el que Aristóteles evita un *regressus ad infinitum* con el fin de poder llegar a un *πρῶτον*. Según Krämer los argumentos de Oehler en relación a esta tesis son totalmente insuficientes y asimismo su reconstrucción del sistema de Jenócrates compañero de estudios de Aristóteles en la Academia platónica.

"El movimiento de pensamiento en la filosofía primera de Aristóteles y su trasfondo histórico" fue una comunicación al XIVº Congreso de Filosofía efectuado en Viena (está contenida en las *Actas del XIV Congreso de Filosofía*. Viena: Herder, 1971; pp. 355-360). Según Krämer el movimiento del nous en la metafísica de Aristóteles, tiene como trasfondo histórico el doble camino insinuado por Platón en sus diálogos y postulado abiertamente en su doctrina no escrita de anodos y kathodos, análisis y síntesis, reducción y derivación. Aristóteles no habría satisfecho el esquema metódico del platonismo y habría quedado a su zaga, pero elevando la pretensión de haber desarrollado un nuevo concepto científico orientado de manera más empírica y fenomenológica. La filosofía primera habría conservado la pregunta de una ontología universal, pero tendiendo hacia una cosmología y a la subjetividad del *βίος θεωρητικός*.

Muy importante dentro de la producción de Krämer en su artículo "Aristóteles y la doctrina académica del eidos. Para la historia del problema de los universales dentro del platonismo" (1973). En él el autor trata de descubrir en su motivación sistemática todo el desarrollo post-platónico del problema de los universales —que va de Platón a Aristóteles y toca una cuestión central de la ontología—, y de explicarlo en forma unitaria y aprehenderlo en su conexión interna. Estudia así el origen del problema en Platón y las soluciones de Espeusipo, Aristóteles y Jenócrates.

En su artículo "Sobre el punto de partida de la *Metafísica* de Teofrasto" (1973) ha tratado de mostrar Krämer que esta obra se encuentra bajo el signo de una discusión autónoma con el platonismo académico, va más allá de la crítica aristotélica en algunos puntos y permite una aproximación más vigorosa a la ortodoxia académica (por ej. en lo relativo a la doctrina sobre el alma).

Los resultados de casi todos los artículos anteriores desembocan en el gran trabajo "La relación de Platón y Aristóteles en una nueva perspectiva" (1972). Tradicionalmente se ha determinado la relación entre los dos grandes maestros del filósofo griego, empleando diversos lugares comunes. Krämer echa de menos en las oposiciones habituales que no tomen en cuenta ni el horizonte académico en el cual surgió el pensamiento aristotélico, ni la doctrina no escrita de Platón. Al hacerlo se advierte que las continuidades entre Platón y Aristóteles son en realidad mucho más numerosas de lo que generalmente se acepta y que los planteamientos académicos han anticipado a menudo los del Estagirita. Lo realmente nuevo en el filosofar aristotélico sería en primer lugar su *decuantificación del platonismo*, es decir su decidido apartamiento de la metamatemática de la filosofía de los elementos o —expresado en forma positiva— la emancipación del momento cualitativo y teleológico en todos los campos. Se trata de una relación dialéctica: Aristóteles asume el contenido especulativo de la filosofía platónica y está en lo fundamental determinado por su problemática, pero rechazando su sustancia matemática. Y lo segundo es el *nuevo concepto de filosofía* que el Estagirita inaugura. Gracias a la dialéctica —que posee una forma socrática— Platón había conectado el pensamiento presocrático de los orígenes con la tradición del pensamiento político y ético griego, otorgando un fundamento unitario al conocimiento y a la acción. Aristóteles va en cambio a rebajar la importancia de la dialéctica y a cargar de significado a la *theoria* insuflándole un contenido religioso. La teoría le permite dividir a las disciplinas en teóricas y prácticas, mostrándose como un campo muy rico y decisivo dentro de la ética, la política, la psicología y la teología. No obstante, no posibilita salvaguardar la unidad de la filosofía. El concepto de filosofía del Estagirita vuelve a ser según su objetivo final el presocrático, pero provocando la decadencia de la dialéctica. Al haber eliminado Aristóteles no las consecuencias, pero sí los vivientes impulsos intelectuales de Sócrates, retiene del platonismo los elementos presocráticos —y de entre ellos se inclina contra los pitagóricos y en favor de los eleatas y de los jónicos. La filosofía heñística lo habría seguido en este último punto.

II

LA DISCUSION SOBRE LA RECONSTRUCCION DE H. J. KRÄMER DE LA DOCTRINA NO ESCRITA DE PLATON

La discusión en torno a la reconstrucción de H. J. Krämer de la doctrina no escrita de Platón ha sido muy intensa y continúa siéndolo, y ha sido planteada desde diversos puntos de vista. Nosotros quisiéramos presentar aquí algunas tomas de posición positivas y negativas desde las perspectivas filológica, histórica y filosófica.

1. La discusión filológica

Queremos ofrecer una imagen de la discusión filológica de los planteamientos de Krämer sobre la doctrina no escrita de Platón, exponiendo las ideas de Konrad Gaiser —otro de los miembros de la Escuela de Tubinga— y de G. Vlastos, quien ha rechazado dicha reconstrucción en un artículo muy brillante.

Konrad Gaiser publicó su libro *La doctrina no escrita de Platón. Estudios para la fundamentación sistemática e histórica de las ciencias en la Escuela Platónica* (Stuttgart: Klett, 1963, 1968) en 1963. El autor quiere “investigar las preguntas y conocimientos filosóficos expuestos oralmente por Platón en la Academia y evaluarlos para una comprensión total de la filosofía platónica... No se trata de lograr una presentación completa de los problemas particulares, peor sí de determinar el lugar y nexos de los diferentes rasgos del filosofar platónico en un todo sistemático y de dar así una nueva idea de la esencia y coherencia (Geschlossenheit) interna del pensamiento platónico” (p. 1). Platón habría expuesto sus ideas exotéricamente en sus diálogos, destinándolos a un público muy amplio, al mismo tiempo que las habría presentado oralmente y en forma esotérica en el marco de la Academia —la cual no tenía un carácter cerrado. Un tercer grado de conocimiento además del literario y del oral habría sido el intuitivo.

La primera parte del libro de Gaiser se denomina “Matemática y Ontología”. El autor trata de mostrar que en Platón “*La posición ontológica intermedia de lo matemático tiene... el sentido de que lo matemático participa de dos ámbitos distintos (las ideas y los fenómenos) y media entre ellos. Según la concepción platónica esto ocurre gracias a que toda la estructura de la realidad está marcada de una forma especial, precisamente de forma matemática, en el ámbito intermedio entre el mundo de las ideas y el de los fenómenos. O más exactamente: la graduación de la conexión ontológica que va de las ideas a los fenómenos visibles ha sido puesta en analogía por Platón con la serie aprehensible —sobre todo de modo matemático— de las ‘dimensiones’ (número, línea, superficie, cuerpo)*” (p. 22). También el alma tiene una posición semejante a la de lo matemático: se encontraría situada entre las ideas y los fenómenos mediando entre ellos. Que lo matemático y lo anímico tengan la misma estructura, significaría que “para Platón se abre la posibilidad... de ascender sistemáticamente... de la multiplicidad de los fenómenos corporales pasando por el dominio intermedio de lo matemático, en especial, o de lo anímico a las ideas (números) y principios, y de derivar asimismo en el pensamiento todos los fenómenos particulares de presupuestos originarios” (p. 26). La ontología y la doctrina de los principios de Platón mostraría por doquiera la misma estructura piramidal: a la cabeza estaría el principio de lo Uno al que se contraponen el principio de la Multiplicidad y relatividad (del más y del menos o de lo grande y

lo pequeño), luego vendría el dominio de las ideas, seguiría el dominio intermedio de lo matemático y el de lo anímico y, finalmente, vendría el cosmos visible. Esta estructura habría tenido también un carácter axiológico.

En la segunda parte de su libro investiga Gaiser la relación entre la ontología y la historia. Platón habría concebido ésta a la luz de la interacción de los principios de lo Uno y de la Multiplicidad: en los períodos de calma predominaría el primer principio y en los de desarrollo —de progreso o de regreso— el segundo. La historia sería según Platón un proceso tanto circular —gracias a la alternancia de los principios— como lineal —al aumentar la intensidad de la acción de uno de ellos. En la historia habría que diferenciar siempre entre tres dominios: el del cosmos (que concierne a la humanidad entera), el de la polis (que atañe a un pueblo) y el del ser humano.

En la tercera parte de la obra Gaiser trata de determinar la posición de Platón dentro de la historia del pensamiento científico. En su opinión, el fundador de la Academia habría concebido a lo matemático por analogía con lo ontológico. En el campo de lo matemático la ontología podría llegar a adquirir una certeza sobre sí misma, y de otra parte en la ontología se encontraría la fundamentación más profunda de lo matemático. Resultaría así que la matemática goza de una prioridad heurístico-metodológica frente a la ontología, mientras que desde el punto de vista de la realidad de sus objetos le estaría subordinada. Históricamente esto habría significado que Platón habría reconocido a la matemática la libertad de desarrollarse autónomamente, pero al mismo tiempo que la habría fundamentado ontológicamente. Según Gaiser el fundador de la Academia habría dado el impulso decisivo al proceso de matematización de la naturaleza que hoy está terminando de operarse.

El libro se completa con un anexo que contiene testimonios sobre la doctrina no escrita de Platón comentados por Gaiser.

Gregory Vlastos comenzaba así su recensión del libro de Krämer *Areté en Platón y Aristóteles* publicada en la revista *Gnomon* en 1963: "Si apenas la mitad de las pretensiones de este extraordinario libro pudieran ser consideradas válidas [could be made good], constituiría la más importante contribución a los estudios platónicos de su década". Empero el autor de la reseña pensaba que pese a todas sus virtudes la obra de Krämer era insostenible filológicamente —no entrando a analizarla filosóficamente. Vlastos examinaba sobre todo las fuentes empleadas por Krämer: 1. el pasaje de Sexto Empírico, 2. el testimonio de Aristóteles, 3. la historia de Aristoxeno, 4. el pasaje de *Fedro* de Platón 247 B - 278 E. No tenía en cuenta la *Carta VIIª* probablemente por considerarla apócrifa.

Vlastos sostiene que la interpretación de Krämer del pasaje de Sexto Empírico de *Ad. Math.* 10, 248-80 sigue en gran parte los puntos de vista planteados hacia los años cuarenta por Paul Wilpert sobre el hipotético *περὶ τὰ γὰθού*, reprochándole no haber tenido en cuenta la

crítica dirigida por J. Ackrill contra Wilpert en un artículo de 1952. Krämer se apartaría de Wilpert en tanto éste sostenía que la posición de Sexto procedería del *De Bono* de Aristóteles —para Krämer propondría más bien de la tradición intracadémica, pero no ofrecería ninguna prueba al respecto. Krämer no sometería el pasaje en cuestión a una crítica filológica seria y no daría ninguna explicación con respecto al hecho de que la exposición se refiere a las doctrinas pitagóricas —y sólo de paso a Platón. Finalmente y aún si se aceptara que el informe de Sexto concierne a la doctrina no escrita platónica, sería difícil confiar en su exactitud debido a todas las contaminaciones de ideas académicas y no académicas que ha sufrido. Para contar con alguna seguridad sería necesario confrontar este testimonio con otras fuentes académicas o platónicas.

En cuanto al tratamiento por Krämer del testimonio aristotélico sobre la doctrina no escrita de Platón, Vlastos concede que es más crítico que el de otros esoteristas. Así no refiere el pasaje del *De anima* 404 b 18 ss. a *περὶ τὰ γαθῶν*. No obstante, Krämer no habría considerado algunas contradicciones en las que incurre Aristóteles al prestar su testimonio; así por ej. al referirse a la doctrina de los números ideales, donde su dicho está en contradicción con el de Teofrasto.

Según Aristoxeno de Tarento (*Elementos de Armonía*, II, 30-31) Aristóteles manifestaba haber escuchado la lección (*ἀκρόασις*) de Platón sobre el bien y relataba las reacciones subsiguientes producidas en el auditorio. Algunos oyentes habrían esperado que Platón hablara sobre los bienes humanos como el bienestar, la salud o la fortaleza, y se habrían mostrado disgustados al comprobar que se refería a las matemáticas y a los números, a la geometría y astronomía y que concluía afirmando que el bien es la unidad. Vlastos señala que la lección a la cual Aristoxeno alude sólo puede haber tenido lugar una vez, ya que de otra manera el disgusto del que el texto habla no se hubiera producido: entretanto se habría difundido el tema de la conferencia de modo que su contenido no habría provocado equívocos ni disgusto alguno. Del mismo hecho se podría inferir que la lección estaba abierta al público y no reservada a un auditorio selecto e instruido con anterioridad, que sin duda habría tenido una noción previa de la presunta doctrina no escrita platónica.

En el *Fedro* 274 B - 278 E desvaloriza Platón la escritura frente a la palabra. Vlastos interpreta una parte de este texto y cree que no afirma que todo lo escrito sea falso y que tampoco da pie para sostener que el contenido de la enseñanza oral de Platón haya sido distinto o más serio que el de los diálogos.

En consecuencia, Vlastos piensa haber mostrado que el planteamiento general de Krämer es insostenible. ¿Tuvo Platón una doctrina oral? En opinión de Vlastos se puede aventurar que el fundador de la Academia discutía oralmente los puntos de vista que había expuesto en los diálogos y además algunos otros planteamientos a los cuales nunca llegó a elaborar lo suficiente como para considerarlos dignos de ser publicados. Pero no se podría añadir más.

Krämer ha dado una respuesta detallada a las críticas de Vlastos y a otras críticas —especialmente a las de H. D. Voigtländer en su artículo “Retracciones sobre el problema del Platón esotérico” de 1964. En su opinión los trabajos filológicos más recientes coincidirían en señalar que casi toda la tradición post-aristotélica procedería de la primera Academia, lo que explicaría el ropaje pitagórico en el cual el informa de Sexto Empírico transmite algunas ideas de la doctrina no escrita de Platón y ciertos rasgos escépticos que contiene. Por otra parte, sería indescubrible que partes esenciales de dicho informe se remontan a los principios académicos y a Platón mismo —como cuando se refiere a la Díada Indefinida, los números ideales, las conexiones dimensionales, la teoría de las categorías. Por último dentro de la crítica filológica contemporánea, la posición de Ackrill frente a la cuestión debatida le parece a Krämer ser aislada e insostenible.

En relación a su propia apreciación del testimonio aristotélico en general y al pasaje del *De anima* 404 b 18 ss. en particular, señala Krämer que Vlastos ha malentendido su posición. Que él evalúa positivamente dicho pasaje para la reconstrucción de la doctrina no escrita de Platón, y que las innegables dificultades de interpretación del testimonio del Estagirita sobre el plantamiento platónico en torno a los números ideales han sido resueltas por Konrad Gaiser en su libro de 1963.

Tocante a la historia de Aristoxeno Krämer rechaza la argumentación de Vlastos sobre el texto de *Elementos de Armonía* (II, 30-31) afirmando que en dicho libro se manifiesta posteriormente (44, 5) que el mismo Aristóteles efectuaba siempre una introducción a sus lecciones con el fin de no hacer surgir falsas expectativas entre sus oyentes. Lo que mostraría que pese a la repetición de estas conferencias su tema no era conocido, lo mismo que debe haber sucedido con las de Platón. Y que el auditorio platónico no tenía una noción previa del contenido de las lecciones *Sobre el bien*, obedece no a que se admitía en ellas a un público no instruido en la filosofía académica, sino a que —según el testimonio de la *Carta VII* la enseñanza era individual y por grupos. Lo que habría significado que un grupo no tenía por qué estar enterado de los principios últimos de la doctrina no escrita.

En lo referente al pasaje del *Fedro* 247 8 - 278 E, cree Krämer que una comparación entre los pasajes en cuestión —y más precisamente de 278 C 4 ss. y el *Timeo* 53 C 8 ss., mostraría que el objeto de la doctrina no escrita —la doctrina de los principios— tiene sin duda más importancia que el de la escrita. Y precisa que según su interpretación no se trata de que todo lo escrito sea falso para Platón, sino que es precisamente inferior en rango a lo no escrito.

Por último Krämer piensa que la consideración final de Vlastos revela que éste acepta como innegable la autenticidad de la tradición con respecto a algunos aspectos esenciales de la doctrina no escrita

de Platón —entre otros: la doctrina de las *ἀρχαί*, la teoría de las categorías, el sistema dimensional. En cambio Vlastos piensa que los planteamientos que integran la doctrina no escrita no habrían sido considerados por Platón como lo suficientemente maduros para ser publicados. Esto último le parece constituir a Krämer una inversión de los puntos de vista del *Fedro* —pues este diálogo sostiene la primacía de la oralidad sobre la escritura. En consecuencia, no sería la doctrina no escrita la que tendría que legitimarse, mostrando que se hablaba lo bastante desarrollada como para ser publicada.

Quisiéramos agregar que Gregory Vlastos reimprimió su reseña de *Gnomon* en su libro *Platonic Studies* (Princeton, 1973; pp. 379-398), añadiéndole un Apéndice (pp. 399-403). Aquí sostiene que la grandiosa construcción en el primer libro de Krämer es una obra de la imaginación con una pretensión de verdad mínima, y no por falta de erudición, sino por carecer de precisión al formular sus pretensiones y de una atención estrecha a la que puede y no puede ser fundamentado textualmente. Como ejemplo crítica la interpretación ofrecida por Krämer en sus "Retractaciones del pasaje del *Timeo* 53 C 8 - D 1, 4-7.

2. La discusión de la tradición hermenéutica platónica.

En sus libros *The Decline and Fall of the Neoplatonic Interpretation of Plato* (1974) e *Interpreting Plato* (1977), E. N. Tigerstedt ha trazado una sucinta historia de la interpretación de Platón desde el platonismo medioeval hasta nuestros días. El bosquejo pretende mostrar que: "Para la asunción de que Platón tuvo un sistema filosófico cerrado, que solo ocasional y fragmentariamente aparece en los diálogos, pero que habría sido explicado en sus lecciones en la Academia no hay ningún testimonio en ningún autor antiguo, ... En efecto, aquella era más bien una invención de Tenemann, como él mismo parece haber advertido con disgusto" (p. 69). Krämer y Gaiser serían los verdaderos sucesores de W. G. Tenemann (1761-1819; su obra más importante es el *System der platonischen Philosophie*, 4 Vol. Leipzig, 1792-1795) en el empeño de reconstruir la doctrina no escrita de Platón, pero utilizando fuentes que aquél había rechazado.

Según el esquema que bosqueja Tigerstedt en *The Decline and Fall of the Neoplatonic Interpretation of Plato* la interpretación medioeval de Platón habría estado determinada por el platonismo, gracias a la influencia ejercida por Dionisio Aeroagita sobre la teología cristiana. También en el Renacimiento habría sido determinante la tradición neoplatónica con respecto a la imagen del fundador de la Academia, debido al rol jugado por Marsilio Ficino. La quiebra de la tradición neoplatónica habría sido una consecuencia del cuestionamiento de la autoridad del Aeropagita en el siglo XVI y de la hermenéutica protestante que habría reivindicado el valor de la escritura. El profesor calvinista Juan de Serres, habría rechazado tanto la

interpretación escéptica de Platón (debida entre otros a Cicerón y a Montaigne) como la neoplatónica, demandando una exégesis únicamente sobre la base de los diálogos. Posteriormente el filólogo holandés J. G. Vosius, habría calificado a Plotino y a sus sucesores de "eclecticos", poniendo en entredicho su interpretación de Platón. No obstante, el platonismo habría renacido una vez más con la Escuela de Cambridge. Las sugerencias de Serres y de Vosius no habrían sido sin embargo vanas: las habrían recogido los teólogos protestantes Olearius y Mosheim, y a continuación el historiador de la filosofía Jacob Brucker. La visión de éste, habría sido propagada poco después por Diderot en la Enciclopedia, con lo que habría sido destruida definitivamente la tradición esoterista platónica cincuenta años antes de Schleiermacher.

En *Interpreting Plato* Tigerstedt ha proseguido la historia del platonismo hasta nuestros días y ha tratado además de probar que la reconstrucción de la doctrina no escrita de Platón propuesta por la Escuela de Tubinga es insostenible: desprendería los diálogos, se apoyaría sobre testimonios filológicos muy frágiles, emplearía una noción inconsistente de sistema —un sistema que es al mismo tiempo "abierto" o "flexible"— e incurriría en contradicciones notorias.

Krämer ha contestado las críticas de Tigerstedt en su artículo "Nuevas sobre la disputa en torno a la teoría platónica de los principios" (1980). En cuanto a los reparos contenidos en *The Decline and Fall* ..., manifiesta que la Escuela de Tubinga no se orienta por la interpretación neoplatónica de los escritos de Platón y que no ha hecho responsable a Schleiermacher de la cancelación de este tipo de exégesis. Que en cambio le imputa haber eliminado la tradición indirecta sobre Platón ya existente, y que había cobrado un vigor nuevo con Tenemann después del colapso de la idea neoplatónica de sistema. Que desde fines del siglo XVIII la tarea de mediar entre la tradición escrita y no escrita del platonismo es la única legítima frente a esta corriente filosófica desde el punto de vista científico y del de la historia de la filosofía; pero que habría sido bloqueada por el mito inventado por Schleiermacher de la autosuficiencia de los diálogos y por la simultánea represión de la doctrina oral. De esta manera habría operado reduccionistamente recortando la amplitud real de la tradición platónica.

En relación a las críticas de Tigerstedt contra la Escuela de Tubinga en su segundo libro, Krämer sostiene que el profesor sueco nunca discute directamente las cuestiones filológicas, sino que trata sobre todo de encontrar incoherencias internas en el planteamiento sobre la doctrina no escrita de Platón. Que su concepción de sistema es demasiado compacta e indiferenciada y artificiales las contradicciones que Tigerstedt quiere hallar en la reconstrucción de la doctrina no escrita de Platón.

3. La discusión filosófica

El libro de Krämer *Arete en Platón y Aristóteles* aún no ha encontrado la resonancia filosófica que sus tesis merecen. No obstante, queremos referirnos a trabajos de J. N. Findlay y de H. G. Gadamer que se ocupan más desde una perspectiva filosófica que filológica con los problemas que Krämer trata.

Según J. N. Findlay su libro *Platón. Las doctrinas escritas y no escritas* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1974) es la expresión final de un conjunto de convicciones que nacieron en el autor hacia 1925-1926. Entonces no se animó a publicarlas, debido a que el clima académico reinante era hostil hacia ellas. Que en 1974 lo puede hacer gracias a que dicho clima ha cambiado en Europa por obra de los trabajos de Krämer, Gaiser y otros investigadores (p. IX). J. N. Findlay sostiene que para comprender a Platón es preciso integrar la doctrina escrita de sus diálogos y su doctrina no escrita de la que da testimonio Aristóteles. Esta estaría presente en los diálogos del período medio, aproximadamente desde la época de *La República*. Afirmaría que las ciencias matemáticas llevarían a la visión última del bien, en el cual todas las formas regulares e irregulares de la vida cívica serían vistas como reposando sobre relaciones numéricas. Platón habría emprendido numerosas tentativas a fin de realizar este proyecto, pero sin lograrlo, por lo que nunca lo habría llegado a escribir, aumentando en cambio paulatinamente su posición crítica frente a él. Este proyecto sería la fuente de inspiración de la lógica moderna, de la física y de la filosofía sistemática.

Al comienzo de su libro Findlay ofrece un esquema de la teoría de las ideas y de su versión matematizada y luego lleva a cabo una investigación detallada de los diálogos — a los que divide en: socráticos, ideológicos (el *Menón*, el *Fedón*, el *Symposio*, el *Fedro* y la *República*), estoicoidológicos (el *Cratilo*, el *Teeteto*, el *Parménides*, el *Sofista*, el *Político*, el *Filebo* y las Cartas) y en filosofía platónica de lo concreto (el *Timeo*, el *Critias*, *Las Leyes* y la *Epinomis*). A continuación hace una estimación del platonismo y de su influencia y el libro concluye con dos apéndices: uno que contiene textos sobre la doctrina no escrita de Platón y el otro una crítica de los puntos de vista de H. Cherniss.

Absolutamente característico de la doctrina escrita de Platón sería, según Findlay, considerar que las ideas son las únicas entidades genuinamente reales. lo que mostraría la falsedad de la interpretación aristotélica, según la cual el fundador de la Academia habría postulado una dualidad de mundos: el de las ideas y el de las cosas. En verdad éstas poseen una existencia meramente derivativa y por así decirlo parasitaria: no son en sí mismas nada, sino sólo realizaciones, instanciaciones o ejemplificaciones de las ideas. Entre éstas habría diferencias de rango: ideas positivas y negativas, de las que estas últimas serían como el reverso de las primeras. Sería falso aislar a las

ideas entre sí o separarlas de sus ejemplificaciones. La descripción de las relaciones entre las ideas conduciría a ideas de rango mayor: a meta ideas o categorías de ideas. Las conexiones entre las ideas se determinarían según proporciones de diferente complejidad. La doctrina platónica de las ideas habría anticipado a la de los neoplatónicos Amonio y Plotino al planear tres hipóstasis originales: el bien en sí mismo, el reino intemporal de las ideas correlacionado eternamente con el pensamiento y el conocimiento y, finalmente, el alma del mundo que busca a su demiurgo y a su modelo solicitando su guía.

La doctrina no escrita representaría una extensión natural de la teoría de las ideas y sería coherente con sus tendencias principales. Consideraría a las ideas como números, por lo que depreciaría las cualidades sensibles, habría constituido una teoría de los números que habría cubierto la multidimensionalidad de la geometría y la cronometría, del espacio idealizado, el tiempo y el movimiento, y habría anticipado la moderna teoría de los números complejos y del continuo. Los números-ideas se generarían "lógicamente" de dos principios: de lo Uno y de lo grande y lo pequeño o Díada Indefinida. Este último principio no tendría sin embargo una subsistencia propia, sino que representaría sólo el "reverso" o la "sombra" de lo Uno: Platón habría profesado un monismo consecuente. El principio de lo grande y lo pequeño tendría no obstante una gran importancia a diferentes niveles: así por ejemplo en el de los cuerpos geométricos para la generación de "lo largo y lo corto", "lo ancho y lo estrecho", "la profundidad y la superficie", y en el de las cosas sensibles para la constitución del 'lugar'.

También las ejemplificaciones se encontrarían ordenadas según su rango y correlacionadas entre sí. Así las almas son en cuanto individuos ejemplificaciones que resultan de relaciones eidéticas y se encuentran muy por encima de las cosas del mundo sensible. Los números ideales se "cosifican" antes de entrar al mundo sensible en el dominio de los seres matemáticos. El 'lugar' no es el ámbito situado 'entre' las cosas sensibles, sino solo un aspecto de la posibilidad de la realización de las ideas. Aunque las ejemplificaciones no constituyan en sí mismas nada, como ya hemos dicho, representan una posibilidad esencial de las ideas. Lo Uno se despliega así tanto en las ideas a las cuales proporciona existencia, como en lo múltiple sensible que realiza una posibilidad de éstas.

H. G. Gadamer no ha sometido la concepción de la Escuela de Tubinga a una crítica directa, sino que ha desarrollado un planteamiento cercano al de Krämer y Gaiser en sus trabajos "La dialéctica no escrita de Platón" (1968) y *La idea del bien entre Platón y Aristóteles* (1978). En el artículo sostiene que, como hermenéuticamente sólo se puede comprender lo desconocido a partir de lo conocido, únicamente cabe aproximarse a la tradición indirecta platónica a partir de los diálogos. La reconstrucción de la doctrina no escrita de Platón realizada por la Escuela de Tubinga habría hecho plausible una hipó-

tesis a la que los diálogos platónicos sugieren desde temprano: que el lógos posee la estructura del arithmós —poner en relación lo Uno y lo múltiple, donde lo múltiple representa desde un comienzo el problema de la dualidad. Todo número es unidad y multiplicidad, pero no una multiplicidad indefinida, sino determinada por la unidad. En forma parecida el lógos pondría en conexión la unidad de la opinión y la multiplicidad de las palabras o de sus conceptos componentes. Que el número y el lógos poseen una estructura análoga indica que en el fondo no hay una distancia insalvable entre la tradición platónica indirecta y directa. En ambos casos se mostraría que la dialéctica no tiene límite posible, que es en verdad infinita. En la doctrina no escrita los dos principios —el de lo Uno y el de la Multiplicidad— generarían indefinidamente los números, y la doctrina no escrita se presentaría como una teoría relacional, en la cual cada idea sólo sería algo en conexión con las otras ideas. El conocimiento humano aparecería así como siempre perfectible, tan solo como φιλοσοφία y nunca como σοφία cumplida.

En el opúsculo *La idea del bien entre Platón y Aristóteles* ha propuesto Gadamer la tarea de volver a cuestionar lo que significó la crítica de Aristóteles a Platón dentro de la Academia y entre los académicos. La realización de esta tarea exige efectuar una elaboración amplia de los rasgos comunes existentes entre la doctrina platónica y aristotélica del λόγος τοῦ εἶδους. Únicamente así se podría ganar el terreno a partir del cual es posible establecer en qué consiste la concepción divergente de Aristóteles. En relación a Platón, Gadamer investiga la idea del bien en los diálogos tempranos y en el *Fedón*, *La República* y el *Filebo*; y con respecto a Aristóteles sus tres éticas —la *Magna Moral*, la *Moral Eudemia* y la *Nicomaquea*— que tratan del problema del bien. Platón no comprende la idea del bien sobre la base del saber técnico, sino por el contrario la diferencia de éste —lo cual probablemente constituye herencia de Sócrates. Los primeros diálogos mostrarían que hay que dar cuanta del bien y de la areté, pero que en rigor ambos se encontrarían μετὰ λόγου. Los diálogos posteriores expondrían que la idea del bien no es una idea entre otras, sino que posee la función de un principio epistemológico —hacer cognoscible todo lo demás— y ontológico —conferirle ser. No significa esto que Platón haya poseído un sistema deductivo ni que el movimiento dialéctico se aquiete al llegar a la idea del bien. En verdad el ascenso a esta idea tiene el sentido del paso del ámbito dianoético al noético, en el cual lo importante es el examen de las relaciones entre las ideas. Empero el movimiento dialéctico no cesaría jamás. Finalmente, en el *Filebo* cree Gadamer hallar la tesis de que la idea del bien no tiene una existencia separada y trascendente, sino sólo la de la estructura de la buena mezcla concreta —o la de una bella mezcla. Considerada más en detalle esta estructura sería la de lo bello, simétrico y verdadero. Se la podría encontrar en el alma, el Estado y el mundo, en todos los cuáles se mostraría una unidad compuesta de unidad y multiplici-

dad, que pondría de manifiesto una belleza externa y la dynamis del bien.

También cree Gadamer poder comprobar que, pese a su crítica general a Platón, Aristóteles continuó siendo siempre un platónico. Sus reparos habrían sido especialmente injustos con respecto a la idea del bien: el Estagirita la equipara a las demás ideas con lo cual le otorga un ser separado y trascendente que no tiene en Platón, creando el problema inexistente en éste del chorismós. Y no obstante, esta misma crítica permitiría avizorar —pese a lo infundada que es— la verdadera intención platónica cuando Aristóteles indica que la idea del bien era para el fundador de la Academia lo lógicamente primero como principio del número y la causa de todo lo otro gracias a su presencia. En ambos casos se observaría que el bien no es una idea igual a otras.

La herencia platónica de Aristóteles se advertiría en su doctrina del eidos y del telos que cada cosa lleva en sí y realiza. Cuando lo logra adquiere la condición de ser una cosa buena. Aquí al igual que en el caso del fundador de la Academia el bien no es algo separado y trascendente, sino que se da en lo concreto. La diferencia entre Platón y Aristóteles frente a la idea del bien reposaría, según Gadamer, en que el primero la pensó universalmente en su doctrina de los números, pero de modo sólo metafórico. En cambio Aristóteles habría hallado el lenguaje apropiado para poder pensar conceptualmente este problema.

CONSIDERACION FINAL

Los resultados filológicos del libro de Hons-Joachim Krämer *Areté en Platón y Aristóteles* son de una importancia decisiva para comprender la filosofía del fundador de la Academia, la del Estagirita y la historia de la filosofía antigua en general. A este respecto el hecho de que posteriormente Krämer haya atenuado algunas de sus tesis iniciales —por ejemplo sobre el valor autónomo de los diálogos frente a la doctrina no escrita— no cambia mucho. En efecto, una gran parte de sus propuestas sigue conservando su originaria fuerza explosiva, y en algunos casos la ha acrecentado aún más gracias a las tesis de sus trabajos siguientes— como en el caso del problema de la relación entre Platón y Aristóteles.

Krämer ha hecho claro que no se puede comprender la filosofía platónica, sino se toma en cuenta la doctrina no escrita y escrita. Si inicialmente se podía observar en su primer libro una cierta desvalorización de las ideas en favor de la doctrina no escrita, posteriormente Krämer ha aceptado que la tradición indirecta no puede sustituir a los diálogos, sino sólo complementarlos y ampliar la imagen de Platón que proporcionan. No obstante, la doctrina no escrita estaría situada sobre la escrita por concernir a los principios. En opinión de Krämer la doctrina no escrita habría comprendido una ontología y una deducción ontológica. Según la primera la entidad, la areté y la verdad se

basarían sobre el ser uno y, por último, sobre un fundamento. Este estaría constituido por el principio de la Uno que al ponerse en contacto con el principio de la Diada Indefinida daría lugar a todo lo que es, vale y es verdadero. El fundamento es determinado negativamente como el no-mundo, la no-multiplicidad y la no-entidad. La deducción ontológica abarcaría el movimiento de derivación de los principios a los entes individuales, y el de la reducción que seguiría el camino inverso.

Por otra parte, Krämer ha tratado de mostrar que no se puede entender la filosofía aristotélica sino sobre el trasfondo de la historia de la antigua Academia platónica. Dentro de ésta distingue entre una "izquierda" académica representada por el radicalismo de Espeusipo y una "derecha" defendida por el conservador Jenócrates. Aristóteles habría estado inicialmente cerca de Espeusipo y posteriormente habría intentado una solución amplia a los problemas planteados, en la cual habría integrado las propuestas de sus predecesores. La evolución de su obra iría de la lógica y la metafísica a la biología. Lo que distinguiría radicalmente el pensamiento de Aristóteles del de Platón sería su decuantificación del platonismo —su apartamiento de la filosofía matematizante y, en correspondencia, su acentuación del momento cualitativo y teleológico en todos los ámbitos del ser—, y su diferente concepción de la filosofía —que de ser unitaria y sistemática en Platón habría pasado a escindirse en teoría y praxis en Aristóteles, escesión que sería responsable de la decadencia de la dialéctica.

Por último los trabajos de Krämer proporcionan una nueva imagen de la historia de la filosofía antigua. En su opinión, hay una unidad entre el pensamiento presocrático, el de Sócrates, el de Platón y el de Plotino. Los presocráticos habrían desarrollado una filosofía de elementos, Sócrates habría cambiado transitoriamente la dirección del preguntar filosófico griego y habría puesto el germen de la dialéctica, y Platón habría de retornar a la interrogación ontológica con su doctrina no escrita e iría a desarrollar la dialéctica. La filosofía aristotélica habría tratado de anular la metafísica del fundamento y la deducción ontológica, pero sólo lo habría logrado parcialmente. En verdad, habría una continuidad en el platonismo entre Platón y Plotino y se podría acreditar la influencia ininterrumpida de la Antigua Academia hasta en la filosofía helenística. Tan sólo el nominalismo habría logrado asertar un golpe de gracia al platonismo.

Las consecuencias de los planteamientos filológicos de Krämer son rde inocultable importancia también para la historia de la filosofía. Restringiéndonos a su propuesta de reconstrucción de la doctrina no escrita de Platón, ella corregiría la imagen del fundador de la Academia planteada por Nietzsche la cual ha tenido una enorme difusión a través de la interpretación de Heidegger. Según esta imagen Platón habría dividido la "realidad" (= lo que hay) en un mundo sensible inmanente y en otro inteligible trascendente, y habría colocado a éste sobre aquél. El mundo inteligible sería el de las ideas. Ahora bien,

si Platón no es primariamente el pensador de las ideas, sino el del fundamento, todos los ataques de una época que —con Nietzsche— reaccionaba contra la presunta preferencia platónica y colocaba al mundo sensible sobre el de las ideas no serían certeros, y habrían fallado su blanco en cuanto al Platón histórico se refiere.

Las críticas filológicas a los planteamientos de Krämer y a su presentación de la tradición hermenéutica platónica son en cierta medida atendibles. Gregory Vlastos y otros filólogos han mostrado cuan frágil es su reconstrucción de la doctrina no escrita de Platón: cuan discutibles son las fuentes sobre las que se apoya, cuántos problemas lógicos entraña y cuántos supuestos impilca. Y por otra parte E. N. Tigerstedt ha logrado probar que no fue Schleiermacher quien terminó con al tradición a la que él llama neoplatónica de la exégesis de Platón.

Y sin embargo a Krämer le asiste la razón cuando afirma que, a falta de pruebas directas, la filología no puede evitar hacer deducciones y vive de ellas ("Retraktationen", p. 161). Por otro lado sus trabajos sobre Platón, Aristóteles, la Academia, el Neoplatonismo y la filosofía helenística se han mostrado como fecundos, fructuosos y sugerentes; y Krämer cuenta con fuertes argumentos en favor de su reconstrucción de la filosofía oral platónica. Por lo demás, y como ha tratado de mostrar Gadamer, no es necesario suponer la existencia de la lección sobre el bien o que fuera dictada muchas veces, para poder inferir el contenido de la doctrina no escrita: se puede deducirla de los diálogos mismos —como en parte trató de hacer Krämer en su primer libro.

Finalmente, quizás se pueda sostener que, luego del impacto inicial causado por los planteamientos de Krämer y Gaiser, la investigación sobre la tradición platónica indirecta ha llegado a un cierto punto muerto y los argumentos a favor y en contra han comenzado a repetirse. Para superarlo será necesario que en los próximos años se aporten nuevas pruebas en pro de la reconstrucción propuesta de la doctrina no escrita de Platón; o que se presente una interpretación nueva y más plausible que la de Cherniss sobre el sentido del testimonio de Aristóteles sobre esta doctrina.

A más de veinte años de escrita la tesis de Hans-Joachim Krämer sobre la doctrina no escrita de Platón, se muestra como una piedra miliar de la filología contemporánea. En todo caso, consideramos que ha hecho impensable que se vuelva a una posición como la de Cherniss para quien la versión de Aristóteles sobre la tradición platónica indirecta no constituye sino un conjunto de malentendidos, en los que habría incurrido una de las mentes más lúcidas de la historia de la humanidad.

Tubinga, noviembre de 1980 — Lima, agosto de 1981.

BIBLIOGRAFIA

1. De Hans-Joachim Krämer (publicaciones filológicas).

a) Libros

- Arete bei Platon und Aristoteles, Zum Wesen und zur Geschichte der platonischen Ontologie.** Heidelberg: Winter, 1959 (2ª ed.: Amsterdam, 1967).
- Der Ursprung der Geistesmetaphysik. Untersuchungen zur Geschichte des Platonismus zwischen Platon und Plotin.** Amsterdam, 1964, 2 1967.
- Platonismus und hellenistische Philosophie.** Berlin/Nueva York: De Gruyter, 1971.
- Platone e i fondamenti della metafisica. Saggio sulla teoria dei principi e sulla dottrine non scritte di Platone con una raccolta dei documenti fondamentali in edizione bilingua e bibliografia.** Introducción y trad. de G. Reale. Milás: Vita e Pensiero, 1982.

b) Artículos

- "Die platonische Akademie und das Problem einer systematischen Interpretation der Philosophie Platons", en: **Kantstudien.** Colonia, Vol. 55, 1964; pp. 1-33.
(Reproducido en: Gaiser, K. (Ed.), **Das Platonbild.** Hildesheim: Olms, 1962; pp. 198-230).
- "Retraktationen zum Problem des esoterischen Platon", en: **Museum Helveticum.** Vol. 21, Fasc. 3, 1964; pp. 137-167.
- "Über den Zusammenhang von Prinzipienlehre und Dialektik bei Platon. Zur Definition des Dialektikers Politeia 534 B - C", en: **Philologus,** 110, 1966; pp. 35-70.
(Reproducido en: Wippern, J. (Ed.), **Das Problem der Ungeschriebenen Lehre Platons.** Darmstadt, 1972; pp. 394-448).
- "Aristoxenos über Platons $\mu\epsilon\tau\alpha\ \tau\alpha\ \nu\omicron\mu\omicron\tau\alpha$ ", en **Hermes,** 1966; pp. 111-112.
- "Das Problem der Philosophenherrschaft bei Platon", en: **Philosophisches Jahrbuch.** 74, 1967; pp. 254-270.
- "Zur geschichtlichen Stellung der aristotelischen Metaphysik", en: **Kantstudien.** Colonia, Año 58, 1967; pp. 313-354.
- "Grundbegriffe akademischer Dialektik in den biologischen Schriften von Aristoteles und Teophrast", en: **Rheinisches Museum.** No. 111, 1968; pp. 293-333.
- "Die grundsätzlichen Fragen der indirekten Platonüberlieferung", en: **Idee und Zahl. Studien zur platonischen Philosophie.** Editado por H. G. Gadamer y W. Schadewaldt. Heidelberg: Winter, 1968; pp. 106-150.
- "ΕΠΙΧΕΙΝΑ ΤΗ ΟΥΣΙΑΣ. Zu Platon, Politeia 509 B", en: **Archiv für Geschichte der Philosophie.** Berlin, Vol. 51, 1969; pp. 1-30.
- "Gundfragen der aristotelischen Theologie", en: **Theologie und Philosophie.** Año 44, 1969; Cuaderno 3: pp. 363-382 y cuaderno 4: pp. 481-504.
- "Die Denkbewegung der aristotelischen Ersten Philosophie und ihr geschichtlicher Hintergrund", en: **Akten des XIV. Internationales Kongresses für Philosophie.** Viena, 1971; pp. 355-360.

"Das Verhältnis von Platon und Aristoteles in neuer Sicht", en: **Zeitschrift für philosophische Forschung**. Meisenheim am Glan, Vol. 26, 1972; pp. 329-352.

"Aristoteles und die akademische Eidoslehre. Zur Geschichte des Universalienproblems im Platonismus", en: **Archiv für Geschichte der Philosophie**. Vol. 55, 1973; pp. 119-190.

"Zum neuen Platon-Bild", en: **Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft** [Strijcker]. Antwerpen/Utrecht, 1973; pp. 206-214.

"Neues zum Streit um Platons Prinzipientheorie", en: **Philosophische Rundschau**. Tübingen, Año 27, 1980; pp. 1-38.

"Zum neuen Platon-Bild", en: **Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte**. Cuaderno 1, Año 55, 1981; pp. 1-18.

2. **Literatura secundaria sobre la doctrina no escrita de Platón**

a) **Historia y antologías de las publicaciones antiguas**

Gaiser, Konrad (Ed.), **Das Platonbild, Zehn Beiträge zum Platonverständnis**. Hildesheim: Olms, 1969.

Tigerstedt, E. N., **The Decline and Fall of the Neoplatonic Interpretation of Plato. An Outline and some Observations**. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1974.

Tigerstedt, E. N., **Interpreting Plato**. Estocolmo: Almqvist & Wiksell, 1977.

Wippern, Jürgen (Ed.), **Das Problem der Ungeschriebenen Lehre Platons**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972 [con una abundante bibliografía].

b) **Selección de publicaciones recientes**

Annas, Julia, **Aristotle's Metaphysics, Books M and No**. Trad., comentario y notas. Oxford: At the Clarendon Press, 1976.

Dönt, Eugen, **Platons Spätphilosophie und die Akademie: Untersuchungen zu den platonischen Briefen, zu Platons "Ungeschriebener Lehre" und zur Espinomis des Philipp von Opus**. SB Österreichische Akademie der Wissenschaften, 251/3, 1967.

Düring, I., **Aristoteles**. Heidelberg: Winter, 1966.

Findlay, J. N., **Plato: The Written and the Unwritten Doctrines**. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1974.

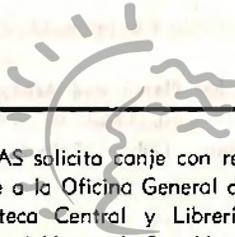
Findlay, J. N., **Plato and Platonism: An Introduction**. 1978.

Gadamer, H. G., **Die Idee des Guten zwischen Plato and Aristoteles**. Heidelberg: Winter, 1978.

Gadamer, H. G. y W. Schadewaldt (Eds.), **Idee und Zahl. Studien zur platonischen Philosophie**. Heidelberg: Winter, 1968.

- Gaiser, Konrad, **Platos Ungeschriebene Lehre**. Stuttgart: Klett, 1963, 2 1968.
- Gaiser, Konrad, "La theoria dei principi in Platone", en: **Elenchos. Rivista di studi sul pensiero antico**. No. 1, 1980; pp. 45-75.
- Guthrie, W. K. C., **A History of Greek Philosophy**. Vol. 5: The later Plato and the Academy. Cambridge University Press, 1978.
- Happ, Heinz, **Hyle. Studien zum Aristotelischen Materiebegriff**...Berlin: De Gruyter, 1971.
- Lesky, Aibin, **Geschichte der griegischen Literatur**. Berna, 3 1971; pp. 606 ss.
- Meissner, Helmut, **Der tiefere Logos Platons**. 1978.
- Niewöhner, F. W., **Dialog und Esoterik in Platons "Parmenides"**. Untersuchungen zur Platonischen "Esoterik". Monographien zur philosophischen Forschung, Tomo 78, 1971.
- Szlezák, Th. A., "Neuere Literatur zur Platos Forschung", en: **Göttingische Gelehrter Anzeige**, 1978.
- Vlastos, G., "On Plato's Oral Doctrine", en: **Platonic Studies**. Princeton, 1973; pp. 379-403.
(La parte principal de este artículo fue publicado como reseña en **Gnomon** en 1963).
- Voigtländer, H. D., Reseña de **Arete bei Platon und Aristoteles**, en: **Archiv für Geschichte der Philosophie**. No. 45, 1963; pp. 194-211.
- Watson, G., **Plato's Unwritten Teaching**. Dublin: Talbot, 1973.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



LETRAS solicita canje con revistas similares. Dirigirse a la Oficina General de Editorial, Imprenta, Biblioteca Central y Librería de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Av. República de Chile 295, Of. 508, Lima 1, Perú.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

La Revista LETRAS se terminó de imprimir el 17 de febrero de 1986 en la Imprenta de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Jirón Paruro 119 Lima. 1.

FE DE ERRATAS

Pág.	Dice	Debe decir
2	Dr. Washington...	Dr. Wáshington
5	...que mas tarde...	...que más tarde...
8	Completa el conjunto	Completan el conjunto
14	El P. Diego Moroto inició...	el P. Diego Maroto inició...
22	El no-objetualismo estictu sensu ...Projet art" (3) ...Stieglitz confirma la...	el no objetualismo estrictu sensu Project art" (3) ...Stieglitz confirman la...
23	...la fotografía ha significado Marcel Duchamp Ilgó a... ...como objeto "confeccionan- do"... ...un estímulo a favor del con- ceptual	...la fotografía han significado... ... Marcel Duchamp Ilegó a... ...como objeto "confeccionado"... ...un estímulo a favor del arte con- ceptual...
24	...las imágenes que servirían con marco a su vida	lcs imágenes que servirían como mar- co a su vida
25	...logra cierto estatus... "llenando de basura de la ga- lería" , pero con un afecto...	...logra cierto status ... "llenando de basura la galería" , pero con un efecto
31	El autor de uno de los murales que ss se van a...	El autor de uno de los murales que se van a...
33	repetida por Vasari	repetida por Vasari
37	serpentinata ya que cada uno... ...que los ángeles crean al im- presión la lanza del Arcárgel...	"serpentinata" "ya que en cada uno... ...que los ángeles crean la impre- sión ...la lanza del Arcangel...
38	La Resurrección de...	...La Resurrección de...
41	1) el periodo de cuatro meses entre Junio y Noviembre 1537; 3) el año de Diciembre...	1) El período de cuatro meses entre Junio y Noviembre 1537 2) Junio 1571 a Noviembre 1572 3) el año de Diciembre...
43	hubiese sido encomendada	hubiese sido encomendado
45	volvieron a su cause normal	volvieron a su cauce normal
46	los mensajes y los receptores	los mensajes y los receptores

47	la estructura del imaginario	la estructura del imaginario. . .
57	por Julio Kristava en . . .	por Julia Kristeva en . . .
58	y sociedad en América Latinas, el modernismo	y sociedad en América Latina, el mo- dernismo. . .
62	(nota 7) On the one hand it goes	On the one hand it goes
65	el mundu entero como gran mercado	el mundo entero como gran mercado
67	de parecer nu se preocupa	de parecer no se preocupa
68	en el atraso cultura y socio- económico . . .	en el atraso cultural y socio-económi- co
69	me parecen mologradas. . .	me parecen malogrados. . .
71	me parece fállido. . .	me parece fallido
	que "comete" a los textos	que "somete" a los textos.
	la literatura de vanguardia	la literatura de vanguardia
72	liberalidades (i.e., burguesas)	liberalidades (i.e., burguesas)
74	dichas deudas sin lineales	dichas deudas son lineales
75	"revolución" escritutaria,	"revolución" escrituraria
76	Me parece, pues, que a Kristeva	Me parece, pues, que a Kristeva
87	permite a los interlocutores. . .	permite a los interlocutores. . .
94	—en fin: al botella de Silvaner sigue las régulas fundamentales	—en fin: la botella de Silvaner sigue las reglas fundamentales. . .
139	En su obra Geniecillos. . .	En su obra Geniecillos. . .
168	hoy día, más que nuca, el. . . Legras Clark	hoy día, más que nunca, el. . . Le Gros Clark
171	de relieve los oспectos axiológi- cos	de relieve los aspectos axiológicos
175	de cerrar la censura que sólo a temas ético-políticos	de cerrar la cesura que. . . sólo a temas ético-políticos
176	ciencias particulares, habria. . .	ciencias particulares, habria. . .
183	autónoma con el platanismo. . .	autónoma con el platonismo. . .
185	de los problemas particulares, peor sí. . .	de los problemas particulares, pero sí. . . .
186	determinar la posición de. . .	determinar la posición de. . .
189	por Dianisio Aeropagita sobre. . .	por Dionisio Aeropagita sobre. . .
190	sobre la base de los diálogos. . . En relación a las criticas. . .	sobre la base de los diálogos. . . En relación a las criticas. . .
191	falsedad de la interpretación aristotética	la falsedad de la interpretación aris- totética
195	los trabajos. . .	los trabajos. . .
	elementos, Sócartes habria. . .	elementos, Sócrates habria. . .
	del preguntar filosófico. . .	del preguntar filosófico. . .
	de Kramer son rde inocultable	de Krämer son de inocultable. . .
196	es su reconstrucción de la doc- trina	es su reconstrucción de la doctrina
	y cuántos supuestos impilca. . .	y cuántos supuestos implica. . .



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

1. ARTICULOS

II. BIBLIOGRAFIA

MARTHA BARRIGA TELLO

La iglesia de Santo Domingo de Lima durante el siglo XVII

ALFONSO CASTRILLON VIZCARRA

Reflexiones sobre arte conceptual en el Perú y sus proyecciones

FRANCISCO STASTNY

Un fresco de Pérez de Alesio en la capilla Sistina

DESIDERIO BLANCO

Comunicación e imaginario popular

GEORGE YUDICE

Las contradicciones del análisis telquista aplicado a la literatura hispanoamericana

ESTHER CASTAÑEDA

A propósito de un debate

WALTER BRUNO BERG

"62" Un modelo inenarrable (Cortázar y la escritura)

RAUL BUENO CHAVEZ

Para la interpretación del poema vanguardista

MARIA LUISA RIVARA y YOLANDA WESTPHALEN

La palabra y el hombre

FERNANDO BOBIO ROSAS

Darwin, la teoría de la evolución y la naturaleza humana

DAVID SOBREVILLA

La Doctrina no escrita de Platón
