

LETRAS



91

ORGANO DE LA
FACULTAD DE
LETRAS Y
CIENCIAS HUMANAS

1992

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

(Universidad del Perú, DECANA DE AMERICA)



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

HEMEROTECA DE LETRAS

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

LETRAS, ORGANO DE LA FACULTAD EDITADO POR EL
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HUMANISTICAS

DECANO: DR. TOMAS ESCAJADILLO O' CONNOR

DIRECTOR DEL I. I. H.: DR. GILBERTO BUSTAMANTE GUERRERO



Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

COMITE DE REDACCION DE LA REVISTA

DIRECTOR: Dr. Tomás Escajadillo O' Connor

EDITOR: Lic. Miguel Angel Rodríguez Rea

COORDINADORES : Lic. Martha Barriga Tello, Dra. Dora Felices Alcántara, Lic. Erlinda Chávez Barriga, Lic. Gonzalo Espino Relucé, Dr. Winston Orrillo Ledesma, Dr. Juan Rivera Palomino.

LETRAS

Organo de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Año 63, Número 91



Primer semestre de 1992

Sumario

ARTICULOS

DAVID SOBREVILLA

La crítica orteguiana a Ser y tiempo de Heidegger 5

ARSENIO GUZMÁN JORQUEBA

Un examen del "Esse Est Percipi": berkeleyano
«Jorge Puccinelli Converso»

MAGDALENA VEXLER TALLEDO

Filosofía y metáfora 28

MARTHA BARRIGA TELLO

De los métodos y áreas de investigación en Historia
del Arte Peruano: *Propuesta* 49

SANTIAGO LÓPEZ MAGUIÑA

Soberanía y sumisión en "Los gallinazos sin plumas"
de Julio Ramón Ribeyro 64

PAÚL LLAQUE

Las novelas cortas de Diez-Canseco 81

MIGUEL ÁNGEL HUAMÁN

Hemingway: el viejo y un mar de palabras 97

NOTAS Y COMENTARIOS

RAIMUNDO PRADO R. Reflexiones sobre la Teología de la Liberación	106
OSCAR MARAÑÓN Nociones básicas del materialismo indio	111
RAÚL BUENO Y TOMÁS G. ESCAJADILLO Discurso en honor del Dr. Fernando Alegría, en ocasión de su incorporación como Profesor Ho- norario de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos	115
HORACIO HIDROVO PEÑAHERRERA Sinopsis de la novela ecuatoriana	120
SERGIO RAMÍREZ FRANCO La muerte como motivo en los cuentos de Abraham Valdelomar	126
Enrique Iturriaga <i>Productos de las investigaciones recibidos entre diciembre de 1989 y julio de 1991</i>	133
RESEÑAS	
Stephen Minta, <i>García Márquez: Writer of Colombia</i> (Sergio Ramírez Franco)	135
Carlos Germán Belli, <i>Antología crítica (Paúl Llaque)</i>	140
Pedro Jorge Vera, <i>Por la plata baila el perro</i> (Camilo Fernández Cozman)	143
Rosalba Campra, <i>América Latina: la identidad y la máscara</i> (Sergio Ramírez Franco)	145
Miguel Gutiérrez, <i>Hombres de caminos (Paúl Llaque)</i>	150
Alonso Cueto, <i>Los vestidos de una dama (Jorge Ninapayta)</i>	153
César Vallejo, <i>Desde Europa; crónicas y artículos (1923-1938) (Miguel Ángel Rodríguez Rea)</i>	155
José Carlos Mariátegui, <i>Escritores juveniles (La edad de piedra). Tomo I (Miguel Ángel Huamán)</i>	158

La crítica orteguiana a *Ser y Tiempo* de Heidegger

DAVID SOBREVILLA

Ser y Tiempo (en las citas siguientes SuZ) apareció por primera vez en el *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* en 1927, y debe haber sido comenzado a leer de inmediato por Ortega, porque lo cita en una nota de su artículo "La Filosofía de la Historia de Hegel y la historiología" (IV, 541) (1) de febrero de 1928. En nuestra opinión, que aquí no podemos fundamentar, esta lectura debió revelarse de inmediato las posibilidades ínsitas en planeamientos suyos anteriores, pero simultáneamente la necesidad de hacer un deslinde con respecto a *Ser y Tiempo* a fin de poder afirmar la originalidad de sus propias ideas. En los años siguientes se encuentra en los escritos orteguianos referencias amigables a Heidegger, hasta que a partir de 1932 el "pensador español empieza a distanciarse del alemán y a criticarlo". Esta crítica tiene su expresión más amplia en el § 29 de *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva*, libro escrito casi en su totalidad en la primavera y verano de 1947. Posteriormente tuvo lugar un acercamiento personal entre Ortega y Heidegger con motivo de su encuentro en el II^o Coloquio de Darmstadt sobre "Hombre y espacio" celebrado en 1951, y de una discusión posterior efectuada en Baden-Baden. Finalmente, luego de este contacto se produjo un nuevo alejamiento y crítica por parte de Ortega que se expresa en tres artículos publicados en 1953 (IX, 628 ss.; el cuarto y último fue hallado entre los textos inéditos y publicado póstumamente). En este trabajo quisiéramos examinar

(1) Citamos según la edición de las **Obras Completas** de Ortega (Madrid: Revista de Occidente: t. I-VI: 1961; t. VII-IX: 1965; t. X-XI 1969). No poseemos el último tomo (XII), sino sus textos en volúmenes sueltos: **Unas lecciones de metafísica** (Madrid: Alianza, 1976), **Sobre la razón histórica** (Madrid: Alianza, 1979) e **Investigaciones psicológicas** (Madrid: Alianza, 1979).

tan sólo la crítica de Ortega a *Ser y Tiempo* en el § 29 del libro sobre Leibniz aprovechando además de otros escritos conexos (2).

La crítica fundamental de Ortega a Heidegger es que éste no se encontraba a la altura de su tiempo, a diferencia de lo que sucedía con él mismo (2), porque el pensador alemán habría colocado su filosofía bajo el signo de la idea del ser y no bajo el de la idea de la vida que es propia de nuestra época. Según Ortega las épocas anteriores han estado bajo el signo de otras ideas. "La nueva gran Idea en que el hombre comienza a estar es la Idea de la vida" (VI, 166). Y Ortega agregaba que el proceso de la vida actual depende del *tiempo* de desarrollo de esta idea (Id., p. 170). El creía que su propia filosofía constituía precisamente una contribución para que la idea de la vida se impusiese.

En una primera parte de este artículo exponemos la crítica general de Ortega a *Ser y Tiempo* (1), luego presentamos su discusión de algunos aspectos específicos de esta obra (2), a continuación el cuestionamiento que hace el pensador madrileño de la concepción de filosofía de Heidegger en *Ser y Tiempo* (3), y finalmente extraemos algunas conclusiones de nuestro trabajo (4).

Ortega empieza su crítica a Heidegger en el § 29 de su libro sobre Leibniz con una interpretación peculiar de los §§ 15 y ss. de *Ser y Tiempo*. Según él Heidegger debe haber sostenido que la filosofía brotó en el hombre cuando éste *se extraña* del mundo, cuando las cosas en torno que le servían, que eran sus enseres le fallan. Ante este fallo del mundo "como conjunto de enseres y trebejos, de cosas-que-sirven, descubre que éstas le son ajenas y que, por lo mismo, tienen un *Ser* propio, en preguntarse por el cual consiste el ser hombre" (VIII, 271). Esta interpretación es manifiestamente errónea, ante todo porque Heidegger no afirma que la filosofía empieza con un fallo del mundo en cuanto conjunto de enseres o útiles, sino que, cuando éstos se nos muestran como inempleables, no están o se nos cruzan en el camino sin que los necesitemos, se anuncia la circunmundanidad y la mundanidad del mundo y atribuimos a los útiles, que tienen un tipo de ser *Zuhanden*, otro *Vorhanden* (SuZ, § 16). Y se-

(2) Ya existen algunos trabajos que examinan la relación general entre Ortega y Heidegger. En este artículo quisiéramos examinar un aspecto **concreto** de esta relación: la crítica orteguiana a la obra maestra de Heidegger de 1927.

(2) Según Julián Marías Ortega reconocía que su propia filosofía y la de Heidegger estaban **a la altura del tiempo** (Cf. Ortega. "Las trayectorias". Madrid: Alianza, 1983; p. 327). Somos de otra opinión: para Ortega el pensamiento de Heidegger no era tan radical, no iba tanto a la raíz de los problemas, como el suyo propio, como lo muestra justamente la crítica a **Ser y Tiempo** en el § 29 de su libro sobre Leibniz.

gundo porque Heidegger nunca ha sostenido que el ser del hombre consista en un preguntarse por el ser de las cosas. Así pierden peso las objeciones de Ortega: que el hombre está extrañado en el mundo *a natiuitate* (VIII, 271), porque no tiene naturaleza (IX, 620) sino historia; y que no siempre ha hecho filosofía, sino solo aproximadamente desde el año 480 a.C. (Ibidem). Es probable que Ortega haya sido desencaminado a esta interpretación errónea por su propia concepción de las "cosas" según la cual éstas en rigor no tienen un ser, sino que sólo lo adquieren para el hombre cuando éste las separa de sus contextos pragmáticos y las piensa en el modo del conocimiento (*Unas lecciones*, 114; VIII, 234).

Mucho más certera es la objeción siguiente: Ortega escribe que según Heidegger la pregunta por el ser es la pregunta de la filosofía, reprochándole llenar así a ésta de gatos pardos. Pero la filosofía no ha sido siempre la pregunta por el ser, dice Ortega, y aún más: sería discutible que después de Plotino se haya preguntado nadie —riñosamente hablando— por el ser. Los escolásticos se habrían preguntado por *qué entendía* Aristóteles por el ente en cuanto ente, y Descartes y Leibniz por algo diferente. A lo que se agrega que Heidegger no habría problematizado la misma pregunta por el ser. La problematizamos al interrogar: "¿por qué se ha preguntado el hombre por el ser?". Según Ortega los griegos comenzaron a preguntarse por el ser, porque pusieron en duda las creencias religiosas en que anteriormente habían apoyado su vida, por lo que necesitaban otras creencias en que afirmar su existencia (IX, 418 ss., 770 ss.). En cambio según el pensador español para Heidegger la pregunta por el ser no comienza por ser un problema, sino ya una respuesta a todas las cuestiones de la filosofía. De modo que Heidegger opera en un nivel derivado y no originario, no buscando así la raíz subterránea de los problemas.

La objeción probablemente más importante de Ortega es que Heidegger nunca hizo el esfuerzo de explicar lo que es el "Seinsverständnis", la comprensión del ser. En realidad son muy pocas las líneas que Heidegger ha dedicado a este tema en *Ser y Tiempo*, probablemente porque pensaba que es un "factum" (*SuZ*, § 2). En *Kant y el problema de la metafísica* ofrece sólo algunos ejemplos y menciona algunos rasgos de este fenómeno (§ 41). Y sin embargo, dice Ortega, se trata de un asunto grave. La lingüística comienza a ocuparse con la palabra "ser" y ha podido comprobar: primero, que se trata de una palabra relativamente moderna; y segundo, que este verbo se ha formado de diferentes raíces y temas, "hasta el punto de que el convoluto de sus formas es un zurcido el cual va gritando su ocasionalidad y accidentalidad" (VIII, 276). Tan sólo en la *Introducción a la metafísica* (curso dictado en 1935 y publicado como libro en 1953) se preguntaría Heidegger por la etimología del verbo "ser".

En *Ser y Tiempo*, continúa Ortega, no sabemos si debemos en-

tender el término fundamental "comprensión del ser" *in modo recto* como el ser del ente que inventaron los griegos, o *in modo obliquo* incluyendo allí todo lo que llamamos "ser". Aunque no creemos que Heidegger hubiera aceptado los términos de esta alternativa, probablemente haya que admitir que para él la "comprensión del ser" se refiere al ser *in modo obliquo*: a todo lo posible, real o necesario que se nos aparece como "siendo", o mejor: a todo lo que se nos aparece en la "Erschlossenheit" o "apertura" del hombre. Pero seguramente Ortega se hubiera aferrado a su objeción: Heidegger, habría insistido, parte de un fenómeno vago (la "apertura" del hombre en la que todo lo que es se le aparece) realizando así una verdadera hipótesis.

Finalmente, sostiene Ortega, es incomprendible que en *Ser y Tiempo* no exista ninguna claridad sobre lo que significa "ser". En lugar de ello escuchamos un sinnúmero de "variaciones de flauta": "sentido del ser" (*Seinssinn*), "manera del ser" (*Seinsweise*), "ser de los entes" (*Sein der Seienden*) (donde no se conoce si estos entes son formalmente entes o más bien meras cosas), etc. Lo más fértil de la obra sería el análisis del nuevo tipo de ente al que Heidegger llama "Dasein", pero en tanto carga la atención sobre él olvida enunciar el modo de existir de los otros tipos de ente. Esta objeción sorprende porque revela una marcada incomprensión por parte de Ortega del empeño heideggeriano en *Ser y Tiempo*. Es cierto que en esta obra no hay ninguna respuesta definitiva a la pregunta por el ser, pero ello se explica parcialmente por una razón evidente: porque este libro constituía sólo la primera y segunda sección de la primera parte de un tratado mayor, que en realidad nunca fue concluido, pese a que Heidegger continuó trabajando en él. Por otra parte, en *Ser y Tiempo* la cuestión más importante no es en rigor la del ser, sino la de su "sentido": el tiempo, que es el horizonte en que el ser aparece —de allí el título "*Ser y Tiempo*". Y por último: para Heidegger no se trataba en esta obra de "completar" el análisis del "Dasein" con el de otros tipos de ente a fin de poder dar respuesta a la pregunta por el ser, sino de absolver esta cuestión sobre la base del análisis de la "comprensión del ser" que en su opinión caracteriza al ente humano, que está afectado en forma radical precisamente por la temporalidad como lo muestra su finitud.

2

Pasemos ahora a la discusión orteguiana de aspectos específicos de *Ser y Tiempo*:

a) *La crítica de Heidegger a la ontología tradicional*

Según Ortega Heidegger no habría planteado originariamente la cuestión del ser, sino que se habría limitado a clasificar los distintos

tipos de ente: el de "lo-que-se-halla-allí" (*Vorhandensein*), el del ser como "servir-para-algo" (*Zuhandensein*) y el de ser como "estar-en-el-ahí" (*Dasein*). De estos tipos de ente el pensador alemán sostenía que la filosofía desde Grecia sólo había visto el ser como "hallarse allí, como "lo-que-hay" —lo que en opinión de Ortega ya estaba en Dilthey.

El filósofo español piensa que este es un error *a limine*. Primero, porque a los griegos no les importaba "lo-que-hay", sino "lo-que-verdaderamente-hay" —el *ὄντος ὄν*.

"Porque precisamente el movimiento que inventaron y llamaron filosofar consistía en no aceptar como Ente simplemente "lo que hay", antes bien negar el Ser-de-lo-que-hay y requerir tras eso "lo que verdaderamente hay" —el *ὄντος ὄν*— *όντος ὄν*. Lo peregrino de "lo que verdaderamente hay" es que no lo hay sin más, antes bien, es preciso descubrirlo *tras* de lo que hay".

(VIII, 277)

Hasta para el positivismo no sería cierto que el ser se reducía al *Vorhandensein*, ya que para este movimiento el dato sensible, "lo-que-hay", no tiene valor de ente o realidad, "sino que es preciso determinar con qué otros datos coexiste y a cuáles precede o sucede, en suma, cuál es su ley. La cosa = sustancia del positivismo es la ley o "hecho general" que es preciso hallar *tras* los simples hechos" (Ibidem). Según Ortega Comte es el primer pensador que hace consistir formalmente el ser, lo real, en *pura relación al hombre* de modo aún más radical y profundo que Kant.

Pero la inadecuación de la crítica de Heidegger a la ontología tradicional se puede iluminar también desde otro ángulo:

[según los griegos] "tampoco *para* el Ente mismo *hay*, sin más, su ser. La concepción griega del ser posee, ciertamente, un lado estático que le viene no tanto de que se orienta en los objetos según están ante él y le son meros aspectos o espectáculos, sino a causa de la fijación o 'cristalización' que en ellos pone el concepto".

(VIII, 278)

Mas la concepción griega del ser tiene otro lado dinámico: ser significa en este sentido *hacer* su propia esencia, como se puede advertir de la idea aristotélica del ser como *actualidad*: *ἐνεργεία ὄν* (*energía ón*), el ente como operante. El ser sería en efecto en Aristóteles la primordial y más auténtica operación.

“Ser caballo” no es sólo presentar al hombre la forma visible “caballo”, sino *estarlo siendo desde dentro*, estar haciendo o sosteniendo en el ámbito ontológico su “caballidad”; en suma: ser caballo es “caballar”, como ser flor es “florear” y ser color “colorear”.

(VIII, 278)

Desde esta interpretación de la ontología aristotélica —que Ortega “fundamenta” en un brevísimo comentario a la noción de cambio o “movimiento” en el *De anima* (VI, 409 ss.)—, critica el pensador español la determinación heideggeriana del hombre como el ente cuyo ser le va en cada caso (*SuZ*, § 9):

“El Ser en Aristóteles tiene valencia de verbo activo. No cabe, pues, acotar la peculiaridad del hombre como Ente cuyo Ser consiste en “irle en ello su propio ser”, en estarle siendo problemático su propio existir, porque esto acontece también al animal y a la planta, si bien en cada uno de los tres —planta, animal y hombre— en formas muy distintas”.

(VIII, 278)

También en este caso se trata de un error de interpretación cometido por Ortega en relación a los planteamientos de Heidegger. En cuanto a la primera atinencia: el pensador madrileño supone que Heidegger identifica “Vorhandensein” con el ser aparente, dejando de lado al ser genuino (*ontos ón*), pero esto no es correcto. Según el filósofo alemán los griegos distinguían por cierto entre ser y apariencia (Cf. su *Einführung in die Metaphysik*. Tubinga: Niemayer, 1953; p. 75 ss.), como lo muestra el Poema de Parménides. Afirma además que también Descartes sabía que los entes no se muestran “de inmediato” en su verdadero ser (*SuZ*, § 21). En realidad la distinción heideggeriana entre “Vorhandensein” y “Zuhandensein” apunta a otro problema que aquí no interesa exponer.

Tocante a que la ontología aristotélica tiene un componente activo: Heidegger estaría totalmente de acuerdo con este punto, pero discutiría que permitía sostener que también a las plantas y a los animales les va su ser en cada caso. Lo que él quería decir cuando afirmaba que el hombre es el ente cuyo ser le va en cada caso, es que mi ser es siempre “el mío”: que en cada caso escojo una de mis posibilidades, la propia o la impropia. No podemos sostener algo semejante ni de los vegetales ni de los animales, que simplemente están determinados específicamente no teniendo el tipo de ser del ente humano que puede optar.

b) *El uso de la palabra "Existenz"*

Ortega emplea la palabra "existencia" en dos sentidos: como "existencia" a fin de designar al ser del hombre que vive fuera de sí en lo otro, en tierra extraña (*Unas lecciones*, 87); mas en rigor, advierte de inmediato, el sentido propio y tradicional de "existencia" consiste en el ser ejecutivamente algo, en el ser efectivamente lo que se es, en el ejecutar su propia esencia (Id., p. 91). Etimológicamente supone el pensador español que el significado más originario de "existir" sea el de lucha, beligerancia, disputa, "que designa la situación vital en que súbitamente aparece, se muestra o se hace aparente, entre nosotros, como brotando del suelo, un enemigo que cierra el paso con energía, esto es, nos resiste y se afirma o hace firme a sí ante y contra nosotros" (VII, 101). Existencia significa por lo tanto afirmarse y resistir. Y ¿qué puede afirmarse y resistir? Según el autor la realidad que "es todo aquello con que, queramos o no, tenemos que contar, porque, queramos o no *está ahí*, ex-iste y re-siste" (Ibidem).

En opinión de Ortega, Heidegger hace un mal uso de la circunstancia de que en alemán se pueda emplear el doblete latino de la palabra "Dasein" que es "Existenz" (VIII, 276), utilizando este último vocablo en un sentido abstruso e incontrolable. Pero el hombre, añade el filósofo español, "es lo único que no existe, sino que *vive* o es viviendo. Son precisamente todas las demás cosas que no son el hombre, yo, que *existen*, porque aparecen, surgen, saltan, me resisten, se afirman dentro del ámbito que es mi vida" (VII, 101).

Al igual que en otros casos la crítica de Ortega es en éste muy indiferenciada, sin apoyo en los textos heideggerianos y motivada por la propia interpretación del pensador hispano de ciertos hechos —prescindiendo de que la etimología que ofrece de la palabra "existencia" sea correcta, o de la coherencia que guarde su crítica con sus propios planteamientos. Ortega parece no ser consciente de que Heidegger emplea la palabra "existencia" no en el sentido de la tradición —en modo semejante a como él mismo la carga de un nuevo sentido—, lo que invalida su crítica. En efecto, cuando Heidegger sostiene: "La 'esencia' del Dasein reposa en su ex-sistencia [Existenz] (*SuZ*, § 9) esá muy próximo a Ortega, lo que éste no advierte: esta fórmula sólo es una variación de la proposición inicial: "La 'esencia' de este ente reposa en su Zu-sein (tener que ser algo)", frase que recuerda la del propio filósofo español: "La vida es un gerundio y no un participio: un *faciendum* y no un *factum*. La vida es quehacer" (VI, 33).

c) *El tema de la comprensión*

Para Heidegger el hombre posee una "comprensión del ser" o como dijimos una "apertura" (*Erschlossenheit*) que le permite el encuentro con los entes intramundanos —no podemos aclarar aquí cómo se ar-

ticulan la "comprensión del ser" y la "apertura". Únicamente, porque dispone de ésta, puede el *lógos* mostrar entes intramundanos, haciéndolos aparecer posteriormente en una proposición. "El habla 'permite ver' ἀπό . . . , partiendo de aquello mismo de que se habla" (SuZ, § 7, B).

Ortega ha problematizado la corrección del planteamiento sobre la comprensión "del ser" para el caso de los pueblos primitivos. Primero: según él éstos cuentan con un tipo de "apertura" distinta a la del hombre occidental que está constituida por la "comprensión del ser". En algunos de dichos pueblos —así entre los Glidyi-Ewe de Togo—, la "apertura" no es el "ser" sino más bien el "tambor" que simboliza su sistema de creencias y normas, "porque la acción religiosa e 'intelectual' por excelencia —esto es, la relación con la trascendencia que es el mundo— es la danza ritual colectiva" (VIII, 287) (3). Segundo: estos pueblos no ven las "cosas" como algo "en-sí" independiente de nosotros y de las demás cosas, sino a partir de una realidad ajena a ellas —ajena desde nuestro punto de vista. Así sucede que para los habitantes de las islas Dobu del archipiélago de Entrecasteaux las papas "a" pertenecientes a la familia matrilineal A son distintas a las papas "b" de la familia B. No hay simplemente las mismas papas que pertenezcan indistintamente a ambas familias, sino cosas diferentes según correspondan a una familia o a la otra. Los ejemplares individuales de las cosas no son por lo tanto nada "en-sí", sino en medio de una realidad familiar, la cual está caracterizada por una "virtud" o "cualidad" (*susu*: leche materna). La tierra y sus frutos son parte también de una familia determinada. "Forman, pues, estos tres componentes, familia-tierra-planta un 'convoluto de realidad' en que las cosas tierra y planta dependen del Hombre y el Hombre depende de ellas. Ninguno de esos tres ingredientes del convoluto puede ser solo, χωριστόν, absoluto" (IX, 780).

Se podría pensar que Heidegger ha descrito algo semejante con la estructura de útil, pero para Ortega se trata de fenómenos diferentes: el primero pertenece al dominio del pensamiento "mágico", mientras la estructura del útil pertenece a una forma de pensamiento muy posterior. Es cierto que el filósofo de Meßkirch sostiene que en rigor el útil no *es* nunca, pero a cambio *es* el plexo de referencias al que pertenece. Este es el mismo —por ej.: instrumento para escribir, papel, carpeta, mesa, lámpara, mobiliario, ventanas, puertas, cuarto etc.— para un hombre "a" de una familia A, o para otro hom-

(3) Textualmente Ortega sostiene no que la "apertura" de algunos pueblos esté dada por su "comprensión" del tambor y no del ser, sino que "para los negros del Africa filosofar es bailar y no preguntarse por el ser" (VIII, 287). Pero es más o menos claro que, pasando por alto algunos problemas de su exégesis de *Ser y Tiempo*, la interpretación que ofrecemos de este texto suyo es la óptima posible.

bre "b" de la familia B —supuesto que pertenezcan a un grado parecido de desarrollo. De otro lado el "para-qué" (*Wozu*) primario de un útil es para Heidegger un "por mor del que" (*Worum willen*), que concierne siempre al ser del hombre: este planteamiento representa un desarrollo típicamente occidental de ideas de Aristóteles y Kant. En cambio, en el caso de los Dobu el hombre no tiene ninguna preeminencia frente a las cosas —en tanto ambos son ejemplares individuales.

d) *La determinación de la esencia de la verdad*

Ortega está de acuerdo con la concepción de la verdad de Heidegger (VIII, 279), aunque sin ofrecer sus razones al respecto, probablemente porque éste pensaba la esencia de la verdad como libertad (en *Vom Wesen der Wahrheit*, conferencia de 1930 publicada por primera vez en 1943), mientras él mismo había hecho de la libertad la condición de posibilidad del fenómeno de la verdad —en opinión del filósofo español únicamente porque el hombre puede distanciarse del mundo exterior y ensimismarse en su intimidad gracias a la fantasía puede proyectar mundos míticos, filosóficos y científicos, de los que los últimos elevan una pretensión de verdad (VIII, 159-161). Por otra parte la estructura del surgimiento del fenómeno de la verdad es la siguiente: creencia-duda-libertad-necesidad de una certidumbre (VIII, 285 ss.).

No obstante este acuerdo, Ortega reprochaba a Heidegger desconocer la historicidad constitutiva de la verdad (VIII, 279, nota (4)). Esta objeción que el filósofo madrileño no expone en detalle, puede ser entendida de dos maneras: como que el pensador alemán no habría hablado hacia fines de los años 50 —*La idea de principio en Leibniz* es un manuscrito compuesto casi todo en 1947, como hemos manifestado— del origen histórico de la verdad, o como que Heidegger no se habría referido a los cambios históricos sufridos por el concepto de la verdad, algo imprescindible para Ortega quien concebía a la verdad no sólo como ἀλήθεια, sino además de un modo perspectivista (III, 197 ss.).

Ortega no podía saber por entonces que en sus cursos posteriores a *Ser y Tiempo* Heidegger se ha ocupado en realidad de ambos problemas: tanto del origen histórico de la verdad como del problema al que denominaba de la historia de la verdad.

e) *Muerte e historia*

Ortega se ha pronunciado muy parcamente sobre la Segunda Sección de la Primera Parte de *Ser y Tiempo* ("Dasein y Temporalidad") (¿había leído la obra por completo?). Ofrece su aquiescencia al peculiar uso de Heidegger de la palabra *Wiederholung* (repetición,

recuperación) (IX, 85), pero se distancia de su concepción de la muerte y de la historia.

La estructura fundamental del ser humano es para Heidegger el "ser-en-el-mundo", y la totalidad de esta estructura se nos muestra en el "cuidado" (*Sorge*). Una captación originaria de la totalidad exige un análisis de la muerte, el cual atestigua que la temporalidad es el "sentido" del cuidado. La temporalidad es simultáneamente la condición de posibilidad de la historicidad que es la condición ontológica del "acaecer" del Dasein en cuanto tal: sólo sobre su base es posible algo así como una "historia universal".

Para Ortega la noción de vida incluye a la de muerte, por lo que debemos estar preparados para acoger a ésta (II, 440-443). No obstante sostiene el filósofo español que no se puede hacer del "precorrer a la muerte" (*Vorlaufen in den Tod*) heideggeriano la base de la filosofía, porque ésta es una imposibilidad radical. En efecto, en mi vida no dispongo de dos posibilidades: de hacer la experiencia de mi propio nacimiento y de la de mi propia muerte. El propio nacimiento es una narración que me cuentan otros, y mi propia muerte ni siquiera pueden contármela. "De donde resulta que esa extrañísima realidad que es mi vida se caracteriza por ser limitada, finita y, sin embargo, por no tener ni principio ni fin" (VII, 495-496). Evidentemente aquí se trata de otra mala interpretación orteguiana de la parte pertinente de *Ser y Tiempo*: Heidegger nunca ha sostenido que el "precorrer a la muerte sea la base de la filosofía", sino solamente un expediente para que el hombre pueda captar como una totalidad su propia existencia auténtica. "La condición ontológica de ésta tiene que hacerse visible al ponerse de manifiesto la estructura concreta del precorrer a la muerte" (SuZ, § 53). De otra parte el pensador germano ha enfatizado que el precorrer a la muerte no significa hacer la experiencia concreta de ésta, ya que así "se privaría al Dasein justo de la base para un existente ser-para-la-muerte" (Id.). Por lo demás es una observación banal, que nada tiene que ver con la filosofía, insistir como hace Ortega en que es una imposibilidad manifiesta asistir al propio fallecimiento.

Según hemos dicho la temporalidad hace posible para Heidegger la historicidad, esto es que su fundamento oculto lo constituye el "ser-para-la-muerte". No sucede así para Ortega según el cual la vida humana tiene un lado individual-interindividual y otro social —la historia abarca ambos lados. Mientras los individuos, las sociedades y las culturas mueren, no ocurre así con la historia: ésta no tiene un fin y no muere nunca (IV, 561, nota). En consecuencia mal se puede sostener que el "ser-para-la-muerte" sea el fundamento de la historicidad. Aquí sí ha visto con claridad Ortega que el punto de vista individualista de *Ser y Tiempo* no puede bastar para fundamentar la historicidad que es transindividual. Comprendiéndolo Heidegger después de su famosa "Kehre" replantea la noción de historicidad sobre la base de su idea de la historia del ser.

Los puntos anteriores contienen la crítica principal de Ortega a *Ser y Tiempo*, y él cree que le permiten sostener que "Heidegger no maneja con soltura suficiente la idea de Ser, y que ello es debido a no haberse planteado su problema con el radicalismo que nuestro nivel de experiencias filosóficas exige" (VIII, 279). La razón pensaba que era el punto de partida de Heidegger: la "inerte" ontología escolástica y la diferencia tomista entre esencia y existencia. Esta objeción no es sostenible porque Heidegger ha acentuado lo suficiente que no comprendía las palabras esencia y existencia en el sentido tradicional. El filósofo español agrega que este falso planteamiento llevó a la "distinción fundamental" heideggeriana entre lo "ontológico" y lo "óntico", "que lejos de ser fundamental es trivial y vetustísima, o es una distinción incontrolable (no se sabe nunca dónde acaba lo "ontológico" y empieza lo "óntico")..." (VIII, 279, nota (5)). Lamentablemente Ortega no ofrece ninguna prueba de estas afirmaciones, de modo que no vale la pena detenerse en ellas.

Ortega escribe:

"Habíamos con Husserl y Dilthey llegado ¡por fin! a un templo de filosofía que se preocupa tranquilamente sólo de "ver" cómo las cosas propiamente son, o mejor, qué de las cosas vemos claramente y qué no, sin aspavientos, sin fraseología, sin tragedia, sin comedia, *pari passu*. Y se nos viene ahora otra vez con patetismos, con gesticulaciones, con palabras de espanto, con encogernos el corazón, con saltar de sus jaulas todas las palabras de presa que hay en el diccionario: angustia, desazón (*Unheimlichkeit*), decisión, abismo (*Abgrund*). Nada".

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Gervero»
(VIII, 298)

Para el pensador español la filosofía europea ha retrocedido con Heidegger tras de la posición que había alcanzado con Dilthey y Husserl. El autor de *Ser y Tiempo* habría "simplificado" las cosas con esta obra en su contenido y estilo. Enfatizaría unilateralmente el lado negativo de la vida, callando al mismo tiempo sobre el positivo. Pero Ortega nos recuerda una y otra vez que la vida tiene precisamente muchos lados como escribía Dilthey. Es en efecto angustia, pero también entusiasmo, muerte mas también renacimiento, y muchas otras cosas más. Como la Isis miriónima de las religiones sincretistas de la Roma imperial, la vida es una realidad de mil nombres. De allí que con un sentido deportivo y con una índole jovial —la índole propia de Joves— la filosofía deba evitar el lado peligroso de la vida y comprobar también sus aspectos positivos.

No obstante, sería indudable que mientras los griegos filosofaron desde una tonalidad afectiva risueña y lúdica (Cf. Platón, *Las leyes*, 820 c-d), otorgándole su preferencia al lado amable de la existencia,

en la época actual reina la seriedad al momento de teorizar. La razón sería la siguiente: cuando los griegos perdieron sus creencias religiosas se salvaron inventando la filosofía. La teoría se les convirtió entonces en la delicia de las delicias (*τὸ ἡδιστον*), como dice Aristóteles, descubriendo con ella una nueva interpretación de la realidad, al mismo tiempo que denunciaban los errores de sus predecesores. En cambio, nosotros los contemporáneos no es que nos hayamos cansado del pensar, sostiene Ortega, sino que la teoría ya no nos proporciona la misma fruición de antaño, porque las sucesivas interpretaciones de la realidad que han fracasado han hecho surgir en nosotros un claro sentimiento de frustración (VIII, §§ 29-32).

Y sin embargo no podemos renunciar a la filosofía, sino que la debemos seguir cultivando, continúa Ortega, ya que ninguna otra forma de pensamiento es tan apropiada como aquella para ocuparse del enigma de la vida. Pero pese a todo lo dicho anteriormente, no debemos seguir haciendo filosofía guiados por el estado de ánimo de la angustia, sino con un espíritu jovial y alegre y en el temple de la calma, que se remonta a la tradición de la *σχολή* de Aristóteles y del "loisir" de Descartes. Ahora bien, así como la angustia puede desembocar en el frenetismo o en el envilecimiento, advierte el pensador español que de la calma pueden surgir la habituación y el conformismo. Mas la calma a la que recomienda, lleva un signo contrario a la que se atribuye al bovino, la cual está hecha de insensibilidad para el peligro. Se trata de la calma humana que el hombre mismo se crea en medio de la congoja y del apuro como una manera de orientarse en el mundo. Esta calma impone un orden, "donde el hombre puede verdaderamente tomar posesión de su vida y, en efecto, "existir": en ella propiamente se humaniza" (VII, 24).

Es indudable que Ortega ha sabido ver con esta caracterización del filosofar heideggeriano hacia la época de *Ser y Tiempo* algunos de los rasgos que lo ligan con el estado de ánimo negativo imperante en la época de entreguerra; y es claro en este texto además el deseo explícito del pensador español de perfilar su propia propuesta intelectual como nacida de un estado de ánimo opuesto. Pero en nuestra opinión esa caracterización del filosofar heideggeriano queda muy corta, sobre todo, porque el pensador germano fue muy explícito cuando al publicar *Ser y Tiempo* manifestó que precisamente palabras como "angustia", "desazón", "decisión", "abismo" o "nada" se encontraban en su tratado en función de términos técnicos para designar fenómenos peculiares a los que procuraba describir. Es cierto, estas palabras contribuyeron a rodear de una dudosa popularidad a la obra, pero ello fue porque se las entendió en un sentido trivial, contrariándose así las intenciones del autor. De allí que Heidegger escribiera en su *Introducción a la metafísica*: "...cuando una filosofía llega a estar de moda, o no es filosofía real alguna, o está erróneamente interpretada, es decir, se la habrá empleado con abuso, según necesidades cotidianas e intenciones extrañas a ella misma" (traducción de

Emilio Estiú. Buenos Aires: Nova, 1959; pp. 46-47). En cuanto a la caracterización de la filosofía según Ortega y al temple del que en su opinión debe proceder, no nos corresponde pronunciarnos al respecto en este trabajo.

4

Según Ortega la filosofía de Heidegger en *Ser y Tiempo* no estaba a la altura del tiempo por haberse colocado bajo el signo de la idea del ser y no bajo el de la vida. El filósofo español criticaba en general esta obra del pensador alemán por concebir a la filosofía como una actividad ahistórica, por no problematizar la pregunta por el ser, por no haber explicado en qué consiste la "comprensión del ser" y por no ofrecer ninguna claridad sobre lo que significa esta palabra. Los aspectos específicos de *Ser y Tiempo* que Ortega censuraba, son la crítica de Heidegger a la ontología tradicional, su uso de la palabra "Existenz", la relatividad del tema de la "comprensión del ser" al Occidente, la determinación de la esencia de la verdad y la concepción de la muerte y de la historia. El pensador madrileño criticaba además la idea heideggeriana de la filosofía y el temple del que surge. Aunque algunos de los reproches de Ortega a Heidegger tengan una cierta validez, la gran mayoría de ellos nace de errores de interpretación del filósofo español, de una notoria falta de familiaridad con *Ser y Tiempo* y de que Ortega proyectaba en los textos heideggerianos sus propias ideas (4). Realizar estas críticas no significaba menospreciar la obra orteguiana, sino juzgar que como toda filosofía genuina las exige y las resiste. Cabe a este respecto recordar lo que escribía el gran poeta y crítico brasileño Haroldo de Campos en relación a la crítica literaria latinoamericana de autores latinoamericanos:

"... ¿cómo podríamos nosotros, sin perjuicio de la objetividad crítica, ser más benévolos y complacientes con nuestros propios autores?. A no ser que deseemos que nuestros juicios tengan un valor meramente local y no aspiremos al tribunal más exigente de la "literatura universal", donde no tendrían validez por referirse a criterios oficiales. Serían juicios provisionarios, fruto de una conciencia indulgente, que terminaría por relegar nuestras literaturas a la condición de meros "protectorados", literaturas

(4) Los errores de interpretación de otras filosofías por parte de Ortega y la proyección de sus propias ideas sobre otros pensadores son usuales en su obra. Ocurren también por ej. en su exégesis de la tesis de Kant sobre el ser que hemos analizado en: "La ontología de Ortega y Gasset" (en: *Eco*, Bogotá, No. 160, febrero de 1970; pp. 386-403; esp. pp. 400-403), o en su relación con el Idealismo Alemán que hemos investigado en nuestro artículo "Ortega und der Deutsche Idealismus" (en: *Van der Notwendigkeit der Philosophie in der Gegenwart. Festschrift für Karl Ulmer*. Viena: Oldenburg, 1976; pp. 142-156).

“menores”, sujetas a un permanente régimen de curaduría estética. El crítico latinoamericano, sobre todo en el momento actual de ascenso de nuestras literaturas en el escenario mundial, no puede tener dos almas, una para considerar el legado europeo, y otra para encarar la circunstancia particular de su literatura”.

(En: A. V., *América Latina en su Literatura*. México: Siglo XXI, 1972; p. 283).

Estas palabras reflexivas tienen validez también —*mutatis mutandis*— en relación a la crítica de la filosofía escrita en español.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Un examen del "Esse Est Percipi" berkeleyano

ARSENIO GUZMAN JORQUERA

1. La afirmación berkeleyana de que ser es ser percibido constituye un difícil problema para todo aquel que suponga que el conocimiento ha de ser objetivo, en el sentido de que el contenido de nuestra experiencia debe ser comparable con una realidad exterior. Consideramos que la tesis de Berkeley es errónea, y nuestro propósito, en el presente trabajo, es refutarla.

Entendemos que refutar significa destruir las razones del contrario; consecuentemente, juzgamos incorrecto el proceder, como habitualmente se hace, a oponer a la tesis que se discute otra tesis cualquiera, pues en tal caso quedan intactas la tesis del adversario y no se habrá avanzado nada en su refutación; salvo, claro está, que estuviera absolutamente probada la corrección de la tesis que se opone, deduciéndose de ello, de ser del caso, la imposibilidad de la primera. Mas si la tesis opuesta es también una de principio, la cuestión de su corrección absoluta estará más allá de toda posible prueba.

No opondremos, entonces, a la llamada concepción "idealista" de Berkeley, una posición "realista" (cosa demasiado frecuentemente hecha) (1), por cuanto tal proceder es metódicamente inadecuado y filosóficamente insuficiente, por más que a alguien le quede interiormente la tranquilizadora sensación de estar en lo cierto.

(1) Esta es la actitud presente en autores tan diversos, para algunos ejemplos, como: Alfred J. Ayer, *The Foundations of Empirical Knowledge*, The MacMillan & Co. Ltd., London, 1955, pp. 65 ss. Mario Bunge, *Epistemología* Editorial Ariel, Barcelona, 1981, pp. 140 ss. Margarita Valdez, *Sentidos del término "conciencia" y teoría de la identidad*, en *La conciencia: el problema mente cerebro*, Augusto Fernández-Guardiola editor, Editorial Trillas, México, 1979, p. 29.

Intentaremos mostrar en lo que sigue que las afirmaciones de Berkeley, sin salirnos de su contexto, son insostenibles.

2. Para los fines que perseguimos (2), señalaremos algunas de las ideas centrales de nuestro autor.

Berkeley afirma: 1) "Es evidente para quienquiera que haga un examen de los objetos del conocimiento humano que éstos son: o ideas impresas realmente en los sentidos, o bien percibidas mediante atención a las pasiones y las operaciones de la mente; o, finalmente, ideas formadas con ayuda de la imaginación y de la memoria" (3).

Admite asimismo, que: 2) 'Existe algo que conoce las ideas llámese mente, alma, espíritu, yo (4).

Agrega luego a afirmación: 3) Ni nuestros pensamientos, ni pasiones, ni las ideas pueden existir sin la mente que los perciba. Su existir consiste en que se los perciba (5).

Lo que sigue en el texto es, en general, una sucesión de argumentos, objeciones que el autor piensa que le pueden ser opuestas y las respuestas a las mismas.

3. Nuestro propósito aquí es dejar en claro que los argumentos fundamentales que Berkeley invoca en su favor incurren, en lo esencial, en *Petición de Principio*. Veamos esto con más detenimiento.

a) Cuando sostiene que la opinión que considera que los objetos sensibles tienen una existencia real, distinta de la de ser percibidos, implica una contradicción, es de advertir que tal contradicción (6) ocurre porque por hipótesis, según las afirmaciones 1), 2) y 3), sólo hay ideas, y la existencia de los objetos consiste en ser percibidos. Lo incorrecto de la argumentación estriba en que esta contradicción (conclusión del argumento) quiere tomarse como prueba de la patente verdad de las tesis del autor (y del error del contrario) (7); pero la verdad atribuida a la conclusión del argumento (llegamos verdaderamente a una contradicción) sólo sería tal si previamente hubiéramos probado la verdad de las premisas (1), (2) y (3). Si todo el ar-

(2) El presente trabajo no pretende ser una exposición del pensamiento de Berkeley.

(3) Georges Berkeley, *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge...*, The Open Court Publishing Co., Chicago, 1903. (Principios del conocimiento humano, Aguilar S. A., Buenos Aires, 1962) sec I.

(4) Cf. *Ibid.* II.

(5) Cf. *Ibid.* III.

(6) Cf. *Ibid.* IV-V.

(7) Cf. *Ibid.* V-VI.

gumento pretende ser una demostración, entonces éste constituye una evidente petición de principio (si no pretendiera ser una demostración, sería nada más un juego lógico; fácticamente vacío y totalmente irrelevante).

b) De la misma naturaleza y error son los argumentos según los cuales la noción filosófica de materia implica contradicción (8), o el relativo a la "substancia material" (9).

c) Igualmente, el argumento relacionado con la negación de la existencia absoluta de cosas no pensantes constituye petición de principio (10), con el agregado de que la no aceptación está ligada a la suposición de que debe ser así, pues no podemos llegar a conocer eso (11); esto último es un típico argumento por la ignorancia.

d) Las restantes consideraciones en la obra repiten, en lo central, y cuando es pertinente, lo arriba señalado. No será, por tanto, necesario detenernos más en este punto.

4. Descartado el aparente apoyo lógico, la posición del autor queda reducida a un grupo de afirmaciones de las que puede pensarse igualmente que son verdaderas o que son falsas. Y si bien con lo expuesto podría justificadamente decirse que se ha anulado el soporte de la concepción del autor, consideramos conveniente proceder al examen de las afirmaciones en referencia, pues cabe la posibilidad de que ellas nos conduzcan a situaciones en las que se haga patente la imposibilidad de su defensa.

La afirmación 2), es una con la que estaremos plenamente de acuerdo; con la advertencia, como es de suponer, de que de ella no se sigue la no existencia absoluta de otros objetos. No viene al caso entonces intentar cuestionarla. Por lo demás, es de suponer que nadie la pondría seriamente en duda (si alguien lo hiciera, podríamos responder apropiadamente; pero no nos ocuparemos ahora de este punto). La daremos entonces por cierta.

Si con 3) y 1), supuesto 2), negamos la existencia absoluta de cosas no pensantes, consideramos que hay por lo menos una objeción grave que puede oponerse a semejante negación. Procederemos a examinarla en detalle.

Moviéndonos dentro del ámbito de nuestras percepciones, podemos plantear un argumento basado en la idea de que algunas percepciones pueden ser falsas, idea que proviene del reconocimiento de la incompatibilidad entre ciertas percepciones. Adviértase, sin embargo, que no estamos presuponiendo que haya percepciones falsas (o que tal sea el caso de sus opuestas); estamos

(8) Cf. *Ibid.* IX

(9) Cf. *Ibid.* XVII.

(10) Cf. *Ibid.* XXIV.

(11) Cf. *Ibid.* XVIII-XIX-XX-XXI-XXII.

sencillamente señalando un aspecto de la conclusión de argumento para caracterizarlo. Nos encontramos, entonces, protegidos, en principio, contra el círculo vicioso.

Supongamos que dos personas, inicialmente juntas, comienzan a separarse. Cada una vería a la otra empequeñecerse a medida que se aleja. Llamemos A y B a estas personas.

Desde la perspectiva de A, B se empequeñece a medida que se aleja, mientras que A misma conserva sus dimensiones. Un observador C colocado junto a A confirmaría esta perceptible situación.

Desde la perspectiva de B, A se empequeñece a medida que se aleja, conservando B sus dimensiones; como en el caso anterior, un observador D confirmaría su apreciación.

Para un tercer observador E, colocado en la posición en que inicialmente se encontraban A y B, tanto A como B se empequeñecerían; conservando por lo demás él mismo sus dimensiones.

Finalmente, para su cuarto observador F, colocado a cierta distancia de A y B, de modo tal que al alejarse éstos entre sí no incrementen notoriamente su distancia respecto de él, A y B conservarían sus tamaños aparentes.

(Como es de imaginar, los observadores pueden multiplicarse indefinidamente, pero los mencionados son suficientes para los efectos del razonamiento).

En las situaciones señaladas, tendríamos varias percepciones diferentes y simultáneas, en lo que cabe, referentes al mismo objeto. Estas son inconciliables entre sí, al punto de no poder ser sostenidas al mismo tiempo sin incurrir en contradicción: por ejemplo, A no puede ser grande objetivamente (según C) y pequeño objetivamente (según B o D) a la vez; no puede tener dos tamaños al mismo tiempo y, además, no tenerlos (según el informe de F o el de E, siendo estos últimos a su vez incompatibles entre sí).

Es evidente que los informes de A, B, C, D, E y F están igualmente basados en la percepción; es más, no hay objetivamente manera de decidir respecto de las dimensiones de A y B. Semejante situación es incorregible.

Ahora bien, si ser es ser percibido ¿tenemos esta multitud de seres? ¿Son todos ellos efectivos? La respuesta sólo puede ser no, en vista de que, de no serlo, las afirmaciones relativas al darse de tales seres nos conducirían a patentes contradicciones.

Ciertamente, contra lo que decimos, podría afirmarse que ser es ser percibido en el más absoluto sentido de los términos, de modo que todo lo percibido es sin más; y sin que por ello hayan de surgir contradicciones como las mencionadas, pues éstas solo se le presentarían como tales a quien fuese partícipe de un realismo encubierto, en el cual se le figurase que lo percibido lo es en relación con algo real respecto de lo cual resultase verdadero o

falso. Así, nuestro ejemplo relativo a personas que se alejan y observadores pasaría a ser considerado como una muestra de este error, pues se diría que las personas de que hablamos, es decir, las que son objeto de percepciones diversas en el argumento, tienen una existencia real presupuesta, independiente de su ser percibidas, ya que de otro modo no podría afirmarse que se tienen percepciones diferentes de un mismo objeto, que no todas pueden ser verdaderas y las demás consecuencias señaladas. Así, bajo esta radical perspectiva, en rigor lo percibido parecería estar más allá de calificativos tales como verdadero o falso. Por tanto, quien sobre la base propuesta pretendiera afirmar que seres algo más que ser percibido, estaría cometiendo petición de principio, puesto que estaría dando, previamente, por verdadero que ser es algo más que ser percibido, es decir, sosteniendo un realismo.

No obstante, consideramos que la objeción señalada no es procedente, dado que las contradicciones planteadas no están fundadas en el hecho de que algunas percepciones sean verdaderas o falsas, como cosa probada, en función de una realidad con la cual hayan sido comparadas; ni siquiera están basadas en la posibilidad de semejante comparación, posibilidad que obviamente supondría un realismo.

Lo que está en juego es más bien el hecho de que las percepciones mismas (en el ejemplo propuesto) son incompatibles y no pueden ser al mismo tiempo sostenidas; y si una cualquiera es afirmada, entonces otra, u otras, serán consecuentemente negadas, y viceversa. Es respecto de esto que puede decirse que unas percepciones son verdaderas y otras falsas. Por supuesto, cabe la posibilidad de rechazar todas las percepciones, y en una situación así no se diría que una percepción es verdadera; pero esto constituiría un problema enteramente diferente, como posteriormente veremos; dejémoslo, entonces, para ulteriores consideraciones. Pero téngase presente, por el momento, que ni aun el rechazo de todas ellas eliminaría la incompatibilidad de las mismas.

En definitiva, no es procedente la objeción señalada, y no se ha cometido petición de principio en nuestro argumento.

Por otra parte, es posible formular una variante de la objeción anterior afirmando que el argumento no puede ser construido, dado que en principio las percepciones que se mencionan son de diferentes sujetos, no habiendo, por tanto, razón para suponer que ellas tengan que ser compatibles o que puedan no serlo. Se diría entonces que sólo si se tratara del mismo sujeto, y si este tuviera percepciones simultáneas incompatibles, el argumento sería admisible.

En respuesta, cabe señalar que si de meras percepciones se tratara, la objeción podría ser efectiva; pero como lo que se discute es la tesis de que ser es ser percibido, la observación se tor-

na inoperante. Habida cuenta de la identidad entre ser y ser percibido, sostenida en la referida tesis, se entiende que la cuestión deja de ser la relativa a las percepciones para convertirse en la relativa al ser adherido a ellas y la de cómo podrían ser efectivos seres mutuamente incompatibles; y es bien claro que la incompatibilidad de estos últimos no radica en la accidental circunstancia de darse en uno o en varios sujetos.

Naturalmente, si se sostiene que las percepciones de diferentes personas son *diferentes seres*, no habrá razón alguna para considerar que éstos son incompatibles; mas esta no incompatibilidad se habrá obtenido al precio de encontrarnos ahora ante una infinidad de seres que de ninguna manera pueden quedar articulados dentro de lo que entendemos cuando hablamos de objetos. Se perdería toda posible noción relativa a la unidad del objeto; y no nos referimos a un presunto objeto exterior, pues éste está negado desde el punto de partida, sino a los objetos como lo percibido. Ocurre que si cada cual tiene sus percepciones y sus objetos (seres), no tendría sentido hablar de un objeto, pues éste no sería tal, salvo que lo pensáramos como siendo una infinidad de distintos seres y ninguno de ellos en rigor, pues el objeto de mi percepción no es el de las de otros. No habría siquiera acuerdo acerca de qué es un objeto, en el sentido corriente del término.

La única salida razonable en esta situación sería el solipsismo, caso en el que desaparece el problema de los otros y sus percepciones. Pero este extremo va en contra de la afirmación (2) de Berkeley. Contradice igualmente la afirmación berkeleyana de que todos los objetos son percibidos por Dios, de modo que existen aunque ninguno de nosotros los perciba (12). Pero, por otro lado, si Dios fuera el único yo, en una suerte de solipsismo divino, la consecuencia sería no sólo la no existencia de las percepciones de los otros, sino la no existencia de sus conciencias mismas, lo que evidentemente no es el caso.

Por lo demás, si yendo más allá de lo proyectado por Berkeley, alguien asumiera que hay un solo yo, el suyo propio, y sus contenidos de conciencia, éste tendría dentro de sí todas las contradicciones imaginables (en los términos en que veníamos considerando el punto), y a la larga su posición sería víctima de sus consecuencias. Y de nada le serviría ir introduciendo dentro del círculo de su conciencia todas las reglas, hipótesis, teorías, o lo que fuere oportuno, para hacer de éste un sistema coherente. Pues, por una parte, todo lo conocido, dejando "fuera" lo mucho que no le es conocido, sería insuficiente para dar cuenta de todos los contenidos de su conciencia. Por otro lado, la mayor parte de

(12) Cf. *Ibid.* VI.

lo que llamamos conocido, le sería muy indirectamente conocido, dado que no está al comienzo en su conciencia y aparece en ella sólo en relación con lo que otros dicen, otros que están por principio negados; así, ese conocer suyo consistiría meramente en el poder repetir términos o expresiones acerca de cuyos significados o alcances tendría en su conciencia sólo un absoluto vacío, que de poco le serviría para dar razón de todos los contenidos de su conciencia. Todo lo expuesto nos muestra lo incongruente de su posición. Aun si el solipsista incluyera todo dentro del círculo de su conciencia, es decir, tanto lo conocido como lo que no lo es, las dificultades señaladas no se eliminarían. Por lo demás, ya no diríamos de él que era un solipsista, sino que era alguien que creía ser el mundo.

En suma, si llegamos al extremo solipsista, todas las incompatibilidades se darían en el sujeto único, y el problema no se resuelve por esta vía. Si alguien no hubiera quedado satisfecho con lo expuesto acerca de las incompatibilidades en las percepciones de un sujeto, podría proponérsele el ejemplo siguiente: supóngase el caso de una persona mirando su mano y el reflejo de la misma en un espejo. Sin embargo, pensamos que no son necesarias estas ilustraciones.

Después del largo comentario anterior, queda en claro que si hay percepciones incompatibles, no es posible sostener que ser es ser percibido. Si de una percepción se dijera que es verdadera, debiera decirse que las que sean incompatibles con ella son falsas y viceversa. Pero no tiene ninguna relevancia para nuestra argumentación, ni se le opone, la suposición de que todas las percepciones podrían ser falsas, puesto que aún si ella fuese una posición correcta, no haría sino confirmar nuestra tesis de que ser es algo más que ser percibido. En todo caso, el que todas las percepciones puedan ser falsas, o que lo sean, es algo que no necesitamos discutir ahora, nos basta con lo señalado, y no nos detendremos en más consideraciones en torno a tan extremosa posición.

Como consecuencia de todo lo anterior, puede sostenerse que hay algo que es percibido, pero no es; a no ser que se admitiera que hay un falso ser, vale decir, un ser que no es, con todo lo absurdo que esto implica. Eso, naturalmente, es indefendible.

Por supuesto, puede afirmarse que *en cuanto percibido ese ser es, pero no es objetivamente*; pero lamentablemente esta simple afirmación no proporciona una respuesta adecuada, pues implica presuponer una realidad exterior respecto de la cual puede una percepción ser objetiva o no serlo, y tal supuesto echaría por tierra las afirmaciones 1) y 3).

Pero este último argumento puede afinarse y tomar un aspecto más sólido, sosteniendo que la reflexión es capaz de mos-

tramos, por deducciones, inducciones, o lo que fuese, que el cambio o la diferencia en las dimensiones (en nuestro argumento) es aparente, y puede saberse acerca de la genuina dimensión de los objetos aplicando, por ejemplo, leyes de perspectiva. Esto parece ofrecer una ingeniosa salida a la objeción que planteamos. Pero ocurre que esta respuesta es igualmente impropia por cuanto:

a) Presupone una existencia "absoluta" de los objetos, respecto de la cual algunas percepciones resultarían ser sólo apariencias; es decir, ser es algo, más que ser percibido, lo que significa admitir un realismo, que es justamente lo que se quiere negar; o, en el caso de que el realismo no quiera admitirse (como en el caso de Berkeley), obliga a reducir lo real a las percepciones de Dios, con lo que la situación no se corrige en absoluto, dado que éstas serían para nosotros tan externas y consistentes como las cosas que llamamos reales y respecto de ellas nuestras percepciones serían apariencias, de manera que definitivamente ser sería algo más que ser percibido; al menos para nosotros, cuando no para Dios. Aun con Dios y sus percepciones el problema subsiste, como más adelante veremos.

b) Además de lo señalado, cabe destacar que lo que está en juego es el hecho de que al menos algunas percepciones son aparentes, y que cualquier intento de esclarecer su carácter de tales implica la admisión de que lo son y, consecuentemente, la de que ser es algo más que ser percibido.

Poner a Dios como fundamento último de la realidad de los objetos percibidos, en cuanto éstos son percibidos por él, genera también dificultades insuperables.

En primer lugar, si Dios es un yo que tiene percepciones, debe tenerlas todas, tanto las aparentes como las que no lo son, pues de no ser así, habría algo en nuestro pensamiento de lo que él no tendría conocimiento, lo que contradiría la definición misma de Dios. Ahora bien, si tiene todas las percepciones, todas son igualmente objetivas; y, en consecuencia, considerando las contradicciones que señalábamos, habría un ser que no es. Esto es inadmisibles.

En segundo lugar, si se afirmara que Dios es un yo con percepciones desde su perspectiva, intentando así eliminar toda incompatibilidad que pueda dar lugar a observaciones como la anterior, estaría en este respecto tan limitado como nosotros; y esto es también inadmisibles, por lo antes dicho, subsistiendo además las dificultades señaladas. Por lo demás, en tal condición, no podría ser el fundamento final propuesto. Cabe agregar que si se asume que Dios tiene todas las perspectivas, se reproduce el caso indicado en primer lugar.

Finalmente, en tercer lugar, si se pensara que Dios no pue-

de ser entendido como un yo con perspectivas, estando fuera del alcance de especulaciones de esta especie, entonces estará también más allá de toda consideración posible el poder siquiera pensar en qué sentido es él capaz de tener percepciones. Se estará impidiendo el uso mismo de la palabra percepción y toda argumentación sale sobrando.

5. Adicionalmente, no puede pasarse por alto que la declarada imposibilidad de las ideas generales abstractas se basa, argumentalmente, en un pedido a su vez imposible. Se exige que tales ideas sean abstractas, esto es, absolutamente desprovistas de especificaciones y, al mismo tiempo, que podamos representárnosla o imaginarlas (13). En todo caso, este no es un tema esencial para lo que veníamos discutiendo.

6. Cabe que alguien objete que a lo largo de toda la exposición hemos estado "encerrados" dentro del círculo de la conciencia, quedando de este modo convalidado el argumento de Berkeley. Responderemos que una observación de esta clase sólo sería admisible si previamente se estableciera la verdad de las tesis berkeleyanas, pues de no ser así el objetante estaría incurriendo en petición de principio. Volveríamos, entonces, al comienzo de este escrito; mas en tal circunstancia cuanto deseábamos decir está ya dicho y no será necesario que empecemos ahora a caminar sobre nuestros pasos.



Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

(13) Cf. *Ibid.* Introducción VI-VII-VIII-IX-X.

Filosofía y metáfora

MAGDALENA VEXLER TALLEDO

Es un hecho que en el lenguaje filosófico aparecen una serie de analogías y metáforas en sus diversas modalidades, por eso se plantea el problema de saber si su uso en este campo es legítimo o no; si la utilización de la metáfora en Filosofía significa una invasión del lenguaje poético que introduce el error o la ambigüedad en ella, o más bien su uso está justificado porque es un medio de expresión especial adecuado para el lenguaje filosófico o porque es un medio de intelección de la realidad.

Hay diversos planteamientos al respecto y éstos dependen de la concepción filosófica que asuma el autor, así como de la concepción que tenga de la naturaleza de la metáfora y sus funciones.

Platón, por ejemplo, ha utilizado con mucha frecuencia alegorías parabólicas, mitos, etc., que son considerados formas extensas de la metáfora, sin embargo no presenta en ninguno de sus escritos alguna teoría acerca de la metáfora y si su uso es legítimo o no en filosofía, aun cuando en muchos pasajes aparece mencionadas las palabras imagen y comparación.

Se piensa que Platón, por el abundante uso que hace de las expresiones metafóricas, no considera ilegítimo el uso del lenguaje figurado, en general dentro de la filosofía.

Respecto a si Aristóteles considera legítimo el uso de la metáfora en Filosofía hay interpretaciones opuestas que se basan en diferentes pasajes de su obra.

Así, algunos autores consideran que para Aristóteles no era adecuado el uso de la metáfora en Filosofía y basan su afirmación en los siguientes pasajes:

"Podemos añadir a esto que, si la disputa dialéctica no hace uso de metáforas, evidentemente las metáforas y las expresiones metafóricas quedan excluidas de la definición: de lo con-

trario, también la dialéctica envolvería las metáforas y las utilizaría" (1) y

"... Siempre que algún problema se muestra intratable, o bien necesita definición, o bien connota diversos sentidos, o bien implica un sentido metafórico" (2)

Pero, sobre todo, los que consideran que Aristóteles critica el uso de la metáfora se basan en el siguiente pasaje:

"Pues una expresión metafórica resulta siempre oscura" (3)

Sin embargo, según E. Martino, esta afirmación hay que interpretarla en el "contexto restrictivo de la definición" (4), esto es que se refiere a la definición la cual está excluyendo la metáfora.

La afirmación de que la expresión metafórica es oscura, tiene, entonces un carácter particular referido a la definición.

Sin embargo, basándose en el mismo párrafo de *Analíticos Posteriores* 97 b, Martino afirma:

"Se ve claramente que Aristóteles no llega al fondo de la cuestión a la hora de excluir de la definición a la metáfora. Comienza derivando esa exclusión a partir del hecho de que no se ha de disputar con metáforas, lo cual no es en absoluto exacto, a juzgar por la rectificación inmediata que se adjunta. Es cierto, en conclusión, que proscribía la metáfora del ámbito de la definición, pero ya no lo es tanto el que se la excluya de la discusión y menos aún, de la exposición doctrinal" (5).

«Jorge Puccinelli Converso»

De ahí que Martino rechaza la tesis de que Aristóteles aprueba el uso de la metáfora sólo como ornato de estilo y rechace por completo su uso en el raciocinio. Esto estaría en contradicción con la reducción esencial del contenido conceptual de la comparación a la metáfora que hace, según esta interpretación, Aristóteles, así como la práctica del propio filósofo.

En la Edad Media, los filósofos escolásticos inclinados a la tradición aristotélica critican el uso de alegorías y metáforas en Platón, a pesar de que también utilizan algunas analogías y metáforas, por ejemplo:

(1) Aristóteles, *Analíticos Posteriores* 97b.

(2) Aristóteles, *Tópicos* 158b.

(3) *Ibid.*, 13 a b.

(4) Martino, *Aristóteles, el alma y la comparación*, Ed. Gredos, Madrid 1975, pág. 145.

(5) *Ibid.*, Pág. 146.

"Metáfora de la esfera infinita" "Comparación de la difusión de los rayos del sol con la difusión creadora de Dios" (Sent. d43). "Comparación entre el espejo y el pensamiento de Dios sobre las cosas (de Verti, q12)] (6).

Expresiones que aparecen en Sto. Tomás de Aquino.

En la Edad Moderna el tema de la metáfora no fue, mayormente, materia de la reflexión de los filósofos, sin embargo hay opiniones en contra de su uso, así por ejemplo Hobbes, sitúa a las metáforas dentro de los cuatro abusos del lenguaje los cuales son: registrar mal el pensamiento, el uso metafórico, declarar una voluntad que no es la propia, y el agravio. Estos cuatro abusos se oponen a los cuatro usos correctos y especiales del lenguaje que son: comunicar las cosas, transmitir conocimiento, expresar voliciones y satisfacernos y deleitarnos a través del lenguaje ornamental.

Hobbes lo expresa así:

"A estos usos corresponden también cuatro abusos. En primer lugar, cuando los hombres registran mal sus pensamientos... Segundo, cuando usan metafóricamente las palabras, esto es, en un sentido distinto de aquél para el que fueron ordenadas y con ello engañan a otros... (7)

Como se podrá advertir, Hobbes condena el uso de la metáfora incluso con una finalidad estética, pues dentro de los cuatro usos del lenguaje incluye el de "satisfacernos y deleitarnos a nosotros mismos y a otros jugando con nuestras palabras inocentemente, por placer o por ornamento" (8) y a la metáfora no la incluye dentro de los usos del lenguaje sino dentro de lo que él denomina abusos del lenguaje.

Hobbes, también, considera a la metáfora, y al lenguaje figurado en general, como causa de absurdos, o lenguajes sin sentido y la ubica dentro de los siete tipos de absurdos:

"La primera causa de conclusiones absurdas la atribuyo a la carencia de método... La sexta, al uso de metáforas, tropos y otras figuras retóricas en vez de las palabras apropiadas,

(6) Ferrater Mora, **Diccionario de Filosofía**, II Ed. Sudamerica, Bs. As. 1971 pág. 190.

(7) Hobbes, Thomas, **Leviatán**, Ed. Nacional, Madrid 1980, Pág. 140.

(8) Hobbes, Loc. Cit.

pues aunque es legítimo decir (por ejemplo) en lenguaje común que el camino va o lleva a tal o cual parte, que el proverbio dice esto o aquello (cuando los caminos no pueden ir, ni los proverbios hablar), a la hora de calcular y buscar la verdad tales modos de hablar no deben admitirse" (9)

Hobbes, sostiene que el hombre es el único ser que comete estos absurdos

"y de los hombres quienes más sometidos están a ellos son quienes profesan la filosofía" (10).

Este filósofo, a pesar de que el mismo utiliza este tipo de lenguaje, excluye totalmente, por inapropiado, la utilización de la metáfora cuando afirma:

"la luz de las mentes humanas está en las palabras claras, pero veneadas primero mediante definiciones exactas y depuradas de ambigüedad. La razón es la senda; el incremento de ciencia, el camino. Y el beneficio de la humanidad, el fin. Al contrario las metáforas y las palabras ambiguas y sin sentido son como ignes fatui; y razonar sobre ellas es vagar entre innumerables absurdos. Y su fin es el litigio, la sedición o el desden" (11).

Todas estas afirmaciones se derivan de su concepción filosófica en general, ya que para este filósofo el razonamiento es cálculo y su principal medio es la definición.

Hume, también, critica el uso de la metáfora y utiliza su refutación para demostrar el absurdo. Esto lo realiza, por ejemplo, cuando refuta el argumento en favor de la naturaleza de Dios, a partir del orden y diseño hallado en el mundo, mostrando los lugares comunes asociados. Sin embargo, como afirma Turbayne, con esto no se invalida el uso de la metáfora en general.

Posteriormente se dan, también, diversas opiniones respecto a la presencia de la analogía y metáfora en el lenguaje filosófico.

Para A. Biese, quien identifica metáfora en el lenguaje filosófico, y personificación, el pensamiento filosófico trabaja sobre imágenes de la fantasía, los cuales son metáforas. Estas metáforas son representaciones del mundo exterior a través de analogías con nuestra vida interior. De acuerdo a esto, la filosofía sería básica-

(9) **Ibid**, Pág. 152-153.

(10) **Ibid**, Pág. 152.

(11) **Ibid**, Pág. 155.

mente antropomórfica, pues sólo podríamos conocer la realidad externa por referencia a nuestra vida interna.

De acuerdo a Biese:

"el mundo no se nos torna verdaderamente conocido sino en la medida en que lo vivimos, porque lo transformamos según las leyes de nuestro espíritu y le adjudicamos nuestros propios atributos espirituales y corporales" (12).

De manera que el conocimiento sólo podría producirse

"en las formas de la metáfora, o sea por analogías con nuestra propia vida interior" (13).

Las metáforas adquieren mayor importancia en la filosofía, porque a través del lenguaje hablado, las metáforas creadas pasan a un sistema de nociones del pensamiento influyéndolo grandemente.

Las pruebas de estas afirmaciones estarían dadas, según Biese, a través de toda la historia de la filosofía, así las ideas de Platón vendrían a ser las concreciones de nociones humanas, el concepto de sustancia de Spinoza tiene como atributos la extensión y el pensamiento que son los que el hombre como ser físico posee, asimismo considera que el yo de Fichte, el absoluto de Hegel, la voluntad de Schopenhauer y el inconsciente de Hartman, vienen a ser personificaciones metafísicas de la realidad última.

Hegel, al sostener que las leyes de desarrollo de la realidad son las mismas que las leyes de la inteligencia humana estaría utilizando una metáfora analógica en base a las propiedades de la persona humana.

Vianu hace una crítica a esta posición, señalando que Biese identifica metáfora con personificación lo cual no es exacto, pues se conocen otras formas metafóricas.

Vianu, afirma:

"El antropocentrismo ocupa uno de los lugares más amplios en las concepciones filosóficas antiguas y recientes. Y con todo el antropocentrismo no es una posición obligatoria del espíritu conocedor. Además, es una posición que el espíritu

(12) Citado por Vianu, en: **Los problemas de la Metáfora**, Eude BA, Bs. As. Pág. 38.

(13) Vianu, Ob. Cit., Pág. 39.

procura eliminar, por lo común, en las etapas más nuevas en su desarrollo" (14).

Continuando con su crítica, Vianu nos dice que el conocimiento se puede producir modelando lo externo con referencia a lo interno y a la inversa modelar lo interno con referencia a lo externo; la primera actitud corresponde al antropocentrismo y si bien el conocimiento se produce por analogía de lo desconocido a lo conocido, no tiene que ser necesariamente con referencia a los estados interiores sino más bien con referencia a la experiencia más cercana.

La presencia del elemento personificador en las antiguas sistematizaciones filosóficas constituyen, según Vianu, causa de error y más bien debe ser eliminado.

Además, el proceso de personificación, sólo tuvo importancia en los inicios de la reflexión filosófica, y una vez formada la noción correspondiente, aun cuando hubiese tenido un origen personificador se va despojando de este lastre, por ejemplo, el concepto de fuerza, si bien en Empédocles tiene un carácter antropocéntrico, el uso dado posteriormente a este término ha eliminado esa connotación, tal como en Newton en el que este término ya se ha purificado de esta referencia personificadora.

"El método (personificador) perdió después su antigua importancia, a medida que el espíritu iba conquistando dominios cada vez más dilatados del mundo exterior, de manera que la reaparición de las personificaciones en los conceptos más recientes es signo de un arcaísmo intelectual, que deba censurar la crítica filosófica y no revelación de algunas condiciones permanentes del conocimiento, como Biese pretendía hacernos creer" (15).

Jorge Puccinelli Converso

Pero hay que agregar que la crítica que hace Vianu a Biese apunta, más que a la metáfora, en general, a una de sus formas la personificación, como bien lo dice el propio Vianu. Por tanto no se habría demostrado la ilegitimidad del uso de la metáfora en el conocimiento y la filosofía. Además, no es tampoco cierto, que la personificación se haya utilizado sólo en los primeros estadios del proceso de desarrollo del hombre. Este es un medio, que si bien actualmente se usa con menos frecuencia, continúa vigente por ejemplo para referirse a la conservación de información en las máquinas computadoras el hombre utiliza el nombre de "memoria"; a la parte superior de un cohete, se le denomina "cabeza"; a la parte delantera de un avión "nariz", etc.

Otro de los pensadores que ha tratado el tema de la metáfora y su uso en Filosofía ha sido H. Bergson. Sus tesis acerca de la

(14) Ibid, Pág. 40.

(15) Ibid, Pág. 41.

metáfora se deriva de su concepción filosófica, y sobre todo de sus planteamientos acerca de la intuición.

Bergson, opone la intuición a la inteligencia, así como el tiempo al espacio. La intuición es el lenguaje del tiempo mientras que la inteligencia es el lenguaje del espacio.

La idea fundamental de su filosofía es que lo esencial de la eternidad es la duración, es el despliegue del tiempo, todo ocurre en la duración, las cosas no son, sino fluyen en el tiempo. Esta idea metafísica determina el método del conocimiento.

La inteligencia no sería el órgano adecuado para captar la realidad porque es estática y no puede comprender la vida que es duración y movimiento.

El lenguaje corriente es inapropiado para expresar la realidad, el lenguaje es espacializador, por lo que hay que buscar un método afín a la duración, de naturaleza temporal y éste es la intuición. La intuición es captación de la duración, es un golpe de sonda en la pura duración y se opone a la inteligencia que es analítica.

El lenguaje que es espacializador y la inteligencia que es estática debe expresarse en imágenes y metáforas para captar y expresar la duración.

La imagen constituye un intermedio entre la simplicidad de la intuición y la complejidad de las abstracciones de la inteligencia. La imagen no es la intuición misma pero se aproxima más a ella que los conceptos formados por la inteligencia que, como se ha indicado es espacializadora y no penetra en el espíritu.

Las metáforas son pues los medios más adecuados para pensar en el espíritu, y son las que en este aspecto lo expresan con más propiedad ya que los conceptos abstractos, aptos sólo para las cosas materiales, son los que al referirse al espíritu lo están haciendo en un sentido figurado.

El corrientemente llamado "lenguaje figurado" o lenguaje metafórico es el lenguaje de la filosofía ya que así se logra expresar la verdadera realidad que es la duración. Es el lenguaje "propio" de la filosofía y sólo debe sugerir y no descubrir o representar como lo hace el lenguaje abstracto.

Tanto la concepción de Biese como la de Bergson se pueden enmarcar dentro del movimiento del romanticismo que tienden a emparentar tanto la poesía con la filosofía y tienen en común la consideración de que el lenguaje y el pensamiento es insuficiente ante los objetivos del filosofar. En el caso de Bergson él lo ha expresado claramente:

"la experiencia metafísica se enlaza con la de los grandes místicos" (16).

(16) Bergson, Henry, **Pensamiento y movimiento**. Ed. Reverté 1945, Pág. 1069.

Las concepciones de Biese y Bergson se diferencian, según Vianu, en que Biese considera que la metáfora es el símbolo mismo de la concepción filosófica, mientras que para Bergson es sólo su medio de comunicación.

En la misma línea de los dos pensadores anteriores, está el filósofo peruano Mariano Iberico, para quien la metáfora, cuyas características principales son la analogía y la participación, es parte de la "función hipostática" del lenguaje que opone a la función abstractiva. A través de la metáfora:

"todos los seres, inmersos en el océano de la misma vida, participan en ella de tal modo que la exclusividad de su naturaleza particular se pierde en esta como universal comunión de las esencias y las formas... la analogía establece entre las formas entre sí y entre ellas y las sustancias y acciones de los objetos que bajo esas formas entre sí y entre ellas y las sustancias y acciones de los objetos que bajo esas formas se realizan, un particular parentesco metafísico según el cual lo que se hace con una forma se hace también con la semejante, como si la analogía tendiese entre las criaturas un hilo sensible, algo así como un sistema de universal repercusión o de universal simpatía" (17).

donde además está contenida la idea del universo como una gran unidad, como un gran todo que la metáfora permite conocer o sentir.

Aquí está presente la idea de la relación entre los seres vivos y el universo y principalmente del hombre con el todo del mundo, como manifestación de una identidad indisoluble. Es la concepción que está presente en las llamadas "metáforas cosmológicas" que aparece por ejemplo, en el Timeo de Platón o en la concepción de Nicolás de Cusa y Campanella en el Renacimiento.

Sin embargo se considera que:

"la identidad entre el microcosmo es una hipótesis anterior a la evolucionista" (18).

La concepción de lo existente como una identidad total es una concepción mística ya superada por la ciencia actual.

Para Ortega y Gasset:

(17) Iberico, Mariano; *La Aparición*, Ed. Santa María, Lima 1950, Págs. 45-46.

(18) Vianu, Ob. Cit, Pág. 89.

"cuando un escritor censura el uso de metáforas en filosofía, revela simplemente su desconocimiento de lo que es metáfora. A ningún filósofo se le ocurriría emitir tal censura" (19).

Ortega, considera que la metáfora es un instrumento intelectual del cual no se puede prescindir y es una forma del pensamiento científico. Lo que puede suceder es que el científico se equivoque y tome en sentido literal lo que sólo está expresado en sentido indirecto o metafórico, pero:

"el error en el uso de un método no es una objeción contra el método" (20).

Ortega, distingue dos tipos de metáfora: la metáfora literaria y la metáfora científica.

En poesía la metáfora ocupa un papel constituyente, mientras que en la ciencia (y filosofía) la metáfora ocupa un oficio suplente. Desde el punto de vista estético la metáfora:

"interesa por su fulguración deliciosa de belleza. De aquí que no se haya hecho constar debidamente que la metáfora es una verdad, es un conocimiento de realidades" (21).

De la metáfora, la ciencia toma lo que deja la poesía.

La ley científica se limita a afirmar la identidad entre las partes abstractas de dos cosas, la metáfora poética insinúa la identificación total de dos cosas concretas.

"Jorge Puccinelli Converso"

"Esto muestra que las actividades intelectuales empleadas en la ciencia son, poco más o menos, las mismas que operan en poesía y la acción vital. La diferencia consiste no tanto en ellas como en el distinto régimen y finalidad a que en cada uno de esos órdenes son sometidas. Así acontece con el pensamiento metafórico. Activo donde quiera, rinde en la ciencia un oficio distinto, y aun opuesto, al que espera de él la poesía. Esta aprovecha la identidad parcial de dos cosas para afirmar —falsamente— su identidad total. Tal exageración de la identidad, más allá de su límite verídico, es lo que le da un valor poético. La metáfora empieza a irradiar belleza donde su porción verdadera concluye. Pero,

(19) Ortega y Gasset. José "Las dos grandes metáforas" en *Obras Completas*, tomo II, Revista de Occidente, Madrid 1963, Pág. 387.

(20) Ortega, Loc. Cit.

(21) Ortega, Ob. Cit. Pág. 392.

viceversa, no hay metáfora poética sin un descubrimiento de identidades efectivas.

Analícese cualquiera de ellas, y se encontrará en su seno, sin vaguedad alguna, esa identidad positiva, diríamos científica, entre elementos abstractos de dos cosas.

La ciencia usa al revés el instrumento metafórico. Parte de la identidad total entre dos objetos concretos, a sabiendas de que es falsa, para quedarle luego con la porción verídica que ella incluye ... Al contrario que la poesía, la metáfora científica va del más al menos" (22).

Para Ortega, la metáfora tiene dentro de la ciencia dos usos diferentes: a) *Para designar fenómenos nuevos que el investigador descubre.* En esta operación se recurre a palabras ya utilizadas dándole un nuevo sentido, en base a la semejanza con el antiguo significado. De este modo se constituye la metáfora para comunicar y hacer entender lo nuevo que se ha descubierto. Así, por ejemplo, Platón para designar las cosas invisibles e inmutables, que según él constituyen la verdadera realidad, tomó del lenguaje vulgar la palabra "figura": idea, como indicando que el intelecto ve en un sentido más perfecto que los ojos.

b) *Para pensar nosotros mismos ciertos objetos difíciles.* Este uso es el más profundo y esencial de la metáfora desde el punto de vista del conocimiento.

Este segundo uso de la metáfora se hace necesario porque:

"no son ... todos los objetos igualmente aptos para que los pensemos, para que tengamos de ellos una idea aparte, de perfil bien definido y claro. Nuestro espíritu tenderá en consecuencia, a apoyarse en los objetos fáciles y asequibles para poder pensar los difíciles y esquivos" (23).

Por tanto la metáfora no es sólo un medio de expresión sino, también, un medio esencial de intelección. En filosofía, pues, no sólo está justificado el uso de la metáfora, sino que es en ella una necesidad ya que el pensamiento filosófico más que ningún otro tiene que tratar de cambiar finamente el sentido de los términos para lograr penetrar en la realidad.

El uso del lenguaje metafórico en Filosofía no es pues un error, concluye Ortega, sino más bien constituye un aporte del filósofo que lo ha utilizado. Solo un:

(22) Ibid, Pág. 393

(23) Ibid, Pág. 391.

"espíritu inapto o ineducado en la meditación será incapaz al leer un libro filosófico, de tomar como sólo metáfora el pensamiento que es sólo metafórico. Tomará in modo recto lo que está dicho in modo obliquo, y atribuirá al autor un defecto que, en realidad, el aporta" (24).

Uno de los aspectos donde se ha hecho necesario la utilización de las metáforas ha sido el vinculado con la caracterización de la conciencia.

Siendo esta una realidad que está presente como fondo en todas nuestras actividades psíquicas es algo muy difícil de concebir, percibir, descubrir, y definir. Gracias a la conciencia nos damos cuenta de las demás cosas ya que está presente en cualquier otro fenómeno que vivamos.

"Este fenómeno universal de la relación entre el sujeto y el objeto que es el darse cuenta, sólo podrá concebirse comparándola con alguna forma particular de las relaciones entre objetos. El resultado será una metáfora" (24).

Ahora bien, de acuerdo a Ortega, de la idea que se tenga de la conciencia depende, la concepción del mundo que se erija.

De manera que los principales sistemas de pensamiento filosóficos vienen a descansar en una metáfora.

"En efecto: las dos mayores épocas del pensamiento humano —la Edad Antigua, con su prolongación medieval y la Edad Moderna que inicia el Renacimiento— han vivido de dos similes: como Esquileo diría, de la sombra de dos sueños. Estas dos grandes metáforas de la historia de la filosofía son, poéticamente consideradas, de un rango mínimo. El poeta más modesto las desdeñaría" (25).

Estas dos metáforas son: en la edad antigua y medieval el de la conciencia como *tabla cerina*, y en el Renacimiento y Edad Moderna el de la conciencia como *continente y contenido*.

En la metáfora de la tabla cerina, se concibe la conciencia y la mente como una tabla de cera que se imprime con un sello. La relación sujeto-objeto se entiende como una relación análoga a la de dos cosas materiales cuando chocan.

Esta metáfora se encuentra ya en el Theetetos de Platón y es repetida por Aristóteles en "Sobre el Alma", III, Cap. IV (Lo que

(24) Ibid, Pág. 388.

(24) Ibid, Pág. 396.

(25) Ibid, Pág. 397.

la mente piensa debe estar en ella de la misma manera o en el mismo sentido en que las letras están en la tablilla que no contiene ninguna escritura actual; esto es exactamente lo que ocurre en el caso de la mente) y va a ejercer gran influencia en la Edad Media.

De esta metáfora, nos dice Ortega, se deriva la concepción del mundo de la antigüedad, el "ser" quiere decir una cosa entre las otras, el sujeto es uno de los tantos seres en el mundo, el "yo" no tiene gran papel en la noción antigua del mundo, y en el aspecto ético se busca la acomodación del ser al cosmos.

En el Renacimiento cambia radicalmente la interpretación de la conciencia y aparece la metáfora del continente y contenido.

Descartes produce la gran innovación, y se considera que las cosas sólo tienen existencia segura cuando son pensadas y el idealismo reemplaza al realismo.

En la metáfora del continente y contenido no se considera que las cosas vienen de fuera sino que son contenidos de ella, son ideas.

En la Edad Antigua se destaca la percepción, en la Edad Moderna la imaginación.

Al analizar estas dos metáforas básicas Ortega ha demostrado la gran importancia que éstas tienen en el desarrollo de la Filosofía.

En ambos casos una metáfora es el sustento de todo un sistema filosófico desarrollado a través de varios siglos y con implicancias en distintos campos: ontológico, gnoseológico, ético, etc. Pero, así mismo, se puede advertir, como lo afirma Vianu, que las metáforas han servido, también, para enmascarar la realidad. Así, por ejemplo, la concepción de la conciencia como tabla cerina escondió o no permitió percibir el carácter activo de la conciencia que puede modificar las impresiones.

Para W. M. Urban, el símbolo o lenguaje metafísico es metáfora fundamental.

Por metáfora fundamental entiende:

"precisamente es tipo de metáfora que se toma de dominios primarios e irreducibles de la experiencia" (26).

En Metafísica, la aplicación de cualquiera de los términos que se utiliza se hace en forma metafórica; así por ejemplo, una metafísica organicista empleará la noción o categoría de vida metafóricamente, una metafísica espiritualista o idealista empleará metafóricamente la categoría de espíritu.

(26) Urban, Wibur Marshall, *Lenguaje y Realidad*, Fondo de Cultura Económica México 1952, Pág. 547.

Para Urban todo pensamiento es metafórico, y aún la ciencia opera con metáforas porque no puede hacerlo de otra manera. Pero la diferencia entre la ciencia y la metafísica está determinada por la operación científica. La ciencia utiliza la metáfora para poder operar sobre algo, así, si usa la metáfora de voluntad o propósito es porque de esa manera puede controlar la naturaleza.

En cambio en:

"metafísica la metáfora debe ser fundamental, esto es, debe tomarse de aquellos aspectos últimos e irreducibles de la realidad objeto de la experiencia sin la cual no podría haber experiencia" (27).

Las metáforas pues, reflejan la realidad y su uso se justifica plenamente en la metafísica.

"El desarrollo de este vocabulario (metafísica) no quiere decir que nuestro lenguaje ha llegado a ser absurdo o una triste especie de poesía, sino más bien que este idioma peculiar ha llegado a ser necesario para la adecuada expresión del sentido" (28).

Para Max Black, si se asume las concepciones sustitutivas y comparativas de la metáfora (en los cuales se considera que una metáfora sustituye a un significado literal o lo compara con otro significado, también literal) se puede concluir que la metáfora no es necesaria en el proceso del conocimiento, y por tanto tampoco en la filosofía ya que las

"metáforas de sustitución y de comparación puede reemplazarse por traducciones literales (con la posible excepción de la catacrexis) sin más que sacrificar parte del encanto, vivacidad o ingenio del original, pero sin pérdida de contenido cognoscitivo" (29).

Sin embargo estas dos concepciones son consideradas por Black como insuficientes, y propone un tercer enfoque: el interactivo, en el cual se considera que en una metáfora hay una interacción mutua entre dos pensamientos. En una metáfora, nos dice Black, hay dos pensamientos de cosas distintas en actividad

(27) Urban, Ob. Cit, Pág. 550.

(28) Ibid, Pág. 523.

(29) Black, Modelos y Metáforas, Ed. Tecnos, Madrid, 1979, Pág. 55.

simultánea y apoyados por una sola palabra o frase cuyo significado es una resultante de su interacción.

De este tipo de metáfora no se puede prescindir, pues no basta que se haga traducciones literales de la misma, ya que se habrá perdido la parte esencial de la metáfora que es la mutua vinculación que se ha producido entre los dos pensamientos que se han relacionado al producirse la metáfora.

En una metáfora, nos dice Black, se utiliza:

"un sistema especial de implicaciones (ya sea de 'lugares comunes' o un sistema especial establecido con vistas a la finalidad del caso) como medio de seleccionar, acentuar y organizar las relaciones en un campo distinto; y este empleo de un 'asunto subsidiario' para ayudar en la penetración del 'asunto principal' es una operación intelectual peculiar" (30).

Por tanto, asumiendo la concepción interactiva de la metáfora se puede concluir que estas expresiones son necesarias tanto en la ciencia, donde el modelo científico cumple similar función, como en la filosofía.

Una auténtica metáfora no puede ser reemplazada por una paráfrasis literal porque lo único que se consigue es pérdida de poder cognoscitivo pues a traducción literal no consigue hemos penetrar en la cuestión como lo hacía la metáfora.

La explicación o desarrollo del fundamento de la metáfora, sin embargo, puede ser sumamente valiosa si no se le considera como un sustituto de la original.

Para Black, por tanto las metáforas son útiles y se justifican en la Filosofía porque nos permiten ver un tema nuevo de una forma nueva, "el pensamiento metafórico es un modo peculiar de lograr una penetración intelectual que no ha de interpretarse como un sustituto ornamental de un pensamiento llano" (31).

De ahí que si bien algunos consideran peligroso el uso de metáforas en Filosofía,

"toda prohibición, de su empleo constituiría una restricción arbitraria y perjudicial de nuestra capacidad de indagación" (32).

Para P. Wheelwright, la metáfora es parte de lo que él denomina lenguaje tensivo o abierto y lo opone al esteno lenguaje

(30) Ibid, Pág. 55.

(31) Black, Ibid Pág. 232

(32) Ibid, Pág. 56.

o lenguaje cerrado compuesto por términos estáticos ya sea por hábito o por prescripción voluntaria.

En el estenolenguaje cerrado por hábito el lenguaje pierde vitalidad y es susceptible de ambigüedades. En el estenolenguaje establecido por prescripción, por ejemplo en la ciencia y la lógica, se trata de evitar la ambigüedad consiguiendo la precisión semántica.

Ambos estenolenguajes son inadecuados para captar la realidad. El estenolenguaje cerrado por deficiencia porque se ha estereotipado y ha perdido vitalidad, y el lenguaje lógico, si bien es útil y necesario para determinados campos, no puede captar la realidad porque sólo se dirige a un aspecto de ella.

Aceptar que sólo el lenguaje lógico es válido es caer en el positivismo semántico, en el cual se plantea que las preguntas pertinentes a la verdad sólo pueden ser asumidos en este tipo de lenguaje y que cualquier otro planteamiento sólo obedece a búsquedas impulsivas de satisfacción emotiva.

Para Wheelwright:

"la inteligibilidad es múltiple. Puede simplificársele en un esfuerzo por hacerse comprender ampliamente y puede confiársela, bajo responsabilidad científica, al tipo de cosas que experimentos y observaciones públicamente compatibles son capaces de demostrar. Pero en ambos casos algo queda fuera. Un todo definido no es nunca el todo. El anhelo del hombre por la verdad no puede ser totalmente satisfecho por el acuerdo público a la precisión intachable" (33a).

El lenguaje más adecuado para captar la realidad es pues, para este autor el lenguaje poético (y dentro de él la metáfora) debido a que la realidad es: a) presencial y tensiva en el sentido de que es un misterio y reclama respeto; b) es unitaria y se caracteriza por la compenetración entre sus elementos y c) es perspectiva y latente y sólo se manifiesta a través de una oblicuidad simbólica. Además el lenguaje poético, y por ende el metafórico, es el que permite captar la temporalidad.

El lenguaje poético que en parte crea y en parte expresa ciertos aspectos hasta entonces desconocidos e insospechados de lo que es constituye una perspectiva individual.

En conclusión, para Wheelwright la metáfora como parte del lenguaje poético permite penetrar en la realidad.

(33a) Wheelwright, *Metáfora y Realidad*, Ed. Espasa Calpe, Madrid 1979, Pág. 40.

"Cualquier grado significativo del pensamiento es imposible sin lenguaje, como el lenguaje lo es a su vez sin actividad metafórica patente o velada, la concreción de ciertas metáforas en símbolos tensivos constituye una fase natural del proceso" (33b).

Para C. M. Turbayne el modelo o metáfora es extraordinariamente apta para esclarecer áreas que de otro modo podrían permanecer oscuras.

Sin embargo, considera que en la utilización de metáforas hay el peligro permanente de caer víctima de ella.

Turbayne nos dice que podemos pasar de utilizar una metáfora a ser utilizados por ella. Esto se produce cuando una metáfora o modelo se toma en un sentido literal; cuando el modelo o metáfora utilizado se toma por la cosa misma.

Esto se da cuando se olvida que lo que está contenido en la metáfora es un supuesto y se toma como la realidad.

Toda metáfora supone un cruce de especies en cuanto se toma algo de una determinada clase y se le asigna a otra. En este sentido tiene un gran valor ilustrativo y explicativo.

Pero la metáfora se convierte en error y en medio de ocultamiento de la realidad cuando este cruce de especies se toma como algo verdaderamente existente. La metáfora se transforma de este modo en máscara de la verdad y de la realidad.

Dos ejemplos de esta situación se dan, según Turbayne, en Descartes y Newton.

Tanto Descartes como Newton desarrollaron procedimientos para describir el proceso de la naturaleza y luego confundieron los ingredientes de «sus procedimientos con el» proceso mismo.

Estos dos pensadores, dice Turbayne, cayeron víctimas de sus metáforas porque realizan cruce de especies o confusión de categorías. Entre éstas:

a) La equiparación de la relación deductiva con la relación entre hechos.

"Ambos hombres pensaron que las causas físicas producen la existencia de sus efectos, y que los efectos, necesariamente, proceden de las causas, ya que Newton descubrió los efectos como 'precedentes de ellas', y Descartes supuso que todos los fenómenos actuales del mundo debían producirse como necesaria consecuencia de las leyes del movimiento" (34).

(33 b) Ibid, Pág. 139.

(34) Turbayne, *El Mito de la Metáfora*, Fondo de Cultura Económica, México 1979, Pág. 64.

De esta manera, una característica definitoria del argumento deductivo se proyectó al mundo exterior y se sacó la conclusión que la naturaleza obedece a la lógica del método deductivo.

b) La inadvertida identificación de explicación con la explicación física, y de ésta con la explicación causal, es decir la reducción de una a la otra, y

c) La injustificable identificación de la deducción con la computación o cálculo, olvidándose que lo que define a la deducción es la demostración y no la índole de los términos usados.

Estas confusiones de acuerdo a Turbayne, se dan también en las hipótesis. Muchas hipótesis implican el uso de metáforas, y por eso cuando se elige entre hipótesis rivales para explicar el mismo fenómeno lo que se está haciendo es elegir entre varias metáforas.

"La mayoría de tales hipótesis rivales implican el uso de metáforas y si éstas han pasado a las categorías de dogmas, suponen concepciones metafísicas rivales. En consecuencia se trata de elegir entre diferentes metáforas" (35).

Las nuevas teorías no sólo salvan las apariencias sino que crean otras nuevas. Y con frecuencia el corazón de las nuevas teorías está constituido por otra metáfora.

Estas metáforas, por ejemplo, dice Turbayne se dan en el llamado modelo matemático o geométrico que vino a reemplazar la concepción o modelo anterior vigente en la Edad Media y Antigua.

Derivados de lo que él llama cruce de especies en el modelo geométrico, se dan las siguientes características metafóricas:

a) La deducción debe ser empleada más allá de la geometría abstracta para aplicarse a cualquier cosa.

b) La extensión debe ser tratada como la propiedad definitoria del mundo físico, ya que no es otra cosa que res extensa.

Estas características son metafóricas porque se trasladan del lenguaje propio de la geometría a todo lo existente. Todo lo existente se enfoca desde una perspectiva geométrica.

c) El movimiento es un modo de la extensión. Aunque esta característica no es derivada de la geometría también forma parte del modelo.

Este modelo geométrico o mecanicista domina el mundo físico y llega a dominar el mundo biológico al desplazar al vitalismo.

(35) Ibid, Pág. 86.

"Por su genio, Descartes ha inventado una de las más grandes metáforas de la humanidad. Es como si, despertando de su sueño hubiera exclamado: Geometría sé mi metáfora". (36).

Por eso Turbayne considera que se debe tratar de "desnudar" las metáforas ocultas que están implícitas en muchas concepciones y que son aceptadas por todos. Poner al descubierto una metáfora significa destruir antiguas asociaciones, aunque esto muchas veces signifique crear nuevas, esto es crear nuevas metáforas, sin embargo la diferencia estará en que en este caso se estaría consciente de que se está utilizando una metáfora. Se reconocería que en toda concepción lo que existe es una perspectiva propia, una manera de ver la realidad a través de nuevas metáforas.

Para Stephen Pepper, toda gran concepción filosófica, sobre todo las concepciones cósmicas se han formado sobre la base de una hipótesis que el denomina "metáfora radical".

Las concepciones filosóficas se forman utilizando una analogía básica o metáfora radical.

El hombre al tratar de entender el mundo busca alrededor suyo para lograr algún indicio de comprensión y se detiene en alguna zona de sentido común e intenta entender otras zonas en base a las semejanzas que puede encontrar en ellas. Esto constituye la analogía básica o "metáfora radical".

"Describe lo mejor que puede las características de esta zona, o si prefiere discierne su estructura y convierte una lista de sus características estructurales en los conceptos básicos explicativos y descriptivos (a la que llamaremos conjunto de categorías). Pasa a estudiar a base de estas categorías todas las demás regiones fácticas, sometidas ya a crítica o no — trata de interpretar todos los hechos sobre ellas, pueden perfilarlas y reajustarlas, de modo que, de ordinario el conjunto de categorías cambia y se desarrolla. Como normalmente —y, con bastante probabilidad al menos en parte también necesariamente— la analogía básica o radical procede del sentido común se necesita desarrollar y afinar enormemente el conjunto de categorías para que resulten idóneas para una hipótesis de alcance ilimitado, algunas metáforas radicales demuestran ser más fértiles que otras, tienen mayor capacidad de expansión y reajuste, y ellas son las que sobreviven frente a las demás y engendran las teorías del mundo relativamente idóneas" (37).

(36) Ibid, Pág. 89.

(37) Pepper, Stephen, "World Hypothesis", University of California 1942, pág. 91 en Black, Ob. Cit, Pág. 42.

Buscar objetos que ofrezcan paralelos con los que son inciertamente percibidos, utilizar lo más conocido es un proceder que se utiliza con mucha frecuencia.

"Este proceder analógico parece ser característico de gran parte de las empresas intelectuales" (38).

Las metáforas radicales utilizadas en las concepciones filosóficas, son según Pepper las siguientes:

a) *La metáfora de la similitud*, que da lugar al formismo, llamado también realismo o idealismo platónico.

Platón, los escolásticos y muchos neorealistas son ejemplos de esta posición.

En estos sistemas la concepción de la verdad es la de la adecuación de lo afirmado con el objeto.

b) *La metáfora de la máquina*, de la cual se deriva el mecanicismo llamado también naturalismo, materialismo y hasta realismo.

La teoría de la Verdad se basa en un proceso inferencial y simbólico.

Ejemplos de esta posición son: atomismo de Demócrito, la concepción mecánica de la naturaleza (Galileo, Descartes, Hobbes), el empirismo (Berkeley, Hume). Las especies de mecanismos dependerán del modelo de máquina tomado ya sea un reloj un dinamo, etc.

c) *La metáfora expresada en un verbo* (hacer, experimentar) en la que se da mucha importancia al movimiento y al cambio. Se ubican dentro de esta posición Pierce, James, Bergson, Dewey, Head.

La concepción de la verdad aquí es la teoría operacional, y

d) *La metáfora del organismo y la coherencia* o integración que da origen al organicismo, llamado idealismo absoluto u objetivo.

Se ubican aquí Schelling, Hegel, Bradley, Royce. La concepción de la verdad es aquí la teoría de la coherencia. (39).

Con referencia al problema que estamos tratando, Tudor Vianu considera que las metáforas constituyen una:

"primera forma de generalización entendida, además no a través de operaciones intelectuales sino mediante las intuiciones de la fantasía" (40).

(38) Pepper, Ob. cit, Pág. 91-92, en Black, Pág. 235.

(39) En Ferrater Mora, Ob. Cit, Pág. 399.

(40) Vianu, Ob. Cit, Pág. 94.

La metáfora se revela como una etapa en el proceso de generalización en base a la semejanza pero no una generalización intelectual porque justamente la metáfora expresa aquellas semejanzas que un pensamiento teórico no puede expresar.

Además, no siempre hay una continuidad entre las metáforas poéticas y las generalizaciones de la inteligencia teórica.

"Hay metáforas, indudablemente, que reaparecen en las nociones fundamentales de la ciencia y de la filosofía ("fuerza", "energía", "espíritu universal", "el yo absoluto", etc.), como también otras que no han evolucionado hacia la generalización teórica, justamente la más características de la poesía. Así cuando el poeta señala que "los perfumes del lirio gritan", sorprende una semejanza entre un factor olfativo y otro acústico, una semejanza no susceptible de ser desarrollada en una generalización científica" (41).

Y es que para Vianu, en toda metáfora, sobre todo en la poética hay dos planos uno evidente y otro latente, un aparente y otro oculto.

El fondo latente de la metáfora no sólo es profundo sino que su profundidad se desarrolla progresivamente y continúa siendo ilimitada.

Sin embargo, en el aspecto cognoscitivo la metáfora puede, aunque no siempre, ser el inicio de la forma de generalización, en base a la semejanza.

"Nuestro espíritu capta por las metáforas poéticas, semejanzas que no presuponen, sin embargo la identidad profunda de todos los aspectos del mundo. La identidad profunda de los fenómenos es una hipótesis mística inútil, pero su semejanza es un hecho incontestable, base de todas las operaciones de generalización de la inteligencia" (42).

Vianu, considera, en otros pasajes de su obra, el papel que le ha correspondido a la metáfora en el desarrollo de la filosofía cuando dice:

"En efecto, no puede negarse el papel de la metáfora en el desarrollo del pensamiento filosófico si nos referimos al gran número e importancia de las circunstancias en que se ha recurrido a sus servicios. La historia del pensamiento es soli-

(41) Vianu, Loc. Cit.

(42) Vianu, Ob. Cit, Pág. 94.

daría con la historia de la fantasía. Los esfuerzos cognoscitivos del hombre se han desarrollado paralelos a sus esfuerzos por ver e imaginar: estos dos esfuerzos han colaborado durante mucho tiempo, y es probable que se solicitarán recíprocamente también en el futuro del espíritu humano" (43).

Pero, advierte Vianu, si bien la metáfora puede servir para captar la realidad, en ocasiones puede también ocultarla y agregar como ejemplo, las dos metáforas analizadas por Ortega y Gasset (metáforas de tabla rasa y continente y contenido) y la metáfora de la conciencia-espejo.

De acuerdo con esta metáfora, dice Vianu, se concibe el mundo como un todo completamente constituido, en el momento que la conciencia toma conocimiento de él. De esta metáfora se derivan una serie de dificultades filosóficas en cuanto se adscribe a la realidad características que solo pertenecen a su representación. Así por ejemplo en esta metáfora no se toma en cuenta que el hombre a través del trabajo modifica al mundo y por tanto no puede sólo reflejarlo, si así fuera no existiría una historia del pensamiento pues la imagen del mundo se habría constituido desde el primer momento y no se habría modificado.

"Existe, sin embargo una historia del pensamiento, cuyas diferentes etapas está en relación con las fases de desarrollo de la sociedad, sus formas de imponerse a la realidad y de modificarla gradualmente hasta dominarla y conocerla cada vez más. Esta circunstancia esencial permanece, no obstante, oculta a causa de la imagen de la conciencia-espejo, que debe ser eliminada" (44).

«Jorge Puccinelli Converso»

Por eso, Vianu, utilizando el mismo una metáfora considera que:

"la fantasía aparece, en ocasiones, como un vestido sumamente amplio para el pensamiento, incapaz de modelar todas sus formas, o como un vestido sumamente estrecho, que impone al pensamiento la necesidad de romperlo y arrojarlo lejos de sí" (45).

(43) Ibid Pág. 46.

(44) Ibid Pág. 47.

(45) Loc. Cit.

De los métodos y áreas de investigación en Historia del Arte Peruano: Propuesta

MARTHA BARRIGA TELLO

Las investigaciones llevadas a cabo en el país, hasta hace unos años, eran realizadas por profesionales de otras áreas (Arqueología, Arquitectura, Derecho, Historia, Sociología, etc.) o por aficionados. Los resultados eran dispares y poco útiles para ser empleados en una investigación científica.

Sin embargo nombres como el del arquitecto Emilio Harth-Terré, el jesuita Rubén Vargas Ugarte, Guillermo Lohmann, el dominico Domingo Angulo, José García de Leizaola, Emilio Mendizábal Lo-sack, Jorge Muelle, Jorge Cornejo Bouroncle, Jorge Bernales Balles-teros, Pablo Macera, han contribuido con aportes significativos sobre la materia. Sus trabajos están sustentados en documentos extraídos de archivos nacionales y extranjeros. Los estudios sobre Arte Peruano requieren del esfuerzo de los especialistas pues existe un bagaje muy amplio que tomará mucho tiempo determinar en todas sus implicancias.

En el campo del Arte Precolombino se cuenta con el valioso aporte de los estudios arqueológicos que continuamente se dan a conocer. Las investigaciones realizadas desde el siglo pasado proporcionan actualmente datos científicamente comprobados. En base a éstos, el historiador de arte elabora su trabajo, complementado con la observación de los objetos existentes, los análisis estilísticos correspondientes y la revisión de la bibliografía apropiada al sentido de su investigación.

Respecto al arte colonial el panorama se presenta más incierto. Aunque es valioso el material publicado hasta hoy sobre la materia, es insuficiente para la elaboración de sistemas

que permitan la formulación de hipótesis determinantes. Cualquier tema de interés para el estudioso requiere ser complementado por una investigación previa sobre la época, en sus diversos aspectos socio-económicos y culturales. Hay publicaciones al respecto, pero en ellos el sector dedicado al artesanado artístico y al papel de la Iglesia en la formación de la sociedad colonial ha sido medianamente enfrentado. Igualmente se hace indispensable una labor paciente de archivo. Estos no cuentan con catálogos de consulta, lo que dificulta la búsqueda. Se añade a ello la pérdida ó el deterioro de importante documentación, lo que muchas veces limita la formulación de conclusiones. La consulta a repositorios extranjeros se convierte en una necesidad insoslayable.

La visita al archivo es indispensable, desde el momento que debe asegurarse al máximo la veracidad de cualquier resultado. Lo reciente de una disciplina como ésta en el Perú hace que el esfuerzo de los estudiosos en gran parte se centre en la etapa de recopilación de fuentes. Los temas emprendidos se refieren a la Pintura, Escultura, Arquitectura, Problemática de la relación Iglesia-Arte, Crítica, Museología, Catálogos, Arte Popular, Bibliografía y Música. La desaparición, pérdida o deterioro, la inaccesibilidad del documento o del objeto de estudio dilata el análisis. La labor archivística es complementaria, nunca definitiva en el conocimiento del tema. La falta de éste constriñe visiones de conjunto, pero la reconstrucción del objeto a través del documento no llega a suplirlo.

Respecto a épocas más recientes, como son el siglo XIX y XX, se presentan mejores posibilidades porque se cuenta con fuentes directas de estudio. Hay fácil acceso a los documentos y la existencia de las obras permite conclusiones verificables. El estado de conservación suele ser bueno y muchas de ellas jamás han sufrido transformaciones naturales o provocadas. Igualmente se apoya en los estudios que aparecen continuamente sobre diversos aspectos sociales e históricos de la época, desde variados puntos de vista. En muchos casos la consulta a testigos presentes y a los artistas, suscitan el interés que existe por el estudio de esta etapa.

METODO DE ESTUDIO

Cada investigador adopta el método adecuado a su trabajo o combina tendencias conforme avanza en sus objetivos. Se parte de lineamientos generales, ya que hasta hoy no existe un sistema concluyente que puede aplicarse al estudio de la Historia del Arte, utilizándose mayormente aquellos pertenecientes a la Historia. Dentro de estos, sin embargo, debe buscarse el

equilibrio que evite considerar la obra de arte exclusivamente. Los procedimientos históricos comprobados, son los que deben manejarse. Paralelamente debe considerarse una finalidad, que además de considerar el carácter documental de la obra de arte, tenga en cuenta que representa la concretización de una idea en una forma determinada, no susceptible de ser sustituida.

El primer enfrentamiento al tema supone la adquisición de conocimientos relacionados al mismo. Para ello el investigador debe emprender la tarea de búsqueda de fuentes, éditas e inéditas: labor heurística. Debe partir previamente de conocimientos básicos sobre el Arte, estableciendo relaciones de semejanza y determinando las distinciones que individualizan la obra de arte, aquellas que caracterizan su época, las que la definen estilísticamente y su significación histórica. La obra de arte es parte de la historia y a través de ella es posible reconstruirla haciéndola aparecer en su propia significación.

Estudiar una obra de arte exige una previa labor de reconstrucción. Sólo podemos asegurar la correcta interpretación de ella en cuanto se logre cumplir con este requisito. Para ello podemos observar el objeto y determinar su estado actual. Cerciorarnos de si su apariencia es la misma que concibió el artista. Habrá que distinguir las alteraciones que pudieran haberla modificado.

Un medio eficaz para lograr este objetivo es el estudio de las fuentes documentales, ya señalado. Debe anotarse que estas fuentes, respecto a la reconstrucción de una obra, deben manejarse cuidadosamente y con sentido crítico. Muchos son los factores que ocasionan que una descripción —incluso de fuente directa— no sea fidedigna. Para ello se recurre a la comparación de fuentes y al estudio de las mismas, para aclarar su veracidad. (descripciones apresuradas, por encargo, como parte de un documento oficial cuyo fin inmediato no es describir la obra, autores interesados a favor o en contra del artista o del mecenas, exceso de imaginación en el autor, etc. son aspectos a considerar).

La aparición de la fotografía brindó un gran aporte al estudio documental. Esta tarea es lenta, difícil y suele ocupar gran parte del tiempo del investigador. A pesar de ello, significa sólo una preparación de la verdadera tarea de la Historia del Arte. La reconstrucción así lograda en algunos casos es aproximada e hipotética; en otros permite abordar el tema desde ángulos no considerados en la premisa inicial. Debe tomarse en cuenta también en esta tarea los principios bajo los que fue creada la obra, la intención y su contexto, de otra manera habrá detalles ininteligibles para su interpretación.

Parte de los métodos utilizados para la reconstrucción de una obra deben referirse a la certificación de su autenticidad. Para ello se recurre a sistemas auxiliares, los que actúan sobre la ma-

teria, como son los Rayos X, Carbono 14, y otros análisis químicos. Comprobar la autenticidad de una obra hace posible el estudio de las técnicas, su origen, procedencia y el procedimiento utilizado por el artista. La limpieza de un cuadro en ocasiones brinda datos insospechados al investigador. Por otra parte permite aclarar la génesis de la obra, las modificaciones llevadas a cabo por el mismo pintor durante el proceso de factura, o posteriormente por manos extrañas, la participación de discípulos y las posibles suplantaciones fraudulentas de las obras.

El historiador está premunido así de información que le permite abordar, con una sólida base, la interpretación. No debe descuidarse que existe una íntima relación forma-contenido y material en la obra de arte como categorías indivisibles en interacción variable según las épocas.

El estudio y crítica de la fuentes (Erudición), es el próximo paso a seguir, el que generalmente es simultáneo con los anteriores. La Historia del Arte se vale de ellos para aclarar la visión que tiene sobre los objetos de investigación y certificar su autenticidad. La fuente en sí misma no es la materia de estudio. Los documentos le brindan al historiador de arte, datos adicionales sobre los promotores, los receptores e incluso sobre el autor de la obra, pero no le dan la obra en sí. Esta existe real y verdaderamente, por lo tanto todo estudio es antes que nada de observación. Se da sin embargo el caso de los objetos que llegan a conocimiento del historiador exclusivamente a través de los registros, pues ya no existen. El estudio en estos casos es limitado y nunca determinante.

Las fuentes usadas en la Historia del Arte se dividen en Directas e Indirectas. Las primeras se refieren a aquellas que están en conexión estrecha con el objeto, el individuo, la época, etc.

DIRECTAS:

- Noticias, relaciones, crónicas, anales, cartas, descripciones contemporáneas de testigos presenciales, noticial: material de archivo.
- Obras históricas que traten de la obra, autor o caso de estudio.
- Testimonios personales de los artistas (cartas, diarios, orales).
- Facturas, contratos, protocolos, libros de cuentas, etc.
- Bocetos, estudios y otros.

INDIRECTAS: Se considera a aquellas que pudieron influir de manera exterior en la obra, pero no están estrechamente ligadas a ella:

- Tratados de talleres, disposiciones generales, reglas, normas, leyes, técnicas, y sistemas difundidos masivamente.
- Los estímulos literarios o de otro tipo que pudieran haber influido en la iconografía de la obra.
- Tradiciones religiosas y culturales en general.
- Condiciones socio-culturales.

El manejo eficaz y riguroso de las fuentes ha constituido la mayor contribución de los historiadores de arte al avance del carácter científico de la disciplina.

Toda investigación en este campo debe recurrir a las ciencias auxiliares de la Historia: Paleografía (Doctrina del desarrollo de la escritura caligráfica y del desciframiento, por ende la crítica, de los documentos); Diplomática, (estudia las normas características de los documentos, calidad, tipos, etc.) y la Cronología (datación.

Esto constituiría la labor de base de la tarea del investigador en Historia del Arte.

Posteriormente la segunda etapa consiste en la interpretación de las fuentes ya debidamente comprobadas. El trabajo hermenéutico ocupa una importante posición en la especialidad. Qué, cómo y para quién se interpreta ha suscitado diversas tendencias y modificaciones. Los medios de interpretación también han variado continuamente. Esto trajo como consecuencia la incorporación de terminología perteneciente a otras ciencias, las que se fueron agregando y pasaron a conformar el vocabulario considerado propio de esta disciplina. A partir de este lenguaje el historiador de arte se convierte en un nexo entre la obra y el receptor. Procura aclarar el sentido de la obra, hacerla evidente a los ojos del receptor en sus múltiples acepciones. Debe considerarse además que la obra de arte emite su propio significado, ajena a las consideraciones del estudioso y de lo que las fuentes hayan contribuido a determinar.

Las líneas de interpretación que adopta el historiador de arte son varias según las tendencias psicológicas, sociológicas, antropológicas que adopte. Actualmente se atiende al estudio del arte en base a la historia comparada, que permite una descripción distinta, hasta cierto punto relativa, pero fidedigna.

La comparación de un objeto con otro evidencia, frecuentemente, aspectos y propiedades no perceptibles por otros sistemas. La tarea es más lenta en cuanto la confrontación abarca hechos y circunstancias no necesariamente artísticos, pero cada logro se afianza firmemente en la secuencia de la investigación.

De ello depende el procedimiento riguroso al que aspira la Historia del Arte como ciencia.

El método de la investigación en la especialidad puede entonces resumirse en los siguientes puntos:

- A. Fijar un tema a investigar.
- B. Recopilación de información (búsqueda de fuentes y trabajo de campo para localizar las obras).
- C. Elaboración, análisis y ordenación de los datos obtenidos. Establecer las áreas de acuerdo a un orden sistemático. Estado de la cuestión.
- D. Estudio de la obra "in situ". Descripción, variaciones, trabajos de análisis formal y de reconstrucción.
- E. Elaboración y estudio de los puntos preparados confrontados con la obra.
- F. Interpretación. Difusión. (1)

La Historiografía del Arte en el Perú está en sus inicios. Las recién formadas promociones de especialistas en la materia en la U.N.M.S.M. hacen predecir que avanzará con mayor continuidad a partir de ahora. Se observa interés creciente en dedicarse al estudio del Arte Peruano. Son conscientes de lo importante que son los estudios rigurosos, científicos, que brinde una sólida base interpretativa al Arte Peruano de todas las épocas.

Es necesario ir superando etapas, ampliar el panorama de conocimientos bibliográficos y documentales dispersos en repositorios religiosos y laicos, nacionales y extranjeros. La tarea en esta etapa inicial está en la ingrata labor de localización de fuentes, valorización de datos, en otras palabras depurar las interpretaciones en las que la improvisación prevaleció sobre la exactitud. La seriedad y continuidad con que se emprenda este trabajo redundará en beneficio del avance de la Historia del Arte en el país y en el mejor conocimiento del arte nacional.

Es en base a este contexto que se inscribe la realización de la propuesta que presentamos. Inicialmente fue aplicado a estudiantes que ingresaban a la especialidad de Arte en la Escuela Académico Profesional de Arte de la U.N.M.S.M. Suponía introducirlos en un lenguaje que aplicarían constantemente durante el periodo de estudios. Esta experiencia hizo evidente que el desconocimiento que de él tenían se rastrecaba desde la formación escolar.

En 1983 tuve oportunidad de ser requerida por la Facultad de Educación de la U.N.M. de San Marcos, para

(1) Para mayor amplitud en el tema véase: BAUER, Herman. **Historiografía del Arte**, Madrid, Ed. Taurus, 1981.

hacerme cargo de los cursos de Historia del Arte para el Post-Grado de Educación por el Arte, que estaba dirigido a profesores que tenían a su cargo el dictado de los cursos de Arte en los colegios, y que necesitaban ampliar su metodología. Posteriormente recibí similar, encargo para el ciclo de Profesionalización organizado por la misma Facultad de Educación. En esta oportunidad los profesores en ejercicio optaban por un Bachillerato universitario del que, por proceder de otros centros superiores de enseñanza, carecían. No se dedicaban al dictado de la materia en su mayoría, pero para entonces ya había yo llegado a la conclusión, que cualquier curso era posible complementarlo con información "alfabética", de Arte.

Los resultados obtenidos fueron alentadores en cuanto a comprobar la bondad del sistema. Los alumnos-profesores demostraban entusiasmo tanto personal, por el avance que lograban en la comprensión de objetos de Arte que antes les eran lejanos, como porque los alumnos en quienes aplicaban el sistema denotaban una admiración creciente a medida que progresaban en el conocimiento del alfabeto que se les impartía. La sustentación del procedimiento será expuesta más adelante, tal como se explicaba a los profesores asistentes a los cursos, y de acuerdo a las continuas propuestas que llevamos a los encuentros de la Sociedad Peruana de Educadores por el Arte, que contribuimos a formar.

Añadamos a ello lo que la larga Introducción que presentamos ayuda a comprender. La enseñanza del Arte —sea dirigida a niños, jóvenes o adultos—, no puede improvisarse, tal como desgraciadamente incentiva la política educativa en nuestro país. La responsabilidad del profesor dedicado a ella es inmensa. Las autoridades educacionales por su parte, ignoran las implicancias de su falta de previsión y de su indiferencia al respecto. La exposición que hemos presentado más arriba, sobre importancia, métodos y objetivos de la Historia del Arte, está orientada a presentarla en su exacta dimensión para salirle al paso a las concepciones que la sitúan en el ámbito de la distracción y el adorno.

PROPUESTA DE UN METODO EN LA PEDAGOGIA DE LA HISTORIA DEL ARTE EN EL PERU

LA EDUCACION Y EL ARTE *

Se ha escrito frecuentemente que el Arte debe ser la base de la educación, en la que tendría como finalidad orientar las tendencias positivas del hombre hacia la integración, sincera, justa y libre en la sociedad en que se desarrolla. Los métodos a aplicarse están circunscritos a la más adecuada manera de familiarizar al individuo con la imagen visual, musical, literaria, etc. de forma de orientar su sensibilidad. La educación, en tal sentido, tiene una finalidad práctica, cultivando los modos de expresión en el niño, brindándole la posibilidad de "hacer" antes que, exclusivamente, "contemplar" los objetos artísticos.

Desde su nacimiento el Arte estuvo orientado al hombre, existe en él y por él. Los conocimientos acumulados hasta hoy respecto a este punto, nos permite afirmar la íntima conexión entre el Arte y la Sociedad con la que se vincula. En unos periodos más que en otros las sociedades estuvieron identificadas con las expresiones artísticas en sus múltiples manifestaciones. En aquellas etapas en las que el lenguaje visual era el único que podía ser comprendido por todos, la población manejaba una serie de conceptos que le permitían comunicarse a través de los signos artísticos. Estos se habían desarrollado en la práctica, por la insistencia que ponían sus autores o propietarios, en que se difundieran conocimientos que posibilitaran su comprensión. Evidentemente, entonces, la imagen era el vehículo de propaganda que solamente podía ser eficaz en la medida en que cumpliera su cometido. El lenguaje debía ser aquel con el que los grupos humanos estuvieran familiarizados y formaran parte de sus propias vidas.

No escapa al análisis el hecho de que por siglos la misión del Arte en la sociedad fue fundamental para preservar órdenes establecidos. Tampoco puede negarse que es en la expresión artística donde comenzaron a manifestarse los síntomas del desacuerdo, de las nuevas ideas y de los cambios que afectarían a toda sociedad. Un ejemplo muy claro de esa circunstancia es el advenimiento, a fines del siglo XVIII, de la etapa que se ha denominado Neoclasicismo. Asumido por las clases dirigentes en sus inicios pasa a ser el portavoz de las ideas liberales de su siglo y posteriormente de posiciones autocráticas.

* Ponencia Presentada en el I Encuentro de Educación por el Arte. Lima. 13-19 Febrero de 1985.

En nuestro país el Arte propiciado por las autoridades virreinales —civiles y religiosas— estaba igualmente cargado de un gran impulso de carácter político. Naturalmente, no es este el único carácter que configuró las características de nuestros treientos años de etapa virreinal, pero sí es una muestra de las tendencias que arraigaron en la población, una cierta rigurosidad y estatismo de los que difícilmente podría liberarse.

En innegable, entonces, el impacto que los objetos visuales causan en el hombre. A través de ellos puede inculcársele valores imperecederos desde su más temprana edad. Considerando todo esto debemos poner atención en algunos aspectos que suelen descuidarse cuando se trata de artes específicas como la Arquitectura, Pintura, Escultura. Aspectos que, sin embargo, cobran toda la atención de quienes se dedican a la Literatura.

Por ejemplo, al niño se le introduce en el lenguaje oral, pero inmediatamente que está en condiciones, se insiste para que pueda aprender a manejar la lectura. Largas horas pasará aprendiendo las letras, sílabas, palabras. Se le brindaran luego pequeños textos que irán siendo más densos y complicados a medida que madure su "comprensión" del lenguaje, y con ello, él mismo. Si posteriormente demuestra dotes literarias, prontamente se le aconsejaran lecturas apropiadas, que lo introduzcan en el amplio mundo de los grandes escritores. Su formación requerirá esta nutriente que le permitirá alcanzar su propio estilo, manifestar su capacidad imaginativa irrestrictamente, y valerse adecuadamente de los medios que el lenguaje, para entonces suficientemente dominado, le permita. Encontraremos muchos escritores de valía que afirman haber seguido estos pasos indispensables.

El camino a seguir con el lenguaje visual no debería ser diferente. Desde pequeño debe introducirse al niño en este campo, ofreciéndole progresivamente algunos datos simples que llamen su atención hacia las muestras de Arte Peruano y Universal. El niño se interesa por historias que se pueden deducir del arte figurativo y se entusiasma con las líneas y colores del arte no figurativo, tan cercanas a su propia experiencia. Los monumentos arquitectónicos lo impresionan igualmente por los elementos identificables de su mundo que hallan en ellos. Posteriormente y sin presiones, puede introducirse en el mundo del museo. Junto con ello se le debe ir brindando elementos del alfabeto visual, que se irán integrando en sílabas, palabras, elementos visuales coherentes. Estaría de esta manera capacitándose para enfrentar las obras concretas, como en el caso de sus lecturas iniciales y progresivamente más complicadas de la literatura.

Inicialmente sólo podrá captar lo anecdótico, lo superficial y fácilmente asimilable. Pero, por lo pronto, ya estará enterado de lo que se trata. Podrá diferenciar una técnica de otra, y has-

ta quizá vislumbrar intuitivamente las características de los estilos. Su formación paralela en otras materias lo llevarán inevitablemente a comparaciones, que resultarán más espontáneas que en el caso de su formación literaria, y allí reside la ventaja fundamental. La imagen visual es captada de una sola vez, ésta completa entonces y no requiere más esfuerzo que el de mirar con atención.

El Arte-educador tiene entonces como responsabilidad, la de alfabetizar al estudiante. No podemos exigir a nuestros jóvenes que comprendan un idioma, una lengua que jamás han aprendido. Podremos pasar mucho tiempo insistiendo y, posiblemente, lleguen a deducir por los gestos aquello que se le quiere comunicar. Pero evidentemente, el mensaje llegará incompleto, porque el emisor maneja reglas y un código del que no participa el receptor. No estará tampoco en condiciones de reconocer los valores que se le quieren impartir, ni el valor del emisor mismo. Ni tampoco será consciente —por haber recibido el mensaje incompleto— si está siendo manipulado en tal o cual sentido. No será "libre" de escoger, de comprender y en última instancia quedará marginado de la información y por ende de emitir una respuesta. En resumen estará anulado. El artista crea para los demás, se dirige a un público. Mientras este público no esté instruido masivamente, continuaremos sufriendo los resultados del arte de élite, dirigido a unos pocos favorecidos, los que a su vez y por su situación ventajosa, terminarán por imponer sus propias reglas al artista. El concepto de artista creador solitario no es ya concordante con el actual estado de nuestra sociedad, que más que nunca requiere de su participación no "solitaria" sino "solidaria". Su manipulación igualmente, de una manera u otra, redundará en efectos de sentido similares en los miembros de la sociedad que lo observan.

Contra lo que pueda pensarse, esta alfabetización e instrucción que se da a los estudiantes no mermará su capacidad creativa. Estar en condiciones de comprender el lenguaje del Arte y aplicar los conceptos que emanen de él, le hará superar una etapa inicial exclusivamente contemplativa para adoptar otra de observación madura y crítica, plenamente consciente del mensaje. Su capacidad creativa encontrará libre expresión a través de un lenguaje que pueda manejar conscientemente, y de manera adecuada respecto a aquello que trate de comunicar. No insistiremos en tantos casos en que el mal uso del lenguaje traiciona la intención del artista, o le hace creer que es original, cuando en realidad emplea elementos ya utilizados.

En nuestro medio es hoy urgente instruir al estudiante en el lenguaje y la gramática artística. En todos los niveles, no exclusivamente el escolar. El descuido persistente en este aspecto

ha hecho que se pierda el respeto por las muestras de Arte que nos rodean, y que deben preservarse. Es la única manera de evitar espectáculos deprimentes y desalentadores que enfrentamos a diario, cuando observamos que los estudiantes, de todos los niveles, pasan a formar parte activa, persistente e irresponsable de los agentes depredadores de nuestro patrimonio artístico. Es tarea de la Educación por el Arte, entre otras que le competen, remediar este mal que lejos de detenerse en las etapas primeras de desarrollo, asciende más tarde a niveles de actuación de mayor responsabilidad, en los que esta carencia infantil no ha sido superada. El esfuerzo y dedicación que aplica el maestro en ello conseguirá que, en pocos años, gran parte de los males que aquejan la conservación y el desarrollo del Arte en nuestro país sean dominados.

Un ejemplo que debe movernos a reflexionar es el que ofrecen los niños y jóvenes al ingresar a un templo. No importa la actitud rebelde y altanera que los mismos presenten al exterior, jamás les veremos hacer ningún movimiento que desdiga del lugar al que ingresan. Hablan en voz baja, avanzan despacio procurando no producir el menor ruido, mucho menos comerán, mascarán goma, silbarán o se aritaran de un lugar a otro. Aún y que no son practicantes religiosos ni creyentes, sienten un respeto que trasciende su inocuidad. Maestros y padres logran este resultado casi sin proponérselo. ¿No podremos aplicar un poco de esta experiencia al respeto que nos debe nuestro país a través de su arte? ¿Nos será tan difícil respetarnos a nosotros mismos, que somos incapaces de admirar nuestra propia obra creada por generaciones? Esta indiferencia es responsable de los difíciles momentos que vivimos hoy, porque el Perú es un país con el que sus habitantes no se sienten identificados, simplemente porque no lo conocen al no haber intentado descifrar su lenguaje.

EDUCACION — ARTE — CREATIVIDAD

La enseñanza del Arte a nivel escolar se ha orientado a incentivar la creatividad en el estudiante, manejando los medios técnicos apropiados a este fin.

Creatividad supone inventar, "Producir algo de la nada, establecer, fundar, introducir por primera vez una cosa, hacerla nacer o darle vida en sentido figurado" según especifica el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, en conclusión, es darle vida a una obra que surge de la imaginación.

Implica igualmente, una forma de expresión concreta. Esta expresión debe establecerse entre individuos diversos y por lo tanto considera la especificación clara de los conceptos a transmitir.

Transmitir conceptos entraña el manejo de un lenguaje coherente, manifestado concisa e inteligiblemente.

Un lenguaje usado de esta manera incluye un receptor y un emisor inteligentes en su uso y variaciones posibles.

Dadas estas circunstancias deviene en comunicación, y por lo tanto en formas de entendimiento entre las partes.

El emisor encuentra en ello una forma de expresión, más enriquecedora en cuanto mayor sea el número de signos que maneje, porque le posibilitará la exacta manifestación de su pensamiento.

Se deduce de ello una forma de conocimiento amplio en posibilidades, que a su vez convierte al individuo que lo emplea en un ente participante en su sociedad, con sentido crítico y responsable.

Considerando todo ello, la Educación del Arte debe orientarse a instruir al estudiante en el lenguaje del Arte, que le permita alcanzar estos fines. Tal como se ha desarrollado hasta hoy esta materia a nivel escolar sólo se ha profundizado en el sentido creativo del niño. En los niveles iniciales los resultados son óptimos a los fines. Es en el nivel inmediatamente siguiente cuando se hace indispensable variar los esquemas, dándole al niño elementos que pueda manejar conscientemente para comunicar su pensamiento y los conceptos. Ello con miras a que comprenda las manifestaciones del Arte de otras épocas y otros medios socio-culturales.

Comprendiendo, el niño aprenderá a respetar, amar y se habrá logrado su formación integral. Esta formación lo impulsará a buscar mejores condiciones de convivencia y respeto a los demás, así como la comprensión de otras muestras culturales. Con ello se enriquece la creatividad en tanto se le brindan todas las posibilidades de "ser", cabalmente.

La educación por el arte se ha dirigido a estimular en el niño y el joven esta capacidad de perfeccionar a través de los medios artísticos su instinto creador, no sujeto a imposiciones y en absoluta libertad. Es positivo que se brinde al niño diversos conocimientos relacionados al manejo de los medios o técnicas, para facilitar su uso y con ello lograr que transmita lo que imagina. Hasta este punto el método es apropiado a los fines que se propone.

Sin embargo, en el proceso se tiende a olvidar que gran parte de esta enseñanza debe estar dedicada también a conseguir que reconozca en la obra de otro —contemporáneo ó no— los significados de lo expuesto. Se hace indispensable se le instruya en el manejo del lenguaje del Arte. Ello con miras a que igualmente, conforme su estructura mental sea más elaborada pueda valer-se de signos que traduzcan el mensaje que le interesa difundir

y a que pueda comprender las obras de arte de una manera consciente y con sentido crítico.

No tenemos que reiterar el valor de la obra de Arte como instrumento ideológico. El estudiante debe estar premunido de códigos que le permitan enfrentarse a ella inteligentemente. Consecuentemente a la CREATIVIDAD debemos añadir el concepto de "comprensión", como meta importante a lograr en el desarrollo integral del estudiante escolar.

Esta COMPRENSION constituye un elemento de integración al medio que le rodea. Contribuye a que se sienta partícipe de una realidad que constantemente le rehuye. Sin este entrenamiento en el lenguaje del Arte el joven se siente discriminado y ajeno a un entorno que debía serle familiar y al que es importante que aprenda a respetar. Esto sólo se logra a través del conocimiento progresivo desde la infancia. Su falta trae además como consecuencia la equivocada opinión de que el Arte está circunscrito a algunos privilegiados, quienes por razones diversas, como la clase social y la educación, tienen acceso a ella. También se aduce que el arte es patrimonio de unos cuantos que poseen el "genio" suficiente para practicarlo, con aquella manida afirmación que "el artista nace, no se hace". Esclarece la falsedad de esta opinión el que traslademos su aplicación del plano de la Plástica al de la Literatura, como antes se ha señalado. ¿Puede un escritor serlo, si no ha aprendido a escribir, a leer o a hablar en una lengua que le permita expresar ideas y ser comprendido? La literatura supone el mismo proceso respecto al lenguaje gramatical que se utilice con habilidad. A mayor destreza mejores posibilidades de lograr la expresión que refleje correctamente el pensamiento. Igualmente supondrá la captación apropiada de lo que se quiere comunicar.

Con ello llegamos a un punto clave, la COMUNICACION. Mal podemos establecerla con quien está incapacitado para recibirla. El lenguaje del gesto tiene límites evidentes y claros, sobre todo porque puede dar lugar a que se malinterprete y llevarnos a situaciones equívocas, no importa qué tan espontáneo y creativo lo consideremos. Esta es una limitación en las Artes Plásticas que, quizá, puede superarse en relación a la Danza y la Música, cuya captación es más inmediata y con las que el individuo está familiarizado desde pequeño, por diversas circunstancias.

El Arte-educador debe considerar estos puntos cuando asume la responsabilidad de guiar al estudiante en este aspecto. El niño y el joven son permeables a dejarse guiar en el conocimiento del lenguaje artístico. De manera ninguna supone sea una coacción a su capacidad creadora. Si en caso tuviese inicialmente esta presunción, pronto los resultados que obtiene con su aprendizaje le harán cambiar de parecer.

CONOCIMIENTO:

El amplio campo de posibilidades que se le abren al estudiante vale el esfuerzo de orientarlo progresivamente durante su formación escolar. Prácticas realizadas por profesores en diversas oportunidades, que me han sido comunicadas, comprueban que el alumno siente que un mundo nuevo, no aviado y en ocasiones ni siquiera intuido, aparece ante sus ojos. Desarrolla en ellos un sentido de seguridad y complacencia que muchas veces sorprende en los que tienen pocos años y, presuntamente, son más indiferentes en este aspecto. Al hacerlo partícipe de su entorno el niño desarrolla un vínculo de afecto que no perderá con los años. Así se evitará espectáculos desalentadores que encontramos a diario cuando jóvenes —en grupo o individualmente— destruyen obras de nuestro patrimonio artístico, o cuando asisten a espectáculos de Teatro, Ballet u otros, en los que su comportamiento refleja claramente su ignorancia. No reprochamos entonces tanto su conducta como la de sus maestros, que han descuidado su formación. Más deprimente aún cuando egresados del colegio, mantienen esta actitud en centros superiores o en puestos públicos a los que inevitablemente gran parte llega, sin haber logrado vencer esta etapa de analfabetismo crítico.

La responsabilidad que cabe al maestro es mucha, si consideramos que no es sólo en los profesores de Arte en quienes recae el compromiso. Cualquier materia escolar puede incentivar el interés por el Arte, ninguna le es ajena. Y no debería serlo, desde el momento que seamos conscientes que, con ello, evitamos males que afligen a la sociedad actual en los que un joven con una educación amplia e integral difícilmente incurrirá. Esto porque habrá ampliado su sentido crítico, su capacidad de razonamiento y comprensión de hechos diversos que le permitirán discriminar la respuesta apropiada a su propio bienestar y al derecho de los demás.

Capacitar al alumno en la observación le facultará asumir una posición crítica. Por otra parte la OBSERVACION sólo será efectiva cuando disponga del lenguaje ordenador indispensable.

Por tanto esta formulación se plantea a dos niveles. Aquel en el que se incentiva la capacidad creadora del estudiante para procurar su libre expresividad, que lo conduzca a la amplitud de criterio y de enfrentamiento a su entorno. Por otra parte se interesa en proporcionar un lenguaje que le permita comunicarse con otros a través de su propia creatividad expresada segura y firmemente, sin limitación de medios y que a la vez lo sitúa en condición de comprender las obras de otros, expresadas en signos comunes a muchos, inteligibles y claros. Paralelo a ello se evi-

tara que esté desarmado en un mundo en el que 'la dominación cultural se realiza a través de los medios de representación... en el que los signos reemplazan a las cosas y por su movilidad pueden ser manipulados imponiendo representaciones de la realidad no necesarias a la sociedad a la que se dirige' (Desiderio Blanco. Conferencia sobre Sintaxis de la imagen).



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Soberanía y sumisión en "Los gallinazos sin plumas" de Julio Ramón Ribeyro

SANTIAGO LOPEZ MAGUIÑA

1. INTRODUCCION

Los relatos de *Los gallinazos sin plumas* primer libro de cuentos de Julio Ramón Ribeyro, publicado en 1955, refieren al universo urbano que presenta Lima de los años cincuenta. Desde un primer momento se ve que el enunciador de los textos pretende mostrar aspectos y sucesos próximos y familiares, pero, a la vez extraños y ajenos; el mundo de distintos personajes que han hecho su aparición al transformarse la capital del Perú en una urbe industrializada y extendida; de seres maltratados e insatisfechos, arrojados de los espacios donde la vida se desarrolla con opulencia, o al menos con bienestar y seguridad.

El primer cuento cuyo título sirve también de rótulo al libro, presenta con nitidez y riqueza los rasgos sintácticos y semánticos que se destacan como los más constantes de la serie. Esa pudo haber sido la razón por la cual se lo eligió para inaugurar el volumen, pero esa es la razón por la cual se lo elige ahora como objeto de análisis.

2. LAS RELACIONES DE PODER

Entre los personajes principales de "*Los gallinazos sin plumas*", el abuelo "don Santos" y sus nietos "Efraín y Enrique", se destaca una relación de dominio. En una relación de ese tipo uno de los personajes, el más débil o, en todo caso, el que hubiera resultado derrotado en una confrontación, está obligado a entregar al otro, al más pode-

roso o al triunfador, un objeto de valor que posee y que aquél desea para sí. En este relato los nietos, personajes dominados por el abuelo, no poseen objetos de valor externos a sí mismos. Lo único que tienen es su propia fuerza de trabajo. No pueden, en consecuencia, transferir a su antecesor nada que no sea su energía laboral.

La situación de dominio en la que los nietos se encuentran no es, por otro lado, fruto de una lucha. No se ha producido entre ellos y su abuelo un enfrentamiento. Su estado de dominio es un estado dado. Pero si se examinan las cosas con un poco más de atención se observará que se trata con más exactitud de un estado establecido por el orden social. Por una instancia no manifiesta de manera antropomorfa que opera como un Destinador de órdenes o mandamientos, según una de las cuales, es obligatorio que en el marco de una relación familiar los pequeños deban obediencia a sus mayores.

Por eso, sí "Efraín y Enrique" trabajan para su abuelo es porque existe una exigencia social de acatamiento a lo que el viejo ordena.

Simultáneamente si los nietos deben obediencia a su antecesor, éste, a su vez, está forzado por el mismo Destinador no antropomorfo (que se puede figurativizar en las "costumbres" o en la "cultura") a *intervenir* para producir un estado de bienestar en aquéllos. Está obligado no sólo a mantenerlos, sino también a procurarles afecto y seguridad. Pero "don Santos" no evidencia cumplir con esa prescripción social. Únicamente lleva a cabo las funciones que tienen que ver con los roles de un personaje que domina, manda y exige. En relación a su nietos actúa casi en forma exclusiva como dominador. Recíprocamente, los niños, respecto a su abuelo actúan en lo fundamental como dominados, que están obligados a aceptar las prescripciones y las prohibiciones que les asigna el anciano.

El abuelo cumple con la exigencia social de *mandar*, de prescribir, prohibir, permitir y facultar. Pero, por otra parte, infringe la obligación de *intervenir* a fin de lograr el bienestar de sus nietos. De esa manera es un personaje que se halla tanto en armonía y en acuerdo con el orden establecido, así como en discordia y en oposición. En la ubicación de un actor que manda desarrollar una actuación socialmente permitida. En la posición de un actor que debe procurar la satisfacción de sus descendientes desarrolla, en cambio, una actuación prohibida.

Se ha dicho que mandar a sus nietos cómo intervenir en bien de ellos son actuaciones asignadas por la costumbre, por las normas sociales y culturales establecidas. Pero la primera es una operación de ejecución simple. Corresponde a la realización directa de una prescripción, a su cumplimiento sin resistencias. En tanto que la segunda constituye una operación compleja, que puede entrañar una oposición.

El acto de mandar al parecer no supone tomar previamente una decisión. El abuelo no tiene que elegir entre hacerlo o no. La intervención en favor de los niños, en cambio, debería suponer una previa

toma de decisión. Es decir, suponer un conflicto, una confrontación. A la obligación de intervenir para bien de los chicos debería de oponerse un deseo contrario, un deseo de no intervención, que debería producir a su vez el efecto de un sentimiento de culpa, de un reproche de conciencia. Sin embargo tal efecto no tiene lugar, puesto que para el abuelo no parece existir la obligación de intervenir. De modo tal que se coloca en una posición de *indiferencia* personal en relación con esa obligación.

Hay que suponer que dicha posición desde el punto de vista del orden cultural (de las "costumbres"), del Destinador no antropomorfo, es una situación que implica una *condena*. Por tanto "don Santos" recibiría una doble sanción: el reconocimiento como *sujeto de mando*, la condena como *sujeto de la indiferencia*.

Ahora bien, si el abuelo está obligado y autorizado a mandar, los nietos están obligados a obedecer. Y del mismo modo que la acción de mando, la obediencia es una actuación simple. Los niños ante la obligación social de obedecer no oponen resistencia. Asumen una posición de *sumisión* sin conflicto.

3. LOS DESEOS

¿Cuál es el desarrollo de las actividades volitivas de los sujetos a los que vincula una relación de dominio/sumisión? En este tipo de relación imperan abiertamente los anhelos y aspiraciones del sujeto dominador. No faltan, sin embargo, búsquedas que puede emprender el sujeto dominado. Pero ellas son ocultas y secretas, como ocurre con las pretensiones de "Están y Enrique" en el relato que estudiamos, cuyos respectivos deseos esconden declarar y descubrir ante su abuelo.

La mayor aspiración que manifiesta el abuelo es ganar dinero. Este no es un objeto buscado para adquirir otro valorativamente más elevado. El dinero es una finalidad en sí. "Don Santos" no es, sin embargo, un personaje capaz de obtener lo que quiere por sí mismo. Es un hombre viejo y lisiado, que tiene una pierna de madera.

Pero en cambio es poseedor de un cerdo con cuya venta puede ser realizado su deseo. Este graciosamente es llamado "Pascual" y es evidente que en él resaltan los valores de lo/comestible/ y lo/deleite/. No obstante lo cual no cuenta de entrada con valores suficientes y definitivos como para ser comercialmente transferido. Para ello necesitar alcanzar un mayor volumen. Su adecuado valor transaccional es considerado en términos cuantitativos: cuánta carne y cuánta grasa puede proporcionar.

La condición valorativa para la venta del cerdo es de esa manera su /gordura/. De allí que sí el valor-dinero es el objeto de búsqueda mentalmente que onseguir para lograr la venta. El recorrido narrativo co-

respondiente al engordamiento será justamente el recorrido sintagmáticamente más importante del relato.

No es "don Santos", sujeto que quiere que el cerdo engorde, quien hace lo necesario para proporcionarle los alimentos que han de engordarlo, es decir, que logra la valoración del objeto de uso. No es un personaje competente económicamente. No es capaz de comprar alimentos completos y maduros. Ni restos de comida, que pudieran habersele ofrecido. Pero tampoco tiene la competencia física como para buscar por sí mismo los restos con que, de acuerdo a los elementos que ofrece el texto, se alimenta un cerdo, cuando se carece de dinero.

Sin embargo, gracias a la posición que ocupa, de *sujeto de mando*, puede disponer de la fuerza laboral de sus nietos. El viejo es incapaz en lo físico y en lo económico, pero en cambio tiene el *poder* socialmente reconocido de mandar y ser obedecido: un poder del que puede disponer para la realización de sus propios fines.

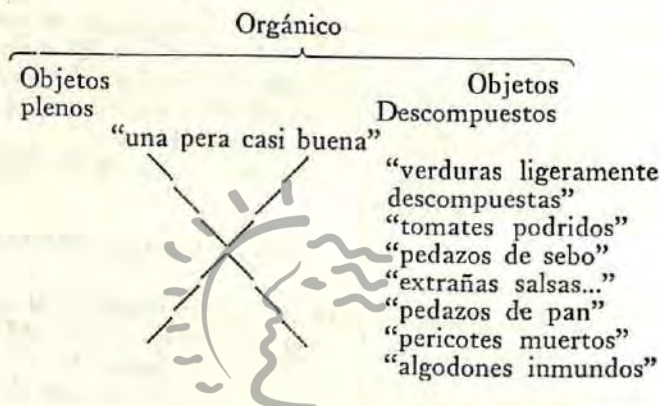
¿Dónde consigue "restos de comida" quien no tiene poder económico? En los cubos de basura.

4. "CUBO DE BASURA": "CAJA DE SORPRESAS"

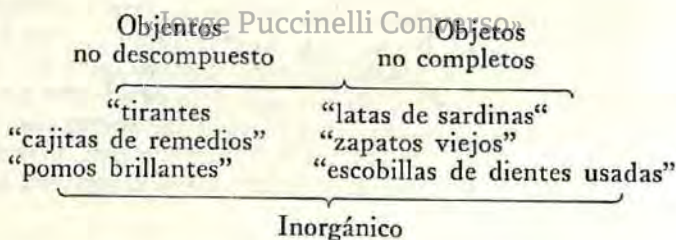
... "Un cubo de basura es siempre una caja de sorpresas. Se encuentran latas de sardinas, zapatos viejos, pedazos de pan, pericotes muertos, algodones inmundos. A ellos sólo les interesa los restos de comida. En el fondo del chiquero, Pascual recibe cualquier cosa y tiene predilección por las verduras ligeramente descompuestas (.) tomates podridos, pedazos de cebo, extrañas salsas que no figuran en ningún manual de comida. No es raro, sin embargo, hacer un hallazgo valioso. Un día Efraín encontró unos tirantes con los que fabricó una honda. Otra vez una pera casi buena que devoró en el acto. Enrique, en cambio, tiene suerte para las cajitas de remedios, los pomos brillantes, las escobillas de dientes usadas y otras cosas semejantes que colecciona con avidez" (p. 6).

Un "cubo de basura" es asemejado a una "caja de sorpresas", pues en él pueden ser hallados objetos inesperados de diversa naturaleza. Su contenido está formado de los más distintos elementos y materiales que no parecen tener relaciones ni vínculos inmediatos entre sí, que se encuentran en un estado de mezcla y confusión, lo que manifiesta una inexistencia de reglas de organización o el desconocimiento de las mismas. En este sentido la "basura" es también una figuración extraña. Sin embargo, esa visión corresponde a un observador ajeno y distante. Un personaje que tiene una relación más próxima y familiar,

como "Efraín y Enrique", puede ver en el montón confuso de cosas un orden. Primero, que no todos los objetos son iguales. Los hay casi completos, casi plenos, como "una pera casi buena" y no es imposible que pudieran encontrarse objetos plenos. Se encuentran asimismo objetos descompuestos: "verduras ligeramente descompuestas", "tomates podridos", etc. Productos orgánicos que sufren un proceso material de deterioro y putrefacción. Por otra parte, se pueden hallar diversos tipos de objetos inorgánicos, cuya condición parece presentar un estado que no es ni completo ni descompuesto. Son unidades depredadas, falladas, pero no en un grado absoluto.



Biblioteca de Letras



[cuadro nº 1]

Esos objetos pueden ser organizados en un cuadro de relaciones (cf. cuadrado Nº 1). En él se observa la presencia de dos categorías opuestas: lo *orgánico* vs lo *inorgánico*, la primera de las cuales, que tienen un carácter positivo, correlaciona dos términos contrarios, pero que mantienen al mismo tiempo entre sí una relación gradual, ya que de uno a otro se desarrolla un proceso de deterioro, un proceso regresivo, de descomposición. La segunda categoría correlaciona en cambio

dos términos que forman una unidad semántica de tipo complejo. Los elementos que constituyen esta categoría son lógicamente opuestos, pero al mismo tiempo son semánticamente equivalentes, dentro del marco figurativo de un basurero, porque tanto uno como otro no se hallan sometidos a un proceso de descomposición similar al que ocurre con los elementos orgánicos. Lo descompuesto no deviene necesariamente no completo. Al mismo tiempo uno y otro elemento no se excluyen. La presencia de uno no marca la ausencia del otro. Ambos pueden manifestarse en forma simultánea.

Este es un cuadrado trazado desde la perspectiva de "Efraín y Enrique" y supone una valoración cuantitativa de los objetos: los términos del esquema califican el grado de completud de los objetos. Las mismas unidades, desde la perspectiva de los productores de basura, de las familias que habitan "casas elegantes", en la medida que constituyen un conjunto heteróclito, desordenado, caótico, no reciben una valoración cuantitativa. La totalidad es calificada de /expulsable/. Efectivamente la basura está formada de elementos rechazados, juzgados inútiles, aunque pudieran hallarse en su interior objetos plenos, virtualmente útiles.

Se destaca, al lado de la valoración cuantitativa, otra red de valores, que marcan el uso de los objetos contenidos en un "bote de basura". Es el siguiente:

Asimilables [Afirmación]	Expulsables [Exclusión]
Biblioteca de Letras «Jorge Piccinni Converso»	
Atractivos [Admisión]	Repulsivos [Duda]

[cuadro nº 2]

Aquí se registran valores referidos a la asimilabilidad, expulsabilidad, atractivo y repulsividad de los objetos en relación a los sujetos. Puede decirse que tienen un carácter epistémico. En este sentido el valor de lo asimilable *afirma* la positividad de un objeto, mientras que la expulsabilidad el *rechazo*, la *exclusión*.

Estos valores son atribuidos a los objetos de distinto modo, según cual sea el sujeto que se los asigne, en función de sus intenciones (intereses) particulares. Para los nietos los objetos orgánicos plenos tienen un valor /asimilable/, mientras que los objetos orgánicos descompuestos tienen un valor /repulsivo/. Estos siguen un proceso de putrefacción, que produce efectos de repugnancia y de exclusión. Los objetos

no descompuestos y no incompletos parecen tener un valor /atractivo/ y /asimilable/. Y se puede señalar que entre los objetos asimilables puede reconocerse una subdivisión: lo /comestible/ y lo /incomestible/.

Para el abuelo es /asimilable/ y /domestible/ lo que tiene tal valor para su cerdo. Es decir los objetos orgánicos descompuestos, que son /repulsivos/ y /expulsivos/ para sus nietos. Mientras que los objetos inorgánicos no son /atractivos/ ni /repulsivos/. Son objetos indiferentes, que no interesan, que no se destacan a la mirada y que, en consecuencia, no se valorizan. Son objetos de los que no se quiere saber.

Ha de observarse por tanto que en relación a los objetos en un "cubo de basura" se presentan en la instancia narrativa tres actos valorativos, realizados por tres sujetos distintos, respectivamente. El primer lugar tenemos el acto valorativo realizado por los productores de "basura" y sus delegados, quienes /expulsan/ y /repulsan/ la totalidad de los objetos en ella contenidos, hacen de la "basura" en conjunto un objeto abyecto. En segundo lugar está la valoración que hace de los objetos "don Santos" quien de acuerdo a sus intenciones valora positivamente de /atractivo/ y /asimilable/ lo /comestible/ para su cerdo. Por último se tiene la valoración que hacen "Efraín y Enrique", ya antes descrita. Interesa poner de relieve la trama de atracciones y repulsiones, de incorporaciones y expulsiones que se teje en torno a la "basura". En general la "basura" es un excedente, un resto inútil, un objeto expulsado, abyecto, por un sujeto satisfecho. Está formado por una variedad heteroclita de objetos, como se ha visto, pero se destacan los rasgos de la descomposición orgánica, lo pútrico y de la descomposición inorgánica, lo fragmentario. Esos objetos abyectos pueden en cambio ser atractivos y asimilables por sujetos no satisfechos. Lo orgánico descompuesto atrae, como valor en sí, por su carácter lúdico. Ahora bien, esas tensiones de atracción y repulsión, mente valorizada por quienes no la producen, pero la requieren. Aquí entonces surge una confrontación entre lo prohibido y lo requerido y necesitado, que ha de tratarse después.

5. LA MONSTRUOSIDAD

La búsqueda de "restos de comida" puede ser percibida desde dos perspectivas valorativas distintas. Desde la perspectiva de los niños la búsqueda no constituye una tarea fácil ni simple. Es en primer lugar una actividad exploratoria y selectiva, que requiere de un cierto saber adquirido por la experiencia. Es en segundo lugar una actividad en cierto modo riesgosa. No porque la vida sea puesta en peligro, sino porque implica la posibilidad de un enfrentamiento contra personajes que obstaculizan e interrumpen su labor. Conviene leer al respecto el

siguiente fragmento en el que se describe la actividad que los muchachos llevan a cabo:

“Después de una rigurosa selección regresaba la basura al cubo y se lanzaban sobre el próximo. No conviene demorarse mucho porque el enemigo siempre está al acecho. A veces son sorprendidos por las sirvientas y tienen que huir dejando regado su botín. Pero, con más frecuencia, es el carro de la Baja Policía el que parece y entonces la jornada esta perdida”

¡Por lo cual no siempre su actividad es satisfactoria. Pero lo que hay que destacar es que se trata de una actividad práctica, que supone el ejercicio de un poder. Aunque ha de anotarse que no de una manera abierta, sino secreta y camuflada, pues los niños pugnan por recoger restos evadiendo la mirada de sus posibles antagonistas. Su labor es prohibida y condenada por el orden social imperante. Hay que observar que la actividad que desarrollan los niños es una actividad impuesta, ordenada por su abuelo, quien suponemos sabe que es prohibida. De esta manera dicho personaje ejecuta un rol de *desobediencia* contra el orden establecido, a la vez que fuerza a sus nietos a efectuarla en lo ilegal.

Desde el punto de vista de “don Santos”, “Efraín y Enrique” siempre deben llevar comida para el cerdo. El incumplimiento de la orden es condenado y castigado, sin atenuantes, los que, por otro lado, no existen para el viejo. Los posibles obstáculos no son tomados en cuenta. El incumplimiento de lo ordenado es atribuido a una falta cometida por los niños. Si no han recibido la comida requerida se entiende que es a causa de no haber dedicado esfuerzos para ello.

...“la mayoría de las veces (el abuelo) estallaba:

- ¡Idiotas! ¿Qué han hecho hoy día? ¿Se han puesto a jugar seguramente!

¡Pascual se morirá de hambre!”

Así si por una parte el viejo impone a los niños una tarea que es contraria a las normas sociales dominantes, por otra parte, no reconoce el trabajo por ellos realizado y nos les retribuye debidamente. Peor todavía: condena y castiga sus faltas sin reparos. Exige el cumplimiento absoluto de una actividad socialmente prohibida, sin compensación alguna. Simultáneamente, castiga sin miramientos las no realizaciones.

La valoración del cumplimiento de la actividad que realizan los pequeños depende del grado de satisfacción del animal, que decrece, por otra parte a medida que engorda y se aproxima al estado que hará posible su venta. La gordura que va consiguiendo el cerdo lo va hacien-

do cada vez más valioso. Pero, a la vez, el mismo proceso lo va convirtiendo en un personaje, por una parte, vulnerable, que puede morir de hambre si no son satisfechas sus necesidades, desde el punto de vista del abuelo y, por otra parte, "casi monstruoso", El cerdo presenta marcas de irregularidad en las dimensiones acrecentadas de su tamaño y en la alta intensidad de sus gruñidos:

"Al comenzar el invierno el cerdo estaba convertido en una especie de monstruo insaciable. Todo le parecía poco y don Santos se vengaba en sus nietos del hambre del animal. Los obligaba a levantarse más temprano, a invadir los terrenos ajenos en busca de desperdicios. Por último los forzó a que se dirigieran al muladar que estaba al borde del mar.

-Allí encontrarán más cosas. Será más fácil además porque todo está junto" (p. 7).

Más adelante se encuentra la siguiente manifestación de la monstruosidad:

"La voracidad del cerdo crecía con su gordura. Gruñía por las tardes con el hocico enterrado en el fango. Del corralón de Nemesio, que vivía a una cuadra se había venido a quejar" (p. 11).

La monstruosidad se expresa aquí en tres rasgos exagerados: en la "voracidad", la "gordura" y los gruñidos cada vez más altos. La "voracidad" y los "gruñidos" manifiestan especialmente un estado de creciente insatisfacción, mientras que la "gordura" manifiesta una creciente valoración económica. Esos procesos figurativos pueden ser destacados en el siguiente esquema:

Mayor Gordura	{	Mayor valor económico del cerdo
		Mayor insatisfacción del cerdo: Monstruosidad

A la mayor gordura le corresponde un mayor valor económico y, por otro, una mayor insatisfacción, a la cual corresponde, a su vez, la manifestación de la monstruosidad. La insatisfacción y la monstruosidad son configuraciones, de otra parte, paralelas y recíprocas.

Ahora bien, la mayor gordura produce en el abuelo el efecto simultáneo de una mayor y una menor expectativa de venta. Mayor, porque el incremento volumétrico del cerdo lo aproxima al estado ideal de su venta. Menor, porque el mismo incremento que reduce el grado de satisfacción alimentaria del animal, lo convierte en un personaje vulnerable y lo aleja del estado ideal de venta:

Mayor
Gordura

{ Mayor expectativa de venta

{ Menor expectativa de venta

La doble expectativa da lugar a un aumento de tensión volitiva, a una presión tendiente a la realización de lo buscado y a otra tendiente a la eliminación del temor a la no realización¹. La mayor expectativa produce ya una cierta manifestación de euforia, mientras que la menor expectativa produce el efecto de un estado de disforia. Por eso la primera permite proyectar la posible realización de lo querido, mientras que la segunda proyecta una imposible realización. Dicho de otro modo: una posible falta o insatisfacción, que da lugar a la actuación agresiva del abuelo: "don Santos se vengaba en sus nietos del hambre del animal".

La venganza y el castigo que les infringe se traduce en una mayor obligación de trabajo, cuyo objeto además tiende a ser valorativamente más degradado (desde un punto de vista natural y cultural: más descompuesto orgánicamente y más excluidos culturalmente) y riesgoso de obtener: "Los obligaba a levantarse más temprano, a invadir terrenos ajenos en busca de desperdicios. Por último los forzó a que se dirigieran al muladar".

6. LA "PRECIOSA SUCIEDAD"

"Los carros de la Baja Policía, siguiendo una huella de tierra, descargaban la basura sobre una pendiente de piedras. Visto desde el malecón, el muladar formaba una especie de acantilado oscuro y humenante, donde los gallinazos y los perros se desplazaban como hormigas. Desde lejos los muchachos arrojaron piedras para espantar a sus enemigos. Un perro se retiró aullando. Cuando estuvieron cerca sintieron un olor anuseabundo que penetró hasta sus pulmones. Los pies se les hundían en un alto de plumas, de excrementos, de materias descompuestas o quemadas. enterrando las manos comenzaron la exploración. A veces, bajo un periódico amarillento, descubrían una carroña devorada a medias. En los acantilados próximos los gallinazos espianaban impacientes y algunos se acercaban saltando de piedra en piedra, como si quisieran acorralarlos. Efraín gritaba para intimidarlos y sus gritos resonaban en el desfiladero y hacían desprenderse guijarros que rodaban hasta el mar. Después de una hora de trabajo regresaron al corralón con los cubos llenos.

-¡Bravo! -exclamó don Santos-Habrà que repetir estos dos o tres veces po semana". (pp.7-8).

Un muladar es un lugar donde se vacía la basura. Con respecto a este objeto se presenta una manifestación figurativa en la que se destaca la descomposición y la putrefacción: "Los pies se les hundían en un alto de plumas, de excrementos, de materias descompuestas o quemadas". Es un conjunto formado por deshechos y desperdicios repulsivos y rechazados, asociados a lo excrementicio.

El texto muestra el muladar como si sólo estuviera constituido por elementos orgánicos. No se menciona ninguna materia de tipo inorgánico. Se enfatiza únicamente la presencia de objetos orgánicos en los últimos grados de descomposición. En oposición la basura reúne, en cambio, objetos aun semidescompuestos, que permiten valorarlos de no totalmente repulsivos ni expulsivos.

Se ha visto que la búsqueda y selección de objetos comestibles para el cerdo constituye una tarea competitiva cuando se exploran "cubos de basura", pues los pequeños exploradores tiene que enfrentarse a empleados domésticos y a los trabajadores de la Baja Policía, que obstaculizan e impiden el buen logro de sus actividades. Ahora se puede ver que la recolección de restos en el "muladar" se presenta también en principio como una actividad competitiva. Pero en este caso los antagonistas son animales: "gallinazos y perros", aves de rapiña que se alimentan de carroña y caninos vagos, sin dueño, a los cuales es posible ahuyentar con facilidad. Sin embargo hay que apuntar que las empleadas y los trabajadores de la Baja Policía no son propiamente hablando competidores que disputan los restos de comida que buscan los muchachos. Ellos no pretenden apropiarse de los desperdicios. Si estorban y complican su tarea es por deber. Tanto unas como otros cumplen con el rol de prohibir e impedir que lo contenido en un "cubo de basura" sea usado. Lo allí reunido está valorizado por la sociedad de no asimilable y expulsivo y se condena la posibilidad de su empleo. A las empleadas y a la Baja Policía se los puede ver como delegados, que han sido encomendados a mantener esa valoración y a castigar a quienes se permiten lo contrario.

Los animales que pululan en el "muladar", en cambio, sí tienen la condición de rivales. Ellos sí pretenden los mismo objetos. Puede decirse, por esa razón, que se trata de personajes equivalentes, aunque los niños no acuden al "muladar" para encontrar los "restos" que ellos quieren. Ellos van a ese lugar por obligación. Obedeciendo un orden. De todas formas van por los "desperdicios" a causa del valor comestible que tienen para "Pascual", es decir, con la finalidad de obtener algo de importancia, útil y asimilable.

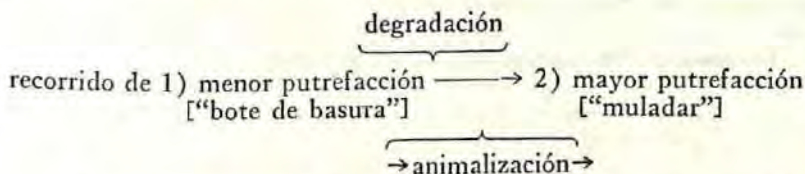
Las empleadas y la Baja Policía impiden la recolección de "restos" porque se ha asignado a éstos una condición excluyente absoluta. Porque se les ha conferido valores (más propiamente hablando anti-valores) de excedencia, que los convierte en objetos inútiles y degradados. Al contrario, los muchachos acuden al "muladar" por una razón

opuesta. Se dirigen allí para acopiar objetos que se consideran útiles y asimilables. En este sentido compiten y rivalizan con los animales. Pretenden lo mismo, aunque esa es una pretención que constituye un deber, no un querer. Por esa razón, al compartir la búsqueda de un mismo objeto con “galinazos” y con “perros”, se hacen personajes equivalentes. Sin embargo, es preciso señalar que dicha equivalencia resulta de la voluntad del “abuelo”, “Efraín y Enrique” no desean revolver la basura maloliente del “muladar” en pos de “desperdicios”. Hacen eso por delegación obligatoria de “don Santos”, que por tanto, es el que permite que sus nietos realicen una actividad que los coloca en una posición similar a la de los “galinazos” y los “perros”.

“Efraín y Enrique (...). Pronto formaron parte de la extraña fauna de esos lugares y los galinazos, acostumbrados a su presencia, laboraban a su lado, graznando, aletenando, escarbando con sus picos amarillos, como ayudándolos a descubrir la pista de la preciosa suciedad” (p. 8).

Los hermanos llegan al “muladar” como competidores, pero después la frecuencia y la repetición de su tarea recolectora los convierte en parte de la “extraña fauna” de animales rapaces que allí pululan. La confrontación que separa a éstos de aquéllos termina pronto y surge algo parecido a la cooperación. En la dimensión del parecer los animales se muestran a la vista del lector como ayudantes y cooperadores de “Efraín y Enrique”, que les facilitan “a descubrir la pista de la preciosa suciedad”.

Puede elaborarse un esquema de las principales configuraciones destacadas en esta sección:



7. EL DERECHO DE POSEER: DERECHO DE QUERER

A la realización de las intenciones de venta se oponen en el relato dos recorridos narrativos: el de la disminución física de los niños y el de la afirmación de un derecho de posesión. El primero de ellos corresponde a una pérdida de poder. A la privación de la capacidad de recoger “desperdicios”. El segundo al de la asunción de una pretención, esto es, de querer.

Ambos tienen como efecto la reducción de las expectativas volitivas del abuelo, el aumento de la insatisfacción y el descontento, y, en consecuencia, el incremento de la agresión contra sus nietos. Debe apuntarse que la cólera y la agresividad desencadenados no son producidas, desde el punto de vista del anciano, por la pérdida efectiva de poder físico, que resultan de una herida accidental y una enfermedad gripal, de la que son presa "Efraín y Enrique". Para "don Santos" si los niños no cumplen con hacer lo que les ordena es a causa de que no quieren. El malestar que los aqueja, la debilidad que los afecta son "patrañas", constituyen una mentira. Desde esa perspectiva la cólera y la agresividad son el efecto de un acto de desobediencia. El anciano no concibe que sus nietos dejen de cumplir la tarea encomendada por razones ajenas a su voluntad. No es capaz de ver por eso el hecho práctico de la disminución de su poder físico, de su imposibilidad fáctica de realizar lo que les ordena.

La hostilidad del viejo es verbal y es práctica. La agresión verbal consiste de la atribución de calificativos degradantes: en la asignación del valor de la /suciedad/, ligada a la /descomposición/ y a la /podredumbre/ : "¡Mugre, nada más que mugre!", "¡Ustedes son basura, nada más que basura!" y en la asignación del valor de la /animalidad/, asociada también a la /descomposición/ y a la /podredumbre/; "¡(...) pobres gallinazos sin plumas!". Mientras que la agresión práctica consiste de un castigo: no proporcionarles comida, suspender el ejercicio del poder de mantenerlos. Aquí hay que anotar que los muchachos habían ya adquirido previamente los valores de la /podredumbre/ y de la /animalidad/ por contigüidad. Por su contacto con objetos pútridos y la equivalente actividad desarrollada con "perros sarnosos" y aves de rapiña, buscando "desperdicios" en el muladar. De acuerdo a esta anotación se observa que la agresión verbal es una sanción que el abuelo atribuye a sus nietos, apareciendo como sujeto Destinador de los estados de /animalidad/ y /podredumbre/. Esto es, condena lo que ha hecho posible. Pero actúa como si no lo supiera.

La asunción de una pretensión: la del derecho de los nietos a tener un perro, aparece también, desde el punto de vista de "don Santos" como un acto de desobediencia, contrario a la intención de vender a su cerdo. El derecho de posesión que los niños reclaman es comprendida como un obstáculo para el logro de su ansiado fin. No considera que los pequeños estén facultados para realizar sus propias aspiraciones. Sólo les toca y corresponde cumplir obligaciones, al mismo tiempo que se les prohíbe hacer aquello que no contribuya a la realización de lo encomendado.

El derecho a tener presenta más nítidamente el carácter de una desobediencia en tanto es afirmado como parte de una amenaza. Conviene citar el segmento en el cual se realiza dicha intimidación:

“-¡Nada de perros aquí! ¡Ya tengo bastante con ustedes!
Enrique abrió la puerta de la calle.
-Si se va él me voy yo también”

Hay que señalar que la amenaza es una operación por medio de la cual el sujeto intimidadamente hace *temer* a otro. En el caso del relato que se analiza “Enrique” infunde en su abuelo el miedo (la duda) de que su intención de venta no se realice: que su falta de dinero no se colme, que su aspiración a lograrlo fracase.

Ahora bien, es de enorme importancia señalar que gracias a la formulación de la amenaza “Enrique” hace una afirmación de competencia, que también es un acto de reconocimiento reflexivo de sus valores físico-potenciales. Y un acto que implícitamente revela el conocimiento de que al anciano le falta el poder que tanto él como su hermano poseen.

Desde ese instante los niños pasan a ocupar el lugar de sujetos en cierta medida soberanos y deliberantes, capaces de decidir qué pueden-hacer y qué pueden no hacer.

La formulación de la amenaza trae como consecuencia, por otra parte, el reconocimiento implícito de la competencia física de los chicos por parte del abuelo, que se hace patente que éstos puedan mantener un perro:

“-Si se va él, me voy yo también.

El abuelo se detuvo. Enrique aprovechó para insistir:

-No ome casi nada..., mira lo flaco que está. (...).

Dos Santos reflexionó, mirando el cielo donde se condensaba la garúa. Sin decir nada soltó la vara, cogió los cubos y se fue rengueando hasta el chiquero.

Enrique sonrió de alegría y con su amigo aferrado al corazón corrió donde su hermano.

-¡Pascual, Pascual... Pascualito! -cantaba él abuelo”

La competencia física que afirman los nietos, siendo necesaria para “don Santos” se convierte en cieira forma en un objeto a negociar, en el momento en que aquéllos reclaman el reconocimiento del derecho a poseer. Se ofrece proporcionar trabajo a cambio de la aceptación de ese derecho. Y en tanto la propuesta es aceptada se establece un contrato entre los sujetos que se ponen en relación. Pero la aceptación del abuelo no da lugar a un estado satisfactorio. No produce bienestar sino el malestar de la frustración. Es una aceptación que por tanto trae consigo el efecto de la agresión: de la violencia verbal y física del abuelo contra sus nietos.

Ha de observarse que los niños, a pesar de haber logrado la posición de una sujeto en cierta medida soberano, no pierden y no aban-

donan la condición inicial de un sujeto sumiso. Por eso, aun cuando han conseguido la afirmación y la aceptación del derecho a poseer, continúan bajo la férula del abuelo. No hay espacio aquí para tratar esta posición narrativa. Sólo ha de anotarse que tiene que ver con el hecho de que el estado de sumisión de los niños es un estado de *sumisión instaurada*, como el estado de soberanía del abuelo es un estado de *soberanía instaurada*. Es decir, se trata de estados establecidos por el orden social, y cuya modificación o transformación suponen una operación de cambio del sujeto instaurador, del Destinador no antropomorfo, o bien una operación ya sea del sujeto sumiso o del sujeto soberano en la perspectiva de una alteración de tales estados.

8. INSATISFACCION, VENGANZA Y COMPENSACION

El acuerdo establecido entre el abuelo y sus nietos no tiene una aceptación satisfactoria por parte del primero. El viejo admite dicho pacto con descontento. Por otro lado, "don Santos" sufre un estado de insatisfacción creciente a causa de la disminución del estado de satisfacción de su cerdo, producido por su gordura cada vez mayor, y, en segundo lugar, por la reducción del poder físico de los niños, que los incapacita para recoger "restos de comida". Se presenta así en el anciano una triple insatisfacción, por decirlo así, que tiene por efecto una agresiva actuación, tendiente a una revancha, a un desquite con el fin de lograr la recuperación de la soberanía completa.

Un frágil y tenso equilibrio de relaciones se establece de ese modo entre los personajes. Un equilibrio hecho posible por un pacto. Pero que entraña una consesión que no anula, sin embargo, la privación del rencor, de la hostilidad.

La hostilidad implica una confrontación, un enfrentamiento entre un sujeto hostil y otro hostilizado. Ahora bien, se entiende que una lucha es una competición por la posesión de un objeto-valor que los dos sujetos contendientes aspiran tener. Pero en "Los gallinazos sin plumas" el abuelo agrade a sus nietos en pos de recuperar, como se ha dicho, su soberanía perdida, por un lado, y, otro, para conseguir una satisfacción compensatoria, mediante el castigo, por la frustración que entiende le han infringido los niños. En tanto que éstos no ejercen resistencia a las agresiones. En ese sentido, no enfrentan. No luchan. Aquí la confrontación es asumida sólo por el viejo. Sólo el desarrolla un comportamiento de disputa.

Hay que señalar que la agresión del abuelo no tiene como efecto inmediato una simétrica respuesta violenta por parte de los niños. Hay un acatamiento, una sumisión. Es verdad que han conseguido una cierta soberanía, como se ha visto, pero no por eso han perdido

su condición sumisa. La soberanía concedida por el contrato, no ha eliminado la sumisión instaurada.

Pero un acontecimiento a primera vista no previsto invierte los términos de la relación. Se trata de la mordedura que el perro adoptado aplica a "don Santos", quien en respuesta lo arroja al chiquero donde es presa de la voracidad monstruosa de "Pascual". Ha de observarse en esa acción que si bien "Pedro" el perro, ocupa la posición de objeto, de posesión de los niños, en cuanto se reúne con los chicos adquiere también la condición de sujeto antagonista virtual. En esa posición es, como sus amos, también víctima de las agresiones del abuelo. Como ellos también reacciona con miedo ante las feroces amenazas del anciano. Por esa razón cuando pasa al acto de la agresión, cuando muerde al viejo, ese acontecimiento puede ser susceptible de interpretarse como una actividad que lo *asocia* a sus dueños. Que lo coloca en la situación de sujeto cooperante. Morder es una acción mediante la cual se priva de un bien a otro sujeto. Se opera con ella una transformación disjuntiva. El abuelo pierde parte de su integridad física por eso. "Pedro" le infringe un malestar, le provoca un estado de insatisfacción.

Los nietos no responden a las hostilidades del viejo, pero lo hace su mascota, que opera como ayudante. De esa manera puede decirse que contribuye en buena medida a resarcir el daño que el anciano hace a los niños.

La respuesta marcada del abuelo implica a la vez la pérdida de una vida y la pérdida de un objeto querido, y la ruptura del convenio por el cual el abuelo aceptaba la posesión y el mantenimiento de "Pedro".

Esa ruptura da lugar, por último, a la confrontación final del relato, a resultas de la cual uno de los nietos empuja al abuelo, haciéndolo caer accidentalmente al chiquero donde al final parece entrelazarse en una feroz lucha con su amado cerdo. El estado inicial de dominio /sumisión se invierte en cierta forma, pues los nietos sometidos, sublevándose contra la soberana y agresiva imposición de "don Santos" pasan a ocupar la posición de sujetos dominantes y soberanos, mientras que éste si bien no se coloca en el lugar de lo sumiso, toma el sitio de un sujeto dominado y derrotado.

La situación de sumisión de los niños tienen implicada una sanción degradante: eran valorizados por el abuelo de /putrefactos/ y /animales/. Con el accidente que hace caer a "don Santos" en el chiquero, éste se aproxima prácticamente a lo /putrefacto/ y a lo /animal/. En el primer caso los valores asignados a los chicos son de orden cognitivo, mientras que en el segundo los valores que, digámoslo así, adquiere el viejo son, ya se ha dicho, de orden pragmático. Uno es atribuido comunicativamente, el otro lo es operativamente.

9. LA CIUDAD CARNIVORA

El relato concluye con la derrota y la sumisión de "don Santos", pero no necesariamente con el triunfo y la soberanía de los niños. Estos como su abuelo son personajes dominados y excluidos respecto de otros personajes dominantes y afirmados en el marco espacial de la ciudad. A pesar de la importancia que tienen estos últimos personajes no ha de estudiarse aquí las relaciones que con los primeros mantienen. Únicamente ha de retenerse el hecho ya señalado de que éstos tienen un estado subordinado y no incluido. Ello quiere decir que tienen la posición de un sujeto obligado a conferir al que tiene la situación dominante de un objeto-valor. Por eso los niños que se han liberado de la férula del abuelo, conservan una condición sometida respecto a la ciudad, que a la vez de constituir un espacio físico, comprende también a la población que en él habita. Dicha población, por otra parte, forma un orden jerárquico donde dominan los más poderosos, imponiendo a los más débiles, la renuncia a sus propias pretensiones y la obligación de hacer lo que les ordenan. Hay que decirse una cadena de relaciones de dominio y subordinación que va de los niveles superiores a los más inferiores. En esa cadena debe suponerse la existencia de un flujo de objetos-valor que se transmiten de los estratos más bajos hacia los más altos. Los niños ubicados en el punto inferior más extremo, carentes de objetos de valor externos a sí mismo, imposibilitados de ofrecer su fuerza de trabajo, con la única posesión de su cuerpo, se presentan al final del relato como objetos que la ciudad engulle, la cual aparece finalmente voraz y monstruosa, como el cerdo que es capaz de tragar cualquier cosa*.

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

Lima, octubre de 1990.

1 Puede anotarse aquí que el **querer** implica una tensión vinculada a un hacer cognitivo que proyecta una realización, mientras que el **temor** implica una tensión relacionada con un hacer del orden del saber que proyecta una no realización.

* Este trabajo sigue una orientación cuyas bases se hallan en los trabajos de Greimas y sus discípulos. Se han tenido presente especialmente los dos tomos de **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage** (T1: Paris, Hachette, 1979 y T2: Paris, Hachette, 1986) de A. J. Greimas y J. Courtés y **Du sens II** (Paris, Ed. Du Seul, 1983) de A. J. Greimas. También ha de anotarse la imprenta de **Les passions** (Brusselles, Pierre Mardaga Editeur, 1986) de H. Parret y **Le discours et son sujet** (Paris, Klincksieck, 1984) de J-C Coquet. Menos perceptible, pero no menos importante es la huella de **Mille plateaux** (Paris, Les editions de minuit, 1980) de G. Deleuze y F. Guattari.

La versión de "Los gallinazos sin plumas" que se ha usado en este trabajo es la que forma parte del primer tomo de **La palabra del mundo**. Lima, Milla Batres, 1972.

Las novelas cortas de José Diez-Canseco

PAUL LLAQUE

INTRODUCCION

El presente trabajo está dividido en dos partes. En la primera se trata de situar historiográficamente la narrativa del autor, así como señalar los aportes más relevantes del mismo a la narrativa peruana contemporánea. En la segunda se asedia el texto en lo que respecta a sus componentes internos, immanentes y lo que éstos puedan reflejar más allá de su immanencia (lector virtual, visión del mundo, por ejemplo).

Se ha tomado como dirección metodológica el modelo de la exégesis tradicional o hermenéutica, si bien es fácil advertir la presencia subyacente de una conciencia ora estructuralista, ora semiótica. El contexto histórico-social está más bien supuesto antes que articulado al análisis. Se trata, enfaticémoslo, de una aproximación preliminar a la narrativa de José Diez-Canseco, y es así como debe ser considerada la lectura que sustenta a la misma.

1. SITUACION DE JOSE DIEZ-CANSECO EN LA NARRATIVA PERUANA CONTEMPORANEA

1.1. UBICACION HISTORIOGRAFICA

Excepto cierto desacuerdo en los límites cronológicos y en la nomenclatura de escuela o corriente, la historiografía literaria

peruana (1) suele incluir la narrativa de José Diez-Canseco en el período postmodernista de la literatura peruana, dentro de la escuela criollista y entre la narrativa de escritores que surgen alrededor de los años '20 (2).

Como bien asevera Antonio Cornejo Polar:

El abandono del modernismo, en el campo de la narrativa se realizó por varias vías: la prosa de vanguardia, con especial énfasis en la experimentación, tal como se advierte en *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán; el relato criollista, en sus versiones de *Abraham Valdelomar* y *José Diez-Canseco* (1904-1949); o la narración indigenista a la manera de *Enrique López Albuja* (1872-1966), principalmente (3).

Habría que sumar los nombres de Gamaliel Churata (1894-1960) y Arturo Hernández (1904-1970), si bien hay que advertir que la narrativa de ambos no entronca siempre dentro de un sistema literario común al de Diez-Canseco, Adán, Valdelomar y López Albuja (4).

1.2. APORTES DE LA NARRATIVA DE DIEZ-CANSECO A LA NARRATIVA PERUANA

Ciertamente la línea criollista como opción narrativa postmodernista no agota el universo de la narrativa de Diez-Canseco. Si

(1) Para una crítica de la historiografía literaria en América Latina, véase: Beatriz González Stephan: "La crítica y los problemas de la historia literaria (el caso venezolano)", in *Texto crítico*, México, VIII, 26/27, Ene.-Dic. 1983; pp. 45-64.

(2) Cfr.: Luis Alberto Sánchez: *La literatura peruana*. Derrotero para una historia cultural del Perú (5a. ed. Lima, Editorial Juan Mejía Baca, 1981; t. V.P. 1443 y ss; sobre Diez-Canseco en particular, pp. 1464-1467); Augusto Tamayo Vargas: *Literatura peruana*, (4a. ed. Lima, Librería Studium Editores, 1976; t. II, pp. 558-561); Alberto Tauro: *Elementos de Literatura peruana* 2da. ed. corr. y aum. Lima, Imprenta Colegio Militar Leoncio Prado, 1969; p. 184); Antonio Cornejo Polar: *Historia de la literatura del Perú republicano* (in: Fernando Silva-Santisteban, coordinador: *Historia del Perú*. Lima, Editorial Juan Mejía Baca, 1980; t. VIII, pp. 112-117; sobre Diez-Canseco en particular, pp. 114-115).

Para un cuestionamiento del término "literatura criollista", oír. nota 28 del "Estudio Preliminar" de Tomás G. Escajadillo a *Estampas mulatas*. Lima, Editorial Universo S.A., 1973.

(3) Antonio Cornejo Polar: *Op. cit.* en n. 2, p. 112.

(4) Para una teoría de la literatura peruana en tres sistemas véase Antonio Cornejo Polar: "El problema nacional en la literatura peruana", in: *Quehacer*. Lima, No. 4, abril de 1980. [Recogido en *ACP. Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, 1982; pp. 14-31].

por un lado las *Estampas mulatas* (1930) se insertan dentro de la narrativa criollista, la novela corta *Suzy* (1930) y la novela póstuma *El Mirador de los Angeles* (1974; fechada "junio de 1940") están más bien dentro de la línea escritural de orientación vanguardista y cuyo espacio referencial es el "Barranco señorial y amable", línea que tiene su expresión más elevada en *La casa de carión* (1928), de Martín Adán, pero a la cual aportan novelas poco conocidas y anteriores como *Cartas de una turista* (1905), de Enrique Carrillo, "*Cabolín*", *La evocadora* (1913), de Enrique Bustamante y Ballivián, *Vencida* (1916), de Angélica Palma, o *Bajo las lilas* (1923), de Manuel Beingolea.

No tan alejada de esta forma de escritura, aunque de alguna manera amalgamada con una visión referencial propia de la narrativa, está *Duque* (1934), novela que, según una sugestiva hipótesis de Tomás G. Escajadillo (5), iniciaría la tradición de novela "anti-burguesa" en la literatura peruana, cuya continuidad debe ser encontrada, desde luego en versiones harto diferentes y aun contradictorias en algunos sentidos, en novelas como *En octubre no hay milagros* (1965), de Oswaldo Reynoso (1932) y *Un mundo para Julius* (1970), de Alfredo Bryce Echenique (1939) (6).

También ha sido Escajadillo quien ha enmarcado, en un texto reciente algo polémico, (7), la condición de "precursor" de Diez-Canseco respecto de los narradores de la denominada "generación del '50" (8) (que Escajadillo llama "generación de 1954-55" (9)). Está claro que la condición de "precursor" no se generalizaría para el número total de narradores de la denominada "generación

(5) Cfr.: "Bryce: elogios varios y una objeción", in: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima, III, 6, 2do. sem. de 1977; pp. 137-148. [Recogido en T. G. E. *Narradores peruanos del siglo XX*, La Habana, Cuadernos Casa 30, 1986].

(6) Obviamente hay algunos cuentos contemporáneos que podrían incluirse ("El marqués y los gavilanes", de Julio Ramón Ribeyro, o "Con Jimmy, en Paracas", del mismo Bryce, para citar sólo dos cuentos bastante conocidos).

(7) Cfr.: T.G.E.: "Diez-Canseco: un precursor no reconocido", in: Luis F. Vidal; Tomás G. Escajadillo; Abelardo Sánchez León: *Presencia de Lima en la literatura*. Lima, DESCO, Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1986; pp. 27-43. Escajadillo en *Op. cit.* en n. 2 afirma que el primero en señalar la relación entre Diez-Canseco y la llamada "generación del '50", aunque de manera bastante débil, es Mario Castro Arenas en su *La novela peruana y la evolución social* (1965); sin embargo, en este último artículo no llega a citarlo.

(8) Cfr.: Antonio Cornejo Polar: "Hipótesis sobre la narrativa peruana última", in: *Hueso húmero*. Lima Nº 3, oct.-dic. 1979; pp. 45-64. [Recogido en *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas, UCV, 1982; pp. 123-141. Según Cornejo Polar, con la "generación del '50" se inicia el período de la nueva narrativa peruana].

(9) Cfr.: "Estudio Preliminar" citado en n. 2 y artículo citado en n. 7.

del '50" sino específicamente para la narrativa de Enrique Congrains Martín y para algunos cuentos de Julio Ramón Ribeyro. Habrá también que sumar a Oswaldo reynoso, quien aparece una década más tarde. Se trata de narradores que han escogido como problemática la protagonizada por seres de condiciones económicas paupérrimas, en su mayoría niños o adolescentes migrantes de provincias y habitantes de "barriadas". Y por la inclusión del referente de la "barriada", además de los citados, agreguemos los nombres de Cronwell Jara Jiménez (1950) y otros de menor mérito como Luis Felipe Angell o Mario Castro Arenas.

No son todos éstos, sin embargo, los aportes de José Diez Canseco a la narrativa peruana contemporánea. Estuardo Núñez, estudiando "la literatura peruana de la negritud" (10), es decir, aquella literatura peruana que ha incluido como personaje de su historia al integrante o descendiente de la etnia afro, señala al autor de *Estampas mulatas* y a Enrique López Albújar como los iniciadores de la segunda etapa de esta hipotética literatura peruana de la negritud. Dice Núñez:

[Desde el s. XVII, en una primera etapa,]... los autores se limitaron a reproducir el habla castellana deformada por el negro, sin preocuparse mayormente de captar su espíritu... [En] *Estampas mulatas* (1930) de José Diez Canseco y la novela *Matalaché* (1928)... los protagonistas son principalmente el mulato, el zambo o descendiente de negro, incorporados en toda la integridad de su condición híbrida e insertos dentro de su tragedia de postergados o discriminados, que aún subsiste por razón racial e ancestral... (11).

Según Núñez, esta literatura tendría como últimos exponentes en narrativa a Antonio Gálvez Ronceros y Gregorio Martínez.

En un artículo posterior que al parecer desconoce el de Núñez, Juan Duchesne estudia la novela *Canto de sirena* de Martínez relacionándola, ya en un nivel latinoamericano, con cierta literatura testimonial del continente. Para lo que nos interesa en relación a Diez-Canseco, hay que destacar sin embargo el hecho que Duchesne habla de "negrigenismo" como de un probable, futuro equivalente del conocido "indigenismo" (12).

(10) Cfr.: Estuardo Núñez: "La literatura peruana de la negritud", in: *Hispanamérica*, Gaithersburg, USA, 28, Abril 1981; pp. [19]-23.

(11) *Ibid.*, pp. citadas 22 y 23.

(12) Cfr.: "Etnopoética y estrategias discursivas en *Canto de sirena*", in: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima, X 20, 2o. sem. 1984; pp. 189-205. Hay que advertir, sin embargo, que la narrativa indigenista es mucho más que una opción literario-narrativa; es también, o quizá ante de todo, un movimiento político-social. Cfr.: Antonio Cornejo Polar: *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*. Lima, Lasontay, 1980.

Pero, por último, venga una observación remarcada en este trabajo respecto del conjunto de relaciones que imbrican a la denominada narrativa "popular" de la literatura peruana y la narrativa de Diez-Canseco, imbricación que tendría lugar en el nivel de la enunciación narrativa como consecuencia de la operación del estatuto lingüístico de un referente "común" a ambas narrativas (Véase en este trabajo los capítulos "El narrador y el discurso" y "El personaje y el referente").

No hay, por cierto, ningún ánimo de adanizar el trabajo literario de un autor, sino tan sólo de evidenciar la obvia continuidad que siempre ha existido en la literatura peruana y que, absurdamente, algunas veces se trató de negar.

Precisando las ideas sistematizadas hasta aquí, podemos decir que:

1º La narrativa de Diez-Canseco consolida una de las líneas criollistas postmodernistas de la literatura peruana (*Estampas mulatas*);

2º La narrativa de Diez-Canseco colabora con el corpus y el proceso de una línea de orientación vanguardista de las décadas 24-30 40 (*Suzy* y *El Mirador de los Angeles*);

3º La narrativa de Diez-Canseco incrementa, de alguna manera, el sistema narrativo regionalista con sus cuentos que él mismo llamó de "media sierra" ("Jijuna", por ejemplo). En este trabajo no se realiza con detenimiento este aspecto de la narrativa de Diez-Canseco;

4º La narrativa de Diez-Canseco inicia la tradición de la novela "anti-burguesa" de la literatura peruana (*Duque*);

5º La narrativa de Diez-Canseco sirve de "antecedente" a una línea de la narrativa de la denominada "generación del '50" al tomar como protagonista a integrantes de las clases económicas más carecientes de entonces (las novelas corias, pero también algunos cuentos);

6º La narrativa de Diez-Canseco, dentro de la literatura peruana de la negritud inicia, con López Albújar, su segunda etapa, es decir, cuando "la literatura trata de incorporar al negro como protagonista principal" (vid. Núñez) y, posiblemente, uno de los períodos de un todavía discutible "negrigenismo" (vid. Duchesne);

7º La narrativa de Diez-Canseco está dentro de la tradición de la denominada, con carácter provisional, "narrativa popular" de la literatura peruana contemporánea, como precisaremos más adelante.

2. LAS NOVELAS CORTAS DE JOSE DIEZ-CANSECO

2.1. EL NARRADOR Y EL DISCURSO *

En mis primeras *Estampas mulatas*, en mi "Gaviota" y mi "Km. 83" empleé, extarordinariamente dentro de la literatura del Perú, las interjecciones usuales de mi pueblo y no podía hacer de otra manera.

J. D.-C., "Prólogo", 1936.

El discurso de las novelas responde bien a una orientación costumbrista (13). El discurso es criollista; sin embargo, entre sus objetivos, los hay costumbristas. La vocación primera del narrador es pedagógica en el sentido que le agrada mostrar, enseñar, enjuiciar satírica, humorísticamente, ¿Qué? Un espacio y un tiempo concretos, es decir, un referente. Pero además del referente, un tipo humano: el mulato. Para tipificar este referente y caracterizar este tipo humano no sólo basta mostrar, ser puntual en la descripción, minucioso en el detalle; implica también un parecer. A veces, la austeridad de una imagen naturalista en la constatación de un ambiente o la descripción física y psicológica de un tipo humano hace pensar en cierto objetivismo. Sin dificultad, descubrimos luego que esa imagen se integra adecuadamente cuando la subjetividad narrativa toma esa primigenia dirección objetivista en una acentuadamente costumbrista: además de la

* Las categorías "narrador" y "discurso" no son aquí necesariamente diferentes. Por "discurso" entendemos el texto en su totalidad, el cual es enunciado por un "narrador". Para referirnos a los momentos en que la instancia narrativa se acentúa utilizamos la categoría "narrador"; para referirnos a los instantes en que la instancia narrativa se neutraliza, sin necesariamente llegar a omniscientalizarse, acudimos a la categoría "discurso". [Para una sistemática de la enunciación narrativa, cfr.: Raúl Bueno Chávez: "Sobre la enunciación narrativa: de la teoría a la crítica y viceversa (a propósito de la novelística de M. Puig)", in: *Hispanérica*, Gaithersburg, USA, XI, 32, Agosto 1982; pp. 35-47].

(13) Según Antonio Cornejo Polar, "...en un primer momento el costumbrismo semeja ser un movimiento literario, y lo es dentro de las limitaciones de una literatura incipiente, muy poco después se diluye a tarvés de diversos canales e impregna un amplísimo sector de la literatura peruana, para volverse a concentrar en "los bohemios de 1886" ... y desperdigarse más tarde, hasta prácticamente nuestros días, como ingrediente de obras de muy distinta índole". Más adelante: "(del costumbrismo) ... cabe rastrear su vigencia, cierto que desdibujada e intermitente, en algunos relatos contemporáneos —sea como componente secundario de la narrativa criollista de José Diez-Canseco (1904-1949) o sea como presencia fugaz en algunos fragmentos de la obra de Alfredo Bryce (1939)". Cfr. *Op. cit.* en n. 2; pp. citadas, 17-18 y 27.

constatación, la descripción de un ambiente, una actitud, un personaje; el parecer, la aquiescencia o la crítica corrosiva.

Si esta vocación secundaria del narrador es costumbrista, su discurso apunta a un referente tipificable de popular. Excepcionalmente la Segunda Parte de *El Kilómetro 83*, en los textos narrador y discurso tienden a unimismarse.

Hay que enfatizarlo: ambas novelas están estructuradas lingüísticamente sobre la base de la coexistencia de dos normas. En algunos pasajes, cuando los personajes se comunican entre sí, lo hacen dentro de una norma lingüística que no es la misma norma del narrador. Ahora bien, en una primera instancia, el discurso trata de aprehender esa otra norma de los personajes lo más veristamente posible:

"—¡Güena, pa' qué!"

"—Así que, ¿justi'a'stao en Paris?" (G, pp. 90 y 94 respectivamente). (14).

En este sentido, el discurso opta por reproducir la fonética del idiolecto del personaje mulato. El discurso también desea dar cuenta de la transformación fonética de algunas voces extranjeras en el habla de sus personajes; v.gr.:

"M'sieur";

"Otra" y "L'right"; etc. Repárese en que estas dos últimas variantes de una sola voz inglesa no es enunciada por el mismo personaje. Cfr. G, pp. 69 y 71.

Pero esto no basta. No ha sido señalado con énfasis el hecho de que la norma lingüística de los personajes tienden a transgredir su mera capacidad referencial. Su pasivo, capacidad de un elemento más del referente (15). En párrafos aparentemente

(14) G: "El Gaviota"; K: "El Kilómetro 83". Citamos siempre de la edición de Tomás G. Escajadillo: Estampas mulatas. Lima, Universo, 1973.

(15) En ese sentido discrepamos un poco de la afirmación tajante de Antonio Cornejo Polar: "... la [aproximación] que propone el criollismo se entraba en el estereotipo de una imagen popular no conflictiva y no trasciende del plano referencial (...) la creatividad del lenguaje popular... se solidifica en el estilo costumbrista a través de fórmulas que envejecen pronto y para siempre". (Cf. "El problema nacional en la literatura peruana", Op. cit. en n. 4, p. 27). En primer lugar, "la solidificación de la creatividad del lenguaje popular en el estilo costumbrista" es por sí sola una conclusión gaseosa, sin mucha precisión. En segundo lugar, ACP parece equivaler "estilo costumbrista" a "escritura o discurso criollista", opciones lingüísticas diferentes, ciertamente. El ingrediente costumbrista —"componente secundario", según ACP— del criollismo debe encontrarse en la vocación satíricamente constataadora, y enjuiciadora al mismo tiempo, de algunas actitudes y/o comportamientos humanos y/o sociales.

enunciados dentro de una única norma —la del narrador—, podemos percibir ciertas variantes, esto es, ciertos procedimientos lingüísticos operados, dentro de una cláusula, en un verbo, un adjetivo, o en el sentido de toda una frase, procedimientos que semejan ser más propios del estatuto referido que del estatuto desde el que refiere el narrador. Lógicamente no se trata de "frases hechas" o "refranes", como en el viejo costumbrismo. Escojamos al azar algunas líneas de G y K (Repárese en los subrayados nuestros).

"—¡Pato chinool

—Tu madre!

Y las carcajadas restallan como latigazos de chunga sobre el *damnificado con el mote* y el *damnificado con la madre*" (G, p. 63).

"Mañanita del Callao trascendiendo a pisco con tutos de chicharrones. Los palomillas periodiqueros lanzan el pregón estatóreo..." (G, p. 63).

"Le *aguaitaron* los papeles a don Charles. Todo en orden. Madera de San Francisco y carbón de Melbourne. Largo viaje desde Australia con recalada en Frisco" (G, p. 64).

"Los dieciséis años de Gaviota brincaban con una alegría *bailarina*" (G, p. 69).

"¡Diez mil soles para mañana, juegal!" (K, p. 108) (16).

Como ya hemos anotado, exceptuemos de este fenómeno a la Segunda Parte de K. ¿Qué sucede en este texto? En G, como en la Primera Parte de K, la coexistencia de dos normas conlleva ciertos contactos entre ambas que llega a alterar una de ellas, esto es, la norma del narrador. Un poco exagerando el asunto, podría decirse, con la lingüística contemporánea, que ocurre un fenómeno diglósico: no hay dos lenguas en contacto, sino dos normas, dos sociolectos en coexistencia.

La Segunda Parte de K es ilustrativa al respecto. Puesto que esta Parte interesada también a otro punto del análisis, detengá-

(16) Tomás G. Escajadillo, *Op. cit.*, en n. 2, dice que "el 'narrador omnisciente' —de corte netamente tradicional—. (a)l intentar esta identificación con su personaje adopta continuamente la misma 'norma-oral-popular' del habla de sus criaturas..." p. 20. En primer lugar, en ningún momento el narrador adopta en su totalidad la norma del habla de sus personajes. En segundo lugar, no siempre el narrador es netamente, tradicionalmente, omnisciente: En el antepenúltimo párrafo de la Primera Parte de G, el narrador se expresa así: "(A don Charles) ...la barba, con blanco, ya entre el rubio oscuro, le temblaba con algo que era —apuesto lo que quieren— una cosa así como llanto". (*Estampas mulatas*, edición utilizada, p. 84; subrayado nuestro).

monos únicamente en lo que a su discurso se refiere. El referente ha cambiado, ya no es Lima, ya no es Abajo del Puente, ya no es el ámbito urbano; ahora es la Montaña, la Selva. Los personajes no volverán a ser los mismos; el referente ya no es el mismo. El discurso, tampoco. El narrador ha perdido completamente el modo anterior de adjetivar, de conjugar verbos, las expresiones coloquiales y la coloquialidad de sus enunciados. El narrador se vuelve ceremonioso, leánico; el discurso, mimético, puntillosamente realista. Sin exagerar un punto el asunto, puede decirse que la Segunda Parte de *K* difiere apenas del estilo de la novela regionalista latinoamericana. Las últimas líneas de *K* evocan una novela regionalista admirable: *La vorágine* (1924) del colombiano José Eustacio Rivera. Un tópico común: la Naturaleza, la Selva, aniquila al hombre.

Si la Segunda Parte de *K* resiente, como muchas veces se ha dicho, la unidad de la novela, ilustra también la incapacidad de la narrativa criollista de referir otros espacios diferentes al medio urbano y de arribar al aspecto social de un universo problemático. Habrá que esperar muchos años para que un narrador relativamente joven como Augusto Higa Oshiro (1946) escriba un cuento cuya norma lingüística es la de los personajes, en mayor o menor medida populares, y resuelva el enigma de la problemática social a través de la perifrasis alegórica (Cfr. el cuento que da título al conjunto *Que te coma el tigre* (1977)).

Cabría preguntarse, entonces, hasta qué punto la opción de parte del narrador de acoger, dentro de su propia norma, procedimientos lingüísticos de la norma de los personajes, puede verse como un claro antecedente de la narrativa de los últimos doce años motejada de "popular" (17). De ser comprobable esta relación, Diez Canseco estaría aportando a una línea cuya consolidación es esperada todavía, a diferencia de la otra vía criollista postmodernista de Abraham Valdelomar.

(17) Cfr.: Antonio Cornejo Polar, artículo citado es n. 8.

Nos referimos específicamente a los siguientes libros: *Monólogo desde las tinieblas* (1975) de Antonio Gálvez Ronceros (1932); *Tierra de caléndula* (1975) y *Canto de sirena* (1977) de Gregorio Martínez (1942); *El tiempo no es, precisamente, una botella de champán* (1977) de Luis Fernando Vidal (1943); *Que te coma el tigre* (1977) de Augusto Higa Oshiro (1946); *Los ilegítimos* (1980) de Hildebrando Pérez Huaranca (1946); *Al ritmo de Celia Cruz o Roberto Ledesma* (1978) de Omar Ames (1947); *Montacerdos* (1981) de Cronwell Jara Jiménez (1950); *Somos de junto al río* (1987) de Christian Fernández (1960). La insinuación nuestra de la relación existente entre Estampas multas y la narrativa "popular" de los años '70 es sugerida anteriormente por Luis Fernando Vidal in: "El cuento urbano limeño", estudio preliminar a su antología *Cuentos limeños (1950-1980)*. Lima, Peisa, 1982; p. 24 (Biblioteca Peruana, 64).

2.2. EL PERSONAJE Y EL REFERENTE

Toda historia tiene su protagonista, bien lo sabemos. Si esta historia es novelística, necesariamente el protagonista es portador, en mayor o menor medida, de los hechos, del suceso, del acontecimiento. Entidad sobre la cual es focalizada el acontecer y el detalle, la peripecia o la estrategia narrativas, el protagonista a lo largo de toda su existencia fictiva dota a la novela de la verosímil virtud de espejo de la vida (18). Cuando este protagonista tiene que abandonar su periplo vital, aún dentro de los marcos ficcionales del relato no concluido, su personalidad finita, terminada, adquiere trascendencia humana.

En las dos novelas cortas de José Diez-Canseco el protagonista es finito, muere. Más todavía: los protagonistas son uno solo o, mejor, desarrollos de la arista de una sola entidad.

Hablando sobre la presencia de Lima en la narrativa peruana, Luis Fernando Vidal y Tomás G. Escajadillo han coincidido en señalar que es Diez-Canseco "quien descubre, por primera vez, el rostro popular de Lima" (Escajadillo), o —que es lo mismo— quien "inicia el cumplido y empático retrato de personajes populares" (Vidal) (19).

En las novelas cortas de *Estampas mulatas*, pero también en algunos cuentos (en "El trompo", por ejemplo), Diez-Canseco refiere personajes y espacios entonces inusuales dentro de la narrativa peruana. Los primeros indigenistas (Narciso Aréslegui, Clorinda Matto, Ventura García Calderón, Enrique López Albujar habían centrado su preocupación en el personaje indio y en el referente indígena, desde una perspectiva defectiva que todos conocemos; Martín Adán y los retratistas del "Barranco amable" focalizaron su atención en el adolescente de clase alta y su problemática más metafísica que real; Abraham Valdelomar había dado cuenta de la provincia desde una perspectiva también criollista. Diez-Canseco opta por un referente y un personaje inmediatos porque sabe que su recepción y su receptor son inmediatos (Véase 2.5.). El tratar de reproducir la fonética del idiolecto de un personaje implica, en este caso, significar cierto sociolecto pe-

(18) Cfr. la todavía útil distinción teórica de Mario Benedetti: "Tres géneros narrativos", in: *Sobre artes y oficios*. Montevideo, Arca 1968; pp. 14-29. Según el deslinde de Benedetti "la novela (a diferencia del cuento y la *nouvelle*, suertes de *tranches de vie*) quiere parecerse a la vida, quiere ser vida por los cuatro costados..." (pp. 22-23).

(19) En volumen colectivo (con Abelardo Sánchez León) citado en n. 7 (pp. 29 y 19, respectivamente). Anteriormente Escajadillo lo había señalado en el varias veces aquí citado "Estudio Preliminar" a *Estampas mulatas* (edición utilizada). También Vidal había reafirmado a Escajadillo en su antología citada en n. 16, p. 24.

ruano: el del peruano descendiente de la etnia afro. Dentro de esta etnia, Díez-Canseco escoge al mulato, mezcla de negro con criollo (o extranjero, inclusive). Ciertamente su visión del personaje es paternalista, por tanto, limitada. Pero hay que destacar que este paternalismo y esta simpatía del narrador respecto de sus personajes tiene que ver, más que con la identificación ante el resurgimiento en ellos de ciertos valores aristocráticos, con cierta concepción de la autenticidad humana. Los personajes de Díez-Canseco son auténticos. Cuando leemos *El Gaviota* tenemos cierta inclinación a creer que la perspectiva de Díez-Canseco tiene alguna raíz positiva: el Gaviota es auténtico en la medida que es mulato; don Charles, que es presentado como un marino gringo de 35 años pero que —única defectividad de la novela— en poco tiempo (5 ó 7 años, a lo sumo) se convierte en un anciano, es "hijo de un viejo marino inglés" y de "mulata peruana, dulce y mimosa como todas nuestras zambas costeñas" (G, p. 66). Más adelante, sin embargo, descubrimos que algunos personajes sin necesariamente ser mulatos (el Manteca, por ejemplo) son auténticos en la medida que son populares, en la medida que comparan con los mulatos, en igualdad de condiciones, un mismo espacio vital (léase un referente).

Hay que remarcar algo que quizá por obvio puede pasar desapercibido. En las novelas cortas los personajes y los espacios, por muy diferentes que, entre sí, puedan ser, en esencia son entidades comunes. "Gaviria, el Gaviota, no tenía perro que le ladrara. Tampoco don Charles" (G, p. 77), nos dice un narrador afectuoso. En G, los espacios son el Callao y la vida en el buque *Albatros* con trasfondo de horizonte marino y mar, puro mar. En K, las calles de Abajo del Puente. No interesa. Ambos espacios son uno solo porque están caracterizados por la presencia de personajes ora populares, ora marginales. Respecto de los otros espacios, de los integrantes de los otros estratos sociales, este personaje y este espacio son marginales, desconocen a los otros, se conducen de acuerdo a una tabla axiológica de comportamiento válida sólo entre ellos, o desde ellos. Cuando los tres protagonistas son encarcelados y condenados injustamente aceptan con coraje y resignación la injusticia (esa otra justicia, extraña por injusta, que no encuadra dentro de su tabla de valores), porque esperan (tratan de esperar) el momento en que ellos hagan valer sus derechos, su justicia, su conducta, frente a esa otra conducta. Del Gaviota, alrededor de cuyo cadáver "otras gaviotas se alborotaron con parlanchinas estridencias" (G, p. 102), nos dice el narrador que es "muerto en su ley" (*Ibid.*).

Los personajes femeninos —lo ha dicho ya Escajadillo— son decorativos, pero tienen la funcionalidad, al mismo tiempo, de ser causales del conflicto. Ahora bien, el conflicto suele ser acci-

reado por el machismo del personaje masculino y el acontecimiento suele ser decisivo, terminante.

2.3. FORMAS ESTRUCTURALES EXTERNAS

Wolfgang Kayser llamaba "formas estructurales externas" (20) a la disposición tipográfica del relato en partes, capítulos, párrafos, etc. "La razón de que estas partes, capítulos, párrafos —decía Kayser— sean al mismo tiempo partes de una estructuración interna (...) en cada caso es necesario investigar". Sin afirmar que en las novelas cortas de Diez-Canseco las formas estructurales externas se condicen con las internas (en G tal vez sí, pero en K rotundamente no) presentamos a continuación el esquema de la estructuración externa de ambas novelas cortas (21):

G

PRIMERA PARTE

I(A/B); II; III(A/B); IV; V(A/B)

SEGUNDA PARTE

I; II(A/B); III; IV(A/B/C)

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

K

PRIMERA PARTE

I; II; III(A/B/C/D/E/F/G); V²²

(20) Cfr. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Versión española de María D. Mouton y V. García Yebra. 3a. ed. rev. Madrid, Editorial Gredos S.A., 1961; p. 231.

(21) Las letras entre paréntesis señalan subcapítulos marcados en la edición utilizada con tres asteriscos, entre uno y otro.

(22) La edición utilizada no consigna el capítulo IV.

SEGUNDA PARTE

I(A/B); II(A/B/C); III(A/B); IV(A/B/C); V; VI(A/B/C); VII(A/B)!

ESQUEMA A

Una breve percepción del esquema A hace reparar en algo evidente: la cuasi impecabilidad estructural de G (el capítulo IV de la Segunda Parte es el único con tres subcapítulos y, por consiguiente, deshomogeniza la hasta ahí conservada bipartición de los capítulos) y la caoticidad estructural de K. La estructura externa de G condice bien con la dinámica interna de la historia narrada. En K la aparente descoordinación estructural de sus formas extierpese a todo, cierta unidad.

2.4. ESTRUCTURA DEL ACONTECIMIENTO

En ambas novelas la estructura interna (23) está cercenada en dos momentos claramente diferenciados, de tal suerte que condicionan tanto la estructuración "externa" mayor (Primeras y Segundas Partes), cuanto la estructuración que hemos denominado "interna" (24).

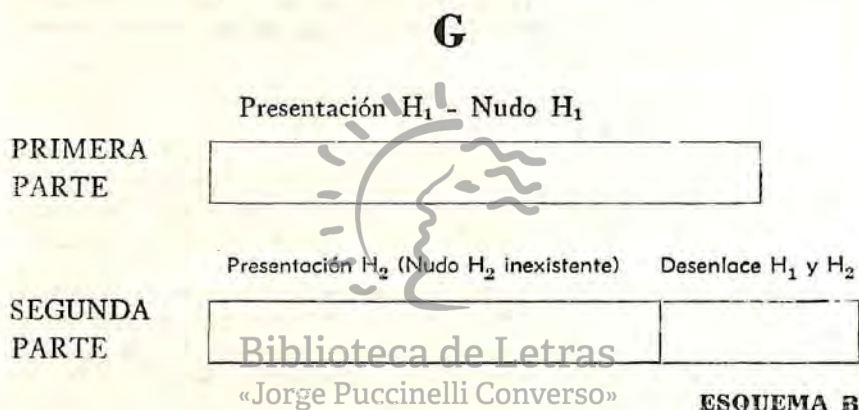
La diferenciación de los dos momentos no se produce sólo por el cambio de espacio predominante (el Callao por el buque de don Charles en G; la Selva por Abato el Puente en K), ni por los rasgos que ahora van a caracterizar a los personajes de un modo diferente a la Primera Parte. Básicamente, esta bipartición estructural externa responde a la bipartición de la historia narrada.

(23) Preferimos el término "estructura interna" al de "formas estructurales internas" (Kayser, *Op. cit.* en n. 22), por cuanto la "estructura interna" responde más al nivel "semántico" que al "formal". Estos últimos niveles son equivalentes al nivel del contenido y al nivel de la expresión respectivamente de la glosemática de Hjelmslev; con el lingüista danés, recordamos que una expresión es expresión sólo porque es expresión de un contenido y un contenido es contenido sólo porque es contenido de una expresión. Cfr. Oswald Szemerényi: *Direcciones de la lingüística moderna. I De Saussure a Bloomfield 1916-1950*. Versión española de Marcos Martínez Hernández. Madrid, Gredos, 1979. Una teoría semiológica de la obra literaria partiendo del estructuralismo lingüístico y particularmente de la glosemática de Hjelmslev en Jürgen Trabandt: *Semiología de la obra literaria. Glosemática y teoría de la literatura*. Versión española de José Rubio Sáez. Madrid, Gredos, 1975.

(24) Como está dicho, estructuración "externa" mayor es la división en partes; la división en capítulos y subcapítulos estaría dentro de una estructuración "externa" menor.

Precisando mejor, sostenemos que la historia de la Primera Parte (H_1), sin duda la historia mayor o englobante, da paso, en la Segunda Parte, a una segunda historia (H_2).

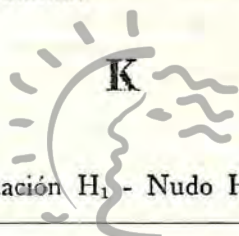
Ahora bien, la historia de G posee una estructura tradicional: Presentación, Nudo y Desenlace. Cuando se han cumplido las dos primeras instancias (Presentación y Nudo) de la historia mayor de G , empieza la "segunda Parte" y, con ella, la Presentación de una segunda historia, sin Nudo, hasta el último subcapítulo del capítulo final. El Desenlace de esta historia segunda, sin embargo, es al mismo tiempo el Desenlace de la historia primera, con lo cual, internamente, la estructura es impecable y la unidad del texto evidente (25). Un esquema de la estructura interna de G puede ser el siguiente:



Del Esquema B, podemos precisar que H_1 es la historia protagonizada por el Gaviota y don Charles, cuyo espacio preponderante es el buque de este último; H_2 es la historia protagonizada entre Gaviria (nótese que en la segunda Parte el narrador nombra con mayor frecuencia al protagonista con su apellido que con su alias, todo lo contrario respecto de la Primera Parte) y Teresa, cuya inexistencia de Nudo se produce por la relación armónica, casi estática, de la pareja. Hay que notar también que en el brevísimo e intenso (subcapítulo tercero del capítulo último de la Segunda Parte) momento en que se produce el Desenlace, el espacio vuelve a ser un buque y el trasfondo, el mar.

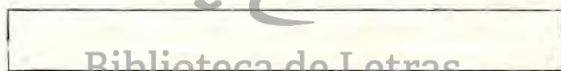
(25) Algo similar ocurre en el cuento "El trompo" (1941), que es considerado el mejor texto de Díez-Canseco.

No sucede lo mismo con K. Aquí H_1 , historia protagonizada entre los tres amigos, pero fundamentalmente Manteca, y Torres, a causa de Rosaura, no llega a tener un Desenlace explícito. Cuando abandonan Abajo el Puente y son llevados a la Selva, en condición de vagabundos, Rosaura desaparece del conjunto de acciones (sólo aparece en el recuerdo de los protagonistas) y Torres y su hermano también. Esta es otra historia, la del Kilómetro 83, y el pretexto de la misma pudo ser cualquier otro diferente a la del triángulo amoroso de uno de los protagonistas. El Desenlace que se gesta en esta parte es, entonces, el Desenlace de esta historia segunda y, cuando se da, sólo queda vivo y cuerdo (pues Manteca muere a causa de la picadura de una víbora y Filiberto Malpartida está ya totalmente desequilibrado) Tumbitos, quien es, además, el personaje menos logrado de los tres protagonistas. El Epílogo (o ap. VII) termina siendo de esta manera reiterativo, explícito. Un esquema de la estructura interna de K puede ser el siguiente:



Presentación H_1 - Nudo H_1

PRIMERA
PARTE



Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

	Presentación H_2 - Nudo H_2	Desenlace H_2	Epílogo
PARTE SEGUNDA	V	IV	VII

ESQUEMA C

Terminemos el presente punto, anotando algo obvio: el personaje femenino tiene la función de demandar la reacción machista del masculino y con esta actitud se produce el conflicto o Nudo, parte de una historia que termina con el suceso último: acontecimiento imprevisto, intenso por su brevedad y decisivo: siempre es letal para el protagonista, para los protagonistas.

2.5. LA FIGURA DEL LECTOR *

Toda narración, todo discurso, todo narrador implica un lector. No se necesita aquí puntual información sociohistórica para colegir la virtualidad inmediata del lector de las novelas cortas. Hay, por esto, no sólo el ánimo de volver experiencia literaria, narrativa, hechos cotidianos concretos, producidos por personajes concretos y dentro de un espacio y un tiempo concretos. No es casual que Diez-Canseco inserte gran parte de su narrativa dentro de la corriente criollista de la narrativa peruana, la cual a su vez hemos de reconocer dentro del sistema realista, mimético y de vocación "ancilar" —Alfonso Reyes dixit— de la gran narrativa latinoamericana.

Toda copia, mostración, imitación de la realidad implica muchas veces, realísticamente considerando, un juicio. Si tal juicio (de tal mostración) es de inmediato conocimiento de una recepción que rebasa la atención estrictamente literario-narrativa, entonces estamos ante una narrativa cuyo lector virtual es el inmediato y de cuya capacidad lectural ha de esperar el autor una visión contestataria, crítica, respecto del orden político, social y económico existente. Diez-Canseco se está dirigiendo al sector económicamente emergente en esos momentos de la sociedad peruana. Sería absurdo considerar que se está dirigiendo al sector proletario o al que protagoniza sus novelas, si consideramos que en los años '30, en nuestro país, el analfabetismo era sencillamente exorbitante.

La virtualidad inmediata del lector de las novelas cortas se evidencia aún más ante el hecho que tanto G cuanto K aparecieron originalmente en revistas cuya lectura estaba destinada a un público de interés cultural que no se circunscribía al meramente literario (26); que de entre esas dos publicaciones, una de ellas sea *Amauta*, el órgano socialista por excelencia, todavía irrepetible en nuestra más bien incipiente historia político-periodística, ilustra bien esta vocación inmediata de la narrativa diezcansequeana.

* El hipotético lector (virtual) de todo texto narrativo es denominado a menudo dentro de la jerga estructuralista de la crítica literaria como "narratario". Aquí apelamos a la figura de un lector virtual social más que a la figura de un lector virtual producido estrictamente por la expresividad narrativa, como suele ser conceptualizado el "narratario".

(26) "El Gaviota" apareció por primera vez en *Amauta*, Nos. 27 y 28. Lima, noviembre-diciembre 1929 y enero 1930"; "La primera publicación de 'El Kilómetro 83' fue, en forma parcial, 'La Jarana' ('de la novela inédita *El Kilómetro 83*'). En: *Presente*. No. 1. Lima, julio de 1930". Tomás G Escajadillo en *Op. cit.* en n. 2., pp. (61) y (103).

Hemingway: el viejo y un mar de palabras

MIGUEL ANGEL HUAMAN

La crítica norteamericana ha desarrollado toda una concepción general de aproximación a la obra de Ernest Hemingway sesgada por la extraordinaria imagen pública que todavía goza el inefable "Papa". Subsidiaria del peso comercial de una fama individual acrecentada con la muerte del autor, Philip Young y Carlos Baker, dos de los más representativos críticos hemingwayanos, privilegian un enfoque basado en "la confusión entre el autor-creador, que pertenece a la obra, y el autor-real, que es un elemento en el acontecer ético y social de la vida" (1).

Intentaremos establecer esta actitud crítica absolutamente infundada y que conduce a un predominio de lo fáctico o evidente en la valoración de la obra de Hemingway a partir de una reflexión general sobre sus novelas, prestando una atención especial a *El viejo y el mar* (2), y centrando nuestro análisis en el personaje y su acontecer estético.

Dentro de la producción narrativa de E.H., la crítica norteamericana casi unánimemente ha considerado a *Fiesta* (*The sun also rises*, 1926) y *Adiós a las armas* (*A farewell to arms*, 1929) conjuntamente con *El viejo y el mar* (*The old man and the sea*) como las novelas más significativas e importantes, es decir como

(1) BAJTIN, M.M.: *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, México, 1982, p. 18.

(2) Hemos manejado la versión española autorizada por el autor, editada por Populibros Peruanos, que es la misma aparecida en Ediciones Kraft (Bs. As. 1954) y recientemente reeditada por Editorial Oveja Negra (Colombia, 1984).

sus obras mayores. Aunque en el balance final es perceptible cierta priorización de las dos primeras en detrimento de esta última (3).

Creemos, sin embargo, que *El viejo y el mar* (EVM) ha sido poco comprendida en su real significación, pese a las numerosas alusiones y menciones sobre ella, precisamente por esta actitud a la que son proclives los principales críticos de E.H., de enfatizar lo biográfico y personal en las obras anteriores.

EVM es la obra menos autobiográfica de Hemingway en opinión de estos entendidos y, sin duda, pese al mérito que se le reconoce, no se ha profundizado en las virtudes estéticas de la misma y sobre el peso de la obra en el conjunto de la labor de su autor.

Retomaremos con carácter explicativo algunas opiniones de la crítica norteamericana sobre la obra de E.H. en general y sobre EVM en particular a fin de analizar luego, con los conceptos de M.M. Bajtín, la narrativa de Hemingway con un distanciamiento conceptual frente a las distorsiones que creemos rigen los enfoques todavía vigentes en torno a E.H.

E.H.: Dos personajes, tres motivos y algunos símbolos

Philip Young habla de Nick Adams, personaje que aparece en "Campamento indio" (Indian Camp) el primer relato de Hemingway de su libro de cuentos *En nuestro tiempo* (*In our time*, 1925), como el protagonista de muchas de sus obras "tan parecidos entre sí que hemos llegado a hablar de ellos en singular" (4). Es el héroe herido que define uno de los dos personajes claves de la obra conjunta de E.H., que aparecerá constantemente y que, como veremos, vendrá a ser la proyección literaria del propio Hemingway. El otro personaje recurrente sería el héroe norma, que por autonomía y ejemplo posibilita saturar, curar, las heridas o deficiencias del anterior y que como figura "no es el propio Hemingway disfrazado" (5).

Además del héroe de Hemingway y del héroe norma, Young nos presenta tres motivos centrales: la herida, la ruptura con la sociedad y la norma, cuyos ajustes recíprocos "son el asunto de toda la obra significativa de Hemingway" (6).

(3) Por ejemplo, Philip Young dice en el libro: **Tres escritores norteamericanos**, Madrid, Gredos, 1961, p. 16: "The sun also rises sigue siendo una de las mejores novelas que haya escrito. La otra es su siguiente libro *A farewell to arms*".

(4) YOUNG, P., ob. cit., p. 8.

(5) YOUNG, P., ob. cit., p. 12.

(6) *Ibid.*, p. 18.

En el análisis de la obra narrativa de E.H. se van a mezclar definiciones y variaciones en torno a estos motivos y personajes, dilucidados a partir de las referencias a la vida del autor. Así Jake Barnes, el héroe de *Fiesta*, tendrá una herida literal y simbólica, que en Frederic Henry protagonista de *Adiós a las armas* lleva a referir casi exactamente al propio E.H. que como estos héroes fue herido en la guerra al prestar servicio en una ambulancia.

Otra coincidencia que se establece entre la vida de E.H. y sus personajes está centrada en la protagonista que acompaña al héroe herido hemingwayiano: Bret Ashley y Katherine Barkley serían reencarnaciones literarias de Duff Twynaden, participante de un grupo semejante al que en *Fiesta* viaja a Pamplona, y Agnes Hannah von Kurowsky, enfermera de la que se habría enamorado el joven Hemingway durante su convalecencia en el hospital.

Por otro lado, la crítica norteamericana, ha encontrado diversos símbolos cuyo sustento se establece a partir del conocimiento del Hemingway real. "La trampa biológica" y "La paz por separado" sólo se entienden, por ejemplo, como actitudes enfrentadas al destino que se enseña con aquellos que sabiendo perdida la batalla de la existencia, por la inevitabilidad de la muerte, se muestran dignos en la desgracia ("grace under pressure"), opción existencial sin duda impregnada de la idea afirmada por Hemingway en el sentido de que "la mejor preparación para un buen escritor reside en una infancia desgraciada" (7).

Se discuten así las obras de E.H. en función del autor-real queriendo ver ya una actitud antisemita (Robert Cohn), una alusión cristiana (Santiago) o un temor a la oscuridad (Jake Barnes), propias de Hemingway y plasmadas en las obras. Asimismo, se asume una actitud pasiva frente al hecho literario de las obras, punto que intentaremos precisar brevemente.

E.H.: ¿Pesca mayor literaria?

La crítica norteamericana habla de las virtudes literarias de la obra de Hemingway en términos de "estilo", como diría Buffón en este caso también "el estilo es el hombre", así Philip Young dice que "lo que más se ha imitado en Hemingway es el estilo de su prosa" y establece como principal característica "una delicada sencillez en el vocabulario y en la estructura de la frase. Las palabras usadas son normalmente cortas y corrientes, de lo que resulta una austeridad sobriedad y una curiosa frescura" (8).

Por otro lado se le reconoce como un maestro del diálogo pues "Hemingway tiene un oído que coge, como una trampa, todos los

(7) *Ibid.*, p. 26.

(8) *Ibid.*, p. 40.

acentos y expresiones del humano lenguaje" (9), dando vida rápidamente al personaje al reducir el diálogo al lenguaje espontáneo; un patrón esencial de expresiones y respuestas características del habla nos produce una ilusión de realidad superior a la que la propia realidad nos daría.

Todo lo señalado otorga a su narrativa un marcado acento práctico y actuante, nada cerebral y descarnado, sus personajes por ello generalmente se definen por su acción y los sucesos, poco frecuente son las explicitaciones de intenciones en monólogos largos o cargados de atmósferas subjetivas. La visión es casi objetiva y cinematográfica, pudiendo apreciarse una suerte de incremento de la descripción o la subjetividad entre sus novelas cronológicamente, pero sin perder el sentido general que rige a toda su prosa.

Por otro lado, las estructuras de las novelas suelen establecerse en base a contradicciones, alternancia de vida y muerte en *Adiós alas armas*, *España y París en Fiesta*, triunfo y derrota en *El viejo y el mar*. También, los finales generalmente se establecen bajo el predominio de la continuidad, sin intentar efectos contundentes.

Pese a todo lo señalado, existe una suerte de ambigüedad que recorre toda la obra narrativa de Hemingway, presente en las dudas o diversidad interpretativa de sus obras: novela pacifista o bélica, tema de amor o de guerra, generación perdida o tragedia del terruño (10). Fraccionamiento que puede referirse a una incitación a participar en la lectura o simplemente evidencia de la pérdida del control del lenguaje.

Este estilo de Hemingway que "es una incitación a la participación del lector a través de los vacíos voluntarios que su prosa contiene" (11) nos permite establecer un enfoque especial para el abordaje de la obra narrativa de E. H.

E.H.: Autor y héroe

Todo proceso literario trata de plasmar, en el acto de su producción creativa un aspecto individual fáctico entendido como la permanente caducidad del ser y un aspecto general ideal entendido como la adquisición efímera de la universalidad del hacer. En la confrontación de estos aspectos a partir del texto literario y su materialidad real lingüística percibimos el valor de la escritura como efecto estético.

(9) *Ibid.*, p. 40

(10) cf. WILLIAMS WIRT: **El arte trágico de Ernest Hemingway**, Edamex, México, 1983.

(11) CASTELLET, Josep Ma. Prólogo al libro **Hemingway** de Antony Burgers, Salvat Editores S.A., Barcelona, 1986, p. 14.

Este proceso literario obtiene su concreción en la producción creativa de un individuo: el autor. Por más que sea imposible desligar al individuo de un entorno social que le sirve de matriz nutricia, consciente o inconscientemente, el proceso literario marca la siempre aludida soledad del escritor en la medida que su performance o desempeño, su trabajo, responde a una motivación que sólo puede darse, por lo menos en esta realidad social que compartimos y nos condiciona, en términos personales. De ahí el hecho de que la producción literaria como categoría social posea una objetiva realización estrictamente individual y que sea el individuo, el escritor, el único que ponga en ejercicio, en funcionamiento de una manera esencialmente aislada un hecho social: la escritura.

El autor se enfrenta al hecho creativo con una actitud arquitectónicamente estable y dinámicamente viva, dualidad plasmada en el personaje y comprende una totalidad en base a la reacción frente a las manifestaciones aisladas de la caracterización. "La lucha de un artista por una imagen definida y estable de un personaje es, mucho, una lucha consigo mismo" (12).

Sin embargo, este enfrentamiento como proceso no podemos abordarlo de una manera inmediata pues sólo tenemos la objetiva plasmación del personaje en la obra. Interrogarnos sobre las motivaciones psicológicas y por el desenvolvimiento causal de dicho proceso no pertenece al ámbito de nuestro interés. Opiniones y datos biográficos acerca de este proceso de plasmación en la creación son materiales que pueden adquirir valor crítico sólo "después que sea ilegible el sentido artístico de la obra" (13).

Existe un principio de correlación entre el personaje y el autor que no debe buscarse en la explicación de la obra mediante datos biográficos (o sea las simples coincidencias en los hechos de la vida del personaje con los del autor) pues sólo están referidos a la unidad entre vida psicológica y social, que no brinda una comprensión estético formal de la totalidad artística de la obra que se encuentra en un nivel diferente.

Definamos, por lo tanto, autor y personaje como correlatos de la totalidad artística de una obra:

Autor: es "quien confiere la unidad activa e intensa a la totalidad concluida del personaje y de la obra; esta unidad se exprapone a cada momento determinado de la obra" (14).

Personaje: Es quien vive cognoscitiva y éticamente dentro de un mundo determinado por la conciencia. "La conciencia del personaje, su modo de sentir y desear al mundo (su orientación emocio-

(12) BAJTIN, M. M. Ob. cit., p. 14.

(13) Ibid., p. 15.

(14) Ibid., p.20.

nal y volitiva) están encerrados como por un anillo por la conciencia abarcadora que posee el autor con respecto a su personaje y su mundo" (15).

Queda establecido que la conciencia del autor es conciencia de la conciencia, pues abarca al personaje y a su propio mundo de conciencia. Por ello la unidad del personaje, como totalidad conclusiva (formal y semánticamente) no puede aparecer desde el interior del personaje sino que desciende de otra conciencia (creadora) por medio de momentos que se *extraponen* a la conciencia misma, es decir que transgreden la conciencia real del personaje y su conciencia posible.

"El interés vital (ético y cognoscitivo) del personaje está comprendido por el interés artístico del autor. En este sentido, la objetividad estética se mueve en un sentido diferente con respecto a la objetividad cognoscitiva y ética esta última es una apreciación imparcial y desapasionada de una persona y de un suceso determinados desde el punto de vista común o tenido por tal, que aspira a ser un valor universal, ético y cognoscitivo; para la objetividad estética, el centro valorativo es la totalidad del personaje y del suceso que le concierne, a los cuales se les subordina todos los valores éticos y cognoscitivos; la objetividad ética y estética abarca e incluye a la objetividad ético-cognoscitiva" (16).

El autor debe encontrar un punto de apoyo fuera de sí mismo para que la unidad llegue a ser un fenómeno estético concluso, si el autor pierde este punto valorativo de la extraposición ello es captado por el lector y se materializa en un efecto estético disonante, característica presente en la obra de Hemingway como veremos. Asimismo es necesario establecer los casos típicos de desviación de la actitud directa del autor con respecto a su personaje, que tiene lugar cuando el personaje coincide con el autor, es decir cuando existe una fuerte carga autobiográfica como es el caso del propio Hemingway.

E.H.: Tres novelas, tres actitudes.

El primer caso que establece Bajtín es aquél donde "el personaje se apropia del autor. La orientación emocional y volitiva del personaje, su postura ética y cognoscitiva posee tanto prestigio para el autor que éste no puede dejar de ver el mundo de objetos sin usar la visión de su personaje".

Creemos que éste es el caso de la primera de las novelas indicadas anteriormente: *Fiesta*. ¿Cuál es el personaje principal? Jake Barnes, Bret Ashley o la post-guerra; cualquiera de ellos ejer

(15) *Ibid.*, p. 22.

(16) *Ibid.*, p. 20.

ce indudablemente frente al autor una suerte de hegemonía, de primado. Es innegable la actitud confusa y contradictoria del propio Hemingway frente a la guerra, por ejemplo (criticar, participar); también su visión frente a la mujer y su machismo (dominante-dominado); y, por último, la afectación personal del trabajo periodístico. Así, dicho prestigio, es posible trasladarlo a la forma como encara dichos protagonismos, aunque es posible encontrar otros (España y la bebida por ejemplo), creemos se rigen por la misma actitud.

Ahora, en este primer caso, se aprecia según Bajtín que el autor no puede encontrar un punto de apoyo válido y estable fuera del personaje. Los momentos conclusivos por lo mismo los ubica fuera del personaje y tienen un carácter casual, poco fundamentado e inseguro. Para quien haya leído la novela se hace evidente que precisamente existe una ambigüedad en medio del lenguaje directo y objetivo de Hemingway: no se sabe bien qué pasa y quién centra la acción. Pareciera ser al comienzo Cohn, pero luego la aparición de Barnes y el tono induce a suponerlo el protagonista, sin embargo existe Ashley, que tampoco tiene un ingreso narrativo definido pues aparece entre un grupo de individuos colaterales, cuya importancia no podemos soslayar.

Fiesta tiene precisamente esa funcionalidad conclusiva no en Barnes o Ashley sino en los personajes secundarios cuya participación se torna en el desarrollo de la acción casual, poco fundamentada (hay muchas interrogantes que quedan sueltas) e insegura (17). Esta inseguridad es explícita y, sobre todo, recogida por la crítica al intentar establecer entre una amplia variedad de apreciaciones el protagonismo central de la obra.

Así Baker sostiene que Jake Barnes es el protagonista de la obra, describiéndolo como "un aporreado, no vencido" (18) y Young literalmente afirma "*The sun also rises* nos vuelve a presentar al HEROE que aquí se llama Jake Barnes" (19). Hemingway, por su lado, se refirió a la novela como "una condenada tragedia con el terruño como héroe eterno" (20), opinión que comparte Wirt Williams (21). Otros resaltan el papel de Bret Ashley (22) o Robert Cohn (23).

(17) Young comenta lo siguiente de *Fiesta*: "Nada en el libro lleva a ninguna parte". Ob. Cit. p. 15.

(18) BAKER, Carlos: *El escritor como artista*.

(19) Ob. cit., p. 14.

(20) E.H. a Maxwell Perkins, Nov. 19, 1926. Cit. por Baker.

(21) *El arte trágico de E.H.*

(22) Mark Spilka: "La muerte del amor". En: *Hemingway y sus críticos* New York, Hill y Wang, 1961.

(23) Harold Loeb "Cómo era" N.Y. Criterion, 1959.

Cualquiera que sea el protagonista o, como nosotros suponemos, siendo Jake Barnes, lo cierto es que este héroe se impone a E.H., se apropia de él y se mueve con una postura incierta y prestigiosa, tal vez porque es él mismo, su propia proyección discursiva.

La segunda actitud la define Bajtín como aquella donde el autor se apropia del personaje, introduciendo momentos conclusivos. El personaje al ser autobiográfico asume al autor en forma conclusiva, adoptando el discurso y su alma para luego superarla, rebasando por inadecuada la totalidad. Es un personaje inconcluso.

Esto se manifiesta en cierto misterio interior que no puede ser expresado y que el personaje contrapone a la totalidad concluida del autor.

Frederic Henry, el protagonista de *Adios a las armas* entra perfectamente dentro de esta definición. Luego de un Jake Barnes demasiado parco, que casi no habla de sí mismo y no posee monólogos interiores, sucede un tipo como Henry que expresa su visión en múltiples pasajes, pero sin embargo se constituye en un personaje lleno de aspectos extraños y misteriosos: su ligazón con la guerra siendo extranjero, su no creer en el amor, su religiosidad y un largo etcétera.

Lo que expresa Bajtín se aplica casi exactamente a Federico Henry y lo expresa cabalmente: "¿Ustedes creen que yo totalmente estoy aquí —parece que dijera el personaje—, que están viendo mi totalidad? Ustedes no pueden ver, ni oír, ni saber aquello que es lo más importante para mí" (24).

La crítica norteamericana ha señalado, al respecto, la relación entre E.H. y los temas que encarna la novela, cuyos tránsitos son los del propio autor: la complicidad hasta la amargura con la guerra, del prostíbulo hasta el verdadero amor, la mezcla de pesimismo y el ideal, la sensación de tragedia y la desesperación (25).

Por último, Bajtín, señala la actitud final: "el personaje es su propio autor, comprende su propia vida estéticamente, está representando cierto papel" y "es autosuficiente y concluido de una manera total" (26).

En esta opción se encuadra Santiago, el anciano pescador de *El viejo y el mar*. Sus momentos conclusivos están fuera de la conciencia del personaje y son utilizados para heroizar. El plano de fondo, lo invisible y lo desconocido que transcurre a espaldas del personaje le permiten destacar y le otorgan su carácter de héroe.

Esa relación causal con el medio lleva a Santiago precisamente a enfrentar su realidad como si tuviera que cumplir una obliga-

(24) BAJTÍN, M.M.: Ob. cit., p. 27.

(25) cf. P. YOUNG.

(26) BAJTÍN, M.M. Ob. cit., p. 27.

ción consigo mismo, en el buen sentido de la palabra éste es el personaje de Hemingway que mejor cumple su papel de héroe.

Hemingway y el viejo mar de las palabras.

De lo expuesto hasta aquí podemos deducir, no sólo un nuevo planteamiento para abordar la narrativa de Hemingway, sino especialmente que el proceso de ampliación estilística del autor que lleva a un lento distanciamiento con el personaje, adquiere su concreción en *El viejo y el mar*.

Cabe, sin embargo, preguntarnos el por qué de la actitud de la crítica norteamericana de relacionar en un mismo plano lo biográfico y lo literario.

Creemos que ello se explica por la continuidad de los viejos postulados de New Criticism, que busca hacer de la crítica un acto de valoración de la realidad, eludiendo aspectos eruditos o formales. Todo ello es evidente sobre todo cuando en la valoración de Hemingway se habla de la individualidad y poco, o casi nada, de su inserción en la tradición, dejando su aporte o ruptura al nivel del acierto individualista. La crítica se convierte así en la apología del egocentrismo y su método la fácil paráfrasis de lo evidente o supuesto.

La ceguera de la crítica norteamericana en torno a *El viejo y el mar*, obra que precisamente logra una conclusión mayor, se explica así también por el hecho de la incapacidad de los enfoques de precisar el sentido de aquella obra alejada de la biografía del autor.

La dimensión literaria de Ernest Hemingway no debe establecerse en base a la influencia de su vida personal y su imagen. Es innegable que la reducción de su obra a ciertos personajes y motivos, que a niveles de cuento y novela, tiene su correlato en la desatención de los aspectos textuales del efecto estético. Punto en el cual la inadecuada correlación entre autor y personaje, dan a la obra conjunta de E.H. cierto matiz imperfecto, estructuralmente inconclusa. Ello no debe llevarnos a negarle los méritos que sin lugar a dudas tiene, no sólo dentro de la literatura norteamericana sino mundial, pero creo también sirve para mirar con otros ojos al cuentista, cuya perspectiva y dimensión tal vez el bullicioso élan del novelista ha opacado.

Aunque pasen los años, la vieja barcaza del viejo "Papa" surcará el inmenso mar de las palabras intentando diferenciarse de su propia voz, pues "un acontecer estético puede darse únicamente cuando hay dos participantes, presupone la existencia de dos conciencias que no coinciden" (27) en cuya lucha y autonomía se establece la grandeza o la heroicidad del propio hombre.

(27) *Ibid.*, p. 28.

Reflexiones sobre la Teología de la Liberación

RAIMUNDO PRADO R.

Estas breves reflexiones no comprenden a todas las corrientes de la Teología de la Liberación. Están limitadas a la obra teológica del P. Gustavo Gutiérrez. No constituyen, tampoco, una evaluación crítica de todo el trabajo del teólogo peruano. Sólo expresan nuestras primeras impresiones y, especialmente, nuestra gratitud por la generosidad de sus ideas que desde hace veinte años animan al creyente en su participación en el proceso de la liberación integral del pueblo.

Es reconfortante y causa una profunda alegría descubrir en la historia contemporánea del Perú hombres con una excepcional capacidad y fuerza de identificación con la humanidad sufriente. Así, Vallejo, Mariátegui, Arguedas, Gutiérrez, son seres marcados por el dolor, las angustias y esperanzas de las inmensas masas de este país de extrema pobreza. Quien lea los diferentes trabajos de reflexión teológica de Gustavo Gutiérrez*, descubrirá que su premisa y fuente vital es el sufrimiento y la fuerza histórica de su pueblo, un pueblo mayoritariamente cristiano y explotado. Sus obras han sido escritas, para utilizar las mismas palabras de Gustavo referidas al libro de Job, "con una fe humedecida por las lágrimas y enrojecida por la sangre" (*Hablar de Dios*, 1986, p. 60). Esta condición es la que determina su autenticidad, su rigurosa calidad teórica y la exigencia de la liberación integral. No es, por esta misma razón, una teología de consolación ideológica que ofrezca una felicidad diferida. Es la

(*) Las obras publicadas por el P. Gutiérrez hasta ahora son las siguientes:

Teología de la liberación (1971), **La fuerza histórica de los pobres** (1979), **El Dios de la vida** (1982), **Beber en su propio pozo** (1983), **Hablar de Dios desde el sufrimiento del inocente** (1986), **La verdad los hará libres** (1986).

exigencia de plenitud y del cumplimiento del reino de Dios en la tierra.

A continuación, muy brevemente, queremos señalar algunos aspectos que, a nuestro modo de ver, constituyen las notas más saltantes de la teología de la liberación de Gustavo Gutiérrez.

1. Una teología "desde el reverso de la historia"

Sin duda, el hilo conductor que permite explicar la compleja obra teológica del P. Gutiérrez es su perspectiva latinoamericana, la que es enunciada, por el mismo autor, bajo diferentes términos: "desde el reverso de la historia", "desde el sufrimiento del inocente", "desde el basurero de la historia", desde la perspectiva del "no-persona", desde la "periferia", etc.

En esta posición teológica, un elemento destacable es su relación de ruptura y continuidad con la teología tradicional (europea y norteamericana). La ruptura es integral (práctica y teórica), pero el aspecto decisivo en la asunción de esta nueva perspectiva es la irrupción de la praxis cristiana —la que es tomada en toda su concreción en el mundo— en la reflexión teológica.

Después de franquear complejas mediaciones históricas e ideológicas, el P. Gutiérrez constata la heterogeneidad del mundo en relación a la necesidad de la evangelización. Descubre que el gran desafío para la teología europea y norteamericana es cómo hablar, qué hablar, sobre Dios en un mundo adulto y secularizado, producto de la tecnología. Todo el esfuerzo del Concilio Vaticano II está en función de esta exigencia histórica. En cambio, para América Latina el problema dramático y vital es el sufrimiento del pueblo, un pueblo creyente y explotado; entonces, la cuestión decisiva es cómo hablar de Dios en un contexto de extrema pobreza y de toda suerte de injusticias. De este modo, la teología es interpelada por la realidad y exige respuestas no elusivas.

El viraje que se opera con la teología de la liberación de Gustavo Gutiérrez radica en su punto de partida. Por tanto, como señala él mismo, esta teología no es la expresión más radical o "aplicación" de alguna teología progresista europea (VL, p. 160). Es una reflexión radical e integral desde la perspectiva de la experiencia de la comunidad cristiana inserta en el contexto histórico-social latinoamericano. Su fuerza y su originalidad dependen de este punto de partida.

Paradójicamente, gracias a su punto de partida, la TL mantiene también una relación de continuidad, de apropiación vital con toda la teología anterior y el Magisterio de la Iglesia. Repiensa y asimila críticamente toda la experiencia cristiana anterior. Por

esta razón, el P. Gutiérrez resulta ser también el verdadero conservador vivificante de lo mejor de la tradición eclesial.

Una consecuencia importante de esta nueva perspectiva teológica es la revaloración de la fe popular y la reivindicación del derecho del pobre a pensar su fe desde su propia experiencia (Cf. VL, p. 161 y ss). Gracias a esta opción, el teólogo peruano siente la necesidad de superar la distancia y la solución de continuidad entre el creyente sencillo y el teólogo profesional. Pues, para el padre de la Teología de la Liberación, en todo creyente y en toda comunidad cristiana hay una reflexión teológica espontánea e inherente a la fe que se vive (TL, p. 15). Una teología crítica y elaborada tiene que partir necesariamente de esta teología espontánea si quiere tener raíz en la experiencia del creyente y si asume conscientemente la necesidad de responder a los imperativos de la vida. Con esta posición, es evidente, no se está proponiendo como alternativa una teología popular opuesta a una teología de los intelectuales.

Este planteamiento sobre la "teología espontánea" está inspirado, reconocido explícitamente, en la tesis de la "filosofía espontánea" de Antonio Gramsci. A nuestro modo de ver, en la Teología de la Liberación del P. Gutiérrez hay un cumplimiento del ideal gramsciano de la elevación intelectual de las masas a partir de la praxis. Con razón, nuestro teólogo puede ser considerado como el "Gramsci de la Teología".

2. Una teología integral

Un aspecto que nos impresiona más al leer las reflexiones teológicas de Gustavo Gutiérrez es su visión totalizadora. Podemos ver mejor esta característica en dos aspectos: primero, en su crítica sobria a toda clase de reduccionismos y unilateralidades teológicas; segundo, en su enfoque totalizador de la praxis cristiana y social en su diversidad de dimensiones, momentos y proyecciones. Todos los temas que aborda aparecen interpenetrados y no yuxtapuestos en forma arbitraria.

Evidentemente, se trata de una teología que toma toda la experiencia cristiana y humana en general como un proceso único pero sin desconocer la especificidad y la relativa autonomía de sus momentos y diferentes dimensiones, su conflictividad e historicidad. No deviene, pues, en una noche homogeneizadora de la realidad.

Debemos destacar que esta visión integral tiene como centro o polo iluminador permanente el Evangelio; es, por tanto, como reconoce el mismo P. Gutiérrez, una "opción teológica teocéntrica" (VL, p. 23) como es toda teología auténtica.

Desde un punto de vista metodológico, creemos descubrir que la idea central que norma a la TL es la exigencia de la distinción

de la diversidad en la unidad y de la unidad en la diversidad. Hay un rechazo a toda rectificación y a todas las separaciones arbitrarias de la experiencia.

La unidad orgánica de la TL podemos verla con más claridad en su asimilación integradora de elementos que aparecen generalmente separados y hasta contrapuestos en la teología anterior. Así, la TL es una unidad de fe y razón, es sabiduría (mística y perfeccionamiento espiritual) y saber nacional, es denuncia y anuncio, es silencio y palabra, es gracia y exigencia.

3. *Una teología crítica*

Otro aspecto notable de la TL es su crítica a toda clase de alienaciones humanas tanto sagradas como profanas y también, como ya hemos señalado, su crítica a diversos tipos de reduccionismos teológicos y sociológicos. Hay una exigencia explícita de una teología crítica que cumpla "un necesario y permanente papel en la liberación de toda forma de alienación religiosa, a menudo alimentada por la propia institución eclesíástica, que impide acercarse auténticamente a la Palabra del Señor" (TL, p. 30) y apropiarse, al pueblo oprimido, de su iniciativa histórica y de su propio destino (cf TL, p. 89). El P. Gutiérrez demanda, y practica consecuentemente, un pensamiento teológico crítico de sí mismo, de sus fundamentos y condicionamientos histórico-sociales.

Particularmente nos interesa señalar dos críticas específicas: el desenmascaramiento al falso universalismo y la crítica al espiritualismo individualista.

El falso universalismo, al instalarse en un universo formal y especulativo, encubre las más indignantes y perversas relaciones de dominación entre los seres humanos. Evade a la auténtica opción, exigida por el Evangelio, por los pobres; o, en el mejor de los casos, practica un asistencialismo social con la consiguiente santificación de la explotación del hombre por el hombre. La verdadera universalidad radica en la opción preferencial por los pobres, pues, la liberación integral de los pobres es la condición necesaria de la liberación de todos los hombres.

El espiritualismo individualista (contagio del individualismo burgués) impide el descubrimiento de la dimensión social de la experiencia cristiana y bloquea el despliegue de una praxis colectiva y liberadora de un sujeto colectivo: el pueblo de Dios. En forma específica, a través de varios trabajos, señala por ejemplo el carácter relacional y social del pecado, lo cual no es percibido por la teología tradicional. Para la TL una situación de pecado consiste en un repliegue egoísta sobre uno mismo, creándose una

ruptura en las relaciones de amistad con Dios y con los demás hombres.

4. *Una teología que dialoga con la ciencia social*

Para G. Gutiérrez, una genuina identificación con el sufrimiento del pueblo, especialmente de América Latina, exige el conocimiento de las verdaderas causas sociales de este sufrimiento. Hoy, en nuestro sub-continente, el instrumento más adecuado, a pesar de sus insuficiencias, para este conocimiento es la ciencia social.

Si juzgamos la posición de la TL del P. Gutiérrez desde la relación fe-razón, esta relación prácticamente no se da con alguna corriente filosófica sino con la ciencia social, especialmente con la ciencia social latinoamericana de la época. Pero el teólogo peruano no hace un uso o "aplicación" acrítica de la ciencia social. La somete a un análisis crítico e histórico y siempre a la luz del Evangelio. Es notable, por ejemplo, el análisis de las categorías fundamentales como "desarrollo", "dependencia", "conflicto", "praxis", "clase social" etc.

La ciencia social críticamente asumida le permite al P. Gutiérrez una toma radiográfica de la sociedad peruana y latinoamericana. De los resultados de este examen científico, merecen destacarse dos conclusiones: primero, nuestro teólogo llega al convencimiento de "que los pueblos latinoamericanos no saldrán de su situación, sino mediante una transformación profunda, una *revolución social*, que cambie radical y cualitativamente las condiciones en que viven actualmente. Los sectores oprimidos al interior de cada país va tomando conciencia —lentamente, es verdad— de sus intereses de clase y del penoso camino por recorrer hacia la quiebra del actual estado de cosas, y —más lentamente todavía— de lo que implica la construcción de una nueva sociedad" (TL, pág. 115). Segundo, la imposibilidad histórica de un desarrollo autónomo en el contexto del capitalismo: "el desarrollo autónomo latinoamericano es inviable dentro del marco del sistema capitalista internacional" (TL, p. 114).

Para concluir este esbozo incompleto de nuestras impresiones, queremos señalar la idea central del compromiso teológico de Gustavo Gutiérrez: el proceso de liberación integral. Es un proceso pensando desde la perspectiva de un pueblo oprimido, animado e iluminado por la fe en el Evangelio, basado en un conocimiento crítico-científico y asumido paulatinamente por un sujeto colectivo (el pueblo oprimido de América Latina). Es un proceso único con tres dimensiones o niveles: "liberación social, política y económica, liberación humana en sus diferentes aspectos y liberación del pecado" (VL, p. 25).

Nociones básicas del materialismo indio

OSCAR MARAÑÓN

Probablemente el materialismo indio se generó como una respuesta de inconformidad social contra el excesivo dominio de los sacerdotes brahmanes, contra lo exterior del ritualismo que ignoraba lo esencial y enfatizaba lo accidental. En general, el idealismo de los Upanishads resultaba inadecuado para la gente común. Además, las crisis políticas y sociales no infrecuentes en la época; la explotación de las masas por gobernantes subalternos, monjes y clases ricas; la codicia, la avaricia y las pequeñas discordias; todo esto en una sociedad inestable generó las condiciones para el surgimiento del materialismo en la India. Sin embargo, las corrientes materialistas que se desarrollaron no llegaron a convertirse en una fuerza dominante en la antigua India.

Las corrientes materialistas florecieron aproximadamente en la sexta centuria antes de Cristo, casi al mismo tiempo que los budistas y los jainas. Sin embargo, Garbe ha señalado que "existían claras indicaciones de la presencia en la India de maestros del materialismo puro ya en los tiempos prebudistas" (*Lokayata*", en: *Hastings, Encyclopedia of Religion and Ethics*, vol. III).

Literatura

La obra autorizada de la doctrina materialista es el *Brhaspati Sutra*. Texto cuyos aforismos desafortunadamente no han perdurado, excepto algunas citas y críticas que se conservan en otros trabajos, por lo general polémicos. Específicamente Jayanta y Gunaratna citan dos sutras o aforismos de esta obra fundamental.

Referencias breves a la escuela materialista (*Cārvāka*) se encuentran en la obra *Nyayamañjari* de Jayanta, en *Sarvadarsanasamgraha* de Madhava y en *Tarkarahasyadipika* de Gunaratna. Y en el *Mahabharata* se da cuenta de un encuentro entre un hombre llamado Carvaka y Yudhishthira. (DASGUPTA S., *A History of Indian Philosophy*. pág. 79. Vol. I).

Denominación

El término 'carvaka' viene de la raíz sánscrita *CARV* que significa comer; por extensión se podría decir que *carvaka* designa a una persona que solo cree en comer y no acepta responsabilidad religiosa o moral alguna. También se ha sostenido que *Carvaka*, el discípulo más importante de *Brhaspati*, corresponde al nombre del maestro y fundador de la escuela materialista. Hay todavía quienes opinan que la palabra 'carvaka' no es un nombre propio sino un nombre común dado a un materialista, es decir a una persona que solo cree en comer, beber y divertirse.

Al materialismo indio también se le ha denominado *Lokayata* que significa literalmente: "perteneciente al mundo de los sentidos". En relación con esta noción, el materialismo sostiene que éste es el único mundo (*loka*) que existe. No hay ninguna otra realidad, ninguna vida futura. *Lokayata* que también se puede traducir como hombre común, parece, como señala Dasgupta, haber sido el nombre con el cual todas las doctrinas carvakas fueron generalmente conocidas. (Op. cit. pág. 78).

El materialismo carvaka no sólo por negar la tradición védica sino también por la negación del *karma*. Es decir, negaban la responsabilidad como causa de la recompensa o de la expiación en otra existencia. "Muchas tendencias habían llegado a la conclusión de que el *karma* no existe, de que la acción buena o mala no fructifica en nada que venga a ser gozo o sufrimiento para el hombre". (TUCCI G., *Historia de la filosofía hindú*, pág. 76). Esto significa que la negación del *karma* no fue un postulado exclusivo del materialismo carvaka.

Al lado del materialismo carvaka se puede mencionar a los Ajevikas, quienes reconocían como maestro a Makkhali Gosala. Su doctrina fue un complejo determinismo que negaba la libre voluntad del hombre y su responsabilidad moral por algo llamado bueno o malo. Sin embargo, Ajevika no sólo es una denominación sino también una orientación dentro del materialismo indio que, como otras, no mencionadas en esta ocasión, no las vamos a tratar en este artículo.

Doctrina

Gracias a algunas referencias antiguas y fragmentarias, pues el *Tattvopaplavasimha* de Jayarasi Bhatta es muy posterior y fue publicado por el Instituto Oriental de Baroda en 1940, podríamos resumirse las enseñanzas de *Brhaspati* en los siguientes términos: los únicos elementos existentes son el agua, el fuego, la tierra y el aire. Los cuerpos, los sentidos y los objetos son resultados de las diferentes combinaciones de dichos elementos. La conciencia surge de la materia como la cualidad intoxicante del vino surge de la levadura fermentada. El alma no es otra cosa que la con-

ciencia del cuerpo. El gozo es el único fin de la vida humana. La muerte únicamente es liberación. Estas expresiones escuetas muestran lo fundamental del materialismo indio. Sin embargo, habrán de servir para ampliar conceptos fundamentales relacionados con su epistemología, metafísica y ética.

En cuanto a su teoría del conocimiento, los carvakas admiten únicamente la validez de un medio de conocimiento, a saber la percepción. La percepción (*pratyaksa*) presupone el contacto real del objeto con el órgano percipiente y de este modo está necesariamente confinado al presente. Es un caso de aquí y ahora. No se extiende al pasado o futuro; de este modo es incapaz de establecer la conexión universal de cosas. En otros términos, la percepción sensible puede darnos solo verdades particulares; pero el conocimiento de hechos particulares no puede darnos relaciones universales. (BHATTACHARYA H., *The cultural heritage of India*, pág. 173. Vol. III). La percepción es la única forma válida de conocimiento y, en consecuencia, la materia, única cosa que se debe reconocer, es la sola realidad.

Establecido así el punto de vista acerca de la percepción, los materialistas indios rechazan no solo el testimonio verbal sino también la inferencia. Pues "nada es confiable sino lo que puede ser directamente percibido, ya que es imposible determinar que la distribución del término medio (*hetu*) no ha dependido de alguna condición extraña, la ausencia del cual puede destruir la validez de alguna pieza particular de la inferencia. Si en algún caso, alguna inferencia llega a ser verdadera, es solo un hecho accidental y no hay certidumbre acerca de ello. (DASGUPTA S., *Op. cit.* pág. 79). Parece ser que el materialismo indio tenía conciencia de la falta de finalidad en las conclusiones razonadas, porque todas ellas descansan implícita si no explícitamente en alguna verdad inductiva que, aunque pueda ser muy probable, jamás se podrá demostrar que sea cierta.

En relación con este punto de vista se puede observar que nosotros percibimos la tierra como plana y es esférica; percibimos la tierra como estática y está en movimiento; percibimos al sol como un disco y es más grande. Tal conocimiento perceptivo, indudablemente, es contradicho por la inferencia. Más aún, la pura percepción, en el sentido de mera sensación, no puede ser considerada como un medio de conocimiento; a no ser que la concepción o pensamiento haya puesto en orden y haya dado significado y significante a los hilos sueltos de los datos de los sentidos.

La metafísica carvaka gira alrededor de la materia como única realidad y sostiene que cuando un cuerpo está formado por la combinación de los cuatro elementos: agua, aire, fuego y tierra se produce la existencia del espíritu o vivificación. Esta concepción rechaza el quinto elemento, el éter, porque no es percibido

sino inferido. Igualmente rechazan el alma, a Dios y la otra vida. Todo lo que existe incluyendo la mente se debe a la particular combinación de los cuatro elementos. Los elementos son eternos pero sus combinaciones están sujetas a producción y disolución.

La conciencia se produce cuando los elementos se combinan en una cierta proporción. Está asociada siempre al cuerpo y se desvanece cuando el cuerpo se desintegra. Es el resultado de una evolución dialéctica y emergente. Es un epifenómeno, un producto derivado de la materia. El alma es solamente el cuerpo calificado por la inteligencia, pues no hay evidencia de otro yo distinto al cuerpo. La inteligencia se produce al transformarse en el cuerpo los cuatro elementos, tal como el poder intoxicante se produce de la mezcla de ciertos ingredientes; y cuando estos son destruidos, también la inteligencia perece. (En: *Sarvadarsanasamgraha*). Sadananda habla en su *Vedantasara* de cuatro doctrinas materialistas diferentes, relativas al alma. Una escuela considera que el alma es idéntica al cuerpo, otra la identifica con los sentidos, una tercera con el aliento y la cuarta con el órgano del pensamiento.

La ética de los carvakas considera el placer sensual como el *summum bonum* de la vida. Por eso lo aceptable es comer, beber y divertirse, pues una vez que el cuerpo es reducido a cenizas no hay esperanza de volver a este mundo nuevamente. Además, tampoco creen que haya otro mundo ni alma que sobreviva a la muerte. Todo esto conduce a la idea de que la religión solo es el medio de vida de los sacerdotes. Incluso Dios no es necesario para explicar el mundo y los valores son una tonta aberración.

Todos los valores son meros fantasmas creados por una mente morbosa. De los cuatro valores humanos: *dharma*, *artha*, *kama* y *moksa*; los carvakas solo aceptan dos. *Kama* (deseo) como el fin a seguir y *artha* (riqueza) como el medio para realizar ese fin. La virtud y el vicio no son valores absolutos sino simples convenciones sociales; el placer y el dolor son los principales hechos de la vida. La virtud es una ilusión y el único fin por el que se debe luchar es el placer. En el *Sarvadarsanasamgraha* encontramos que "el único fin del hombre es el gozo producido por los placeres sensuales. Y no se puede decir que esto no pueda ser llamado el fin del hombre, por estar siempre mezclado a algún tipo de dolor, porque nuestra sabiduría consiste en gozar el placer puro, en la medida que podamos, y evitar el dolor que inevitablemente lo acompaña".

Al parecer una de las causas importantes en el fracaso de los carvakas fue la negación de los valores humanos. Se puede argumentar, contrariamente al punto de vista materialista, que la vida sin valores es la vida animal y no la humana. El hombre no es meramente un animal biológico sino también una criatura psicológica, moral, autoconsciente, capaz de realizar valores, por ello podríamos decir que los valores humanos hacen la vida digna de vivir.

DISCURSO EN HONOR DEL DR. FERNANDO ALEGRIA, EN
OCASION DE SU INCORPORACION COMO PROFESOR HONO-
RARIO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN
MARCOS, EL 10 DE OCTUBRE DE 1985

**RAUL BUENO CHAVEZ
TOMAS G. ESCAJADILLO**

Recibimos esta noche, en esta antigua e histórica capilla del ex-Convictorio de San Carlos, que secularmente es nuestro primer Salón de Grados, a una de las voces críticas más influyentes del Continente, a uno de los animadores culturales más inquietos y sugestivos de Nuestra América, al eminente profesor y crítico literario, ensayista y narrador, poeta, historiador de la literatura y, por sobre todo, genuino latinoamericanista, el Dr. Fernando Alegria, quien en unos momentos será incorporado como Profesor Honorario de nuestra Universidad.

Este homenaje de la Universidad de San Marcos lo recibe una persona que tiene sobrados méritos para ello, pues el Profesor Alegria ha sido, ante todo, un excelente estudiante, que después de graduarse de profesor de Castellano y Filosofía en la Universidad de Chile, obtuvo un Master of Arts en Estados Unidos en 1941, luego del cual hizo una segunda sustancial temporada como estudiante graduado, entre 1941 y 1947, hasta lograr el muy exigente Ph. D. de la Universidad de California —Berkeley—. En 1941 se inició también en la docencia universitaria, trabajando más de un cuarto de siglo en la prestigiosa Berkeley antes de pasar a la igualmente reputada Stanford University, donde actualmente se encuentra ocupando por segunda vez el cargo más importante en el área, el de Jefe del Departamento de Español y Portugés.

A lo largo de estos 45 años de labor intelectual y académica, el Profesor Alegria ha desarrollado una vasta obra. Debería ser conocido, sobre todo, por su condición de primer especialista en lo concerniente a la novela hispanoamericana, pero no estamos seguros que sea necesariamente a la novela hispanoamericana, pero no estamos seguros que sea necesariamente así, porque su obra —por igual “prosa” de creación que “prosa” de reflexión— abarca casi todos los campos, desde el estudio erudito y la investigación rigurosa, hasta el ensayo “libre”; desde la poesía hasta la narración, pasando por la elaboración política cercana a las ciencias sociales. Es un lugar común entre estudiosos de

la novela de Nuestra América considerar que la *Historia de la novela Hispanoamericana* de Fernando Alegría es el volumen más influyente en su tipo: ha tenido cinco ediciones entre 1959 y 1974 (la de 1967 es una suerte de versión abreviada y limitada al siglo XX), cuatro de ellas en los tomos de gran circulación (en Universidades de Latinoamericana y Estados Unidos) de la editorial mexicana de Andrea. Una nueva versión de esta obra capital, entusiastamente reformulada por el Profesor Alegría según planteamientos que luego observaremos, está ya en vísperas de aparición por una pujante editorial latinoamericanista del Norte de los Estados Unidos.

Otros lectores conocen mejor al Fernando Alegría narrador, al célebre autor de *Lautaro*, o *Caballo de Copas*, que tienen más de diez ediciones cada una y han sido traducidas a unos siete idiomas; o aprecian mucho un tomo como *Los mejores cuentos de Fernando Alegría* (1968) o su más reciente aventura narrativa, la novela *Una especie de memoria* (1983). En este campo el mayor número de sus trabajos lo constituyen los relatos —cuentos o novelas— que permanecen fieles a una pauta personal del neo-realismo urbano, en que los protagonistas resultan víctimas de una suerte de entrapamiento social, que les anula proyectos y esperanzas y los lanza a la inopia cuando no al inevitable fracaso.

Otros lectores de las dos Américas podrán conocer mejor al Fernando Alegría poeta, pues aunque es autor de no muchos títulos, entre los que se cuenta una reciente y bien cuidada edición bilingüe, *Changing Centuries. Selected Poems* (1984), y un ensayo que se lee y difunde más bien como prosa poética, *Viva Chile M...* (1965), Alegría participa activamente en recitales del circuito universitario de lecturas poéticas de los Estados Unidos.

Para muchos otros lectores, asimismo, es más conocido y tiene mayor significación el Fernando Alegría ensayista, aquél que con libros como *La venganza del general* (1969) se revela como un agudo intérprete que ha demostrado saber proyectarse hacia razonamientos y verdades prete de nuestros tiempos, del encuentro de dos mundos y dos culturas. Su estudio didáctico, se basa en la realidad histórica, social y económico distintas y a menudo en conflicto, y del curso de la historia compleja de los pueblos de la América integral, para expresarlo todo con una prosa concisa, sugerente, de verdadera calidad y belleza literaria.

Nosotros quisiéramos destacar aquí al Fernando Alegría crítico e historiador de la literatura. En tal sentido lo consideramos uno de los miembros más destacados de ese vigoroso y productivo sector de los estudiosos literarios latinoamericanos que, más allá de explicables deferencias internas, entiende que desarrollo literario y desarrollo social no sólo van parejos, sino íntimamente relacionados, de modo tal que el desarrollo literario resulta ser la materialización del desarrollo social, y éste, por otro lado, el motivador central del amplio espectro

de manifestaciones concretas de aquél; de ese sector que, con las prevenciones y modulaciones del caso, entiende que una historia de la literatura puede y debe ser una especie de historia social del pueblo productor de la literatura en cuestión. A más abundamiento, sostenemos que Alegría pertenece a esa crítica latinoamericana que comprende que su trabajo no es gratuito ni inocente, que ejercido de una manera digamos desprevenida puede conducir a explicaciones y usos incorrectos, y que por ello mismo debe, sin perder calidad informativa, ponerse deliberadamente al servicio de una noble causa: la de contribuir al conocimiento de la realidad latinoamericana, por vías del conocimiento de sus manifestaciones discursivas más destacadas, como son las literarias, con ánimo de contribuir, en última instancia, a la definición de nuestra cultura y a la revelación y promoción de los estimables proyectos de desarrollo social entrañados por su mejor literatura.

La convicción anterior nos la afirman los trabajos sobre literatura realizados por Alegría a partir de 1970, por decir una fecha aproximada, en los que expresa con creciente nitidez la doble vertiente de las relaciones entre literatura y realidad. Por esos años Alegría aparece en el monumental trabajo colectivo *América Latina en su Literatura* (1972), con un valioso estudio sobre la "Antiliteratura" en que observa las plasmaciones antiestructurales de "novelas" como *Rayuela* de Cortazár y *Paradiso* de Lezama Lima, entre muchas otras, a manera de voluntariosos intentos de sus autores por hacerlas "encajar en el desorden de la realidad"; y en que observa la gran corriente antipoética hispanoamericana a manera de una acción que nos devuelve, de un golpe, la realidad — anárquica, violenta — que habíamos perdido.

Por esos años, también, aparece su medular ensayo sobre "Literatura y revolución" (1974) donde, al considerar las técnicas revolucionarias de los novelistas de vanguardia (de una vanguardia literaria que aún está vigente), Alegría expone con claridad que "las técnicas revolucionarias en el arte son el producto de una concepción revolucionaria del mundo", con lo que descarta el argumento de la gratuidad de las formas experimentales de la gran novela latinoamericana contemporánea, y se afirma en el aún vital y joven postulado de Marátegui en el sentido de una productiva correspondencia entre la vanguardia literaria y la vanguardia social. "El escritor que nos interesa — dice allí Alegría — es el que hace su revolución y la hace en su obra, con su obra, vale decir, con su vida", lo cual se revela en nuestra consonancia con los críticos que plantean una escritura consecuente y correcta que, trascendiendo las meras declaraciones de contenido, acierta en el blanco del orden compositivo y la índole misma del trabajo artístico. En otro ensayo de la misma época, dedicado a la novela hispanoamericana y su conducta ante la sociedad, Alegría Cultural a la Embajada de Venebuela, distinguiendo históricamente otorga rotundidad a las ideas anteriores al sostener que nuestros no-

velistas se revolucionan al identificarse con una sociedad en estado de revolución, dando como resultado "un caos espléndido (aparente caos, por lo demás, que) es un autorretrato de la sociedad hispanoamericana".

Estos convencimientos de Alegría, gradualmente asumidos por la conciencia crítica que el impone su condición de profesor y estudioso de la literatura, de pronto le crean la necesidad de volverse hacia trabajos anteriores dedicados a la historia de la novela hispanoamericana, para rearticularlos y darles una nueva organicidad y un nuevo sentido en función de la historia social de Hispanoamérica. En efecto, esa es la tarea que en la actualidad enfrenta al maestro Alegría, y a la que se ha entregado con toda su sapiencia de años y un entusiasmo que podemos calificar de juvenil. Ha querido superar los encasillamientos de escuelas, generaciones o países que caracterizaban a sus historias de la novela, y que según confiesa se debieron más a requerimientos editoriales que a una convicción sobre los procesos históricos, para enfrentar el problema de la novela hispanoamericana como series literarias que reconocen similitud de motivaciones y respuestas más allá de las meras distancias territoriales. Así la nueva versión encuentra "concentraciones temáticas" y de atmósfera, que le permiten eliminar fronteras geográfico-políticas, para ver, por ejemplo, una importante preocupación temática: la historia de la decadencia de las "grandes" familias, que le hacen pasar a *Un Mundo para Julius* (1970), de Alfredo Bryce (1939), inmediatamente después de *Coronación* (1958), de José Donoso (1924).

Una visión más global de la escritura de reflexión de Fernando Alegría nos permite discernir su preferencia por los temas y referentes caracterizados por su amplitud y dinamismo. Le atraen los vastos procesos, la dinámica incesante y múltiple y, por sobre todo, la ya anunciada historia social y cultural de Hispanoamérica, así como el porvenir de los pueblos latinoamericanos. No es que desdeñe el tema puntual o la anécdota más o menos pasajera, aspectos estos a los que ha dedicado algunas excelentes páginas ensayísticas y desde los que ha demostrado saber proyectarse hacia razonamientos y verdades de mayor alcance, como cuando escribe del ajusticiamiento de los Rosenberg o de un encuentro de escritores y artistas en una pequeña isla del Caribe, propiedad de un millonario excéntrico; sino que tiene una inclinación natural por los acontecimientos que revelan hondas raíces y proyecciones sociales y culturales, y a los que puede seguir en su desarrollo histórico hasta alcanzar su verdad trascendente, su mensaje latinoamericanista de mayor alcance. Así es como Alegría ha indagado en la novela hispanoamericana, particularmente la del siglo xx, la poesía chilena, la antiliteratura, la escritura neo-vanguardista, y otros procesos literarios nuestros. Y es así, igualmente, como Alegría ha compendiado en breves pero magistrales ensayos la trayectoria y el

destino de los hispanoamericanos, en especial de los que tienen por patria esa desplazada zona de encuentro de nuestra cultura con la anglo-sajona.

A diferencia de los estudiosos que ven en nuestras manifestaciones literarias y culturales momentos congelados y, por ende, aislables de un proceso, Alegría ve siempre la continuidad, el proceso en sí mismo, en su agitación y cambios incesantes, de modo que toda manifestación tiene para él antecedentes del más diverso tipo y consecuentes necesarios, a veces inesperados y sorprendentes. Esta cualidad la podemos ver claramente materializada en el estupendo conjunto de ensayos que él ha bautizado con el nombre de *Unos cuantos frailes y unos pocos burros*. Ahí ve, en trazos centellantes, cómo la conquista española del Nor-Oeste Americano fue la empresa de unos cuantos frailes misioneros a órdenes de fray Junípero Serra; cómo lo que no pudieron o lo que entorpecieron las armas y los soldados lo lograron los frailes, con humildad y fe, hasta conseguir una especie de república comunal de naturales que asombró al mundo y que habría sido el sueño de Platón y Tomás Moro; y cómo el gamonalismo, las ambiciones territoriales, las guerras y la fiebre del oro se encargaron de desbaratar esta Arcadia americana. Se ve también cómo los nombres españoles de California expresan esa ya larga historia; y cómo el pueblo, dominante hoy en esa zona de conflictos, fomenta a veces una escritura, como la de Paul Horgan, que promueve "el odio, el prejuicio y el resentimientos entre mexicanos y norteamericanos" dentro de una historia amañada que, en una ebría glorificación de los vencedores, justifica el expansionismo norteamericano como una necesidad frente a "una manada de animales insensatos de piel cobriza (dice Horgan con referencia a los soldados mexicanos) que huían jadeantes de un incendio en la pradera".

Queremos concluir esta semblanza valorativa del Profesor Fernando Alegría y de su obra citando su propias palabras. Unas palabras que, con más eficacia que todos las nuestras, dicen su alineamiento intelectual, la vocación de su escritura, y su honda y positiva convicción de un desarrollo latinoamericano basado en el cambio social. Se trata de unas palabras que, aunque dichas valientemente hace ya buen tiempo, en un país y una época que hacían difícil pronunciarlas, tienen para nosotros capital importancia y sin igual vigencia. Helas aquí: "Latinoamérica va a llevar a cabo un número de drásticas reformas para liberarse de su condición semicolonial: estas reformas son *inevitables*, y en la realización de tales reformas *inevitavelmente* también van a sufrir los intereses económicos y políticos de los Estados Unidos, particularmente los intereses que nacieron bajo la protección de tratados y pactos onerosos e injustos para los pueblos latinoamericanos". No nos resta sino decir que creemos firmemente en Fernando Alegría. Gracias.

Sinopsis de la novela ecuatoriana

HORACIO HIDROVO PEÑAHERRERA

INTRODUCCION

Los Períodos de la Literatura Ecuatoriana tienen una similitud con los por Períodos de la Historia Ecuatoriana. La mayor parte de los tratadistas concuerdan en que la Literatura Ecuatoriana puede ser dividida en cuatro Períodos: a) Período Pre-Colonial; b) Período Colonial; c) Período de la Independencia o de la Revolución; y, ch) Período Republicano. El Período Pre-Colonial se pierde en la distancia del tiempo, comprende por lo tanto los tiempos anteriores a la Conquista. De este Período nos queda un escaso testimonio literario debido a la ruptura histórica que significó para nuestras culturas aborígenes la Conquista. Lo importante es que estamos concientes de que estos pueblos aborígenes fueron protagonistas de un gran desarrollo cultural. El Período Colonial abarca los Siglos XVI, XVII y XVIII. Hay en el caso concreto de la Literatura Ecuatoriana, la presencia de grandes valores, siendo el más importante Eugenio de Santa Cruz y Espejo. La Literatura de este Período estuvo marcadamente influenciada por las corrientes literarias de España, especialmente por el Culteranismo que tuvo en Góngora a su más alto representante. El Período de la independencia comprende el Siglo XIX, es por lo tanto el más corto. El poeta José Joaquín Olmedo, es a no dudar la gran figura de este Período. Se dio también una importante literatura anónima contra el poder español. Finalmente, el Período Republicano, que a pesar que arranca desde el 13 de Mayo de 1830 cuando el Ecuador se constituye en país independiente, se lo ubica más en el Siglo XX. Es en este último Período en que asoma la novela, aunque sus antecedentes están en *La Historia del Reino de Quito*, del Padre Juan de Velasco (Siglo XVIII).

La Novela Ecuatoriana.- Atendiendo a una división de Angel F. Rojas, prestigioso tratadista y uno de los grandes de la novelística ecuatoriana-

na, el itinerario de lo Novela Ecuatoriana se lo puede dividir en tres Períodos. Esta división, posiblemente la más aceptada para un estudio didáctico, se basa en la realidad histórica, social y económica del Ecuador. Por lo tanto, lo Literatura Ecuatoriana refleja en gran parte esta realidad nacional que tiene su punto de partida en 1830. Los tres Períodos son los siguientes:

Primer Período: 1830 — 1895

Segundo Período: 1895 — 1925

Tercer Período: 1925 — 1945

Cabe destacar que después de 1945 y concretamente a partir de 1970, surgen en el Ecuador una joven generación de novelistas que trata de buscar nuevas metas y cambiar las bases tradicionales de la narrativa nacional. Por lo tanto, podemos hablar de un Cuarto Período. A estos hay que anotar que algunos de los novelistas que están en el Tercer Período, han mantenido una creatividad literaria permanente y se han actualizado con las nuevas técnicas narrativas.

PRIMER PERIODO (1830-1895)

Este Primer Período comienza con el nacimiento de la República y termina con el ascenso al poder del Partido Liberal, mediante la Revolución del 5 de Junio de 1895.

Características

- 1) Hay un predominio de la ideología conservadora.
- 2) La figura más representativa de este Período es Gabriel García Moreno.
- 3) La novela más importante es *Cumandá*, del escritor ambateño, Juan León Mera, de ideología conservadora.
- 4) La tendencia literaria de la novela *Cumandá*, es romántica y concretamente un romanticismo conservador influenciado por Chateaubriand a través de su novela *Atala*.
- 5) La novela *Cumandá* tiene las siguientes características:
 - a) Tiene una gran riqueza literaria; es aquí donde radica su mayor mérito. El autor fue fundador de la Real Academia en el Ecuador.
 - b) El argumento es evasivo. El autor trató de ubicar a sus personajes en la selva oriental del Ecuador, pero realmente esa no es nuestra selva. La presenta de una manera adulterada. Toda la ideología política del autor se refleja en los personajes. *Cumandá* fue publicada en 1879. Dentro de esta etapa política asoma la figura de Juan Montalvo, a no dudar el escritor de mayor proyección univer-

sal de la Literatura Ecuatoriana. Montalvo representa dentro de su época la vanguardia del liberalismo más puro. La crítica lo consagró como el "Cervantes de América". La obra de este escritor ambateño, rival de Juan León Mera, además de una rica literatura política, representa en gran parte la oposición más enconada al régimen de García Moreno.

SEGUNDO PERIODO (1895-1925)

Se produce el 5 de Junio de 1895 la toma del poder político por parte del liberalismo con su máximo conductor el General Eloy Alfaro.

Características

- 1) La figura más representativa de este período es el General Eloy Alfaro.
- 2) La novela pasa del Romanticismo al Realismo.
- 3) La novela de mayor proyección dentro de este Segundo Período es *A La Costa*, del escritor ambateño Luis A. Martínez.
- 4) Ideología Política del autor: Liberal.

Características de la novela

- a) Introduce dentro de su temática problemas nacionales.
- b) Integra las dos regiones más importantes del país: Sierra y Costa.
- c) Es costumbrista, histórica, política y precursora del Realismo Social.
- ch) Muestra una de los momentos más importantes de la vida nacional como es la lucha entre liberales y conservadores.
- d) Los personajes de la novela están muy bien definidos y responden a las ideologías dominantes de la época.
- e) En función del tiempo ha ganado terreno dentro de la crítica internacional.

Otra novela importante dentro de este Período es *Pacho Villamar*, de Roberto Andrade, publicada en 1900.

TERCER PERIODO (1925-1945)

En 1925 un grupo de militares jóvenes toma el poder con el fin de restaurar los propósitos de la Revolución Liberal de 1895. El liberalismo se había dividido en dos fuerzas, los liberales que se mantenían fieles a la Revolución y los liberales que se unieron a la derecha ecuatoriana. La llamada Revolución del 9 de Julio de 1925 no duró mucho tiempo en el poder, pero fue evidente que hizo reformas sustanciales.

Características

- 1) Causas externas e internas influyen en la nueva tendencia de la novela ecuatoriana.

Causas externas

- a) La Primera Guerra Mundial como todas las guerras repercute en las economías de las naciones. (1914 - 1918).
- b) La Revolución Rusa (1917) logra penetrar en los jóvenes escritores ecuatorianos de este Período. Aquello se refleja en sus obras.

Causas internas

- a) Una evidente crisis en la economía nacional. El país pierde divisas al bajar la exportación del cacao, factor importante en la economía de la nación, como consecuencia de la peste de este producto. Empieza a formarse la clase obrera en el Ecuador, siendo su asiento principal Guayaquil por su desarrollo industrial. El 15 de Noviembre de 1922 es reflejo de la situación caótica del país. Este hecho, en donde el ejército masacra a los obreros en las calles de Guayaquil, asoma en algunas de las novelas ecuatorianas de este Tercer Período, especialmente en *Las cruces sobre el agua*, de Joaquín Gallegos Lara.
- 1) Por las causas anotadas hay un cambio profundo en la Literatura política del escritor y se plantea los problemas sociales del país. Casi todos los escritores aceptan los postulados del socialismo.
- 2) La novela pasa del realismo al realismo social. Este realismo social tiene sus antecedentes en la novela *A La Costa* (1904), de Luis A. Martínez.
- 3) El escritor examina a través del cuento y la novela las tipologías humanas marginales del país y que son víctimas de la explotación. Estas tipologías marginales son: el indio, el negro, el cholo y el motubio. Luego y como consecuencias de la marcha obligada del hombre del campo a la ciudad, nacería el hombre del suburbio.
- 4) Nace por lo tanto la novela indigenista, la novela negra, la novela chola y la novela montubia. Ciertos críticos sostienen que bien se puede hablar de la novela del suburbio.
- 4) Nace por lo tanto la novela indigenista, la novela negra, la novela chola y la novela montubia. Ciertos críticos sostienen que bien se puede hablar de la novela del suburbio.
- 5) Dentro de este período queda perfectamente definida la novela urbana que además de social y humana tiene una penetración psicológica.

- 6) Dentro de la llamada novela indigenista, denominación no aceptada por los lingüistas, se destacan tres novelas: *Plata y Bronce* (1927), de Fernando Chávez; *Huasipungo* (1934), de Jorge Icaza; y, *Sumag Allpa*, de G. Humberto Mata. *Huasipungo* es la expresión más alta de la novela de indigenista ecuatoriana y una de las novelas más representativas de la narrativa latinoamericana.
- 7) La novela negra está definida por *Juyungo*, de Alberto Ortiz. El negro, habitante de la Provincia de Esmeralda con un visible desprendimiento humano en el Valle del Chota, Provincia de Imbabura, ocupa los escenarios principales de esta narrativa.
- 8) La llamada novela chola, para recoger una afirmación del crítico ecuatoriano Edmundo Rivadeneira en su ensayo, *La Moderna Novela Ecuatoriana*, tiene un solo representante, Demetrio Aguilera Malta, cuya narrativa a través del paisaje, personajes y argumento, recorre la geografía del Golfo de Guayaquil. Sus mejores novelas son: *La Isla Virgen* (1942) y *Don Goyo* (1933). Aguilera Malta penetraría más tarde en el realismo mágico con su novela *Siete Lunas y Siete Serpientes*. En general logra penetrar con acierto en la vida del cholo.
- 9) La novela montubia tiene tres representantes: José De La Cuadra, autor de *Los Sanguinimas* (1934); Enrique Gil Gilbert, autor de *Nuestro Pan* (1941), y Horacio Hidrovo Velásquez, autor de *Un Hombre y Un Río* (1957).
- 10) Dentro de este período asoma lo que se ha llamado la Generación de Los Años Treinta. En la sierra, además de los escritores señalados asoman Gonzalo Zaldumbide, Pablo Palacio, autor de *Un hombre muerto a puntapiés*; Débora, *La Vida del Ahorcado*; Angel F. Rojas, autor de *Banca* y *El Exodo de Yangana*; Alejandro Carrión, autor de *Manzana Danada*; Luis Moscoso Vega, Manuel Muñoz Cueva, César Andrade y Cordero, César Dávila Andrade, Alfonso Cuesta y Cuesta, Ricardo Descalzi, Benjamín Carrión, Sergio Núñez, Matilde Ortega y otros. El movimiento novelístico de la costa tiene su punto de partida en el Grupo De Guayaquil (1930), que integró a José De La Cuadra, Joaquín Gallegos Lara, autor de la novela *Las Cruces Sobre el Agua*, Demetrio Aguilera Malta, Alfredo Pareja, autor de *Baldomera* y Enrique Gil Gilbert. Más tarde asoman Pedro Jorge Vera, autor de *Luto Eterno*; Rafael Díaz Icaza. Para sumarse a esta generación asoma el nombre de Nelson Estupiñán Bass, cuya novela mayor es *Cuando Los Guayacanes Florecían*. Dentro del cuento no se puede escapar el nombre de Eugenia Viteri. Lo mismo dentro de la novela los nombres de Jorge Enrique Adoum y Miguel Donoso, de conocida trayectoria.

LA NOVELA REGIONAL DE MANABI

En 1927 Horacio Hidrovo Velásquez asoma a la novela nacional con una obra breve titulada *La Mujer que Nació Así*, de corte romántico. En 1957 el mismo autor penetra en el realismo social con *Un Hombre* y *Un Río*. Más tarde asoman las novelas *Sed en el Puerto*, de Othón Castillo Véliz; *La Mula Ciega*, de Oswaldo de Horacio Hidrovo Peñaherrera. Otros que han incursionado en la novela son Nelson Vera Loor, Abel Moreira y Patricio Zambrano.

LA ACTUAL NARRATIVA

Se puede ya hablar con firmeza de un cambio dentro de la actual narrativa ecuatoriana. Escritores que no sobrepasan los cuarenta años están dejando una buena cosecha, aunque todavía distante para apresurarnos a dar un juicio definitivo. Sobresalen los nombres de Jorge Velasco, Raúl Pérez, Marco Antonio Rodríguez, Jorge Dávila Vásquez, Abdón Ubidia, Vladimiro Rivas, Iván Egúez y Eliécer Cárdenas.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

La muerte como motivo en los cuentos de Abraham Valdelomar

SERIGO RAMIREZ FRANCO

INTRODUCCION

El presente trabajo pretende una relectura de los cuentos costeños, también llamados criollos por otros, de Abraham Valdelomar.¹ Nos interesa esbozar un acercamiento mínimo al tema de la muerte, que encontramos como el verdadero eje articulador de su obra. No se nos escapa que la brevedad de nuestro trabajo no se compatibiliza con la importancia del autor examinado. En efecto, Valdelomar es el iniciador de la tradición narrativa peruana; por esa razón su obra merece mucha mayor atención de la recibida hasta ahora. Nuestro trabajo no pretende ser exhaustivo ni concluyente, solo un punto de partida.

Ante todo nos interesa establecer los textos con los que vamos a trabajar:

- «Jorge Puccinelli Converso»
- 1) "El caballero Carmelo".
 - 2) "Yerba Santa".
 - 3) "El vuelo de los cóndores".
 - 4) "Los ojos de Judas".
 - 5) "El buque negro".
 - 6) "Hebaristo, el sauce que murió de amor".

Lo primero que notamos al acercarnos críticamente a ellos es que existe una empatía en la narración:

Desperté con la idea de la mujer que había visto venir al dormirme, pero en vano la buscaron mis ojos, no estaba por ninguna parte²

(1) VALDELOMAR, Abraham. **Cuentos**, selección e introducción de Armando Zubizarreta. Lima, Ed. Universo, 1980. 224 p.

(2) Op. Cit., p. 155.

Este fragmento breve de "Los ojos de Judas", nos da la pauta del tipo de narración del autor: Primera persona, tiempo pasado y, no visible, linealidad. Aunque hoy en día esas formas narrativas corran el riesgo de parecernos puerilmente simples, hay que señalar que la innovación de Valdelomar en nuestras letras no va por el camino del trabajo sobre las estructuras del relato; su trabajo estriba en captación de ambientes inéditos y, bajo el influjo del Modernismo³, la creación de atmósferas.

Las coincidencias en los relatos son mayores cuando comprobamos que el emisor de esos discursos es el mismo. Dentro de los límites que nos impone la hipótesis de trabajo que manejamos, los textos realmente importantes son dos: "El caballero Carmelo", célebre cuento de Valdelomar, estudiado con exhaustividad hasta llegar al texto crítico, no diremos definitivo pues tal cosa no hay en los estudios literarios, por sí clásico: el trabajo de Armando Zubizarreta, *Perfil y entraña de El caballero Carmelo*. El segundo texto es "Yerba Santa". Se trata de un cuento con pasajes notables, del mejor Valdelomar, pero con excesiva carga argumental que mina el diseño al sumirlo en la indefinición. En ambos textos se nos da información sobre el narrador y su familia. Se trata de una familia de Pisco, con hermanos llamados Roberto, Héctor, Rosa, Jesús, la menor de las hermanas del narrador; Anfiloquio, que es el tercer hermano; concebimos un poco la psicología de los padres y, desde luego, al narrador, a la sazón un niño. Ese niño se llama Abraham.

Dejaba los libros cuando sentí ruido y las carreras
atropelladas de mis hermanos.

— ¡El convite! ¡El convite!

— ¡Abraham, Abraham!, gritaba mi hermanita.⁴

Resulta muy tentador, y por ello mismo peligroso, intentar una lectura de los textos como autobiografía ficcionalizada, pero con todo, algo hay que induce a esa interpretación de la que nos abstendremos aquí. Nos interesa la motivación posible que subyace en los textos. El deseo de evocar. La familia, el paisaje, ciertos acontecimientos... La voz de un hombre recuerda la infancia y es justo ver en ello no solo un afán presidido por la nostalgia; recordar es también actualizar por el recuerdo experiencias susceptibles de ser exorcizadas, experiencias que no podrían ser exorcizadas sin un recuerdo previo. Por eso el carácter nostálgico de los textos se muy engañoso ya que difumina los contornos y empalaga, sobre todo si los textos están bien hechos.

(3) A ese respecto véase: SANCHEZ, Luis Alberto. *Valdelomar o La Belle Epoque*. México, Fondo de Cultura Económica, 1969.

(4) Op. Cit., p. 170.

La unicidad de narrador nos coloca ante la primera pregunta importante ¿Cuál es en verdad el sentido de los cuentos?, ¿Se trata de intentos evocativos?, ¿buscan exorcizar experiencias del pasado o cuando menos aclararlas?, ¿prefiguran esos textos el deseo de un texto orgánico más amplio? El problema estriba en que las respuestas afirmativas a cada una de estas preguntas no se excluyen entre sí. Lo literario no solo permite sino que se beneficia, a veces, de la contradicción. El sentido puede ser una multiplicidad de sentidos; no uno exclusivo. Valdelomar intentó, con escaso éxito, la novela. Su pésima obra *La ciudad de los típicos* es un claro ejemplo de novela mal planeada y construida en una literatura como la nuestra que, por desgracia no es pobre en ejemplos de este tipo. Hay que recordar, no obstante, que la trayectoria del "Conde de Lemos" fue muy desordenada. La suya fue una producción "desordenada, dispersa, versátil, y hasta un poco incoherente" para decirlo con palabras de Mariátegui⁵; tal vez Valdelomar no comprendió o no tuvo tiempo para plantearse una novela en la que hubiese podido expresar ese universo infantil que, lo prueban los cuentos, reclamaba un espacio amplio. A eso se debe la excesiva carga argumental de los textos, su bordear peligrosamente en el cosutmbriismo y, a veces, caer en él. Lo cierto es que logró dejarnos un personaje, un diseño claro de su provincia; sus textos más importantes forman, lo haya querido o no, una unidad.

Hay que decirlo: le ha faltado acuciosidad a la crítica peruana. No se ha escrito todavía el libro sobre Valdelomar. Si para Mariátegui era comprensible que no existiese en su tiempo una nítida valoración de su arte; para nosotros es todo lo contrario: no nos explicamos su ausencia. Como figura importante en la evaluación de nuestra literatura, los rasgos contradictorios de Valdelomar son desorientadores. Nos explicamos que haya habido una fascinación por el personaje, lleno de vitalidad, alegría, pero no creemos que sean esos rasgos que se deduzcan con mayor fuerza en lo que ha escrito. Sucede que la leyenda opera sobre nosotros. Loayza, en su admirable obra *El sol de Lima*⁶ se refiere a él como "uno de los pocos escritores con verdadero sentido del humor en una literatura de hombres angustiados"; también el Amauta se ha referido al "humour" como rasgo distintivo del autor. Nosotros no vemos tal cosa más que muy matizadamente. Campea en aquellos textos por los que hoy no recordaríamos a su autor, pero en los textos que sí nos importan, el humor es demasiado tenue, si es que es. Resulta por ello muy revelador que Mariátegui otorgue tanta atención a un cuento no tan importante como "Hebaristo, el sauce que murió de amor", de filiación pirande-

(5) MARIATEGUI, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Ed. Amauta, 1968.

(6) LOAYZA, Luis. *El Sol de Lima*. Lima, Mosca Azul, 1974.

liana, como bien señala Mariátegui. A nuestro entender la nota dominante es la melancolía, una melancolía nostálgica y evocadora. Pero hay otra nota.

Consideremos los textos uno por uno:

- 1) **EL CABALLERO CARMELO.** En este cuento el eje es la relación de la familia con un aguerrido gallo. El animal muere peleando por una apuesta del padre. Su victoria, acarrea la muerte al gallo en el seno familiar.
- 2) **LOS OJOS DE JUDAS.** El narrador se ve conmovido por la muerte de una mujer a la que había conocido brevemente en la playa. Se trata de un suicidio.
- 3) **EL VUELO DE LOS CONDORES.** El niño Abraham se ve impresionado cuando una pequeña trapecionista se precipita al vacío en su acto circense. No muere pero queda maltrecha y es posible que muera.
- 4) **YERBA SANTA.** Un cuento confuso por la excesiva carga argumental. Aquí también se da un suicidio de alguien que es de la familia, Manuel.
- 5) **EL BUQUE NEGRO.** Se trata casi de un Thriller. Su tema es el de las funestas consecuencias que causa en los vivos la muerte de seres que les son queridos.
- 6) **HEBARISTO, EL SAUCE QUE MURIO DE AMOR.** El más flojo de todos estos cuentos. Su tema es el consabido de la muerte como forma en que repercute el desengaño amoroso o la no realización del deseo amoroso.

Hemos resumido el motivo de cada cuento. Como se ve con claridad, se trata de un solo: La muerte. Esta puede ser previsible con claridad, como en "El caballero Carmelo"; o súbita, como en "Los ojos de Judas"; puede ser el suicidio, el desequilibrio que genera la muerte en los que sobreviven o la posibilidad de la muerte: el cuento que más nos satisface desde todo punto de vista es "El vuelo de los cóndores". Es el más ambiguo de la serie; en el extremo opuesto "Hebaristo..."; es un cuento que en realidad se reduce a una mera efigie. No lo consideramos un texto destacado sino interesante y divertido.

Ahora sabemos bien que la muerte es el verdadero eje de la fabulación de Valdelomar. Que su evocación nostálgica de la infancia conlleva, como reverso de la medalla, la obsesión tanática. Sabemos

que no resulta casual, pues se repite en todos los textos costeños y en muchas otras obras suyas; pero que sea ahí donde su talento ha brillado como fuerza donde el tema se vuelva exclusivo, es un factor que nadie parece haber sopesado con el cuidado debido. Ante esto, no queda muy en pié la imagen que nos da Loayza, pues qué autor se ha mostrado tan monotemático como Valdelomar, cuya ligereza y buen humor se opone a la angustia, cuando sus textos más relevantes son la angustia misma. Pero hay más de una retórica de la angustia. Las hay paroxísticas, las hay desesperanzadas y pesimistas; pero en Valdelomar la angustia no impide el gozo de la sensualidad, la acrecienta, nada más; en eso se muestra muy mediterráneo nuestro autor.

La dicotomía no es insalvable. En realidad se muestra en la construcción de sus textos, en los símbolos. Uno de los más importantes es el del agua, que aparece en forma de mar.

A la orilla del mar se piensa siempre; el continuo ir y venir de las olas; la perenne visión del horizonte; los barcos que cruzan el mar a lo lejos sin que nadie sepa su origen o rumbo; las neblinas matinales durante las cuales los buques perdidos pitean clamorosamente (7)

Pero hay otra imagen :

Al despertar abría yo los ojos y contemplaba, tras el jardín, el mar. Por allí cruzaban los vapores con su plomiza cabellera de humo que se diluía en el cielo azul. Otros llegaban al puerto, creciendo poco a poco, rodeados de gaviotas que flotaban a su lado como copes de espuma y, ya fondeados, los rodeaban pequeños botecillos ágiles. Eran entonces los barcos como cadáveres de insectos, acosados por hormigas hambrientas (8)

La segunda descripción del mar lo transforma en escenario de descomposición repugnante. Eva visión corresponde a la noche, en el día la visión del mar es esplendente. Pero la naturaleza, a pesar de su belleza captada en primer término, es vista, en un nivel más profundo, como escenario de la muerte. Así lo confirma el que los suicidios de Manuel y de la señora de "Los ojos de Judas", se hallen vinculados al mar.

La ambigüedad esencial de Valdelomar ha sido obviada por la crítica en alguna medida. Tal vez lo seductoras que resultan las imá-

(7) Ibid., 149.

(8) Ibid., 150.

genes de la provincia que sus textos sugieren hayan velado otros elementos. En Valdelomar se aprecia la función referencial del texto, no la poética⁹.

Así, aparece el verdadero sentido de la obra valiosa de Valdelomar: sus cuentos plasman la experiencia de un niño de una localidad del sur ante la muerte de sus repercusiones. El horror de la descomposición, evitado conscientemente, reaparece por momentos.

Creemos que ya es tiempo de plantearnos con seriedad una relectura que cuestione, si fuera el caso, las interpretaciones manidas y fáciles y que redefina la ubicación e importancia de la obra de Abraham Valdelomar.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

(9) JAKOBSON, Roman. **El estilo del Lenguaje**. Madrid, Ed. Cátedra, 1974.

Enrique Iturriaga R.

El maestro Enrique Iturriaga, reconocido profesor universitario y compositor de renombre, fue Director de la revista **Letras** desde 1988.

En junio de 1987 se retiró de las aulas sanmarquinas siendo Director de la Escuela Académico-Profesional de Arte de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas; sin embargo, continuó colaborando con la institución hasta el año siguiente, cuando terminó la edición del número 90 de nuestra revista.

Su dedicación a las labores de Proyección Social durante muchos años, así como su tarea docente brindaron a la universidad y, en especial a la E.A.-P. de Arte una de sus épocas más fructíferas. Esto no fue obstáculo para que paralelamente y con envidiable vitalidad, compusiera obras que encontraron merecido reconocimiento y rápida acogida en el Perú y en el extranjero. Sus **Sinfonía Ayacucho**, **Homenaje a Stravinsky**, **Cumbres**, entre otras, forman parte del repertorio de orquestas sinfónicas de diversos países. Aúnanse a ellas la producción de piezas para obras dramáticas y cinematográficas, al igual que sus canciones para niños.

En el mes de setiembre de 1987 la Universidad Nacional Mayor de San Marcos premió su fecunda labor académica y de servicio designándolo Profesor Emérito.

En el año de 1988 la U.N.M.S.M. publicó su **Método de composición melódica** en la que vierte su invaluable experiencia en incentivar al profesor y al músico a desarrollar la capacidad creativa del niño y del joven en aras de su mejor formación y superación humana. Esta obra es solicitada actualmente por las principales escuelas de música latinoamericana para incorporarla a sus planes de estudio.

Extenso sería resumir aquí su vasta obra creativa y de investigación, así como su labor docente en San Marcos y en el Conservatorio Nacional de Música, del que fuera Director, lugares donde es figura indispensable. Hoy este somero recuento con nuestro agradecimiento a quien brindando lo mejor de sí mismo con generosidad y modestia, al maestro, al orientador, al amigo de todos y cada uno de los que tenemos la oportunidad de conocerlo y contar con su presencia.

Recogiendo el recuerdo y admiración de profesores, estudiantes, y personal administrativo, la revista **Letras** rinde homenaje en este número a Enrique Iturriaga.

PRODUCTOS DE LAS INVESTIGACIONES RECIBIDOS
ENTRE DICIEMBRE DE 1989 Y JULIO DE 1991

FILOSOFIA

1. BANDA MARROQUIN, Obdulio. Las relaciones según Manuel Kant.
2. BELTRAN SANCHEZ, Onésimo. Actualidad de la crítica de Lenin al concepto de materia de Berkeley.
3. GAMARRA GOMEZ, Severo. Fundamentos filosóficos de la Lógica Jurídica.
4. GAMARRA GOMEZ, Severo. Lógica Modal y Lógica Deontica en Von Wright.
5. GONGORA PRADO, Manuel. Democracia y poder en el Perú.
6. GUZMAN JORQUERA, Arsenio. Eventos mentales.
7. IBAÑEZ IZQUIERDO, Alfonso. Agnes Heller: La satisfacción de las necesidades radicales.
8. IBAÑEZ IZQUIERDO, Alfonso. Sobre la crisis del "Socialismo real".
9. LLANOS VILLAJUAN, Marino. Modelos de argumentación jurídica y falacias.
10. MARAÑON VENTURA, Oscar. La filosofía india.
11. OBANDO GUARNIZ, Lucio Fidel. La particularidad del

reflejo estético según Georg Lukacs.

12. PISCOYA HERMOZA, Luis A. Lógicas No-clásicas: Los cálculos Cn de N.C.A. da Costa.
13. RIVERA PALOMINO, Juan. Filosofía de la tecnología: Crítica de la razón tecnológica social andina.
14. VIDAL ALVA, Dora. La idea de mito en la obra de José Carlos Mariátegui y de Augusto Salazar Bondy.

LITERATURA

1. CARBONEL APOLO, Rosa Natalia. Vallejo: Planteamientos teóricos de "El arte y la revolución" y su plasmación en "Poemas Humanos".
2. GUTIERREZ VERASTEGUI, Víctor Marco. Caracteres de la producción poética de la vanguardia peruana.
3. HOPKINS RODRIGUEZ, Eduardo. Prólogos en la literatura peruana colonial; siglos XVI-XVII.
4. PINTO GAMBOA, Willy. Biografía y temas literarios en la obra creativa de Felipe Pinglo (Plenitud y presencia del vals).
5. VALENZUELA LANDA, Ale-

jandro C. La violencia en dos novelas de Mario Vargas Llosa: Historia de Mayta y ¿Quién mató a Palomino Molero?

COMUNICACION SOCIAL

1. LEVANO LA ROSA, Edmundo. Géneros periodísticos en el Perú. Examen histórico.
2. NIEZEN MATOS, Gabriel. El proyecto comunicacional del Apra en el gobierno: 1985-1990.
3. OVIEDO VALENZUELA, Carlos. Prensa y subversión.
4. PARRA MORZAN, Carlos. La propaganda.
5. PARRA MORZAN, Carlos. Esquemas de la comunicación colectiva.

BIBLIOTECOLOGIA

1. PARDO SANDOVAL, Teresa L. Impresos peruanos del si-

glo XVI: Ornamentación, tipografía y encuadernación.

2. PARDO SANDOVAL, Teresa L. Catálogo colectivo de fuentes para la historia del libro

ARTE

1. FELICES ALCANTARA, Dora. Los catálogos de las exposiciones de J. Vinatea Reinoso (Arequipa 1900-1931).
2. FELICES ALCANTARA, Dora. Historia de los Salones de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
3. ROMERO CEVALLOS, Raúl. Investigación sobre música y ritual en el Valle del Mantaro (Junín).
4. STASTNY MOSBERG, Francisco. Catalogación de los Bienes artísticos del Valle del Colca.

Biblioteca de Letras Lima, febrero de 1992
«Jorge Puccinelli Converso»

RESEÑAS

MINTHA, Stephen. García Márquez: Writer of Colombia. New York, Harper & Row Publishers, 1987.

No sería justo decir que luego de la apoteosis del Premio Nobel de 1982, la fama de Gabriel García Márquez se ha extendido por el mundo; desde mucho antes su nombre era uno de los más conocidos de la literatura de nuestro tiempo. Pero tampoco sería justo dejar de reconocer que el Nobel renovó el interés por su obra y por el contexto socio-cultural que es su referente. En el libro que motiva nuestra reseña, Stephen Minta, catedrático de literatura comparada en la Universidad de York, intenta establecer los nexos entre ficción y sociedad que han llevado al autor a decir: "No hay en mis novelas una línea que no esté basada en la realidad".

Minta se dirige a un público que, para definirlo en términos negativos, puede ser calificado de no-latinoamericano. Por eso se preocupa por dotar al lector, en los dos primeros capítulos, de los conocimientos necesarios para entender los restantes, espacio donde se tocan textos concretos. En el primer ca-

pítulo traza una apretada síntesis de la historia de Colombia, incidiendo en aspectos puntuales, como el periodo de la "violencia". El segundo capítulo es una biografía del autor. Este capítulo se apoya mucho en el trabajo de Vargas Llosa, pero llega hasta nuestros días. En ambos, Minta hace gala de un manejo adecuado de datos, claridad en la exposición y una comprensión bastante objetiva de procesos y personas. Como quiera que nuestra óptica no es la misma que configura el lector modelo del texto, no nos preocuparemos por comentar estos primeros capítulos. Nuestra preocupación se centra, más bien, en el asedio a obras narrativas de GM, tratando de establecer los aportes que Minta haya podido hacer.

El tercer capítulo, titulado "Dos historias de la violencia" examina las novelas **El coronel no tiene quien le escriba** y **La mala hora**. Resulta afortunado haberlas contrastado, ya que en ellas se evidencian contenidos, y por lo tanto aproximaciones estilísticas, muy diferentes hacia un mismo fenómeno. Minta encuentra, analizando la primera novela, que, en última instancia, nos remite a la ambigüedad. La

figura del coronel y su terca afirmación ante la adversidad posee un carácter difícil de ser comprendido. De ahí que algunos críticos vean en él un ingenuo que transita hacia la lucidez, expresada en la palabra con que se cierra la novela, y otros encuentren en el personaje una actitud de dignidad heroica en la postración. Lo que Minta sí saca en claro es que por primera vez aparece el humor en la narrativa de GM, y que es un recurso que permite al sujeto sobreponearse ante el horror de un clima en el que la violencia parece inherente a la vida. Pero la novela también constituye, desde la estrategia narrativa, un acercamiento a la dimensión humorística de un sujeto grave. El gallo parecería encarnar el vínculo del personaje con su hijo, muerto durante la violencia, y con un pasado imposible de olvidar, por su horror, pero del que cabe esperar la fe para una superación del presente. Minta se encarga de relativizar las posibles alternativas del autor, actuando con honoestidad; sin embargo, no nos parece que capte la esencia de la situación, pues parte de un enfoque erróneo. Al comienzo del capítulo, resume y equipara luego la novela de GM con una pieza de Samuel Beckett, **Días felices**. En los dos trabajos se nos plantea el dilema de cómo vivir en un mundo inaceptable e insufrible. El texto de Beckett mantiene un control que el de GM no tiene, como resultado de la ambigüedad axiológica; por otra parte Beckett se orienta a lo existencial y GM a lo social. Pero, ¿cuál es el criterio bajo el que se comparan textos que corresponden a distintos géneros? Minta no lo

dice. En lo que se refiere al final de la novela, la palabra con que se cierra es precedida por la descripción del estado anímico del coronel. Es lo suficientemente claro para que comprendamos que el personaje arriba a un grado de exaltación existencial al asumir haber llegado a un extremo límite de sufrimiento que no es recusado. El error parcial del enfoque de Minta, estriba en privilegiar el aspecto subjetivo, sin entender el nivel emblemático del carácter, rasgo común en la obra de GM. Minta no se percató del todo de que al autor le interesa simbolizar un destino colectivo en un personaje o grupo de personajes.

A la inversa del caso anterior, **La mala hora** no presenta ninguna ambigüedad en los contenidos. Se trata de una historia que guarda relación con la anterior en la reaparición de personajes en el mismo pueblo. La acción también ocurre en un sofocante octubre, en 1954, como Minta deduce bien. Es muy importante el rol de la Iglesia, encarnado en el padre Angel GM lo ve como un sujeto intermedio entre la represión de los poderosos, a los que está ligado y el resto del pueblo, claramente estratificado. La influencia de la Iglesia ha sido muy poderosa en Colombia, donde llegó, durante el período conocido como el de la "violencia", a apoyar explícitamente opciones conservadoras.

El capítulo cuarto, "Después del éxito", estudia tres textos: **El otoño del patriarca**, **Crónica de una muerte anunciada** y **El amor en los tiempos del cólera**. La primera de las narraciones mencionadas es considerada por Minta co-

mo el más complejo trabajo de GM. Esta es una afirmación que, al menos, debería ser solventada adecuadamente. Minta, si bien no lo hace, nos entrega un notable análisis, en el que la cercanía con que sigue el estupendo trabajo de Michael Palencia-Roth, no obtura un asedio original. GM selecciona para su novela entre las varias posibilidades de "tipos" de dictador que han habido en América Latina. Existen tres clases: dictadores feudales, brutales y autocráticos; dictadores populistas, como Perón o Getúlio Vargas; dictadores tecnocráticos, que asumen el poder en representación de la institución castrense. El primer modelo es el que le ha interesado a GM. Para la creación de su "patriarca" ha compuesto una figura que no puede ser identificada exactamente con ningún déspota latinoamericano. La novela apunta en varias direcciones. Explora el proceso de mitificación del dictador a través del ejercicio arbitrario del poder absoluto, de modo que la nación y el dictador son una misma cosa. Evidencia los lazos de dominación supranacional, sirviéndose de la inserción dentro de la trama de la llegada de Cristóbal Colón a América. Contrapone el soliloquio del poder con la multiplicidad de voces anónimas que componen la historia no oficial. Muestra el carácter proteico del que se revisten las dictaduras para perpetuarse en el poder. Demarca, gracias al episodio del encuentro de Rubén Darío con el patriarca, las fronteras del arte, capaz de conmovir pero no de cambiar necesariamente a las personas. Denuncia la ferocidad de la represión y la vulneración de

los derechos humanos. En suma, se trata de un cuadro vasto y complejo que recalca, con todo, la naturaleza perecedera de la opresión.

Crónica de una muerte anunciada es, para Minta un trabajo claramente menor. Debido a la no ficcionalidad de la trama, no es desatinado considerarlo, como lo han hecho ciertos críticos, un texto periodístico. Minta señala los nexos alterados entre lo que se narra y lo que aconteció. Así, Cayetano Gentile se convierte en Santiago Nasar y Margarita Chica en Angela Vicario. El asesinato ocurrió el lunes 22 de enero de 1951; en la crónica resulta difícil establecer cuando suceden los hechos, aunque parece probable que sea en la década del 40. El crimen acaeció en Sucre; ese dato no es confirmado por el texto. Participan seres reales como la madre de GM y se alude al coronel Aureliano Buendía. Lo cierto es que el autor ha dado la espalda a la verdad en aras de dotar de mayor poder a la ficción, lo que para Minta constituye un juego peligroso, pues equivale a la irresponsabilidad e indiferencia ante todo, excepto "las glorias de la narrativa".

Otro elemento importante es la relativización de los puntos de vista, de modo que no es exacto qué pasó y, sobre todo, cómo pudo haber pasado. Ni siquiera lo tiene claro el sarrador, cuya voz se confunde con la del propio autor, pues se encarga prestamente de recordarnos de su información es incompleta.

El amor en los tiempos del cólera, fue un verdadero riesgo pues la cercanía del Nobel no la favorecía. GM trabaja en esta obra con

formas codificadas de literatura, parodiándolas pero reivindicándolas. Lo esencial es la ampliación de las zonas de preocupación nuevas, la vejez, y su recuperación para el territorio amoroso. La contraposición entre la racionalidad y formas de aprehensión de lo real más vitales está simbolizada en la vida de Florentino Ariza. Su vida, que parece un absurdo, alcanza la plenitud que es la de fuerzas oscuras pero poderosas. La novela es también una impugnación al autoritarismo en todas sus formas, su encarnación, Juvenal Urbino, dura mucho pero no tanto como el amor. Nos parece un error de Minta, estudiar el texto sobredimensionando la figura de Urbino y comprendiendo a los otros dos personajes en dependencia del primero. Sin duda se trata de la parte más floja del libro.

Los capítulos quinto y sexto del ensayo son dedicados a la novela capital de GM, **Cien años de soledad**. Minta señala que Macondo es en realidad el nombre de una antigua plantación de bananas, situada entre las aldeas Sevilla y Guacamayal, cercanas a Aracataca. El nombre tiene un probable origen Bantu. La palabra "Kondo", cuyo plural es "Makondo" se halla en varias lenguas Bantu de la zona occidental, de donde provino el mayor contingente de esclavos asentados en el Caribe. "Kondo" significa precisamente banana. La banana goza de atributos contrapuestos en la cultura Bantu. Por un lado, tiene grandes poderes curativos; por otra parte, es el alimento del demonio. La ironía no ha impedido a GM una creación pro-

pia. La primera aparición del territorio de Macondo nos la muestra el autor en su novela **La hojarasca**. Allí se le describe como un pueblo en el que se cristalizaron muchas esperanzas al ser fundado; un pueblo que sería el refugio tras años de congoja y violencia durante las guerras civiles. Este pueblo se hundió paulatinamente en la fatalidad de la explotación capitalista. En **Cien años de soledad**, se realiza, de manera totalizante, el proyecto de Macondo; este no es aquí una tierra de esperanza, sino un mundo joven y vital, que no conoce la muerte. En su génesis se confunde el pecado, la ilusión y la fatalidad. En efecto, Macondo no solamente recorre el trayecto que va de lo paradisiaco a lo histórico; percibe al paraíso como mito y cada nuevo comienzo como el principio de algo diferente. En Macondo prevalece un sino fatal del que los personajes no se percatan claramente. Este designio se expresa en una perspectiva dual que distingue entre la percepción de los acontecimientos del lector, y la de los propios personajes, incapaces de situar sus experiencias en proceso o esquema alguno. Melquíades parecería ser el sujeto capaz de percibir el entramado de nacimientos y actos, pero su lectura es sobrenatural. Es el quien introduce en el pueblo el afán de reconocer, tan destructivo para tantos Buendía; es él el primero en morir, y en convocar la muerte sobre Macondo. De ahí la complejidad del personaje.

El pasaje de la plaga del insomnio es estudiado con detenimiento por Minta. El constata un destino análogo entre el olvido al que fue

ron condenadas las antiguas civilizaciones de América, por acción de la invasión europea, y el olvido que caerá sobre la estirpe de los dominadores. Sólo la magia de un narrador todopoderoso puede crear la ilusión de devolver la vida a un mundo desaparecido.

Pero hay un segundo momento nítidamente diferenciador en el desarrollo de Macondo, la llegada de la compañía bananera. Rápidamente altera los hábitos del pueblo y su geografía; envuelve la economía e inhibe el desarrollo posible de una industria. La industria bananera en Colombia se comienza a desarrollar a fines de 1880. La empresa dominante fue la United Fruit Company, un conglomerado formado en 1899 a través de la fusión de varias compañías. Hacia 1930, controlaba casi el 60% del comercio mundial. Si bien Colombia nunca llegó a ser una "república banana", el rol de esa industria fue importante en la zona de Santa Marta, donde llegó a un sitial preeminente en la decisión política. La United Fruit mantuvo el monopolio y condenó a la esterilidad largas zonas, para mantener el control de precios. La organización de trabajadores creció y con ella las acciones contra los intereses mercantiles externos. En un periodo de 15 años se efectuaron cuatro grandes paros contra la UF: en 1918, 1924, 1928 y 1934. El tercero ha sido recreado en **Cien años de Soledad**. Se produjo debido a un pliego de nueve demandas sobre seguridad, vivienda, salud, educación y leyes laborales. Al no aceptar las demandas, la compañía provocó un paro que el gobierno reconoció legal:

sin embargo, temeroso de una intervención militar de los Estados Unidos, envió tropas al mando del general Carlos Cortés Vargas para debelar la huelga. Un grupo de trabajadores se concentró en Cienaga, donde llegó el ejército y, acto seguido se leyó una prohibición a las reuniones en plazas públicas y se instó a retirarse a los huelgistas. Nadie se movió y la tropa hizo fuego matando cientos de personas. Era la madrugada del 6 de diciembre.

En la novela aparecen transpuestos los acontecimientos con fidelidad. Una primera intención es la de rescatar una masacre que ha querido ser soslayada; otra intención, más compleja, es la intentar establecer el linde de lo que podemos verdaderamente conocer de un suceso del pasado. La literatura como forma de recuperación frustrada, pues nunca devolverá el pasado, salvo convertido en ficción. Y aquí nos encontramos con uno de los núcleos mayores de la novela: la gran paradoja del pasado es que no abandona a nadie ni puede ser recuperado de manera que nos sostenga. **Cien años de soledad** es una metáfora del acto de escribir, sus desilusiones, posibilidades y satisfacciones, una de las cuales es que la narrativa trabaja de modo que socava nuestra creencia de la absoluta imposibilidad de que las experiencias se repitan. El pasado de una novela siempre se recupera.

Al comenzar su óptimo trabajo, Stephen Minta nos recuerda la frase que pronuncia un personaje de **El coronel no tiene quien le escriba**: "Para los europeos América del Sur es un hombre de bigotes,

con una guitarra y un revólver". Son esfuerzos como el que hemos comentado, los que contribuirán a

cambiar definitivamente tales estereotipos.

Sergio Ramírez Franco

BELLI, Carlos Germán. **Antología crítica**. Selección y notas de John Garganigo. Prefacio de Mario Vargas Llosa. Hanover, Ediciones del Norte, 1988. XXI + 236 p.

Mientras en su país de origen pasaba completamente desapercibido el hecho de que este 1988 cumplía 30 años de fecunda, trascendente y peculiar labor poética (acaso la más peculiar de la poesía hispanoamericana de la segunda mitad de este siglo), Carlos Germán Belli (Lima, 1927) parece cobrar mayor vitalidad, y actualidad, fuera de los predios peruanos, y aun hispanoamericanos. En efecto, como adelantándose al olvido nacional hispanoamericano, las imprentas hispánicas dieron a luz una antología ejemplar: **Boda de la pluma y la letra** (Madrid, Ediciones Cultura Hispánica-Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985), que cubre una selección, al parecer autorial, desde el inicial **Poemas** (1958) hasta **Canciones y otros poemas** (1982); dos plaquetas con poemas que luego presidirían igual número de libros (Madrid, Ediciones del Tapir, 1987 y 1988); y dos libros de crítica sobre la poesía belliana: **Tradición y modernidad en la poesía de Carlos Germán Belli** (Madrid, Pliegos, 1985), de W. Nick Hill, y **Lenguaje en conflicto: La poesía de Carlos Germán Belli**

(Madrid, Orígenes, 1987), de Mario A. Cánepa. Al reparar en el origen de estas dos contribuciones bellistas, es menester alertar que su marco de concreción académica es también foráneo: Norteamérica, nada menos, pues ambos libros fueron presentados inicialmente como tesis doctorales: el de Hill a la University of Iowa, en 1980, y el de Cánepa a la University of New York (al parecer una contribución mayor es esta tesis, pues el libro está basado únicamente en su último capítulo, amén que en su totalidad fue premiada en el ámbito estadounidense en 1987). También Norteamérica es el lugar de publicación de **Inti**, revista de literatura hispánica, que en su número doble 24-25 (Otoño 1986-Primavera 1987) incluye en su sección bibliográfica una **Bibliografía Comentada** de C.G. Belli, confeccionada por Olga Espejo Beshers, y hasta donde sabemos la mayor contribución bibliográfica de y sobre la producción belliana, y sin embargo, en el momento de su publicación, ya incompleta.

Todo lo anterior viene a reflexión después de advertir que en 1987 Belli dio a una editorial peruana dos libros nuevos: **Más que señora humana** (Lima, Editorial Perla), poemas (también hay edición extranjera: Montevideo, Ediciones de UNO), y **El buen mudar** (Lima, Editorial Perla), prosas y poemas,

y este 1988 en el mismo Perú, **En el restante tiempo terrenal** (Lima, Editorial Perla), también poemas. Como si se quisiera evidenciar el olvido, por cierto que bastante lógico, sin ser justificable, debido a la carencia económica de los últimos años y que este año nos sumió sencillamente en una hiperinflación que no hace más que remarcar la mayor crisis económico-social de la historia republicana peruana, el libro que motiva estas líneas tiene, también, procedencia foránea: Norteamérica, Hanover, Missouri.

John Garganigo es profesor de literatura en la Washington University in St. Louis, Missouri, y dos años antes había publicado una interesante entrevista a Belli en la **Revista de Estudios Hispánicos** —tomo XX, núm. 2— (no registrada en la Bibliografía que aparece en **Inti**), y la antología crítica que hace de la poesía belliana es un justo homenaje a la gran lírica hispanoamericana de las últimas décadas y particularmente al poeta después de tres décadas de poesía que no se está callada escuchando su propia voz, como quería Martín Adán, sino que más bien, como anota pertinentemente Mario Vargas Llosa en el Prefacio,

(e)s una poesía para tiempos difíciles, como los nuestros, para sociedades en las que la vida del espíritu y la cultura parecen agonizar, sin grandeza, en medio de la indiferencia general... Pero, si es capaz de producir, en sus estertores, semejante canto de cisne, pese a los innumerables síntomas, acaso ella no sea mortal (pp. ii y iii).

Fraguada merced a un cúmulo de contradicciones eidéticas, que por un lado prefiguran, negándose, la tradición clásica española y la que Octavio Paz llama la tradición de la ruptura, y por otro lado confrontan distintas opciones culturales-sociales, como por ejemplo la Lima arcádica y la de hoy, el cepo metafísico no como reflejo mecánico del epo económico-social sino como uno de los niveles de este último, la poesía de Belli está, también, en una criba fundamental: la que cancela el desarrollo de la modernidad hispanoamericana que viene desde el modernismo y apertura los inicios de un nuevo espíritu que por ahora sólo preanuncia sus manifestaciones, y que alguna crítica ha denominado ya bajo el rótulo inmediato (e inmediate) de **post-modernidad**. En esta coyuntura la poesía belliana, como otras manifestaciones culturales pero no necesariamente literarias, es uno de esos gorgoriteos que son últimos pero también primeros, y en ese sentido no es nada casual que uno de los tramos importantes de la poesía belliana tenga como entidad organizativa y núcleo de otras de sus significancias a esa hada cibernética que se probó, para los países hispanoamericanos, como una creación más refinada de la modernidad política de las grandes potencias en su demencial carrera por conseguir otros espacios, nada terrenales, negando el elemental espacio del alimento y la esperanza al conglomerado tercermundista.

Y una poesía como la de Carlos Germán Belli, dada su heterogeneidad opositiva de base, es heterogénea por doble designio: si sus con-

tenidos crisan un sinnúmero de contradicciones irresueltas, sus medios y modos expresivos consonan con ese sinnúmero. En otras palabras, si queremos leer a Belli como se lee a un poeta moderno, que lo es y de los mejores, extrayendo convenientemente sus postulaciones y problemáticas, es necesario primero resolver una de estas últimas: decodificar adecuadamente la literalidad significativa de su discurso. En el caso de Belli, en virtud de esa epítome expresiva que reúne arcaísmos y expresiones callejeras, clisés desusados o en todo caso confinados a los ambientes de corsé y conjugados a expresiones de una informalidad y coloquialidad que remarca a los primeros, remarcándose ellos mismos, a través del contraste básico, la buena lectura literal es requisito imprescindible para poder aprehender más allá de la pura literalidad.

La antología crítica de John Garganigo anhela esta empresa: dotar al lector contemporáneo y no especializado de las actualizaciones mínimas de una expresividad que se debate entre la actualidad y el ayer. En este sentido, la antología crítica de Garganigo más que una empresa rigurosamente crítica (pues no hay —no puede haber, ya que Belli no es poeta de poemas con varias versiones— cotejo de variantes, de procedimientos adicionales con ulterioridad a otros primeros, etc.), más que una selección y edición crítica, lo es comentada. Pero no se limita por cierto al comentario puramente actualizador de expresiones y contextualizador de las mismas sino que, muy sutilmente, ensaya trochas de interpretación, al tiempo que, cuando es

menester, las enriquece con opiniones que sobre la poesía belliana han publicado otros autores. De esta manera, el lector virtual de la antología ya no es necesariamente el no especializado y es posible que los lectores futuros estén marcados por el horizonte explicativo que esta vez Garganigo delinea. Pero no hay preocupación por ello, pues Garganigo, como buen lector y gran gustador de buena poesía, ha sabido optar con hartito tino: la línea interpretativa que demarca está en los principios del análisis hermenéutico, y en todo caso, en líneas generales, más allá de una y otra atingencia más bien de detalle, es correcta, y si hay que dejar escrita una reserva en este nivel, ésta tiene que ver con el espacio de vida y literatura. En este filo tantas veces rehuido de la discusión teórica, Garganigo ha optado por activar el comentario dando como supuesto el viejo teorema, y a nuestro entender equívoco, que homologa autor y hablante o yo poético. Aunque más a menudo es que siempre lo sea, el hablante poético no es necesariamente el autor material o civil y ciudadano de tal o cual poema. La problemática, que tampoco se discierne en historiografía, es de importancia medular, a tal punto que cuando se la discute y deslinde convenientemente, será posible la tan ansiadamente marxista historia de la literatura sólo con obras y ya no con nombres. La reserva tiene únicamente que ver con eso deseable en todo comentario: a mayor interdependencia entre vida y literatura, la literatura se llena de vida y se enriquece, y no precisamente cuando se homologa vida y literatura

o se independizan ambas. En otras palabras, el Belli que está en los poemas de Carlos Germán Belli no es necesariamente Carlos Germán Belli y el enriquecimiento interpretativo nace de la vinculación dialéctica entre uno y otro Belli, pero no en la ligazón radicalmente homológica o diferencial de ambas entidades.

Por el número doble 24-25 de la revista *Inti*, ya citado aquí, se presume que la presente antología ha salido a luz con cierto retraso; en la *Bibliografía Comentada* de Olga Espejo, confeccionada hacia 1986, se la anuncia en prensa. Es indudable que por tal razón, sólo sean tres los poemas seleccionados de los libros publicados en 1987, y no aparezca ninguno del editado este año. Considerando esta coyuntura poco salvable, hay que señalar que, en *stricto sensu*, esta selección cubre excelentemente la obra poética de Belli desde su primer poemario (1958) hasta *Canciones y otros poemas* (1982), y la relevancia de esta antología se advierte en el hecho de que es lo suficientemente ejemplificadora (alrededor de la centena de poemas), al mismo tiem-

po que ofrece las líneas esenciales de la preocupación poética belliana, así como sus procedimientos expresivos más destacados.

Un poema muy conocido de *¡Oh, hada cibernética!* (1962) dice:

Algún día el amor
yo al fin alcanzaré
tal como es entre mis mayores
muertos:
no dentro de los ojos, sino fuera,
invisible, mas perenne,
si de fuego no, de aire.

A la luz de los tres últimos libros de Belli, después de tres décadas de bregar lírico (y existencial), el poeta acaso descrea ya del hada cibernética liberador de los "oficios horribidos humanos" —que más horribidos son mientras más hispanoamericanos sean—, pero sigue fermentando en y del amor. Al sentimiento neoplatónico por la musa adviene una extraña dialéctica que identifica y desidentifica, místicamente, a la amada con la poesía, a ésta con aquella —pero estas líneas mejor convienen al desarrollo de otro texto y ya no de éste.

Paúl Llaque

VERA, Pedro Jorge. Por la plata baila el perro. Quito, Ed. Planeta, 1987. 215 p.

La novela es el género totalizante por excelencia porque configura un universo con sus contradicciones intrínsecas, su escala de valores y concatenación de sucesos. Por eso, la lectura de una novela nos pone en contacto con un mundo y con

la evidente intencionalidad del narrador que se solidariza o toma distancia de las actitudes de sus personajes.

La obra de Pedro Jorge Vera tiene un lugar muy importante en la literatura ecuatoriana. Autor de numerosas novelas, Vera nos entrega ahora una narración de ribetes naturalista que está orientada a la exageración casi grotesca de las

situaciones a fin de causar un determinado efecto en el lector. El título de esa narración es, sin duda, suficientemente ilustrativo: **Por la plata baila el perro**. Esta novela configura un mundo caótico donde los personajes bregan tenazmente para sobrevivir en condiciones inhumanas, de ahí que el narrador se esfuerce en remarcar:

Esquivo y huidizo, el dinero representaba la salud, el amor, la paz. Sin él había que tenderse, arrastrarse, venderse. Para disfrutar de salud, coronar el amor, conquistar la paz salvar la vida, se precisaba poseerlo, no como sueldo escuálido y yapas mezquinas en profusión, disponer de él para usarlo sin reticencias, para gastarlo a troche y moche, para tirarlo a manos llenas.

Este tipo de reflexiones abunda en la novela, pues ésta se propone plantear el problema de la alienación a causa de la búsqueda apremiante del dinero que permita satisfacer las mínimas necesidades de la vida diaria.

En efecto, la primera escena de la novela es sumamente paradigmática: Carolina, madre de un niño que necesita urgentemente suero, decide sucumbir a los deseos de don Gavilanes a fin de conseguir el dinero suficiente, que le permita salvar la vida de su hijo. Este único tema (la angustia por obtener dinero) recorre las páginas del libro y, por consiguiente, constituye el hilo conductor que fusiona los acontecimientos del relato; pues todos los sucesos inciden de una u otra forma en el mismo tópico, de ahí que el lector tenga la sensación de

estar frente a un círculo vicioso, asfixiante que envuelve el accionar de todos los personajes. Los valores no cuentan, ya que lo cuantitativo prima sobre lo cualitativo de manera rotunda e incuestionable. Así, el imperio económico de la familia Aldás está en la cúspide de la escala social, lo cual le permite al millonario Mariano Aldás manejar a su antojo a toda una corte de secuaces que está subordinado al poder económico del gran capital financiero.

La ciudad —metáfora de la sociedad capitalista— se expresa por sí sola, pues es un personaje de la novela que cuenta en forma de monólogo su historia, desde 1940 hasta la década del ochenta. Este procedimiento novelístico le permite al narrador alcanzar un alto grado de verosimilitud y la creación de una atmósfera citadina, que son indispensables para la tensión narrativa.

En cuanto al nivel estilístico-formal, debemos resaltar el buen empleo del habla coloquial por parte del narrador, lo cual da bastante fluidez y espontaneidad a la narración. Es decir, el lenguaje del narrador no se diferencia considerablemente del lenguaje de los personajes vinculados a los sectores más perjudicados por la situación socio-económica tan apremiante.

Todo ello contribuye al espiral del absurdo: lo importante es ganar dinero, y no importa cómo. En este mundo de caos y miseria el ser humano no tiene salida alguna y, en ese sentido, la novela revela un pesimismo bastante grande. La verdad es que, según el narrador, no hay escapatoria, ya que la sociedad de consumo asfixia al ser humano obligándolo a perder sus

ideales y valores. Uno de los personajes de Vera dice lo siguiente:

Yo no ando buscando el triunfo. Lo que me importa es saber qué estoy contribuyendo a la destrucción de un mundo absurdo y canalla.

Por la plata baila el perro es una novela cuya lectura hará reflexionar sobre la necesidad de cambiar

una escala de valores orientada al consumismo y a la fácil ganancia de dinero. Pedro Jorge Vera nos hace ver el absurdo de un mundo alienado, deshumanizado y donde el hombre se convierte en la pieza de una inmensa maquinaria que, de no ser transformada, camina hacia la destrucción de lo propiamente humano.

Camilo Fernández Cozman

CAMPRA, Rosalba. América Latina: la identidad y la máscara. México, Siglo Veintiuno Editores, 1987.

El libro que reseñaremos es un intento de aproximación global a la narrativa latinoamericana. Es también la traducción al castellano de una obra originariamente dirigida al público de lengua italiana. Estas dos características establecen los límites entre los que se mueve la propuesta de Campra: una búsqueda de constantes significativas y una introducción a parte del **corpus** literario sobre el que se reflexiona.

El trabajo de Campra se divide en dos secciones claramente diferenciadas. La primera es un ensayo y la segunda, una recopilación de entrevistas a narradores latinoamericanos. La primera parte se subdivide en seis capítulos. El primero, "Razones de la máscara", se interroga por el ser de América Latina. Nuestra unidad, real o presunta, no es una constatación sino un problema arduo. La literatura asume la tarea de construir y rastrear una identidad deseada y pre-

sentida de mil modos. En un espacio donde se desarrollaron diversas culturas, se produjo la invasión de Occidente que homogenizó el territorio al hacer de él una colonia. Los antiguos mundos se perdieron irregularmente. La subordinación tuvo consecuencias en lo cultural, fuimos periféricos a los centros que elaboraban la cultura válida, la técnica y nuestro destino parecía ser el de remitirnos forzosamente a los modelos europeos. Es revelador que, una vez producida nuestra independencia de España, se quisiera restituir un pasado que ya no era posible, unas lenguas que ya se habían perdido. La autocontemplación se tiñó del exotismo que nos confundía y nos vedaba acceder a lo propio, ya que nuestra mirada era ajena.

Campra ve en la revolución cubana la marca de un viraje hacia nuestra identidad. Por fin, nos dice, los textos encuentran destinatarios, los que se reconocen en la imaginación y en las preguntas. Hay un error en esto, nos parece. La autora confunde la expansión de mercado —eso y no otra cosa fue el boom de la década del 60— con

la consecución de un nivel de solvencia estética en la expresión literaria y el re-conocimiento de los lectores mediante los textos. Ello ya había sido logrado con la vanguardia del 20 (Vallejo, Neruda) y también es visible en la narrativa posterior — pensemos en la obra de Borges, Rulfo, Arguedas, Carpentier, etc.—, por lo que creemos que Campra es más sensible a la constelación de grandes nombres, que se cuida de citar, que con el desarrollo de los procesos de recepción. Se soslaya la vinculación que existió entre la ampliación de mercado para los textos narrativos y el desarrollo de una pequeña burguesía intelectualizada que sirvió de sostén al fenómeno.

El segundo capítulo, "Arquetipos de la marginalidad" es, de facto, un error. Ante todo, es preciso decir que la nacionalidad de Rosalba Campra, argentina, la lleva a privilegiar temas de importancia desde una perspectiva rioplatente. No comprendemos la importancia acordada a la gauchesca y a la figura del inmigrante, esta última circunscrita a lo argentino. Grave error es que se ignore la imagen del negro, sin la cual no es posible hablar de la marginalidad en América Latina. El intento de establecer paradigmas que sean cifra, en un momento dado, de un ser posible y ahora desfasado o parcial, no puede ser manejado con tanta limitación. El caso del indigenismo revela un manejo pobre de lo que en realidad significó dicha concepción y de su evolución. El sobredimensionamiento de Scorza en el análisis de la evolución del indigenismo no es justificado sino pobremente: Scorza logra un ciclo vital —cosa

que no ponemos en duda— en el que "la defensa de los derechos del indio va transformándose sutilmente en una propuesta de identidad: rebelión contra el papel de oprimido, aspiración a una vida no escindida, afirmación de los valores propios". Sin negar lo anterior, nos preguntamos ¿no se daba ello también en la obra de Arguedas? y si la respuesta es positiva, entonces ¿cuál es el verdadero aporte, si lo hay, de Scorza?

El tercer capítulo, "Un espacio para el mito", es uno de los más lúcidos de todos. Campra traza con gran precisión el desplazamiento en la valoración del binarismo en el que se debatió América Latina: civilización/barbarie. La primera formulación orgánica es debida a Sarmiento, él estableció su dicotomía como modelos entre los que las repúblicas, en su caso Argentina, debían optar. La civilización es concebida bajo el legado europeo y la imposición del hombre sobre la naturaleza. La barbarie, polo negativo, se identifica con la naturaleza. Durante las primeras décadas de nuestro siglo, la naturaleza fue vista por los novelistas como espacio de lo informe e inestructurado con el que el hombre entra en conflicto (Rivera y Gallegos). Con Horacio Quiroga, ésta resulta ambivalente, se le debe domeñar pero encarna lo no contaminado. Posteriormente, las valencias se invierten. La naturaleza encarna lo positivo, la raíz que el hombre añora secretamente. El texto que mejor define la nueva actitud es *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. La contemplación no se halla exenta de peligros: subyace la autocomplacencia ante el paraíso

perdido, comprensible así únicamente al mirarnos con ojos europeos. La banalización de uno de los temas definitorios de la narrativa latinoamericana, es el tema de **Pantaleón y las visitadoras** de Vargas Llosa, con esta novela la empresa civilizadora del hombre y su lucha con lo natural se convierten en una empresa ridícula, grotesca, y evidencia la asimilación indiferente a lo literario de un territorio que hacía muy poco era visto con gravedad.

La urbe, de reciente data en nuestro mundo, parecería destinada a encarnar lo inverso de la naturaleza, es decir, el orden, lo estructurado, lo racional; pero no ocurre de ese modo, es un lugar donde se potencia al máximo el choque del sujeto contra sí mismo no contra lo externo a él. Son variadas y contradictorias nuestras ciudades y sus imágenes. Con Arlt se supera la mera descripción; con Marechal, la ciudad convoca al mito; para Fuentes es en ella donde se debe buscar desesperadamente el ser nacional; con Amado es la celebración de la ciudad como lugar de encuentro entre las deidades ancestrales y la vitalidad popular. La obra de Manuel Puig hace de ella el recinto sagrado en el que todas las ilusiones que nos prometen los medios de comunicación se harán realidad, conforme lo cree la galería de personajes alienados que nos presenta. Cortázar hace de la ciudad un concepto, espacio elástico a la medida de las experiencias de sus criaturas. La novela, sin embargo tiene una aspiración mayor en nuestro continente, quiere afirmarse como realidad, ya no como mera traslación de una reali-

dad extra-textual, por eso genera sus propios universos. Onetti nos da Santa María, lugar de la desesperanza; García Márquez, Macondo suma del mito, la opresión y la caducidad de un mundo negado al amor y la solidaridad. Finalmente Boryes nos propone la urbe como mito, ya no espacio del mismo, construcción autártica, circular, en donde el universo remite al libro, es un libro.

"Los confines de la realidad", cuarto capítulo, discute lo maravilloso y lo fantástico. Desde la llegada de los occidentales América ha sido promesa de la utopía. Su visión alucinante se perpetúa en una literatura que niega las fronteras entre la vida y la muerte (**Pedro Paramo**), establece un **continuum** entre la experiencia mágica y la cotidiana (**El reino de este mundo**) y asume la presencia de dioses tutelares en nuestro accionar (**Doña Flor y sus dos maridos**). El texto que aparece como cifra no perceptible de la fusión de elementos que conforman el arte realista y el arte fantástico es **Cien años de soledad**, verdadero reverso metafórico de la realidad latinoamericana como bien lo llama Campra. Alejo Carpentier ha formulado la sustentación clásica de lo real maravilloso, lo entiende como "iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad", pero al lado de un arte que así plasma la fábula, cabe el peligro de reflejar la historia, usándola como soporte para la imaginación libre de todo control al punto de perder corporeidad y diluir significaciones. El éxito de lo real maravilloso se ha impuesto como una

preceptiva, con la consiguiente banalización de sus posibilidades y retorización de recursos, que la autora define acertadamente: personajes reducidos a pura función aunque con rasgos hiperbólicos, superposiciones espaciales y temporales, sexualidad omnipresente.

Lo fantástico es percibido como pasaje, no como unidad, del ser y su entorno a dimensiones riesgosas. En los países del Río de la Plata se ha desarrollado fuertemente esta posibilidad. No se ha respondido todavía al problema que significa explicar por qué ha sido este fenómeno. Lo cierto es que lo sobrenatural, lo terrorífico, lo insólito, lo gótico son formas de iluminar segmentos de la conciencia y el medio. Rosalba Campra propone como respuesta hipotética que el género fantástico se ha desarrollado en lugares donde no existían ricas tradiciones culturales, mágicas, en las cuales apoyarse, por eso se ha sido ahí más sensible la maravilla de lo cotidiano, de lo prosaico.

El quinto capítulo, "La realidad sin maravilla", toca el penoso tema de los retos que significa escribir sobre sociedades que sufren la opresión política y de hacerlo en las mismas. Dada la realidad, uno de los ejes recurrentes en la novela ha sido la dictadura y el dictador. Campra constata dos tendencias. Una, construye una metáfora, un emblema totalizante de los caudillos. Tal ha sido el caso de *El otoño del patriarca* y *El recurso del método*; la otra, busca reconstruir un personaje histórico con fidelidad, dando una visión desde dentro. Es el caso de *Yo el Supremo*. La hiperbolización mayor del poder del tirano, una bio-

grafía posible y la restitución de la historicidad a través de la ficción, son formas de tratamiento metafórico de un tema que hunde sus raíces el fundador Tirano Banderas de Valle-Inclán y se reimpulsan en el descriptivismo de *El señor Presidente* de Asturias. La razón por la que se produce ese desplazamiento expresivo sería un interesante tema que nos deja Campra.

El viaje del intelectual latinoamericano a Europa durante el siglo pasado era la confirmación de nuestra excentricidad y abandono. El siglo XX propone ese viaje como imposición prepotente y expiación de la culpa que constituye la denuncia de la escritura. El exilio forzado afirma nuestra condición en la esperanza del regreso, pero surgen varios problemas al nivel de la praxis literaria. Antes que nada implica un interrogarse por el destinatario, que se ha extraviado o con el que no hay contacto. Falta experiencias y el tiempo parece detenerse, la literatura entonces parece destinada a retroalimentarse, la nostalgia y la autoconmiseración asedian. Los más altos ejemplos demuestran, con todo, que la necesaria transitoriedad de la literatura en el exilio, o del exilio, puede bregar con buenos resultados en la búsqueda de un lenguaje propio. El silencio aparece como la amenaza mayor. Aquel que nace de una incapacidad o de la derrota y el que nos es impuesto: la cárcel, la tortura, el asesinato, la desaparición. Resulta un lugar común incidir en denunciar este hecho, pero la autora parece comprender que solamente en el Río de la Plata desaparecen creadores, o que sólo

de ahí parten intelectuales perseguidos.

El sexto capítulo, "Signos de identidad", uno de los más bellos como escritura, señala las conquistas que hemos logrado pero remarca las tareas. La literatura latinoamericana se debatió en el problema de con qué palabra nombrarse, no con la canónica, venida de España o con las modalidades dialécticas propias. Roa Bastos y Arguedas han respondido con la creación de una lengua mestiza, que esclarece y no reproduce la realidad. No obstante, el problema mayor parece ser la falta de iconicidad de nuestro lenguaje, que puede restringir los textos a lo exótico o lastrarlos con la glosa y el vocabulario adherido a la obra. Pero podemos atisbarnos en la redefinición de los géneros tradicionales, en esto Borges inicia un proceso de rupturas que se renueva. Campa asume la periodización, discutible, de Rodríguez Monegal. La narrativa latinoamericana transita tres etapas: los años veinte, de búsquedas en lo formal; los años cuarenta, marcados por el compromiso político —en realidad de retracción a moldes tradicionales, añadiríamos nosotros— y los años sesenta, cuando se redefine el compromiso político y se cuestiona el lenguaje. La experimentación en la organización del material (Cortázar) y en la deconstrucción (Vargas Llosa) diseñan otra lectura, otro lector; se hacen comunes los reenvíos intertextuales e intratextuales se vuelven comunes, los lenguajes se contaminan y, en acto final de afirmación, ex texto se quiere autogenerar (Cien años de soledad).

Europa, por motivos políticos,

atiende ahora a América Latina como a un sujeto con un rostro y consciente de él, pero no por eso desecha las interpretaciones fáciles ni cesa de exigirle (de exigirnos) responder por una identidad que no es necesariamente la que nosotros atisbamos. El boom de los años 60 fue un momento de confluencia de nuestras culturas, por encima de barreras regionales y cada vez se afirma más, tras procesos complicados y dolorosos, el momento de la liberación, luego de habernos reconocido en la palabra.

La segunda parte del trabajo está compuesta por 9 entrevistas a otros tantos escritores (Borges, Bosch, Carpentier, Cortázar, Galeano, Sábato, Scorza, Viñas y Walsh). Las entrevistas han sido realizadas por la misma Campa y demuestran solvencia en ese género. Si bien es un gran acierto ceder la palabra a los autores para que expresen sus disímiles puntos de vista sobre los temas propios y los generales, ambos se confunden en realidad, es en la selección donde se acaba de constatar una grave limitación de la autora: plantear una literatura latinoamericana que confunde con la de su país o su zona, Río de la Plata. Seis de los nueve entrevistados son rioplatenses. Por lo demás, amplias franjas de América Latina apenas si son tocadas: Centroamérica, y la literatura influida por África. Todo lo cual desmerece el intento de Campa al restarle seriedad.

En suma, se trata de un libro sugestivo, interesante por la reflexión que suscita y con muchos méritos, pero también con serias carencias y errores.

Sergio Ramírez Franco

GUTIERREZ, Miguel. **Hombres de caminos**. Lima, Editorial Horizonte, 1988. 219 p.

Inserta en la dinámica de una interpretativa cultural del acontecer social peruano, y orientada, dentro de la misma, a ofrecer una línea ideológica (ideologizante) marxista, **Hombres de caminos** es parte de un proyecto novelístico amplio y ambicioso, constituido por cinco novelas, de las que el autor ha concluido tres, según reza en las solapas del libro. Miguel Gutiérrez (nacido en Piura, en 1940) entiende dicho proyecto articulado en uno aún más vasto: el de la transformación social y política de la nación peruana. Pero más allá de la desiderata política o ideológica que cada novela lleva implícita, la expresión literaria tiene que afrontar, en primera instancia un compromiso con la escritura.

Y en este aspecto la novela ha tratado de asumir el compromiso, dando muestra de cierta neutralidad calificativa al enunciar y proceder con los enunciados así como al individualizar, protagónica o secundariamente, a los personajes pero el ánimo de complejizar su universo novelesco, encarando la problemática psíquica de los comportamientos, ha sido sólo eso: ánimo; no hay un discurso panfletario, que evidencie una burda manipulación ideológica, aunque sí existe cierto tenor de melodrama social en las últimas páginas. El enunciado novelesco anhela, por instantes, reproducir la prosodia y sintaxis de los habitantes de su universo, y lo consigue parcialmente; no era su propósito, por cierto, reproducirlas en su totalidad. Hay sí una obvia inter-

pretación del fenómeno social, conseguida merced a cierta esquematización tendenciosamente ideológica, y al apostar por una conducción ideologizada del argumento, la novela termina disminuyendo sus intencionalidades de cognoscividad histórico y social. Ahora bien, dar un juicio sobre esta novela, que según las solapas del ejemplar posee autonomía, y según nosotros no la posee estructuralmente considerando, es acaso algo apresurado.

Porque si hay una autonomía, ésta sólo es argumental, y nuclea el acontecimiento de la historia ¿Cuál es esa historia? Teniendo como referencia inmediata la historia social-peruana, la historia novelesca, sin pertenecer al género de la novela histórica, ensaya sin embargo reconstruir esa historia y darle una interpretación. A principios de siglo, como ocurría en la totalidad del territorio peruano, Piura, provincia norteña, es una sociedad feudal y racista y su jerarquía económico-social está signada por esta circunstancia. El sector dominante es el grupo que desciende de los antiguos conquistadores peninsulares y se aglutinan en castas cuyo factor racial es blanco. El sector dominado, obviamente más amplio, está constituido por todas las otras etnias no blancas: negros, indios, cholos, mulatos y mestizos están siempre en desventaja respecto de los blancos pero los mestizos, en quienes la raza hispánica y la aborígen se han conjugado constituyen una suerte de clase media emergente. Será este sector racial-social el que se oponga al dominante, y a este grupo pertenecen, desde el periodista Sansón Carrasco y el casi anónimo

Martín Villar, hasta Isidoro Villar y otros bandoleros que, verdaderos hombres devoradores de caminos, encrucijadas y desierto, hostilizarán permanentemente las haciendas y comitivas de los blancos y, también, la capital de provincia. Como las bandas de hombres de caminos se han unido y han dado duros golpes a la propiedad terrateniente, y puesto que son ineficaces la protección y represión gen darmes, los notables de Piura piden al de más acendrado linaje entre ellos, don Rodolfo Lama Farfán de los Godos, instituir una cruzada civil-policial para terminar con los bandoleros. El mencionado Rodolfo Lama había probado anteriormente su condición de estratega policial y por tal razón pide "poderes absolutos", lo que implica desconocer cualquier estatuto jurídico. Atrapa a la mayoría, con artimañas nada decorosas, y se ensaña cruelmente con ellos. Sólo resta Isidoro Villar. La novela tiene como núcleo este acontecimiento; a partir del mismo se ligán los otros y los distintos pasajes evocativos de la novela: los antecedentes de esa captura, la captura, el ulterior ahorcamiento del cadáver de Villar y su entierro por uno de sus hermanos, así como la conducta de los pobladores ante los hechos. Los acontecimientos están narrados desde distintas atalayas: las crónicas periodísticas dan razón de algunos hechos, la conversación entre Sansón Carrasco e Isidoro Villar complementan otros y los monólogos del tercer capítulo precisan la casi totalidad de los mismos. En ese sentido el acontecimiento nuclear no es presentado directamente, sino referido indirectamente por las vo-

ces individuales. Hasta aquí el argumento, que se posibilita a partir del acontecimiento mencionado, y que ostentaría palmaria autonomía si no se reproducieran dos pasajes que no integran ninguno de los tres capítulos numerados de la novela y que resquebrajan la estructura novelesca. De esos dos pasajes, uno antecede al primer capítulo y es subtítulo "obertura" y el otro prosigue al tercero y último y es subtítulo "epílogo". El relato no llega a brindar el ingrediente estructural que cohesiona estos dos pasajes al resto de la novela, ya que mientras el primero se articula a partir de una evocativa amorosa y un legajo de papeles genealógico, del que se nos dice "(h)allado entre los papeles de Martín Villar" (p. 27), el otro es una suerte de mono-diálogo de/con Martín Villar. Pero ocurre que hasta el momento el relato no ha desarrollado una sola arista de este personaje.

En lo que respecta a los capítulos numerados, el primero ("Isidoro Villar y otros hombres de caminos, según Sansón Carrasco") reproduce hasta diez crónicas y/o artículos periodísticos de **El Amigo del Pueblo**, hebdomadario progresista dirigido por un hombre de letras, abogado, positivista, escritor y defensor de la justicia: Sansón Carrasco, cuyo nombre homenajea al escritor piurano-lambayecano Enrique López Albújar, que utilizó dicho nombre como seudónimo y que compartió algunas de las inquietudes sociales del personaje. El segundo capítulo ("Conversación con Isidoro Villar"), acaso el pasaje estructuralmente mejor logrado, reproduce, a doble ritmo, el diálogo de dos personajes (Sansón Carrasco

e Isidoro Villar, a quien van a fusilar en las próximas horas), y la reconstrucción escritural de la narrativa oral de un bardo popular, el Ciego Orejuela; como ambos planos se alternan, y obedecen a una suerte de contrapunto interpretativo de la intrahistoria social piurana, el capítulo es sencillamente notable pues supo mantener el nervio ideológico imperceptible, dejó que el lector infiriera sus conclusiones pero no se las impuso. "Debajo de la línea equinoccial", tercer y último capítulo, presenta monólogos harto logrados, donde la perspectiva popular es dominante e imponente, mas la tendenciosidad ideológica, la falta de nervio ideológico en buen cauce hace que el capítulo termine desvirtuando la neutralidad admitida en las páginas anteriores y la historia, en una axiología ético-moral demasiado obvia, se decide por uno de los bandos en contradicción (el socialmente contestatario y emergente, naturalmente).

Es visible, entonces, cierta ideologización —por no decir, politización— de la historia novelesca. Si bien se confrontan algunas perspectivas ideológicas y diferentes interpretaciones de la psiquis de los personajes principales, el argumento en sí mismo tiene una sola marca ideológico-interpretativa. Por cierto que a dicha línea ideológica no se le tiene que poner ningún reparo, pero sí al modo como se constituye la misma. Sin ser maniquea, la caracterización global de los personajes tiende peligrosamente a la esquematización, lo que le resta infalibilidad de análisis histórico-social, cercenando, por otra parte, la amplitud de su mensaje.

Según éste, el bandolerismo piurano de la primera década del siglo XX se justifica socialmente por una razón: es el gesto que acompaña a una insubordinación sue es, en primera instancia, ideológico-racial, para devenir nebulosamente ideológico social, pero más claramente ideológico-moral. Los blancos, de esta manera, no deben tener privilegios, pues su eticidad humana es cuestionable; Isidoro Villar es el prototipo del nuevo ciudadano mestizo, en todo caso, por razones ético-morales; resulta siendo más moral que Rodolfo Lama. ¿Y el tercer grupo actuante, el realmente dominado, el más oprimido y que casi no tiene ninguna actuación en la novela? ¿Y las otras razones, las económico-sociales, supuestas pero no puestas? ¿Es que la interpretativa implícita en la novela maneja una dialéctica diádica y no triádica respecto del fenómeno social? Habría, ciertamente, que puntualizarlo, pero en términos generales la novela revela bien la opción de cierta clase media peruana, de vocación gramsciana al insertarse en la historia, y según la cual se adjudica el rol dirigente en la transformación social (no olvidemos que Sansón Carrasco braga, como Villar, desde su posición de intelectual que está en contra de los excesos de la administración de justicia por parte de los blancos).

Pese a todo lo anotado, la segunda novela de Miguel Gutiérrez —la primera, **El viejo saurio se retira** (1969), adviene bastante menor comparada con **Hombres de caminos**— posee pasajes harto memorables, agilidad en el desarrollo de la intriga y deja percibir cierta voluntad de totalización al afrontar

la historia social, que no se consi-
gue precisamente por la mediación
ideologizada, y si hemos anotado
que la estructura la sentimos res-
quebrajada, advertimos también
que es posible que ello se deba a
que la novela pertenece a un rela-
to más amplio, del que sólo cons-
tituiría una quinta parte. A la luz
de algunos fragmentos publicados
de las novelas inéditas (v. gr. "Una
tumba para Primorosa Villar",
Hueso Húmero 14, Lima, 1982; y "El
blasón de los Villar", Tigre 3, Gre-
noble, 1936), que confirman nues-
tra apreciación, es inferible que el

proyecto novelístico en su totalidad
se articula a partir de un persona-
je: Martín Villar, que en la nove-
la que venimos reseñando no tiene
mayor injerencia, y el cual, al pa-
recer, se instituiría como un alter
mayor ingerencia, y el cual, al pa-
sajes que no se articulan al resto
de la novela, se realizan en torno
a este personaje). De todas mane-
ras, *Hombres de caminos* auspicia
bien los títulos que aún perman-
cen inéditos y que seguramente en-
riquecerán el espectro de la narra-
tiva peruana contemporánea.

Paúl Liaque

CUETO, Alonso. *Los vestidos de
una dama*. Lima, Editorial Peisa
S.A., 1937. 159 p. (Serie del Río
hablador).

La cuentística peruana, que obtu-
vo en la década del 50 el nivel de
maestría que actualmente le reco-
nocemos, extendió su importancia
en tres ramas claramente identi-
ficables, de acuerdo al mundo re-
presentado. Una urbana, rural la
otra, y la tercera refinada en sus
temas y en su ejecución estilís-
tica.

Muestra significativa de la pri-
mera la constituyen los cuentos de
Congrains Martin, Oswaldo Reyno-
so, Vargas Llosa, Ribeyro, Carlos
Eduardo Zavaleta, Vargas Vicuña,
de la segunda; y de la tercera Luis
Loayza, considerado uno de los me-
jores prosistas peruanos de los úl-
timos tiempos. En esta línea estí-
lística de Loayza, es susceptible de
ubicarse la producción narrativa
de Alonso Cueto (Lima, 1954),

quien con su último libro de cuen-
tos, *Los vestidos de una dama*
(1937), incrementa su corta pero
significativa bibliografía, antecedi-
da por los cuentos de *La batalla del
pasado* (1933) y la novela *El tigre
blanco* (1985).

A diferencia de *La batalla del
pasado*, la mayoría de los cuento-
de su último libro tienen como refe-
rencia inmediata ambientes peru-
nos y, más precisamente, limeños.
Es ésta una de las constantes que
brinda unidad al libro y cohesiona
al conjunto de relatos. La otra es
el estilo elegante, mesurado, suma-
mente eficaz al momento de crear
atmósferas de tensión y ligero ero-
tismo. También es registrable la
preocupación por abordar sutilmen-
te diversos conflictos de la cotidia-
neidad de la mediana burguesía ca-
pitalina.

Respecto a la temática, se advier-
te constantes como el amor, la ven-
ganza, la soledad y la frustración.
Por otra parte, la perspectiva psi-

cológica, presente a lo largo de todos los cuentos, cumple una labor pertinente para desentrañar las motivaciones que hacen actuar a los personajes. Como en su primer libro de cuentos, es el pasado la entidad que condiciona el presente. Las criaturas de Cueto luchan, precisamente, contra la tiranía de ese pasado que para nada está muerto. De alguna manera, el individualismo de sus protagonistas consiste en derrotar la frustración anterior, pretérita, para poder existir con desenvoltura en un presente que es, y no debe ser, sombrío, atosigante paradójicamente viejo.

En el cuento que da título al conjunto, los recursos y el estilo ya referidos configuran un relato cuyo motivo, la venganza, es narra-

do prolijamente y con gran dominio de la tensión psicológica. Elena, la protagonista, desarrolla un plan bien estructurado para vengar a su madre muerta. Seduce al antiguo amante de su madre, quien agobiada por esta mácula moral, fue muriendo lentamente. El desenlace, el asesinato del antiguo amante, constituirá una salida no completamente feliz pero necesaria para que Elena pueda volver a sentirse cerca de su madre.

En suma, este libro de Cueto incrementa su producción narrativa, refrenda una temática y un estilo ya presentados en sus anteriores libros y decididamente lo confirma como uno de los narradores más vigorosos aparecidos en la presente década.

Jorge Ninapayta

CESAR VALLEJO. Desde Europa, crónicas y artículos (1923-1938). Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli. 2a. ed. Lima, Ediciones Fuente de Cultura Peruana, 1987. XXVI + 445 p.

Esta segunda edición de las crónicas y artículos de Vallejo, puede considerarse como la primera pues

El presente volumen es, en pues el presente volumen es, en rigor, la segunda edición de la que en 1969 se imprimió en las prensas de la Editorial Jurídica bajo el título **Desde Europa. Crónicas y artículos dispersos. Recopilación, prólogo y notas de Jorge Puccinelli.** Una referencia bibliográfica analítica de es-

te libro está registrada en la "Bibliografía selectiva de César Vallejo" de la revista **Visión del Perú**, Nº 4, Lima, junio 1969. Desde **Europa** (Lima, 1969) ofreció por primera vez la recopilación de los artículos y crónicas publicadas entre 1923 y 1938 y como una primicia el descubrimiento de las colaboraciones de Vallejo en **El Norte**. Aunque se encuadernaron algunos ejemplares que obran en poder de amigos y colegas y que fueron exhibidos en la Exposición de Vallejo organizada por el Banco Continental, el resto de la edición quedó en pliegos por la falta de pagos del editor y la distribución y venta se frustró por la subsecuente quiebra de

la imprenta, sufriendo la obra una suerte parecida a la primera edición de *España, aparta de mi este cáliz* (Nota sobre la presente edición y otras..., p. XXXIII).

Por lo tanto, esta edición viene a subsanar la deficiente difusión de la primera. Tratándose de un autor como Vallejo, esta recopilación significa un hito importante para el conocimiento cabal de su producción y el acercamiento pleno a su prosa periodística.

Los artículos de Vallejo han sido editados en diversas circunstancias, pero de modo parcial, sin ánimo de ofrecer el *corpus* total. El empeño del profesor Puccinelli—antiguo estudioso de Vallejo—es reunirlos y de esa manera presentar la secuencia cronológica que va desde 1923 hasta 1927 (aunque el compilador señala 1938 en la carátula y portada del libro). Es obvio considerar los artículos que Vallejo dejó publicados hasta esa fecha. Los textos que posteriormente se hayan dado a conocer no pueden haber sido escrito sino entre estos años.

El número de artículos periodísticos que presenta esta edición bordea los trescientos:

Cuantificando en cifras estadísticas los resultados de nuestra indagación acerca de la escritura periodística de Vallejo, podemos decir que hemos encontrado un total de doscientos noventa y seis artículos y crónicas escritos entre 1923 y 1938 y publicados en treinticuatro diarios

y revistas del Perú, Europa y América Latina (*Ibid.*, p. XXX).

Podemos agregar que la producción de Vallejo fue de un promedio de veinte artículos por año.

Pero debemos advertir, por otro lado, que no todo lo recopilado son artículos periodísticos. Es decir, se ha procedido a incluirlos por el hecho de haber sido dados a conocer en publicaciones periodísticas de la época. Tal es el caso de "La danza del Situa" y "Una crónica incaica" que son textos narrativos, así como también "La responsabilidad del escritor", texto de su intervención en el II Congreso Internacional de Escritores. Esto no hace perder el interés de la recopilación, la ameniza y hace leerlos en un contexto necesario para su análisis cabal.

La prosa periodística de Vallejo está ampliamente estudiada por diversos autores, ya que es el correlato más importante con su creación poética. Siempre se han citado sus textos periodísticos para dar luces a una imagen, a un tópico o a una utilización de la lengua coloquial en su obra poética. El profesor Puccinelli reitera esta actitud de la crítica (p. XII). Además, la prosa que Vallejo utiliza en el artículo o la crónica siempre tiene la huella de lo propio, de la creación constante de giros o expresiones que dan idea de su manera de comunicar los hechos que le toca vivir o ser testigo.

Siguiendo la tradición de los grandes escritores contemporáneos, Vallejo se sustentó muchas veces de los pagos de sus colaboraciones. Una lectura a su correspondencia

nos revela muy claramente de la situación dramática en que tenía que escribir, sin tiempo para ejercitar un estilo depurado. No había lugar ni ánimo para una escritura perfeccionista, pero tampoco dejaba que las circunstancias ahogaran el ímpetu de la creación o el esfuerzo por una relación dinámica con el lector. Escribir desde Europa, por ejemplo, le significa imaginar y atraer al lector peruano y/o hispanoamericano, ya no sólo con la información sino con la atmósfera que sabía crear al iniciarlas:

La guerra ha suscitado en Europa una nueva estructura vital. Esto no se puede negar. Quien viva aquí algunos años y se penetre en la íntima atmósfera social europea, tiene que constatar la existencia de formas y disciplinas culturales, absolutamente diversas de las anteriores a la guerra. Todo difiere de la época anterior: la economía, el pensamiento, la sensibilidad, las modas y hasta las preocupaciones y los vicios (Las nuevas disciplinas, p. 223).

Muchos consideran que la prosa periodística de Vallejo es parte de su preocupación artística en general. En efecto, no se la puede desligar, pues no cabe en un escritor como él intereses contrapuestos, sino todo lo contrario, una sola línea de apropiación de la realidad a través de la escritura. Esto último lo podemos ilustrar con un hecho sumamente aleccionador: su identificación con España. No deja de llamar la atención que su primer escrito en prosa, su tesis de

bachiller, se ocupe de El romanticismo en la poesía castellana (1915) y que en tres de sus cuatro artículos de 1937 esté España en el centro de su interés.

Todo el cambio que va a sufrir el siglo XX en las primeras décadas, Vallejo lo registra con extraordinaria originalidad. Tal vez esa sea la razón por la que hoy podemos releer sus crónicas con interés, por la vigencia de sus acotaciones a los hechos que reporta. La observación va más allá de los sucesos narrados. Tampoco persigue una reflexión rigurosa. Prescinde de toda postura académica para dar cabida a lo espontáneo, a lo que considera puede ser una característica importante de lo que le feliciten los hechos:

Yo no puedo consentir que la Sinfonía pastoral valga más que mi pequeño sobrino de 5 años llamado Helí. Yo no puedo tolerar que Los hermanos Karamezof valgan más que el portero de mi casa, viejo, pobre y bruto. Yo no puedo tolerar que los arlequines de Picasso valgan más que el dedo meñique del más malvado de los criminales de la tierra. Antes que el arte la vida. (La defensa de la vida, p. 159).

El espíritu de lo nuevo, de lo moderno tiene en Vallejo a un cultor sin límites. Como lo menciona en la crónica citada, "antes que el arte la vida", Vallejo siempre apostará por un mundo nuevo, una nueva aurora para los pueblos de la tierra. Será en las páginas de sus crónicas que defenderá este legado

Aunque algunas crónicas están teñidas de estas ideas, no deja de pensar en el lector que quiere leerlo con agrado y simpatía. Un precioso don de sus crónicas: ser intransigente con sus ideas pero no con quienes oyen sus argumentos.

Los interesados en la producción vallejana hallarán en este volumen una fuente de consulta valiosa. La edición incluye además facsimiles de cartas y artículos publicados, así como también una buena iconografía del poeta.

Sólo nos queda hacer una pequeña atingencia. El profesor Puccinelli no menciona ni en el Prólogo ni en las referencias que acompañan a algunas crónicas, el hecho

de que los textos publicados por Vallejo en *Alfar* (La Coruña, España) y el *Mono Azul* (Madrid) fueron dados a conocer en nuestro medio por el profesor Willy Pinto Gamboa en su artículo "César Vallejo en España: perfil bibliográfico" (San Marcos, Lima, Nº 9, Segunda época, 1968), en el que rescata además el poema "Hay un lugar que yo me sé" (publicado en España, revista dirigida por Luis Araquistain). Estos hallazgos del profesor Pinto fueron producto de su investigación en bibliotecas y archivos españoles.

Miguel Angel Rodríguez Rea

MARIATEGUI, José Carlos. **Escritos juveniles (La edad de piedra). Tomo I.** Biblioteca Amauta, Lima, Perú, 1987. 306 p.

En estos tiempos plétóricos de crisis, cuando muros y paradigmas han caído, cuando las otroras verdades absolutas que parecían incommovibles de la noche a la mañana han caducado, es conveniente que nos preguntemos, peruanos en el Perú al fin y al cabo (y como diría Vallejo "perdonen la tristeza"), cuántas de nuestras concepciones o ideas-fuerza que ayer nos servían de guías permanecen todavía.

Este interrogarnos sobre nuestra tradición y sus puntos críticos ante los nuevos acontecimientos tiene, sin duda, en el pensamiento marxista un eje nodal. Si Alberto Flores Galindo señaló acertadamente

que el descubrimiento del indio constituye el gran aporte de la intelectualidad de este siglo, básicamente indigenista, habría que recordar que en esencia esa misma intelectualidad fue principalmente de convicción y doctrina marxista, con José Carlos Mariátegui a la cabeza.

Pero en el Perú de hoy, tan henchido de dolor e incertidumbre, ¿qué de esa tradición puede ser salvada como línea nutricia esencial para la utopía social? Es en vano suponer una verdad absoluta, ciega ante los cambios y sucesos de la realidad, aunque ello no implica necesariamente santificar las lecturas apresuradamente laudatorias del triunfo supuesto del libre mercado o del pensamiento neoliberal, pues la historia ofrece nuestras inequívocas de las oscilaciones entre ambas posturas donde

siempre el polo hegemónico lanza cantos de sirena.

Lo cierto es, para quienes de una u otra manera reivindicamos en estos tiempos difíciles una convicción socialista, lejana por cierto de cualquier interpretación capciosamente violentista o dogmáticamente autoritaria, que se impone una relectura crítica de nuestra tradición cultural y política que nos permita constituir desde una ética comprometida con el cambio social y la democracia nuevos derroteros, nuevas rutas por las cuales emprender el largo camino de la justicia social, la democracia y el desarrollo.

En ese sentido, la aparición del texto que reseñamos que recoge los escritos juveniles de quien es, fuera de toda discusión, uno de los fundadores de nuestro pensamiento social del presente siglo —José Carlos Mariátegui—, se constituye en un hito importante para el proceso de leer con nuevos ojos nuestra tradición.

Una imagen mítica, estereotipada de Mariátegui es tal vez una de las grandes barreras que hay que superar, uno de los muros ideológicos que tenemos que tumbar. La realidad de un José Carlos que recibía en su casa en Jr. Washington a todos sus amigos, sin distinción de raza, credo o convicción, una concepción del socialismo ejercido en la vida cotidiana muy lejana de las posturas dogmáticas y autoritarias, de los fundamentalismos sanguinarios del hoy, es ejemplo práctico y sencillo de un hombre que en vida supo conciliar con certeza compromiso político férreo con un inmenso respeto por la vida; todo ello, que ahora a la luz de los nuevos hechos puede resul-

tar francamente sorprendente para algunos que se dejaron llevar por interpretaciones interesadas del ideario socialista, merece ser considerado y relacionado con los aportes ideológicos de su labor y su praxis.

Para emprender esa tarea, para comenzar a asumir desde una experiencia cotidiana y desde una práctica altamente cuestionadora de las lecturas autoritarias, la veta riquísima del pensamiento mariateguiano, esencialmente antidogmático y profundamente dialéctico, se torna fundamental devolver al gran escritor y pensador su talla humana, su dimensión perfectible. En ese aspecto este primer tomo, y los demás que sin duda vendrán, son sumamente importantes, pues nos permiten encontrar al José Carlos inicial, al Juan Croniqueur, cuyo aporte en los años posteriores será no tanto la verdad absoluta de sus ideas sino la unidad de su vida y obra, la apuesta por una lectura de la realidad siempre crítica y dialéctica.

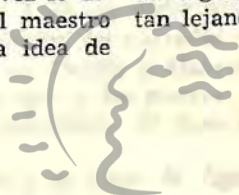
Absurdo es pretender encontrar verdades absolutas en médula o en semilla que germinarán posteriormente, o separar capciosamente un primer Mariátegui y otro buscando rupturas epistemológicas imaginarias, operaciones semejantes sólo son énfasis de una misma operación expropiatoria y de una voluntad siempre subsidiaria. Lo importante para el lector, creemos, es descubrir en los poemas, los cuentos o el teatro de este joven peruano de comienzos de siglo aquellas inquietudes y convicciones que de manera contradictoria y heterogénea informaron la experiencia vital de esas generaciones, a fin de

descubrir paulatinamente las opciones que encausaron crítica y constructivamente. Tal vez de esa manera, los actuales cuadros pensantes o los dispersos investigadores sociales se motiven o se interesen por desentrañar o descubrir en los actuales José Carlos, dispersos por ahí, las líneas maestras de sus preocupaciones, más allá del escepticismo o la minimización con la que son observados más no vivenciados.

Absurdo también, finalmente, es pedir a la crítica frente a estos escritos una voluntad de sanción o valoración estetizante, ni mucho menos ideológica. ¿Para qué? Lo primordial, como alguna vez lo dijera de manera exacta el maestro Arguedas es que nuestra idea de

socialismo no mate en nosotros lo mágico. Y siempre será reconfortante, cuando se trata de un pensador y líder como Mariátegui, descubrir su faceta creativa, su vocación literaria, pues es darnos de frente con la arcilla de un humanismo insustituible con el que construyó su propio sueño. Si en nuestra idea de socialismo futuro la razón no está en conflicto con la emoción, la creación con la producción, lo público con lo cotidiano, es decir si inyectamos a nuestro ideario un poco de realismo y espontaneidad, mucho de libertad y sensibilidad, tal vez el día en que todos podamos disfrutar de una vida digna, plena y libre no estará tan lejano.

Miguel Angel Huamán



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

socialismo no mate en nosotros lo
mañico. Y siempre será reconfor-
tante cuando se trata de un con-
sabor y liber como liberación, des-
cubrir en la obra creativa su voca-
ción literaria pues es el alma de
la obra con la esencia de un huma-
nismo inextinguible con el que
nosotros su propio mundo. El en
estas ideas de socialismo futuro
la razón no está en conflicto con la
emoción, la emoción con la pro-
ducción, lo público con lo cotidiano,
es decir, el investigador a nuestro
alcance un poco de realidad y es-
tabilidad, mucho de libertad y
sensibilidad, tal vez el día en que
podamos disfrutar de una vi-
da buena, plena y libre no estara

Michael Angel Humarán

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

Una línea más en el camino de la
libertad y la justicia social.
El libro es un estudio de los
problemas de la cultura y la
educación en el Uruguay.
El autor es un escritor y
pensador de gran talla.
Este libro es una obra
maestra que merece ser
leída por todos.
El libro es un estudio de
los problemas de la cultura
y la educación en el Uruguay.
El autor es un escritor y
pensador de gran talla.
Este libro es una obra
maestra que merece ser
leída por todos.

debe ser profundamente las op-
ciones que encarnan crítica y
necesariamente. Tal vez de las
maneras, los actuales valores por-
tantes o los debates investigado-
tes sociales se motiven o se inter-
sacen por descubrir o descubrir
en los actuales José Carlos digor-
ros por así las líneas maestras de
una producción, tal vez de las
aplicaciones o la manipulación con
lo que son observados que no vi-
sionados. En cambio los cambios
Aunque también finalmente es
pedir a la crítica frente a estos
gentes una voluntad de acción o
valoración estética, al menos
nuevas ideológicas. ¿Por qué?
primordial como siempre vez lo de
para de manera exacta el ma-
Aunque es que nuestra vida de

El libro es un estudio de los
problemas de la cultura y la
educación en el Uruguay.
El autor es un escritor y
pensador de gran talla.
Este libro es una obra
maestra que merece ser
leída por todos.

El libro es un estudio de los
problemas de la cultura y la
educación en el Uruguay.
El autor es un escritor y
pensador de gran talla.
Este libro es una obra
maestra que merece ser
leída por todos.

Sumario

ESTUDIOS

- Nicolás Wey-Gómez.* ¿Dónde está Garcilaso?: La oscilación del sujeto colonial en la formación de un discurso transcultural
- María Rosa Fort.* Juego de Voces: los sonetos de amor y discreción en Sor Juana Inés de la Cruz
- Juan Gelpí.* El discurso jerárquico en *Cecilia Valdés*
- Fernando Arribas-García.* *Aves sin nido*: ¿novela indigenista?
- Armando Zubizarreta.* Triunfos del narrador oral en la literatura latinoamericana. (De *Ciro Alegria* a *Gabriel García Márquez*)
- Marta Morello-Frosch.* Borges y los nuevos: Ruptura y continuidad
- Gabriela Mora.* El ciclo cuentístico: *El llano en llamas* caso representativo
- Rita Gnutzman.* La historia de Lope de Aguirre según Uslar Pietri: *El camino de El Dorado*
- Joaquín Roy.* Historia, biografía, cine y ficción en *Gringo Viejo*
- Jaime Giordano.* Censura, autoautorización y competencia ideológica en la literatura chilena de los últimos años
- Juan Góngora Mosquera.* Roque Dalton y la poética de liberación.
- Waldo Rojas.* Deploración amorosa y conjuro de la nada
Sobre el sentido poético de *Mal de amor* de Oscar Hahn
- José Castro Urioste.* Historia e intrahistoria en *La tregua* de Mario Benedetti
- Eva Bueno.* Elas por eles e elas por elas mesmas: a mulher segundo escritores e segundo escritoras na literatura brasileira
- Friedhelm Schmidt.* *Redoble por Rancas* de Manuel Scorza: una novela neo-indigenista
- Jorge Yviricu.* La metamorfosis en dos personajes de *La guerra silenciosa* de Manuel Scorza

NOTAS Y COMENTARIOS

BIBLIOGRAFIA

RESEÑAS

Director: Antonio Cornejo Polar

Sumario

ESTUDIOS

Alfonso Espinosa: ¿Dónde está Garcilaso? La oscilación del sujeto colonial en la formación de un discurso transcultural

Walter D'Almeida: Juego de Voces: los sonetos de amor y discreción en San Juan Inés de la Cruz

Francisco Espinosa: El discurso feminista en Cecilia Valdez: la novela de la "novela indigenista"

Walter D'Almeida: El sujeto del narrador en la literatura latinoamericana: (De Cisneros a García Márquez)

Walter D'Almeida: Borges y la novela: Ruptura y continuidad

Walter D'Almeida: El ciclo cuentístico: El llanto en blanco como representación

Walter D'Almeida: La historia de Juan de Aguirre según Uslar Pietri: El camino de El Dorado

Walter D'Almeida: Historia y conciencia ideológica

Walter D'Almeida: La literatura chilena de los últimos años

Walter D'Almeida: Ruptura y la poética de la liberación

Walter D'Almeida: Declaración amorosa y conjunto de la nada

Walter D'Almeida: Sobre el sentido poético de "Mal de amor" de Oscar Hahn

Walter D'Almeida: Historia e intrahistoria en La travesía de Mario Benedetti

Walter D'Almeida: Ella por ella e ella por ellas mismas: a mulher segundo os autores e segundo escritoras na literatura brasileira

Walter D'Almeida: Rápido por Rápido de Manuel Scorza: una novela neo-indigenista

Walter D'Almeida: La metamorfosis en dos personajes de La guerra silenciosa de Manuel Scorza

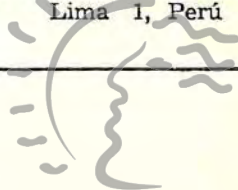
Biblioteca de Letras
 "Jorge Puccinelli Converso"

NOTAS Y COMENTARIOS
 BIBLIOGRAFIA
 RESERVA

HEMEROTECA DE LETRAS

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 Nº 295, Of. 508
Lima 1, Perú



Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

La revista *Letras* se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 1992, en los talleres gráficos de la Imprenta de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, sita en Jr. Paruro 119, Lima 1.

HEMEROTECA DE LETRAS



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

DAVID SOBREVILLA

La crítica orteguiana a *Ser y Tiempo* de Heidegger

ARSENIO GUZMAN JORQUERA

Un examen del "Esse Est Percipi" berkeleyano

MAGDALENA VEXLER TALLEDO

Filosofía y metáfora

MARTHA BARRIGA TELLO

De los métodos y áreas de investigación en Historia del

Arte Peruano: Propuesta

SANTIAGO LOPEZ MAGUIÑA

Soberanía y sumisión en "Los gallinazos sin plumas"

de Julio Ramón Ribeyro

PAUL LLAQUE

Las novelas cortas de José Diez-Canseco

MIGUEL ÁNGEL HUAMAN

Hemingway: el viejo y un mar de palabras

RAIMUNDO PRADO R.

Reflexiones sobre la Teología de la Liberación

OSCAR MARAÑON

Noiones básicas del materialismo indio

RAUL BUENO y TOMAS G. ESCAJADILLO

Discurso en honor del Dr. Fernando Alegría, en su incorporación
como Profesor Honorario de San Marcos

HORACIO HIDROVO PEÑAHERRERA

Sinopsis de la novela ecuatoriana

SERGIO RAMIREZ FRANCO

La muerte como motivo en los cuentos de
Abraham Valdelomar
