LETRAS

86/87

ORGANO DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HUMANISTICAS

Años 1977-1979

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

(Universidad de Lima, DECANA DE AMERICA)

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

DIRECCION UNIVERSITARIA DE BIBLIOTECA Y PUBLICACIONES

DEPARTAMENTO ACADEMICO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO ACADEMICO DE LITERATURA

LETRAS

Organo del Instituto de Investigaciones Humanísticas

Años 1977-1979 **Nos. 86-87**

Sumario

II. NOTAS

III. RESEÑAS

Letras, Lima. 1977-79. (Nos. 86-87), 5-16.

La Cultura Vicús - Hallazgos y expresiones artísticas

MARIA LUISA SACO

En la época en que la civilización Chavín, que abarcó gran parte del territorio del Perú, dejó de ejercer su influjo dominante, floreció en la región del Norte la cultura Vicús, en cuyo arte se manifiestan ciertas cualidades que alcanzaron su apogeo en el más importante estilo norteño, el estilo Mochica. En el de Vicús se observa, aunque en estado incipiente, la tendencia a la representación realista, el fuerte modelado escultórico y el carácter vital que hallamos en las expresiones artísticas Mochicas.

La cultura Vicús fue descubierta hace apenas dos décadas. En 1953, cerámica y objetos de oro de este estilo, que habían sido extraídos clandestinamente de los cementerios de Frías, en la provincia de Ayabaca, fueron decomisados por la policía. Otros ejemplares fueron adquiridos por coleccionistas particulares. Se conocían en un principio con el nombre de Ayabaca, debido a que los primeros hallazgos se realizaron en este lugar; pero pronto se tuvo noticia de que el centro principal de la cultura en referencia no estaba en Ayabaca sino en la vecina provincia de Morropón y, particularmente, en la zona de Vicús, en la hacienda Pabur, propiedad de la familia Seminario Urrutia. Uno de los primeros arqueólogos que visitó dicha zona fue Ramiro Matos Mendieta, quien, en 1963, fue comisionado por el Patronato Nacional de Arqueología para verificar la procedencia de los huacos cuyo estilo era conocido con el nombre de Ayabaca. A raíz de su visita al yacimiento de Vicús, realizada el 29 de enero, y de las publicaciones referentes a ella, se cambió el nombre de estilo Ayabaca por el de Vicús (1).

(1) Matos Mendieta, Ramiro: **Un nuevo estilo en la Arqueología Peruana,** La Industria, 30 de Enero, 1963: **Algunas consideraciones sobre el estilo de Vicús,** Revista del Museo Nacional, t. XXXIV, 1965-1966, págs. 91 y ss.

La zona arqueológica de Vicús fue visitada nuevamente, en 1964, por Carlos Guzmán Ladrón de Guevara y José Casafranca, quienes fueron enviados por la Casa de la Cultura del Perú para realizar exploraciones y excavaciones en el lugar (2). Dicha zona está situada a 50 kilómetros al este de Piura y, aproximadamente, a la altura del kilómetro 1,074 de la carretera Panamericana Norte. Comprende dos sectores; uno de ellos es el llamado propiamente Vicús, el cual está situado cerca del caserío de este nombre y en las faldas orientales del cerro Vicús, perteneciente a la hacienda Pabur. El otro sector, denominado Yécala o El Ovejero, consiste en una serie de pequeñas colinas, que se hallan a una distancia de 6.50 kilómetros, hacia el sudeste del cerro Vicús. Guzmán y Casafranca, durante su permanencia en la zona, pudieron informarse de que allí, desde el año 1959, se había realizado excavaciones clandestinas en gran escala, dejando los cementerios en las faldas del cerro Vicús prácticamente agotados. Por ello llevaron a cabo sus excavaciones principalmente en el sector de Yécala o el Ovejero, el cual, aunque ya había sido excavado en parte, conservaba todavía algunas tumbas intactas. Además tuvieron referencia de que en este lugar se había encontrado ceramios Mochicas y algunos Chavinoides. Guzmán y Casafranca efectuaron también labores arqueológicas en un lugar cercano, llamado Lomas de Valverde, que queda al este del sector anteriormente citado y a un kilómetro de distancia.

En las excavaciones realizadas en Yécala o el Ovejero, extrajeron el contenido de 41 tumbas. Estas eran, en su mayoría, rectangulares; pero había algunas que tenían una prolongación lateral en su extremo inferior, adquiriendo la forma de una bota. Su profundidad variaba entre 4 a 15 metros aproximadamente. Se encontró algunas tumbas, en las cuales la parte superior estaba intacta, pero cuyo contenido había sido extraído por huaqueros, perforando un túnel desde una excavación vecina. En ninguna de las tumbas se halló el cadáver, revelándose su presencia sólo por un lente de arena, de color marrón oscuro, y por algunas piezas de la dentadura. Guzmán y Casafranca creen que esta desaparición del cadáver se debe a la presión a que ha estado sometido y a filtraciones de la lluvia. Cerca del citado lente de arena se descubrió ofrendas, consistentes principalmente en objetos de cerámica. En algunos casos se halló, junto con vasijas de estilo Vicús, algunas del período Mochica Inicial, o de características Chavinoides. Los objetos de metal hallados son, en su mayoría, de cobre; pero hay

---

(2) Casafranca, José y Guzmán Ladrón de Guevara, Carlos: **Informe presentado al Patronato Nacional de Arqueología sobre los trabajos arqueológicos realizados en la zona de Vicús, departamento de Piura, Abril de 1964, (MS); Guzmán, Ladrón de Guevara, Carlos: Vicús, Enigma para Arqueólogos, Fanal, Vol. XXII, No. 83, Lima, 1967, págs. 21-26.**

algunos de oro o plata o enchapados en oro. Los tejidos se hallaron sólo en fragmentos muy pequeños.

Además de los sitios-tipo Vicús y Yécala, hay otros yacimientos pertenecientes al complejo Vicús, en la provincia de Morropón, que han sido explorados por Ramiro Matos Mendieta (3). Uno de ellos es el de Pabur, al sur del caserío del mismo nombre. En este lugar hay tres montículos, dos de ellos con restos de ocupaciones tardías y un tercero en el que se ha hallado algunos tiestos Vicús con decoraciones blancas sobre fondo rojo y otros con ornamentaciones negativas. Hacia el sudeste de Pabur está Monte de los Padres. Llámase así un cerro y una quebrada ubicados a unos 32 kilómetros al sur de Chulucanas. En la vertiente noroeste del citado cerro se ha encontrado dos cementerios. Uno de ellos, según Matos, parece ser Mochica; el otro, Vicús. En este yacimiento se recogió fragmentos de cerámica Mochica y otros con decoración negativa o con ornamentaciones blancas sobre fondo rojo, pertenecientes al Complejo Vicús. Al sureste de monte de los Padres y dentro de la hacienda de este nombre, está el yacimiento de Talanqueras. Este consiste en un cementerio de alrededor 2 hectáreas de extensión, en el cual se encontró tumbas de gran profundidad en forma de bota o de pata de burro. Entre los ejemplares de cerámica Vicús, hallados en el lugar, predominaban los decorados con blanco sobre el rojo natural de la arcilla en relación a los de técnica negativa. Se ha encontrado, asimismo, ejemplares de los estilos Mochica I y Chavinoide tardío (Cupisnique Transicional). En Malamatanzas, situado al suroeste de Monte de los Padres, y a unos 2 kilómetros de Talanqueras hay otro cementerio perteneciente a la cultura Vicús, en el cual Matos recogió una colección superficial que incluía cerámica Vicús Negativo y Vicús Blanco sobre Rojo, así como Chavinoide (Cupisnique). Menciona también Matos otros sitios de ocupación Vicús como el Zapotal, situado al sur este de Malamatanzas y a un kilómetro al noreste de Morropón; y Piedras Gordas que se halla aproximadamente a 25 kilómetros al sur de Morropón. En Piedras Gordas se ha hallado, en una pequeña planicie, restos pertenecientes a las culturas Vicús y Mochica y algunos de la cultura Chimú.

En la provincia de Ayabaca, además del sitio ya mencionado de Frías, Matos ha ubicado otros yacimientos de la cultura Vicús, (4) entre ellos el llamado Callingara 3, que ocupa la parte central y noreste de la vertiente del cerro de este nombre y está situado a 17 kilómetros al noreste de Frías. Las tumbas, pertenecientes al Complejo Vicús, tienen forma de bota y no alcanzan gran profundidad. Los ceramios encontrados en el lugar son, en su ma-

(3) Matos Mendieta, Ramiro: op. cit. págs. 99-100.
(4) Matos Mendieta, Ramiro: op. cit.; págs. 96-97.

yor parte, llanos. Algunos, sin embargo, están decorados con la técnica negativa y otros con motivos blancos pintados. Al sur de Callingara, a una distancia de 3 kilómetros, está el yacimiento de Santa Rosa, que también pertenece al Complejo Vicús y donde se ha encontrado cerámica modelada y figurativa con decoraciones, algunas de ellas hechas con pintura blanca y otras con técnica negativa. Al sur de Santa Rosa y a unos 10 kilómetros al oeste de Frías se halla el yacimiento de El Bronce, que está situado en la colina que se alza cerca de la casa-hacienda. Hay allí un cementerio semejante al de Callingara; Matos pudo observar dos vasijas escultóricas de estilo Vicús con decoraciones negativas, provenientes del citado cementerio.

Entre las manifestaciones artísticas de la cultura Vicús se destaca la cerámica. Sus formas, aunque no son muy variadas, presentan gran interés. Algunas de ellas muestran originalidad; otras, en cambio, se relacionan con formas predominantes en el Norte, o con las de algunos estilos del Sur, tales como los de Paracas y Nazca. Una forma vinculada con la cerámica norteña es un plato que descansa sobre un pedestal ancho y alto. Vasijas semejantes hallamos en el estilo Garbanzal del departamento de Tumbes. en la vasija Vicús el pedestal está decorado con la cabeza de un animal en ligero relieve. Sus ojos están formados por dos aberturas circulares y bajo ellos, en todo el contorno inferior del pedestal, hay cruces caladas. Estos motivos, lo mismo que las facciones del animal están contorneados por pintura blanca.

Otras formas consisten en vasijas globulares o troncocónicas de base curva, con cuello ancho y expandido, que, a veces, están decoradas con un rostro humano (fig. 1) o el rostro de un animal en ligero relieve. En un ceramio de este tipo hallamos la figura de un tigrillo. Hay también algunas vasijas abiertas, casi cilíndricas. Una de ellas está ornamentada con la cabeza, en alto relieve, de un animal monstruoso, en cuya enorme boca abierta se muestran amenazadores dientes. (5)

Algunos ceramios llevan en la parte superior un asa-canasta. En uno de ellos se ha trazado por medio de líneas blancas y gruesas, la cabeza de un buho, así como decoraciones geométricas. Los ojos y la nariz sobresalen en relieve y tienen forma de botones. Existen variantes entre las vasijas con asa-canasta, tanto en el asa, que puede ser cilíndrica o cintada, como en el cuerpo de la vasija que adopta diversas formas (6). En una vasija con asa-canasta, el cuerpo, decorado con una cabeza humana en relieve, está formado por una parte superior de lados curvos y una parte inferior

---

(5) Larco Hoyle, Rafael: **La cerámica de Vicús.** Lima 1965, fig. 23.

(6) Larco Hoyle muestra ilustraciones de varios tipos de vasija con asa-canasta en las figs. 25, 26 y 27 de su obra citada en la nota anterior.

Fot. 1. Cultura Vicús. Cerámica. Vasija decorada con un rostro humano en relieve. Hallada en Frías. (Foto Guillén).

Fot. 2. Vasija globular con cabeza de mono, pico y asa puente, decorada con motivos geométricos en técnica negativa. Col D. Seminario (Piura) (Foto Guillén)

Fot. 3. Vasija en forma de pato, en la que la cabeza del animal está unida a un pico botelliforme por medio de un asa puente. Col. D. Seminario (Piura) (Foto Guillén).

Fot. 4. Vasija en forma de ganso, semejante a la anterior. Col. D. Seminario (Piura) (Foto Guillén).

Fot. 5. Mono tocando un instrumento. Museo Nacional de Antropología y Arqueología (Foto Guillén).

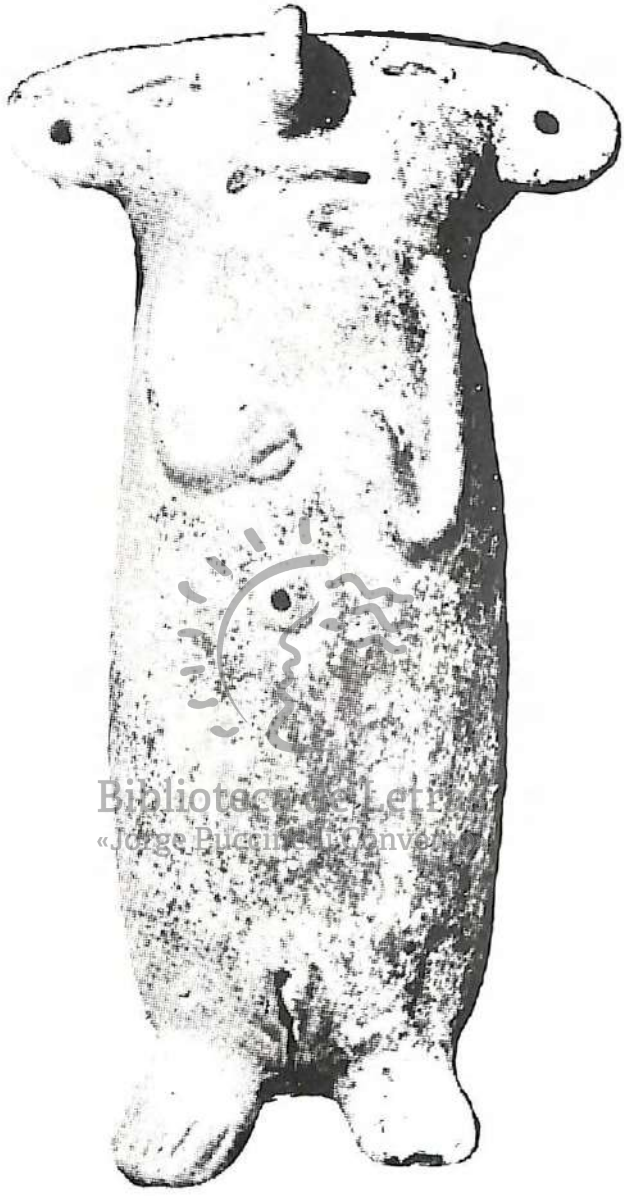
Fot. 6. Personaje con gorro en forma de zapallo, con pico y asapuente en la espalda. Col D. Seminario (Piura) (Foto Guillén).

Fot. 7. Personaje con gorro pequeño y con perforaciones en el rostro. Col. D. Seminario (Piura) (Foto Guillén).

Fot. 8. Vasija en forma de cabeza humana con pico en la parte posterior del cráneo que se une a la frente por medio de un asa Hallada en Frías. (Foto Guillén).

Fot. 9. Vaso doble con personaje de nariz prominente y tocado de serpientes que se une a una vasija botelliforme por medio de un tubo cilíndrico y un asa plana. (Foto Guillén).

Fot. 10. Estatuilla sentada, de expresión sonriente. Hallada en Frías (Foto Guillén).



Fot. 11. Topo con rostro humano. Museo Nacional de Antropología y Arqueología. (Foto Guillén).

de perfil casi recto, dando la impresión de dos recipientes superpuestos. Hay otros ceramios que están constituídos por tres secciones que se unen al centro en un cuerpo común, encima del cual se alza el asa-canasta. En una vasija de tipo similar, hay un núcleo central con asa-canasta y dos secciones laterales en forma de cabeza de felino.

Otro elemento que, como el asa-canasta, se usa en la superestructura de los ceramios, es el gollete asa-estribo que hallamos primero en la cerámica Chavín y también en la Mochica y en otros estilos cerámicos de la región del Norte. El gollete asa-estribo Vicús, a diferencia del gollete asa-estribo Chavín, de elaboración refinada, está ejecutado toscamente. El tubo arqueado presenta un aspecto irregular y el pico vertical es con frecuencia corto y no se separa claramente del tubo arqueado, formando ambos elementos una línea curva continua. Una vasija de este tipo tiene el cuerpo lenticular, el cual se encuentra ornamentado con la cabeza de una lechuza muy estilizada, formada por medio de dos bandas curvas en relieve que se unen en ángulo en uno de sus extremos. En el interior de estas curvas se sitúan los ojos. Otros ceramios con gollete asa-estribo presentan mayores elementos escultóricos (7). En uno de ellos, en el cuerpo de la vasija se ha representado un ratón que está siendo devorado por una serpiente cienpiés. El otro es una vasija antropomorfa, en la cual uno de los extremos del tubo arqueado se adhiere al dorso de la figura y el otro extremo se recorta en parte para unirse a la cabeza.

Más a menudo, en las representaciones antropomorfas o zoomorfas, se coloca, en la parte posterior del cuerpo, un pico que se une a la cabeza de la figura por medio de un asa-puente. Este elemento constituído por cabeza, pico y asa puente, lo encontramos también en la cerámica Gallinazo o Virú, que florece en el valle de Virú, al sur del valle de Moche, y en las culturas sureñas de Paracas y Nazca. No se puede determinar con certeza si esta forma se propagó de Sur a Norte o de Norte a Sur, pero es probable que su difusión se haya realizado en esta última dirección, pues según las informaciones obtenidas hasta ahora, el citado elemento aparece desde fecha más temprana en el Sur y se mantiene allí con mayor vigor durante largo tiempo. Es posible que después de la época de apogeo de la civilización Chavín, en la cual el Norte influyó poderosamente sobre el Sur, hubo una etapa en la que las culturas sureñas alcanzaron preponderancia y ejercieron influencia en las culturas norteñas, como las de Virú y Vicús. En la mayoría de las vasijas Vicús, en las que la cabeza se une a un pico por medio de una asa puente, el asa puente es plana; pero existen algunos ceramios en los que el asa es de media caña o cilíndrica

(7) R. Larco Hoyle: op. cit., figs, 12 y 4.

como la que se emplea en el estilo Virú del valle de este nombre. El pico adopta también formas diferentes, pudiendo ser botelliforme, cilíndrico, acampanulado o ligeramente cónico y de altura y ancho variables. Las vasijas zoomorfas son más numerosas que las antropomorfas. En algunas de ellas, el cuerpo de la vasija se aproxima a la forma del animal representado, como en el caso de dos vasijas de pico botelliforme y asa plana que figuran respectivamente un pato y un ganso (figs. 3 y 4); en otras vasijas zooformas el cuerpo es globular (fig. 2) y a veces se apoya sobre un pedestal. En una vasija de este tipo (8) el pico está dirigido oblícuamente hacia un costado y hace las veces de la cola del animal. Se ha encontrado también ceramios de cuerpo anular, en los cuales el pico se une por medio de un asa puente a dos cabezas de animal (9); y otros en los que el cuerpo del animal tiene la forma de una especie de calabaza, en la cual, en uno de los extremos, se alza la cabeza, que se une, por medio de un asa puente, a un boquete situado en el otro extremo (10). Existen varios ceramios con representaciones de monos, que llevan pico y puente en el dorso. En una vasija silbadora de este tipo, el animal aparece tendido y tiene los brazos apoyados en un cilindro (11); sus ojos muy expresivos consisten en dos pequeñas aberturas ovaladas. Otras veces se representa al mono erguido y lleva éste el pico y puente en la espalda, como algunas figuras antropomorfas. En una vasija de esta forma, el mono está sentado y tiene los dedos cruzados y los brazos, transformados en bandas planas, se levantan hasta la altura de la boca. El cuerpo está escasamente modelado (fig. 5).

Entre las vasijas antropomorfas con pico y puente en el dorso, hay una en la cual se representa a un personaje masculino que da la impresión de estar saliendo de una vasija lenticular y tiene las manos apoyadas sobre ella (11a). de su espalda parte un asa plana que se une a un pico botelliforme situado en la parte posterior de la vasija lenticular. El personaje lleva un tocado en forma de rodete, su nariz, inmensamente larga, recuerda el pico de un ave. Los ojos están formados por dos prominencias alargadas con una ranura al centro. En este tipo de nariz y de ojos se encuentra en muchas vasijas antropomorfas del estilo Vicús. En otras vasijas se representa individuos sentados. En una de ellas (fig. 6) el personaje tiene la cabeza cubierta por un tocado en forma de medio zapallo, la nariz muy larga, y los ojos muy abiertos, de forma oval, contor-

(8) R. Larco Hoyle: op. ict., fig. 29.
(9) R. Larco Hoyle: op. cit. fig. 22.
(10) R Larco Hoyle: op. cit., fig. 21.
(11) Horkheimer, Hans: **Vicús.** Ed del Instituto de Arte. Contemporáneo, fig. en pág. 17, Lima, 1965.
(11a) Guzmán Ladrón de Guevara, Carlos: **Vicús. Enigma para arqueólogos,** Fanal, Vol. XXII, No. 83, 1967, figura en pág. 26.

neados por ribetes, que se diferencian de los del personaje descrito anteriormente y que son también muy frecuentes en el estilo Vicús. El cuerpo, muy abultado, está decorado con bandas y volutas; los brazos apenas se señalan en relieve y las piernas están reducidas a muñones. En el dorso se alza un pico tubular que se une a la cabeza de la figura por medio de un asa cilíndrica. En una vasija semejante, el personaje tiene en el dorso un asa que se une a un pico grueso acampanulado; lleva un gorro semiesférico y orejeras discoidales y algunos adornos de su vestimenta están trazados por medio de incisiones (12). Hay otras vasijas antropomorfas que representan un personaje que lleva una especie de cántaro en la espalda. En una vasija silbadora de este tipo, el asa-puente que unía el cántaro a la cabeza de la figura ha desaparecido. El personaje de nariz larga y ojos ovalados contorneados por un ribete, tiene un gorro casi cónico que tal vez sea indicio de una deformación craneana (fig. 7). Las orejas ocupan casi toda la altura de la cara y delante de ellas, a cada lado, hay seis perforaciones, las cuales había en el interior de la cabeza, al llenarse la vasija con líquido, salía el aire por las perforaciones y se producía el sonido. Esta abundancia de huecos para la salida del aire es característica de las vasijas silbadoras de estilo Vicús. El personaje del ceramio en referencia tiene los brazos hacia atrás como si estuviera sujetando el cántaro que lleva a la espalda. En el cuerpo se advierte una decoración de círculos, hecha en técnica negativa, destacándose los círculos en el color rojo de la arcilla sobre un fondo pintado de negro. Hay otra vasija escultórica muy interesante en la cual, en la parte delantera, se halla un personaje sentado sobre un animal bicéfalo, arqueado, cuyas cabezas se acercan a su rostro como para comunicarle algo. Horkheimer ha denominado a esta representación "El Gran Secreto" (13). Existen ceramios antropomorfos de estilo Vicús, con pico y puente, en los que no se representa al personaje de cuerpo entero, sino sólo la cabeza. (14) En estas vasijas el pico se coloca en la parte superior y de allí parte el asa, terminando cerca de la frente (fig. 8) o en la parte posterior del cráneo.

Un grupo de formas muy característico de Vicús lo constituyen las vasijas dobles. El tipo de vasija doble más frecuente consiste en una representación antropomorfa, que se une a un recipiente en forma de botella, por medio de un asa puente y de un tubo cilíndrico (fig. 9). Los personajes representados son masculinos o femeninos y, algunas veces, hermafroditas. Todos ellos tienen el cuerpo desproporcionado, la frente estrecha, enormes orejas y narices largas como pico de ave. Los ojos son semejantes a los de

(12) R. Larco Hoyle: **La cerámica de Vicús**, 1965, carátula.
(13) H. Horkheimer: op. cit., pág. 4.
(14) R. Larco Hoyle: **La cerámica de Vicús**... 1965, figs. 1 y 2.

otras representaciones escultóricas del estilo Vicús. Generalmente son ovalados y están formados por abultamientos con una ranura al centro, o están muy abiertos y contorneados por un ribete. El tocado y otros elementos de los personajes varían. Una figura masculina, que representa un guerrero, lleva un gorro cónico y un escudo. Otra figura del mismo tipo tiene, alrededor del cuello, un collar formado por cabezas trofeo y, en la cabeza, una especie de corona. Un tocado en forma de corona hallamos también en un personaje hermafrodita. Las figuras femeninas llevan, a veces, trenzas o gorros sencillos semiesféricos. En una de ellas hay, además, un aplanamiento de la cabeza, que probablemente indica una deformación craneana (15). Entre las vasijas dobles con personaje antropomorfo existen variantes. Hay un ejemplar en el que la botella y el personaje, unidos por un asa puente, están situados sobre un recipiente cuadrangular (16).

En las vasijas dobles, hay algunas en que la representación antropomorfa se reemplaza por la figura de un animal. En ciertos casos se da una forma diferente a la segunda vasija. Cuando se usa figuras escultóricas de animales, éstos se sitúan sobre recipientes en forma de fruto o de otra índole. En una vasija de esta clase se ha colocado al animal encima de una calabaza (17); en otro ceramio se ha representado a un mono sobre un recipiente casi cilíndrico, que se une a otro recipiente del mismo tipo, por medio de un tubo y de la cola del animal, la cual reemplaza al asa puente. En otros casos, la vasija principal tiene forma de casa o templo (18) y, en su interior, hay, a veces, uno o varios personajes. Otras vasijas dobles son de carácter fitomorfo. Una de ellas está formada por dos calabazas con pico y puente.

Se ha encontrado también estatuillas de cerámica pertenecientes al estilo Vicús. Algunas, que representan seres humanos, se hallan en actitudes muy naturales (fig. 10); otras, en cambio, son algo rígidas y tienen la cara excesivamente ancha (19). Hay también figurillas de animales, y vasijas de esta forma, algunas con caracteres antropomorfos, como por ejemplo la de un topo con rostro humano (fig. 11) o la de una rana. Si bien algunas figuras antropomorfas o zoomorfas de estilo Vicús dan la impresión de que en ellas

---

(15) Varios tipos de vasijas dobles antropomorfas están ilustrados en Horkheimer, op. cit., frontispicio y pág. 16; Guzmán, op. cit., págs. 24 y 26; Larco, op. cit., figs. 8 y 10.

(16) Una vasija de este tipo, perteneciente a una colección particular fue exhibida en Lima, en la Galería del Banco Continental en 1966.

(17) R. Larco Hoyle: op. cit., fig. 11.

(18) Vasijas dobles con representaciones de animales o de templos, pertenecientes a la colección de Domingo Seminario de Piura, fueron exhibidas en Lima, en la Exposición de Arte Prehispánico que se inauguró en el Museo de Arte en mayo de 1966.

(19) R. Matos: op: cit., lám. 7.

la fuerza vital estuviese en suspenso, como si se hallase sumidas en profundo sueño, en otras se manifiesta plenamente la vida, y sus miradas expresan alegría, asombro o temor. Al contemplarlas nos parece que revive ante nosotros ese lejano mundo desaparecido.

Algunas vasijas Vicús, de los diversos tipos descritos, son monocromas y están recubiertas de engobe rojo; pero es más frecuente que la superficie del ceramio se decore con ornamentos geométricos en técnica negativa. Cuando se usa esta técnica, se emplea, a menudo, pintura negra para el fondo, destacándose las decoraciones en el color natural de la arcilla. La técnica negativa se usa también en la cerámica Virú, en la de Paracas Cavernas y en otras culturas del Antiguo Perú. Aunque adquiere gran desarrollo en el Norte, especialmente en la cultura Huaylas o Recuay, parece ser de origen surño, pues en el Sur donde se ha hallado sus primeras manifestaciones. Los ejemplos más antiguos de esta técnica en el Perú los encontramos en la cerámica de Hacha, en Acarí, en el departamento de Arequipa, la cual pertenece al período inicial. En otras vasijas Vicús se emplea la técnica positiva, delineando los motivos con pintura blanca sobre la superficie roja del ceramio. La pintura, tanto positiva como negativa, ha sido colocada antes o después de la cocción de la vasija, presentando, en este último caso, un carácter impermanente. Los motivos geométricos que se emplea en la técnica negativa son muy semejantes a los que se usa en la técnica positiva. Consisten principalmente en ángulos, círculos concéntricos, volutas, signos escalonados, bandas rectas paralelas o bandas onduladas (20).

Varios fechados radiocarbónicos para la cerámica Vicús han sido obtenidos por Hans D. Disselhoff. Oscilan entre 250 y 650 d.C.

(20) En la zona de Vicús se ha hallado algunos vasos relacionados con el estilo Vicús y con el estilo Mochica. Tienen una técnica depurada, semejante a la de las vasijas Mochicas; pero hay en ellos algunos elementos del estilo Vicús. La mayoría representa animales, especialmente aves, que llevan en el dorso un pico largo cónico y un asa puente cilíndrica. Existen también algunas vasijas que, en vez de pico y asa-puente, tienen en la parte superior un gollete asa-estribo, semejante al de los ceramios de los primeros tiempos del estilo Mochica. Se encuentra asimismo algunas vasijas dobles. Una de ellas, consiste en una vasija botelliforme, que se une, por medio de un asa puente cilíndrica, a un recipiente, de cuyo interior emerge la cabeza de un ave. Las vasijas en referencia están, generalmente, recubiertas de un engobe naranja y, en ellas, algunos elementos se trazan por medio de incisiones; se usa, sin embargo, en ciertos casos, en vez de incisiones, pintura de color crema. Larco Hoyle llama a estas vasijas "Anaranjadas" y opina que son anteriores al estilo Mochica. Ramiro Matos, en cambio, considera, y muy justamente, que son una variante del estilo Mochica y las llama "Mochica Anaranjado" (Larco Hoyle, **La Cerámica de Vicús**, Lima 1965, págs. 11 y 33 figs. 34 y 37; Matos Mendieta, Ramiro: **Algunas consideraciones sobre el estilo de Vicús**, Revista del Museo Nacional, t. XXXIV, Lima 1965-66, pág. 111).

y provienen de tumbas que excavó en el sector de Yécala en 1966 (21), las cuales contenían vasijas Vicús. Dichos fechados, sin embargo, no indican en forma definitiva la época en que floreció la cultura Vicús. Son pocas las excavaciones científicas realizadas en yacimientos de la citada cultura y, por lo tanto, es posible que nuevos hallazgos señalen una fecha más temprana para los comienzos del estilo Vicús.

Los hallazgos de objetos de metal han sido numerosos en la zona de Vicús. Pocos objetos, sin embargo, son de oro. En la mayoría se usa el cobre, ya sea puro o con un ligero enchape de oro. Según Carlos Guzmán, en las cámaras funerarias más profundas se ha hallado un mayor número de objetos de oro, especialmente narigueras, tempetas y cuentas de collar. En las excavaciones realizadas por él y Casafranca en 1964, en Yécala o el Ovejero, en el sector que denominaron Vicús IV, hallaron, en la tumba más importante, situada a gran profundidad, la número 11, una cuenta de collar y dos narigueras de oro, así como dos narigueras de plata y varios objetos de cobre, algunos de ellos enchapados (22).

En las exploraciones que realizó en Piura, en 1963, Ramiro Matos pudo observar, en las colecciones piuranas, una gran cantidad de objetos de metal procedentes de las tumbas de Vicús. La mayoría era de cobre o de cobre enchapado de oro; pero había algunos objetos de oro; o de plata y piedras preciosas como lapislázuli, cuarcita y turquesa. Consistían principalmente en orejeras, diademas, narigueras, pectorales y placas de diversos tipos, decoradas con motivos antropomorfos y zoomorfos, en las cuales había orificios que servían para coserlas en los vestidos. Había también vasos de metal de variadas formas, como keros, copas o cuencos. Algunos de estos vasos estaban ornamentados con motivos hechos en la técnica del repujado (23).

Entre los objetos hallados en las tumbas de Vicús, destacan de manera especial las narigueras. La mayoría tiene forma de me-

---

(21) Disselhoff no encontró ningún ceramio Mochica. Las muestras obtenidas fueron analizadas en el laboratorio del Needersächsisches Amt für Bodenforschung" en Hannover e indicaron respectivamente las fechas de 250 ± 150 D.C., 410 ± 60 D.C., 425 ± 115 D.C. 460 ± 70 D.C. y 653 ± 100 D.C.; Disselhoff, H. D., Seis fechas radiocarbónicas de Vicús, Actas del XXXIII Congreso Internacional de Americanistas, Part I, Munich, 1969, págs. 341-345.

(22) Guzmán Ladrón de Guevara, Carlos: op. cit., págs. 25 y 26; Casafranca, José y Guzmán Ladrón de Guevara, Carlos: **Informe presentado al Patronato Nacional de Arqueología sobre los trabajos arqueológicos realizados en la zona de Vicús, departamento de Piura.** Abril de 1964 (MS).

(23) Matos Mendieta, Ramiro: **Algunas consideraciones sobre el estilo Vicús,** Revista del Museo Nacional, tomo XXXIV, Lima 1965-66, pág. 123.

dia luna. En ellas hay en el centro del borde superior, una pequeña ranura y un orificio circular que servían para sujetarlas en la nariz. Otras narigueras tienen forma de luna creciente. Son de tamaños muy diversos y frecuentemente están ornamentadas con pequeñas prominencias semiesféricas, hechas en la técnica del repujado. Hay, sin embargo, otras narigueras decoradas con motivos figurativos, como, por ejemplo, el rostro de una divinidad. Algunas están ornamentadas con cuentas y laminillas triangulares de oro. Ciertos personajes representados en la cerámica llevan narigueras cuyas formas son semejantes a las de metal. Se ha encontrado también cuencos de oro, con un alto porcentaje de cobre, decorados algunos de ellos con figuras humanas o de animales (24).

No se ha descubierto hasta el momento tejidos ni restos arquitectónicos importantes pertenecientes al estilo Vicús. La cerámica y la orfebrería constituyen las principales expresiones artísticas de esta remota cultura, que se extendió en parte de la zona norte del Perú, y nos hablan del carácter vital y de las costumbres del pueblo que las creó.

BIBLIOGRAFIA

CASAFRANCA, José y GUZMAN LADRON DE GUEVARA, Carlos:
1964 **Informe presentado al Patronato Nacional de Arqueología sobre los trabajos arqueológicos realizados en la zona de Vicús (MS).**

DISSELHOFF, Hans D.:
1969 **Seis fechas radiocarbónicas de Vicús,** Actas del XXXIII Congreso Internacional de Americanistas, Part. I, Munich.

GUZMAN LADRON DE GUEVARA, Carlos:
1967 **Vicús, Enigma para arqueólogos,** Fanal, Vol. XXII, No. 83, Lima.

HORKHEIMER, Hans:
1965 Vicús. Ed. del Instituto de Arte Contemporáneo, Lima.

---

(24) Un buen número de narigueras de los tipos descritos y varios cuencos de oro pertenecientes a la colección de Domingo Seminario, de Piura, fueron exhibidos en la citada Exposición de Arte Prehispánico del Museo de Arte de Lima, inaugurada en Mayo de 1965; y en la Exposición de la Galería del Banco Continental, realizada en 1966.— En Vicús se ha hallado también varios objetos de metal pertenecientes al estilo Mochica. Uno de los más característicos es la cabeza de un zorro, de cuyas orejas cuelgan pendientes discoidales, que es muy semejante a una cabeza de zorro encontrada en la Huaca de la Luna en Moche. (Horkheimer, Hans: **Vicús.** Instituto de Arte Contemporáneo, Lima 1965, pág. 21).

LARCO HOYLE, Rafael:
1965 **La cerámica de Vicús**, Lima.
1966 **La cerámica de Vicús y sus nexos con las demás culturas**, Lima.

MATOS MENDIETA, Ramiro:
1963 **Un nuevo estilo en la Arqueología peruana**, La Industria, 30 de Enero.

1965-66 **Algunas consideraciones sobre el estilo de Vicús**, Revista del Museo Nacional, T. XXXIV, Lima.

MEJIA XESSPE, Toribio:
1965-66 **Algunas noticias sobre las tumbas precolombinas de Vicús** Piura, Revista del Museo Nacional, t. XXXIV, Lima.
1965-66 **Técnica negativa en la decoración de la cerámica peruana**, Revista del Museo Nacional, t. XXXIV, Lima.

Letras, Lima. 1977-79. (Nos. 86-87) 17-46.

El manierismo en la pintura colonial Latinoamericana*

FRANCISCO STASTNY

I

Hay una tendencia muy comprensible en los estudiosos que se han ocupado de la pintura colonial latinoamericana de recurrir al expediente de buscar explicaciones únicas para dar cuenta de la génesis y evolución de ese arte. Esas panaceas explicativas pasaron sucesivamente del concepto que el Nuevo Mundo no es sino un apéndice de la escuela española; a que todo el fenómeno americano puede aclararse en función del uso de grabados flamencos; y más recientemente, a la noción del manierismo. **

Desde que M.S. Soria escribió que "el estilo resultante (en la pintura colonial) entre 1550 y 1750 es el manierismo", (1) la idea ganó rápida aceptación. En los últimos años se han multiplicado las referencias a ese fenómeno y ocasionalmente se encuentran comparaciones desconcertantes de obras producidas en América con pintores como Vasari, El Greco, el Rosso Fiorentino o el propio

---

* Este trabajo fue presentado al Coloquio Internacional de Oaxtepec sobre **La Diáspora del Manierismo**, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México, del 26 al 28 de julio de 1976. La versión que aquí se ofrece ha sufrido correciones, algunas addendas y una alteración en el orden de los capítulos.

** El estudio del arte del siglo XVI me fue accesible gracias a una beca de la Fundación John Simon Guggenheim, a la cual estoy reconocido por haberme facilitado una estadía en Europa con el propósito específico de investigar la obra de Mateo Pérez de Alesio. En torno a la figura de ese artista viajero he podido reconstruir las relaciones intercontinentales tejidas por el estilo de la Contra-Maniera tal como se explican en este ensayo.

(1) G. Kubler, M.S. Soria: **Art and architecture in Spain, Portugal and their American dominions. 1500-1800.** Pelican History of Art. Harmondsworth, 1959, 303.

Miguel Angel. El desconcierto que producen esos acoplamientos proviene no sólo de una inmediata divergencia formal que se hace sentir, sino también de un enfoque distinto de propósitos. (2) Es al menos el caso de los ejemplos más extremos del manierismo italiano como Pontormo, Rosso o Bronzino, frente, a los cuales no puede dejar de percibirse una diferencia abismal en comparación con el mundo artístico americano.

Sin duda el problema reside en el término "manierismo", que abarca con elasticidad una diversidad de corrientes en un período de casi cien años, durante los cuales se multiplicaron las búsquedas y los cuestionamientos. El uso indiscriminado de la palabra "manierismo" para designar el arte italiano entre 1520 y 1600, tiene el inconveniente no sólo de encubrir la coexistencia de tendencias disímiles en el transcurso de esas décadas; sino también de teñir a todo el conjunto con los rasgos de algunas de sus formas más extremas (3).

El mundo de las formas artísticas se transforma, por lo común, lentamente y los nuevos modos de expresión se elaboran con la materia prima acumulada en la reserva de modelos y experiencias del pasado. Los artistas realizan con esas reservas, por medio de su actividad creadora, una contínua búsqueda formal para hallar el "tono justo" que coincida con el clima del pensamiento social de su tiempo. Los ligeros pero significativos reajustes formales que así se producen, han sido adecuadamente comparados a cambios en la sintaxis de un lenguaje que no altera su vocabulario (4). Ocasionalmente esas transformaciones alcanzan un clímax que conduce a un reordenamiento formal profundo. Se reconoce, entonces, el nacimiento de un nuevo estilo. Un estudio más detenido de ese proceso descubrirá una acción acumulativa anterior, que actúa como las aguas detenidas por un dique, antes

---

(2) Por ejemplo, en una obra como la de J. Mesa. T. Gisbert: **Bitti, un pintor manierista en Sudamérica,** La Paz, 1974, (30, 50, 56, 63, 105, etc.), se altera totalmente el sentido del arte contra-reformista y provinciano de Bitti, al desconocerse el significado de los movimientos artísticos italianos del '500 a los cuales estuvo relacionado. El pintor jesuita es presentado como un artista "manierista", que "añade espontaneidad" a las composiciones de Vasari (p. 38), y que estaría vinculado estilísticamente al Miguel Angel de la bóveda de la Capilla Sistina (pgs. 50, 63.). Véase notas 36-38 y 44.

(3) De modo parecido en la arquitectura se tiende a englobar bajo un mismo concepto estilístico el "furor arquitectónico" de Serlio, con el ánimo "regulador" de Vignola. Véase, por ejemplo, S. Sebastián: **Notas sobre la arquitectura manierista en Quito.** BCIHE. No. 1, 1964, 114-115. Sin embargo lo que predomina en América son los elementos reguladores. Véase: E.W. Palm: **El arte del Nuevo Mundo después de la conquista española,** BCIHE, No. 4, Caracas, 1966, 49.

(4) S.J. Freedberg: **Painting in Italy, 1500-1600.** Pelican History of Art. Harmondsworth, 1971, 294.

de que se produzca el desbordamiento. Esa acción acumulativa, o esos reajustes en la sintaxis, son el tema de este ensayo (5).

II

No es en realidad ninguna novedad señalar que en el manierismo se distinguen diferentes etapas. Ya en la década de 1920 Walter Friedländer publicó unos ensayos en los cuales diferenció dos grandes facetas: la del manierismo o anti-clásica y la del anti-manierismo (6). Es, pues, una noción iniciada al menos hace medio siglo, la que reconoce diversas fases en la pintura italiana del siglo XVI. No está demás, por eso, en insistir en que es preciso evitar la posición cómoda que induce a mirar desde América al arte italiano del '500 como una gran cantera indiscriminada de "manierismo". Es necesario precisar los conceptos. De otro modo el estudio de las fuentes en vez de contribuir a explicar los fenómenos artísticos de América, será motivo de una nueva confusión, tanto más grave cuanto que se presenta bajo la apariencia de una explicación histórica.

Los planteamientos que preocuparon a Friedländer fueron también tratados por otros autores como H. Voss, W. Weisbach, M. Dvorak y N. Pevsner. Y más recientemente S.J. Freedberg ha elaborado un excelente resumen de la cuestión en su libro sobre la pintura italiana del siglo XVI (7). Se deriva de esos trabajos que en el estilo manierista pueden distinguirse básicamente tres momentos. El inicial, que tuvo una fuerte tendencia experimental, anticlásica, y que se desarrolló en gran parte en Florencia. La *maniera* propiamente dicha, que ocupó el segundo tercio del siglo y que implicó una reconciliación operativa con los cánones clásicos del alto Renacimiento. Y finalmente el período tardío, que hasta los últimos años del siglo repitió fórmulas de la *maniera*, pero con una nerviosidad cada vez mayor y con una mayor amplitud de movimiento.

---

(5) Tal vez se encuentre un símil más familiar en el paso casi imperceptible entre el arte barroco y el "rococó". También en ese caso se trató de un reordenamiento con nuevos propósitos de un vocabulario existente.

(6) Friedlander distingue, además, en la primera fase dos momentos: el del anti-clasicismo y el de la "maniera" propiamente dicha. W. Friedlander: **Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting**, Schoken Books, New York, 1965.

(7) H. Voss: **Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz**, 2 vols. Berlin, 1929; W. Weisbach: **Der Manierismus**, Zeitschrift fur bildende Kunst. Vol. XXX, 1919: M. Dvorak: **Uber Greco und der Manierismus**, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 1921, 22; N. Pevsner: **Gegenreformation und Manierismus**, Repertorium für Kunstvissenschaft, XLVI, 1925; S. J. Freedberg, **Op. cit.**

El período inicial desarrolló aquellas expresiones de exacerbada extravagancia, que a veces se atribuyen erróneamente a todo el estilo. Lo que Rosso y Pontormo realizaron en la tercera década del siglo obedeció a reacciones muy personales a la nueva situación cultural, religiosa y política del momento y no tuvo continuidad posterior. Sus pinturas rompieron con la concepción espacial de los grandes maestros de los primeros veinte años del siglo. Destruyeron la equilibrada relación de los protagonistas de sus composiciones con el ambiente que los circunda. Sus figuras aparecen sobrepuestas y entretejidas en un esquema ornamental que se desarrolla sólo en superficie. Y por distorsión, gesticulación o bizarría de actitud describen un inédito mundo de frialdad emocional que a menudo deja traslucir angustia y dolor.

Hacia finales de la cuarta década surgió la modalidad que los antiguos teóricos del arte reconocieron como *maniera*. Por acción conjunta de los artistas romanos y de los florenrinos, se desarrolló, así, un lenguaje formalizado, que buscó una reconciliación con los modelos de los grandes maestros y que perdió el extremo personalismo de la primera etapa. La "alta maniera", como la denomina Freedberg, poseía una exacerbada conciencia del valor del arte como pura expresión estética. La *grazia* y una elegancia artificial fueron la razón de existir de sus figuras. La expresión de contenidos emotivos estuvo limitada al mínimo. Los sentimientos fueron reprimidos. Los personajes, inspirados muchas veces en la escultura marmórea tienen la apariencia y la consistencia de la piedra. La composición de sus cuadros está concebida en términos de agitadas superficies ornamentales y se desarrolla en profundidad tan sólo por superposición de estratos relacionados entre sí por esquemas similares que se repiten como las reverbaciones de un eco. Bronzino, Salviati, Jacopino del Conte, Vasari, son algunos de los exponentes más conocidos de esta modalidad. El que practicaron fue un arte refinado, creado para conocedores, en el que combinaron y recombinaron elementos del Alto Renacimiento y de la primera *maniera* haciendo alarde de creciente ingeniosidad en el uso frecuente de paradojas gráficas que son interpoladas en las composiciones como citas eruditas intercaladas intencionadamnte en contextos inapropiados.

Más aún, fue un arte que no pudo plasmar una expresión religiosa directa y convincente. Los temas cristianos son presentados en un ambiente de abstracción simbólica y en un contexto formal refinado y esteticista, que sólo fue apreciable para espectadores sumamente cultos, capaces de sintetizar por sus propios medios intelectuales un mensaje religioso implícito (8).

---

(8) Véase un resumen de la evolución de la "maniera" en S.J. **Freedberg, Op. cit.,** 114-16; y el problema de la expresión de contenidos religiosos en **Ibidem,** 290.

El epígono de este estilo, que se desarrolló entre 1570 y 1590, mantuvo básicamente la misma actitud formalista en artistas como Jacopo Zucchi, Raffaellino de Reggio, N. Circignano o el Caballero de Arpino.

Bien inútil sería nuestra búsqueda si quisiéramos hallar relaciones directas entre esos artistas italianos vinculados a la *maniera* con los pintores activos en América en la misma época, como Bitti, Alesio, Echave Orio o Pereyns. Todo en ellos, con excepción de alguna que otra fórmula, es diferente.

Pero simultáneamente en Italia se desarrollaron, desde mediados de siglo, otros experimentos que corrieron paralelos al auge de la *maniera*. A menudo los mismos artistas se expresaron en una u otra modalidad, según los requerimientos de los patrones para los cuales trabajaban. La novedad de esa nueva variante, como era de esperarse, provino de las exigencias religiosas señaladas por el ambiente en que se desarrolló el Concilio de Trento (1545-1563). Su actitud fue opuesta a las convenciones de los artistas anteriormente descritos y por eso se la conoce con el nombre de la *contramaniera*. Pero su oposición es de propósito, más que de idioma. Es, como señalamos anteriormente, un reordenamiento del vocabulario manierista en una nueva sintaxis. Y en cierta manera no es sino la otra cara de la medalla manierista, aplicada a diferentes intenciones. La raíz del movimiento se encuentra en el *Juicio* y en la Capilla Paolina de Miguel Angel, donde, conmovido por una nueva crisis religiosa, el genial florentino se alejó intencionalmente del concepto de la *grazia*, para crear una humanidad sufriente y composiciones de lectura clara. Desde entonces se hizo cada vez más apremiante la doctrina de que el arte debe ilustrar los contenidos religiosos y ser fácilmente inteligible. Las ideas de Miguel Angel fueron retomadas por M. Venusti y Daniel de Volterra; y más tarde seguirán por esa ruta Jacopino del Conte, Siciolante, G. Muziano y Federico Zuccari.

Todavía más avanzado en sus experimentos fue un grupo de pintores coetáneos que Freedberg llama los "reformadores florentinos" (9). A diferencia de los contra-manieristas romanos, estos artistas buscaron inspiración en el Alto Renacimiento, en vez de referirse a los creadores de la primera *maniera*. Sus obras son más contundentes en la búsqueda de una descripción naturalista de la realidad, en la claridad compositiva y en la transmisión diáfana del contenido. Es el caso de Santi di Tito, Jacopo Chimenti da Empoli, Il Cigoli e Il Passignano.

La última consecuencia de estas transformaciones, antes de la ruptura del dique por el naturalismo irresistible de Caravaggio y de la plenitud emocional de los Carracci, será una transforma-

---

(9) S.J. Freedberg, Op. cit., 419, 238 ss.

ción formal cargada de arcaismos, que se conoce como la *anti-maneira*. A diferencia de la contra-maneira, esta modalidad implica una abierta rebelión contra los principios de la *maniera*. Ya no sólo se busca un arte que sea de lectura clara, sino un estilo religioso que promueva los nuevos principios de la Iglesia y que guste al simple hombre del pueblo. Es así que se produce una auténtica ruptura con los propósitos anteriores que, en una forma u otra, habían sido siempre dirigidos a una *élite* extremadamente refinada en sus gustos estéticos. Por primera vez surge entonces en Europa lo que Federico Zeri denomina el "arte sacra", o sea un estilo de propaganda religiosa, un arte misionero. Ningún artista ejemplifica mejor esta tendencia que Scipione Pulzone de Gaeta en cuyas obras más características se reunen todos los rasgos del estilo: un naturalismo minucioso, una composición basada en Rafael, pero estructurada con una timidez calculada en su arcaismo, y la expresión de sentimientos piadosos y "honestos". Pulzone no estuvo solo en el descubrimiento de esa modalidad. Su esfuerzo fue precedido y dirigido intelectualmente por G. Valeriano, seguidor de la tradición religiosa de Miguel Angel por conducto de Muziano. Valeriano fue miembro de la Compañía de Jesús, en cuyo clima intelectual y en cuya iglesia de Il Gesú eclosionaron por primera vez estos experimentos para hallar un nuevo arte de ilustración cristiana (10).

Es el propósito de este trabajo examinar brevemente cómo las variantes estilísticas descritas repercutieron en América; así como tomar en consideración los factores geográficos en lo que se refiere a los lugares de origen y de recepción de las influencias que jugaron un papel activo en las relaciones entre el Antiguo y el Nuevo Mundo; y finalmente mencionar someramente los resultados perceptibles de estas influencias en las escuelas locales.

III

Así como se ha reconocido que existe una clara distinción entre los virreinatos de Nueva España y del Perú en lo que se refiere al origen estilístico de los prototipos arquitectónicos que los influenciaron, así también en la pintura sucede un fenómeno parecido. La tierra mexicana, conquistada primero y geográficamente más cercana a la Metrópoli, fue más susceptible a las corrientes hispanas y, en el caso de la pintura, a los ejemplos flamencos, que eran tan vigorosos en la propia Península. El virreinato pe-

---

(10) Acerca de la "anti-Maniera" y el "arte sacra" véase sobre todo F. Zeri: **Pittura e Controriforma**, Torino, 1957. Acerca de los jesuitas y G. Valeriano en su acción sobre el arte de la época: R. Wittkower, I. Jaffé: **Baroque art: the Jesuit contribution.** New York, 1972.

ruano, en cambio, recibió prioritariamente influencias no-ibéricas: flamencas en la arquitectura y netamente italianas en la pintura.

Es necesario aclarar desde el inicio que en ambos casos se trata de influencias predominantes y no exclusivas. Italia y Flandes fueron los dos grandes centros creativos del lenguaje pictórico en el siglo XVI. Prácticamente en ningún lugar puede hablarse de la presencia aislada de tan sólo una de esas corrientes. La segunda mitad del siglo presenció en los centros europeos una progresiva y creciente hibridación de tendencias. El arte italiano utilizó y adquirió rasgos flamencos. Multitud de pintores de Flandes hicieron el viaje al sur para aprender y trabajar. Y aunque Van Mander se queje de que los utilizaran solamente para pintar grutescos y fondos de paisajes (11), es un hecho que Italia asimiló rápidamente, primero, los principios de representación de la naturaleza de artistas como los hermanos Bril; y luego, de otros como D. Calvaert y Peter Candid, la minuciosa observación de interiores y de detalles texturales tan frecuentemente utilizados en las etapas de la contra-maniera y de la anti-maniera.

El movimiento inverso fue aún más acentuado. Desde tiempos muy tempranos los artistas flamencos del siglo XVI cayeron bajo la fascinación del Renacimiento italiano y lo imitaron. Este cosmopolitismo fue particularmente cierto en el arte religioso contrarreformista que buscó una forma de expresión adecuada a sus necesidades recurriendo a elementos de muy diversas fuentes (12).

En América, una comparación de la pintura del virreinato peruano y del mexicano, descubrirá una hibridación semejante. Al lado de la predominancia italiana, existe una considerable intromisión de elementos flamencos en América del Sur. Estos se hacen presentes, desde el origen, en la propia obra de Bitti. O por intermedio de ciertos grabados de éxito utilizados desde época temprana en todo el Continente, como la *Adoración de los Reyes*, de

(11) "Porque los italianos creen siempre que nosotros sólo tenemos talento para esos trabajos (de paisajes y grutescos), mientras que ellos lo tienen para las figuras". C. Van Mander: **Den grondt der edel Schilder-const**, Harlem, 1604, La Haya, 1916, I, 46.

En la 2a. ed. 1618, (Amsterdam), aparece la biografía por autor anónimo de Van Mander: **"Hier is op niew bygevoecht het leven des Autheurs"**, donde se dice que pintó "grutescos" con habilidad. Véase: M. Vaes. **Le séjour de Carel van Mander en Italie. 1573-1577.** Hommage à Dom U. Berlière. Bruselas, 1931, Apéndice I, 240 y 233-235, 236-237.

(12) Este internacionalismo es muy notorio en el estilo de la anti-maniera de Scipione Pulzone quien incorpora muchos elementos arcaizantes de la pintura flamenca (por ejemplo en la **Piedad** de New York, tan vinculada a Henri van den Broeck y reproducida en F. Zeri: (op. cit., fig. 90); y cuyas obras posteriormente a su vez servirán de modelos a los flamencos romanistas como F. Van de Kasteele y Martin de Vos. Véase: **Dipinti Fiammenghi di Collezioni Romane**, Roma, 1966, fig. 19; Musée Royal des Beaux Arts d'Anvers. **Recueil de 200 Photogrames.** Anvers, 1924, 152.

1581, de Martin de Vos, copiada por Gregorio Gamarra (Fig 1), en la Paz, por el llamado Maestro de Pujiura, en el Cusco, y por Simón Perines (Fig. 2), en Huejotzingo (13).

De igual modo, es imposible dejar de percibir una contínua presencia italiana en las obras de los pintores españoles o flamencos activos en Nueva España (14).

No obstante, la predominancia del factor hispano-flamenco en el Norte y de Italia en el Sur del Continente, tendrán una repercusión profunda en el desarrollo ulterior de cada una de las escuelas de esas regiones, cuyas unidades de expresión estilística, no por poco estudiadas, dejan de ser una realidad claramente patente.

IV

Tal vez antes de proseguir deba volverse la mirada hacia el problema más fundamental de los orígenes. Antes de interrogarnos qué sucedió en relación con el manierismo, debemos plantearnos una pregunta más básica. ¿Qué ocurrió en América en relación al Renacimiento? O para decirlo más francamente, ¿por qué, si el período cronológico es coincidente, no existen expresiones propiamente renacentistas en el Nuevo Mundo? Los numerosos murales que se conservan en los conventos de las órdenes religiosas en Nueva España, son un magnífico campo de estudio. En esa ornamentación se descubren a menudo frisos derivados de grabados italianos y germánicos del tardío siglo XV o del inicio del XVI; las composiciones de algunas de las escenas representadas también provienen de orígenes renacentistas. Pero no por eso pueden juzgarse a esas obras como productos del Renacimiento. Quienes ejecutaron los murales fueron artistas indios, rápidamente asimilados a las costumbres occidentales, o artistas europeos menores. Muy lejos de percibirse en ellos la clara comprensión del mundo de la geometría euclidiana y la equilibrada integración de objetos y personajes en un universo de proporción humana, lo que está presente es el trazo cuidadoso y desplazado en superficie de dibujantes para quienes el plano del muro es impenetrable y para quienes

(13) Este ejemplo sirve simultáneamente para recordar la hibridación de las tendencias en su lugar de origen, ya que Martin de Vos fue uno de los más italianizados de los "romanistas" flamencos. D. Angulo I.: **Pereyns y Martin de Vos: El retablo de Huejotzingo**, AIAA, 2, 1949 25.

(14) Por ejemplo, la observación de M.S. Soria de que Baltasar Echave Orio pudo haber estudiado en Florencia con artistas como Santi de Tito y Ligozzi (G. Kubler, M.S. Soria; **Op. cit.**, 307), se ve confirmada por una comparación de la **Visitación** de Echave (Pinacoteca Virreinal, México) con la obra de J. Zucchi: **La minería aurífera** (Studiolo, Palazzo-Vecchio, Florencia), donde se encuentra la misma manera de tratar los drapeados, de solucionar la estructura del paisaje y hasta la misma forma de sombreros. W. Vitzthum: **Lo Studiolo di Francesco I a Firenze,** Milán, 1969, lám. 46.

la anatomía de las figuras tiende imperceptiblemente a revertir a los cánones elementales de la geometría. Los lienzos de Juan Gerson, el pintor indio de Tecamachalco, también ilustran perfectamente esta situación. Si se buscaran en el resto del continente expresiones parecidas, se encontrarán, en el mejor de los casos, soluciones igualmente alejadas de los ideales albertinianos. Más tardía, la Casa de Vargas, en Tunja, es otro ejemplo claro. En vez de reflejar una filiación vinculada al Renacimiento estas obras, como las bóvedas de nervadura que recubren a muchas de ellas, crean la impresión de pertenecer al mundo medieval, rígidas en su composición, geometrizadas en su estructura y profundamente comprometidas con el simbolismo de un contenido trascendente (15).

No será necesario insistir en el hecho evidente de que el Renacimiento fue un fenómeno cultural demasiado complejo para que haya podido ser reducido a una simple combinación de reglas aplicables en América como un recetario de decoración. Sin la estructura del pensamiento filosófico y científico que renovó totalmente la visión del mundo y la imagen que el hombre tenía de su posición en el universo, como sucedió en Europa en el siglo XV, no pudo darse un estilo artístico que reflejara precisamente esas realidades intelectuales. "Lo más importante es comprender —escribió Pierre Francastel— que ninguna representación plástica del espacio puede estar divorciado de su contexto de valores sociales e intelectuales... La transición de la Edad Media al Renacimiento se produjo cuando empezó a desarrollarse la filosofía natural" (16).

Ahora bien, la situación social en América en el siglo XVI era totalmente diferente a la que reinaba en la Italia renacentista. Sin excluir la existencia de grupos de *élite* familiarizados con las ideas humanistas más avanzadas de su tiempo, el ambiente en que se desenvolvió la creación artística fue muy distinto (17). El

(15) M. Toussaint: **Pintura Colonial en México,** México, 1965, 38 ss.; X. Moyssén: **Tecamachalco y el pintor indígena Juan Gersón.** AIIE, No. 33, 1964; M. S. Soria: **La pintura del Siglo XVI en Sudamérica,** Buenos Aires, 1956, 15 ss.

(16) P. Francastel: **Destruction d'un espace plastique.** En: **Formes de l'Art, Formes de l'Esprit,** Paris, 1951, 147.

(17) Acerca de la existencia de un arte de **élite** (manierista) en las ciudades de México, en oposición a las expresiones conventuales (plateresca) del campo, véase J.A. Manrique: **Reflexión sobre el Manierismo en México,** AIIE, No. 40, 1971, 28 ss. Es necesario recordar, sin embargo, que como correctamente lo observa Manrique (p. 53), los grupos de la **élite** están sobre todo inspirados por el espíritu de la Contrareforma y, por consiguiente, su expresión artística se realizó en el estilo de la contra-maniera. Lo que eso implica en cuanto a la diferencia de "tono" emocional implícito en ese estilo en comparación con la 'maniera' o la "alta-maniera", es más claramente perceptible en la pintura de la época que en la arquitectura, cuyas formas abstractas se prestan menos al análisis del contenido ideológico que los del lenguaje pictórico.

factor de las grandes masas de población nativa cuya incorporación al sistema cristiano era urgente, condujo a que la iglesia revirtiera a soluciones y actitudes equiparables a la Edad Media europea (18). Es de tomarse en cuenta que el núcleo principal de inmigrantes españoles, a su vez, estaba más apegado a las nociones e ideales del mundo medieval ptolomeico que a las doctrinas más adelantadas de sus días. Un personaje como Henrico Martínez, cuya obra astrológica *Repertorio de los tiempos* se usó con gran éxito hasta el siglo XVIII, es un ejemplo muy significativo de estas formas de pensamiento pre-renacentista generalizadas en el Nuevo Mundo (19). Es, pues, normal, dentro de la naturaleza de la situación, que no pueda hablarse de Renacimiento en el sentido clásico o pré-clásico del término.

Si no hubo en la primera mitad del siglo creaciones propiamente renacentistas, por estar la expresión plástica dirigida a un sector de la población para la cual ese estilo no hubiera tenido sentido, con mayor razón era totalmente improbable que se produjeran pinturas en el estilo de la primera o de la alta *maniera*. Formas de expresión extremadamente rebuscadas y cultas, hechas para ser apreciadas por una *élite* de conocedores sofisticados y compuestas en "contrapunto" a las grandes obras del Alto Renacimiento, las pinturas manieristas simplemente no tenían cabida en el horizonte americano. La frialdad emocional, la sensualidad rebuscada, el encubrimiento simbólico del contenido, la extrema complejidad formal reflejada en la preferencia por la *figura serpentinata* (20) (Fig. 3) y por composiciones espaciales plagadas de paradojas, son rasgos de las obras manieristas que las hubieran hecho no sólo incomprensibles para la gran masa de la población americana, sino que hubieran sido consideradas abiertamente reprobables por las autoridades eclesiásticas (21).

En cambio, a mediados de siglo surgió en Italia, como ya se ha mencionado, un arte nuevo derivado de las últimas creaciones de Miguel Angel en la Capilla Paolina y que se planteó el problema de la pintura ya no en términos puramente estéticos, sino en

---

(18) E.W. Palm, **Op. cit.**, 39-40.

(19) A. López Austin: **Henrico Martínez. La inclusión de Nueva España en la cosmología medieval.** Museo Nacional de Antropología, México, 1971. F. de la Maza: **Enrico Martínez Cosmógrafo e impresor de Nueva España.** México, 1943.

(20) Acerca de la **figura serpentinata,** véase el útil recuento de J. Shearman: **Mannerism,** Penguin Books, 1967, 81-91.

(21) La reacción contra el desnudo y los excesos de la **maniera** por parte de la iglesia empezó en 1559 cuando Pablo IV mandó que Daniel de Volterra cubra los desnudos del **Juicio** de Miguel Angel: y encontró su sanción en las conclusiones del Concilio de Trento (1563). E. Male: **L'Art religieux de la fin du XVI siècle, du XVII siècle, et du XVIII siècle.** Paris, 1951, Cap. I.

relación a las nuevas exigencias religiosas que preocuparon a los hombres de la época. La contra-maniera fue esa nueva respuesta a los retos del arte y de la religión. Y fue fundamentalmente una modalidad cuyo neo-clasicismo, cuya claridad reglamentada la adaptaban idealmente a una función difusora dentro y fuera de Europa (22). Fue ése el estilo que, con la participación de los sectores más cultos de la sociedad, será implantado a partir de 1560-75 en toda la América hispana.

Maniera y *contra-maniera* fueron variaciones dentro de un estilo que se produjeron simultáneamente en Italia. A menudo se encuentran artistas que trabajaron en ambas modalidades según el propósito de la obra. Y no siempre se respetó la división que podría parecer lógica: la de que se usara la *maniera* para los temas profanos y la *contra-maniera* para las obras religiosas (23).

De tal modo, los cambios de propósitos en las pinturas emprendidas a partir de la sexta década, indicaron claramente cambios en las soluciones formales. Mientras más se alejó el artista de las ambigüedades del sentimiento manierista, más varió su forma de enfocar la estructura de sus obras en el sentido de la contra-maniera. Existe un ejemplo muy claro en el cual se observa la aplicación de esta situación a la realidad americana, en el caso del pintor Angelino Medoro, de quien se conocen obras producidas en España, antes y después de su viaje al Nuevo Mundo. El estilo de sus pinturas en uno y otro Continente no podía ser más distinto. Su *Flagelación de Cristo* (Fig. 4), de 1586, en Sevilla, está claramente vinculada al manierismo florentino del grupo de artistas que trabajó en el Studiolo del Palazzo Vecchio. Refinada en el diseño, extravagante en la vestimenta de los soldados, toda la composición con su huyente perspectiva arquitectónica parece una fría representación teatral en la cual la *grazia* y elegante posición de las figuras es más importante que la veracidad de la escena. Todo lo contrario es cierto de las obras que pintó dos o tres años más tarde en Tunja, al punto de que cabría dudar que sean de la misma mano, si no se tuviera conocimiento del mecanismo que produjo esa profunda transformación formal (Fig. 5).

Antes aún, en Europa misma sucedió un caso paradigmático que señala en el mismo sentido. Cuando Mateo Pérez de Alesio viajó de Roma a Malta, en 1576, la transformación que se operó en su obra tuvo el mismo significado. Del gigantismo miguelangelino de los *Profetas* del Oratorio del Gonfalone (Fig. 6), pasó sin tran-

(22) S.J. Freedberg: **Op. cit.**, 293-4, 328 ss.

(23) Acerca de las aparentes contradicciones en el uso de la **maniera** y la **contra-maniera** en obras profanas y religiosas producidas en las grandes decoraciones murales emprendidas casi simultáneamente en el ámbito romano entre 1570-80, en Caprarola, Oratorio del Gonfalone y Oratorio del Crocefisso di S. Marcello, véase S.J. Freedberg: **Op. cit.** 443-4.

sición a una mesura sorprendente en el *Bautizo* (Fig. 7) de la co-catedral de Valleta (24). Exactamente en los mismos años en que Alesio pintó en Malta, B. Bitti inició, bajo el mismo signo, su obra limeña (1575- 1583); y poco antes Simón Pereyns había llegado a México, donde en el Altar del Perdón (1568) (Fig. 8 y 9) se expresará en un estilo similar.

De modo que el fenómeno americano, muy lejos de ser una excepción, se inscribe perfectamente en la lógica de un movimiento artístico común a todo el ámbito de influencia de una iglesia comprometida con la lucha contrarreformista, dentro y fuera de Europa. La *contra-maniera* y más tarde la *anti-maniera* son las dos modalidades de una búsqueda sincera y sistemática por superar las limitaciones del alto manierismo y de lograr una expresión sin ambigüedades del sentimiento religioso. Desde la situación privilegiada de nuestro mirador histórico, sabemos que esas experiencias serían estériles y que mientras no se produjera una liberación total de las formas y del lenguaje alegórico y que se superase el recuerdo obsesionante del clasicismo, esos experimentos no lograrían su cometido.

Todo lo contrario de un fenómeno marginal, la contra-maniera y la anti-maniera estuvieron enclavadas en los dos principales centros creativos de Italia, en Roma y Florencia; y de allí pasaron a todas las naciones católicas de Europa. En España, como en el Nuevo Mundo, su influencia se hizo sentir con vigor. Las obras de un artista como Pulzone de Gaeta fueron muy difundidas en España y aún quedan claros vestigios de esa popularidad. En la Catedral de Sevilla hay, por ejemplo, una versión de su *Calvario* de Santa María in Vallicella (25). Y cuando José Antolínez, ya en pleno siglo XVII, representó a un *Corredor de cuadros*, la pintura que ofrece el personaje no es otra que una repetición de la *Virgen*

(24) El drama de la auto-destrucción de sus frescos en el Oratorio del Gonfalone, que ocasionó la huída de Alesio a Malta tal como la narran C. Van Mander y Sandrart, problablemente fue motivado precisamente por esa indecisión entre dos modalidades estilísticas. En todo caso, las obras piadosas que pintó para los Caballeros de San Juan no tienen ninguna relación con sus grandilocuentes composiciones de la Capilla Sistina y del Gonfalone. Véase: C. Van Mander: **Het Shöldcrboeck**, Harlem. 1604. 194; J. von Sandrart: **Teutsche Akademie der edlen Bau-Bild und Mahleren Künste**, Nurenberg, 1665, Cap. XX; K. Oberhuber: **Jacop Bertoia in Oratorium von S. Lucía del Gonfalone in Rome**, Römische Historische Mitteilungen, 1958-59, Koln, 1960, 239-254; A. Molfino: **L'Oratorio del Gonfalone**, Roma, 1964, lám. IV, figs. 18-19. E. Sammut: **The Co-Cathedral of St. John**, Malta, 1967, fig, 56, 58.

(25) El cuadro está inédito y se conserva en la parte alta de la Capilla de S. Andrés (1a. después de la Sacristía). Pulzone, artista antimanierista por excelencia, fue el iniciador de la pintura piadosa que Zeri llamó "el arte senza tempo". F. Zeri: **Op. cit.**; S.J. Freedberg: **Op. cit.**, 509, No. 8.

de la Rosa (Fig. 15), del artista gaetano (26). Esa composición tan representativa de la anti-maniera fue muy popular en España. Igualmente lo fue en el Perú, adonde fue introducida y difundida ampliamente por Alesio; y también en México se conserva un ejemplar en el Museo de la Academia (27).

Se ha dicho con razón de la modalidad herreriana —que equivale a una forma de contra-maniera arquitectónica— que representó un estilo imperial español de carácter universal, el cual otorgó uniformidad a los edificios hispánicos en oposición a la diversidad de tendencias regionales (28). De modo parecido, en pintura, la contra-maniera adquirió a partir de la década de 1580 un parecido matiz oficial, al ser el estilo en que Tibaldi, Cambiaso y Zuccaro decoraron el Escorial. Es cierto que Felipe II, con muy buen criterio artístico, aspiró originalmente decorar su monumento con pinturas de Tiziano y que no apreció la sequedad clasicista de Federico Zuccaro. Pero Tibaldi y Cambiaso pudieron satisfacer su gusto por un arte religioso y didáctico (29). Conociendo la obra bolognesa del primero en el Palacio Poggi, puede sorprender su drástico abandono de la maneira en España, pero esa transformación corresponde a las necesidades de su tiempo y cae perfectamente dentro del esquema que ya hemos señalado en otros artistas (30). La contra-maniera tendrá desde entonces, en la Península como en el nuevo Mundo, el prestigio de una forma de expresión oficializada de valor universal.

V

En la América meridional, el período que nos incumbe examinar contó con un número de centros regionales en actividad: Lima, Tunja, Bogotá, Quito, Cuzco, La Paz, Potosí son los principales. A medida que transcurrió el siglo XVII, los rasgos individuales de cada uno de ellos se fue acentuando. Pero en la época anterior a 1640, esa situación no se había definido y más bien puede reconocerse una nuclearización marcada, cuyo epicentro fue Lima y

(26) A. Pérez Sánchez, Archivo Español de Arte, No. 135, Madrid, 1961, 276.

(27) F. Stastny: **Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI.** AIAA, No. 22, 1969, 7; E. Gual: **Museo de San Carlos.** México. 1968, 13. Véase también pg. 36 de este trabajo acerca de la difusión americana de un prototipo de Virgen Inmaculada compartido con S. Pulzone.

(28) E.W. Palm: **Estilo y época en el arte colonial.** AIAA, No. 2, 1949, 8.

(29) D. Angulo I.: **La Pintura del Renacimiento.** Ars Hispaniae, Madrid, 1954, 257 ss.

(30) S. J. Freedberg: **Op. cit.,** 392-393.

desde el cual irradió una influencia determinante hacia el Norte y hacia el Sur (31).

En las primeras décadas posteriores a la conquista reinó en el Virreinato Peruano un arte ingenuo derivado principalmente de modelos hispano-flamencos gotizantes muy parecidos a los que aun estaban en uso en las regiones más provincianas de Andalucía. Una buena idea de ese estilo la da una tabla de la *Virgen de Rocamador con San Telmo y San Cristóbal* (Colección particular, Lima), que llegó al Perú indudablemente con una de las naves que hicieron el viaje al Nuevo Mundo (32). Pero este panorama hubo de cambiar radicalmente en 1575 con la llegada del primer artista italiano. Desde ese momento, por 60 ó 70 años, la presencia de Italia fue decisiva y excluyente. Por cierto que no faltó la hibridación con factores flamencos provenientes de la propia Italia y de estampas; pero no se hicieron presentes artistas flamencos sino en forma muy marginal (33). Al lado de los pintores italianos, son frecuentes los nombres de artistas españoles que figuran en los documentos de la época. Lamentablemente la proporción de obras identificadas en relación a los numerosos patronímicos que aparecen en los archivos, es mínima. De una decena de artistas italianos que trabajaron en Lima, sólo hay obras identificadas con certeza de tres de ellos (34).

---

(31) Acerca del ambiente artístico limeño ca. 1590 y la influencia que ejerce la capital del Virreinato, tanto sobre el Cuzco, como su proyección hacia el Norte, sobre todo en Quito, véase F. Stastny: **Op. cit.**, 1969.

(32) Ambos santos otorgan protección a los viajeros y las naves que hacían la peligrosa travesía desde España debían llevar numerosas pinturas parecidas. Es extraño que tan pocas se conserven. San Cristóbal es ampliamente conocido por la protección que otorga contra la muerte súbita y por ser el patrón de los viajeros. Véase L. Réau: **Iconographie de l'Art Chretien.** Paris, 1958, III, 306.

Una representación semejante de San Telmo con una nave sobre el hombro se encuentra en una pintura atribuída por D. Angulo a Vasco de Pereira, que representa la **Virgen con Niño, los Reyes Magos y varios santos.** (Col. Cepeda Palma del Condado). Véase: D. Angulo I., **Op. cit.**, fig. 337

(33) De la obra del pintor flamenco Fray Pedro Gosseal, co-fundador del Convento de San Francisco en Quito (1535), o de sus alumnos indígenas, no quedan huellas. En Córdoba y Potosí trabajaron un flamenco, Rodrigo Saz (act. 1601-23), y un danés, Juan Bautista Daniel (act. en Córdoba en 1613). Este último, por lo demás, deriva de modelos italianos (M. Venusti basado en Miguel Angel) y no de la "maniera" sensual de B. Spranger como afirman J. Mesa y T. Gisbert: **El pintor Juan Bautista Daniel**, AIAA, No. 13, Buenos Aires, 1960, 91 ss.

(34) Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro. Para el período en general véase: M.S. Soria: **La pintura del Siglo XVI en Sudamérica.** Buenos Aires, 1956; E. Harth-Terré y A. Márquez Abanto: **Pintores y pinturas en Lima Virreinal,** Revista del Archivo Nacional, T. 27, Lima, 1964; J. Mesa y T. Gisbrt: **El pintor Jaramillo y el**

En el Virreinato del Perú, como en los otros centros americanos, la pintura toma desde el inicio de este período un matiz claramente contra-manierista. En el caso de dos de los pintores, son conocidas sus obras europeas anteriores al viaje a América y la transformación operada en ellos es evidente, según lo hemos señalado anteriormente (35).

En lo que se refiere a Bernardo Bitti, que fue el primero en desembarcar en la costa peruana, probablemente no sufrió ese cambio inicial. El mismo fue hermano jesuita y estaba sin duda compenetrado en el ánimo del arte que su Compañía deseaba transmitir (36). Mucho más tarde, al enterarse de las últimas novedades del arte anti-manierista propugnado por su Orden, se esforzará por incorporar esta nueva modalidad en sus obras (37). Durante su estada de poco más de un año en España pintó una *Virgen*, que no ha sido identificada todavía, y pudo haber conocido y haber sido influenciado por Giuseppe Valeriano, el destacado promotor del "arte sacra" romano quien se enroló en la misma Orden en España, por aquella época y cuyas ideas fueron tan decisivas para el desarrollo de Scipione Pulzone (Figs. 10 y 11). Es cierto que Valeriano aún no había contribuido entonces a plasmar el mencionado estilo de ilustración religiosa. Pero del contacto de Valeriano con el medio jesuita español al menos hubo una consecuencia fundamental para el futuro desarrollo americano: el viaje de Alesio al Perú y tal vez la migración posterior de otros pintores italianos a Lima (38).

El estilo que Bitti llevó a América estuvo claramente delimita-

---

último manierismo de la escuela limeña, Cultura Peruana. Nos. 167-170, Lima, 1962; F. Stastny: **Pintores y Catedráticos.** UNMSM. Lima, 1975; F. Stastny: **La pintura en Lima de 1550 a 1640. Tesis,** UNMSM. Lima, 1969.

(35) Véase Parte IV y nota 24.

(36) Bitti ingresó a la Orden de Jesús el 2 de Mayo de 1568. R. Vargas Ugarte: **Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional.** Burgos, 1968, 84. Sobre la actitud de la Compañía en relación al arte religioso véase: R. Wittkower y I. Jaffé: **Op. cit.**

(37) Véase nota 44.

(38) La fecha de ingreso de G. Valeriano a la Compañía de Jesús, en España, ha sido publicada por diversos autores como 1572 y 1574. En todo caso ambos artistas jesuitas coincidieron en España en 1574. Que se haya producido un encuentro entre ellos es una hipótesis. Pero es evidente que a raíz de la experiencia española de Valeriano, éste sirvió de enlace entre la Orden y los artistas italianos, que como M. Pérez de Alesio, fueron atraídos hacia el mundo americano. Este punto es tratado más ampliamente en el estudio sobre Pérez de Alesio que tiene en preparación el autor. Véase: F. Zeri: **Op. cit.,** 70: R. Taylor: **Hermetism and mystical architecture in the Society of Jesus.** Appendix A, en: R. Wittkower y I. Jaffé: **Op. cit.,** 92; Vargas Ugarte: **Op. cit.,** 85: M.S. Soria: **La Pintura del siglo XVI en Sudamérica,** Buenos Aires, 1956, 46: J. Mesa, T. Gisbert: **Op. cit.,** 18 ss.

do por las preocupaciones de la contra-maniera. Las figuras están siempre colocadas frontalmente o en pleno perfil; predomina un arreglo simétrico; la atención es concentrada en un contenido religioso fácilmente inteligible; el espacio es tratado con timidez. Aunque muestra preferencias por un "canon" alargado, no usa sino muy excepcionalmente un tímido movimiento *serpentinato* y los personajes religiosos están "honestamente" cubiertos con amplios drapeados de pliegues acartonados. Muchos de los rasgos de este estilo no se deben sólo a su formación provinciana en las Marcas, sino que obedecen a una intencional vuelta al pasado. En 1564, cuando Bitti, contaba con 16 años y se iniciaba en el arte de la pintura, se publicó en su ciudad natal (Camerino) un libro que él debe haber conocido y que resume las nuevas nociones sobre la corrección de la pintura religiosa. Se trata de *Due dialoghi... degli errori de'Pittori* por Giovanni Andrea Gilio da Fabriano (39). Dedicada al Cardenal Alejandro Farnese, esta obra tuvo una gran difusión en Italia en la época y contenía conceptos que para un joven pintor con intensa vocación religiosa como era Bitti, debieron ser fundamentales. Gilio recomienda muy insistentemente la necesidad de respetar la corrección tradicional de la iconografía religiosa, de evitar el desnudo y las figuras extravagantes en los temas sagrados; reclama que los personajes y las escenas sean "honestas" (en el sentido pudibundo de la palabra); y en general hace una invocación para que los artistas vuelvan al estilo antiguo, anterior a Miguel Angel y abandonen, por consiguiente, la *maniera* (40). Característico de esta actitud retrospectiva en Bitti como en todo el arte italiano de finales de siglo, es encontrar satisfacción en los rasgos arcaizantes de la pintura flamenca tradicional (41). El origen de esa tendencia en Bitti puede detectarse en el arte de Henri van de Broeck o en Denis Calvaert (42). Aunque pudo haber sido asimilado de muchas otras maneras y haberse

---

(39) E. Male: **Op. cit.**, 2, n. 5; F. Zeri: **Op. cit.**, 30-32.

(40) La opinión muy distinta de Miguel Angel sobre estos problemas ha llegado hasta nosotros en los **Diálogos** transcritos por Francisco de Holanda. El genial florentino pensaba, correctamente, que un arte religioso auténtico no puede descuidar la calidad. La pintura puramente devota, pensaba "...piacera assai alle donne, principalmente a quelle molte vecchie, e a quelle motto giovani, e cosí pure ai frati, alle monache, e a quelche gentiluomo privo del senso musicale della vera armonia", Citado por F. Zeri: **Op. cit.**, 32 y No. 1.

(41) F. Zeri: **Op. cit.**, 20-40, 59, 80, 82-90, etc. Véase también nota 12.

(42) La relación con H. van den Broeck es notoria, por ejemplo, en la **Crucifixión** (S. Juan, Juli) de Bitti, donde la figura del San Juan es casi igual al de la **Deposición de Cristo** (Ss. Trinita, Viterbo) de Van den Broeck. **Dipinti Fiammenghi di Collezioni Romana.** Roma, 1966, fig. 16, y J. Mesa, T. Gisbert: **Op. cit.**, fig. 49.

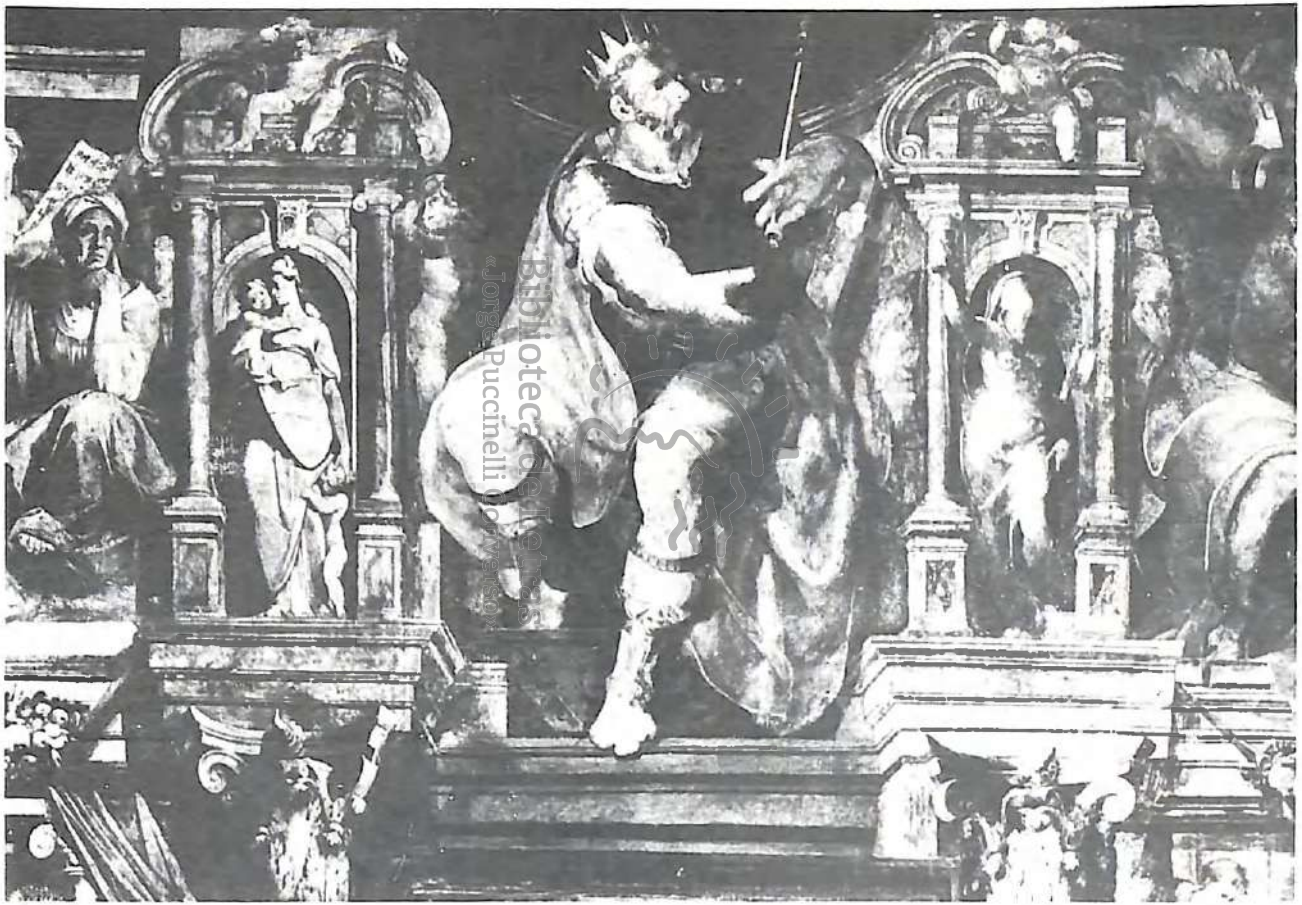
Fig. 1. Gregorio Gamarra: *Adoración de los Reyes* Museo Nacional, La Paz.

Fot. 2. Simón Pereyns: *Adoración de los Reyes* 1586. Iglesia de Huejotzingo.

Fot. 3. Giambologna: *Apoyo* Studiolo de Francisco I, Palacio Vecchio, Florencia.

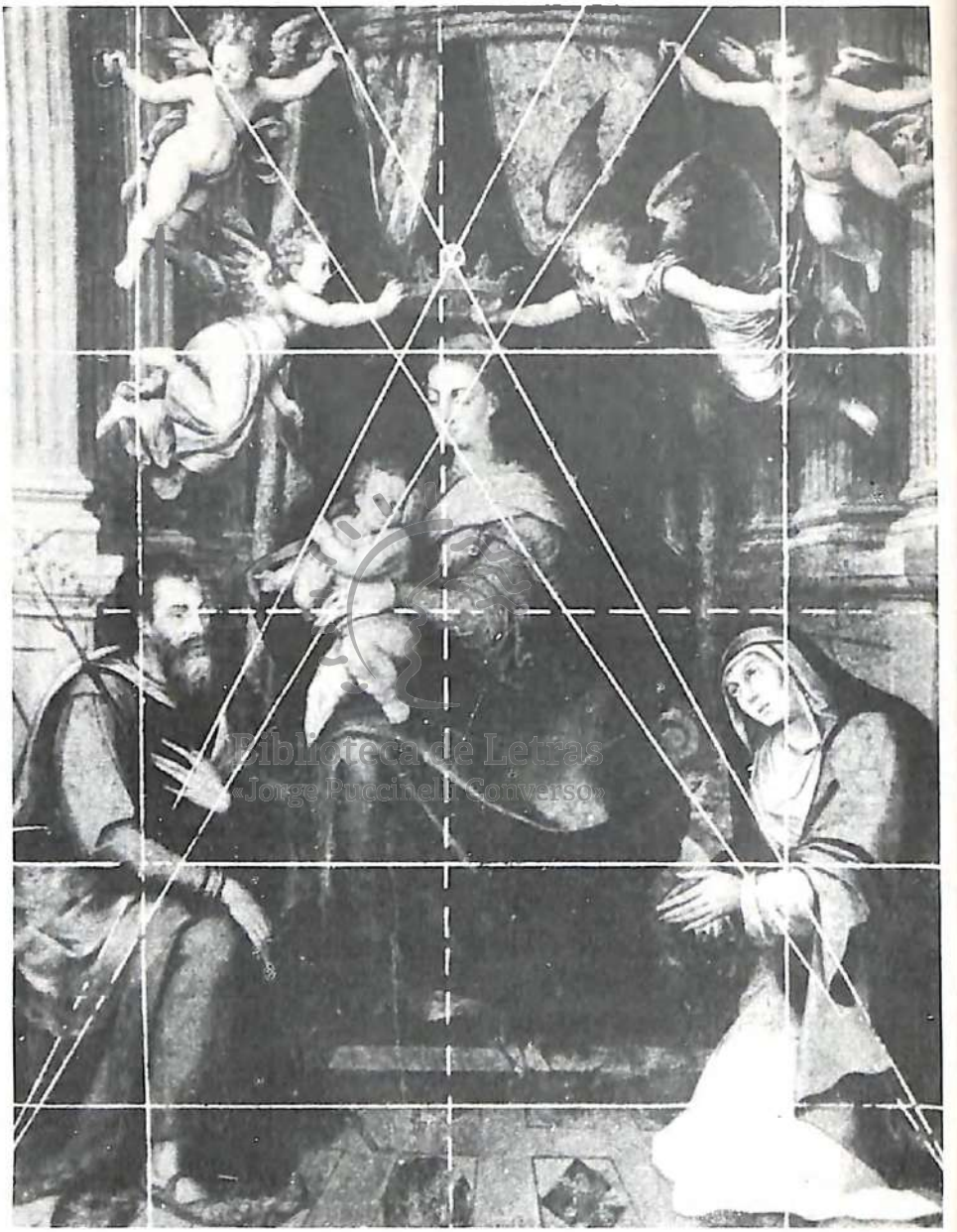
Fot. 4. Angelino Medoro: *Flagelación de Cristo*. Ex-Colección Tristán Sevilla.

Fot. 5. Angelino Medoro: *Entierro de Cristo* Catedral, Tunja



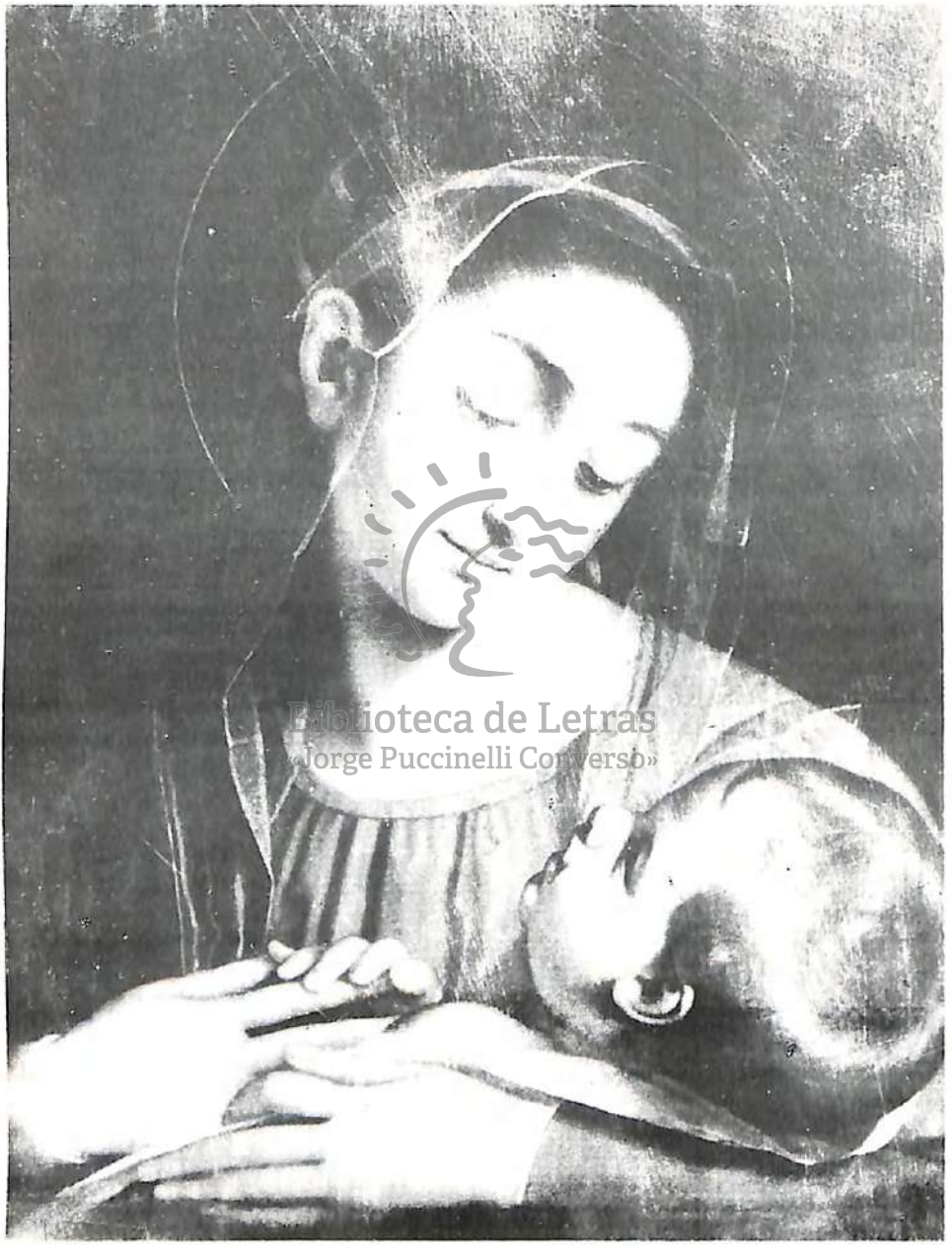
Fot. 6. Mateo Pérez de Alesio: *Profeta* Oratorio del Gonfalone, Roma.

Fot. 7. Mateo Pérez de Alesio: *Bautizo de Cristo*. Catedral, Valleta, Malta.



Fot. 8. Simón Perreyns: *Virgen del Perdón.* Antes de su destrucción, Catedral, México.

Fot. 9. Girolamo Siciolante: *Madonna con seis santos* (Pormenor). 1548. S. Martino Maggiore, Bologna.



Fot. 10. Scipione Pulzone: *Virgen de la Divina Providencia* Convento de San Carlo ai Catinari, Roma.

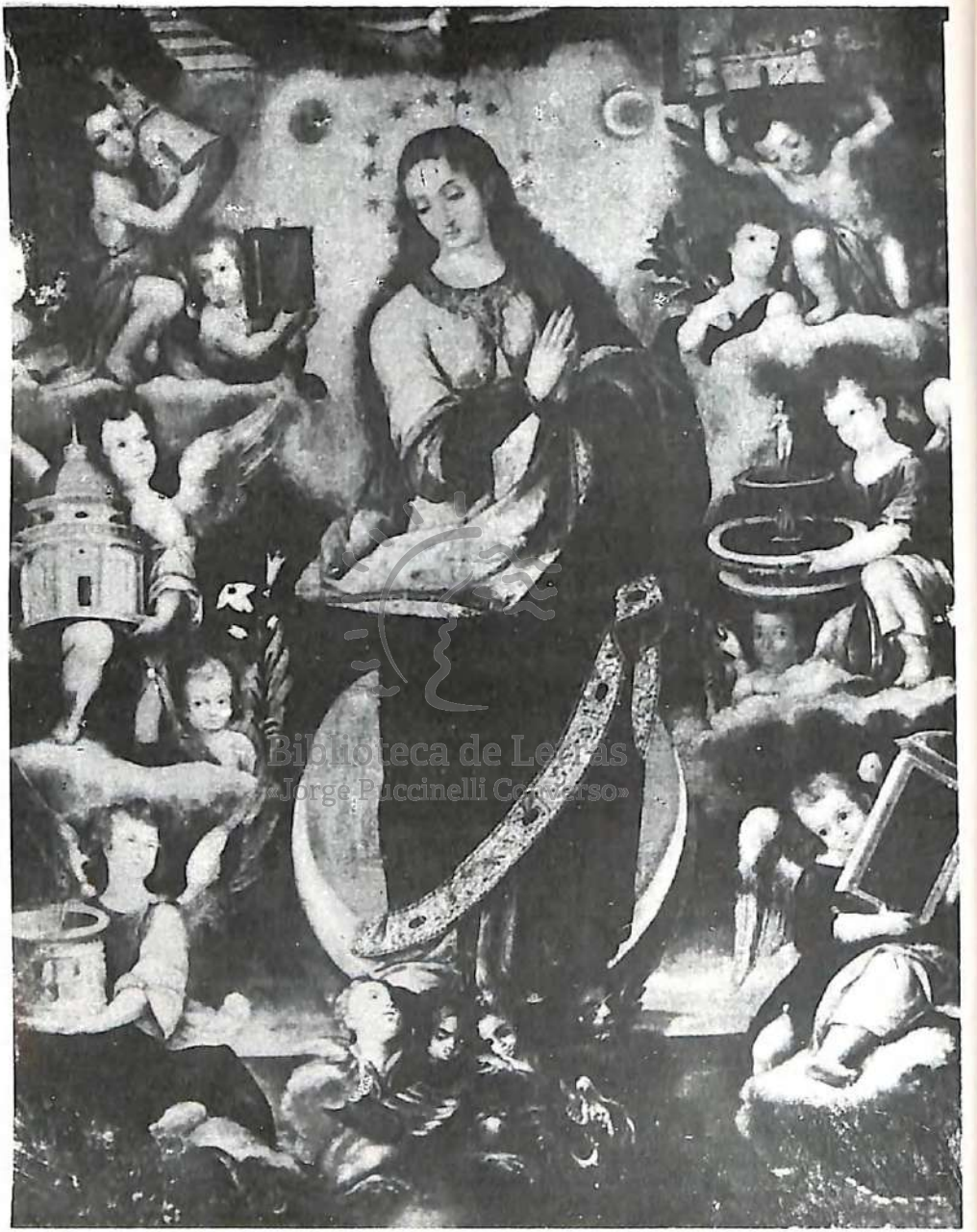
Fot. 11. Bernardo Bitti: *Sagrada Familia con San Juanito.* Museo de la Catedral, Sucre.

Fot. 12. Bernardo Bitti: *Sagrada Familia de la Pera.* La Asunción, Juli.

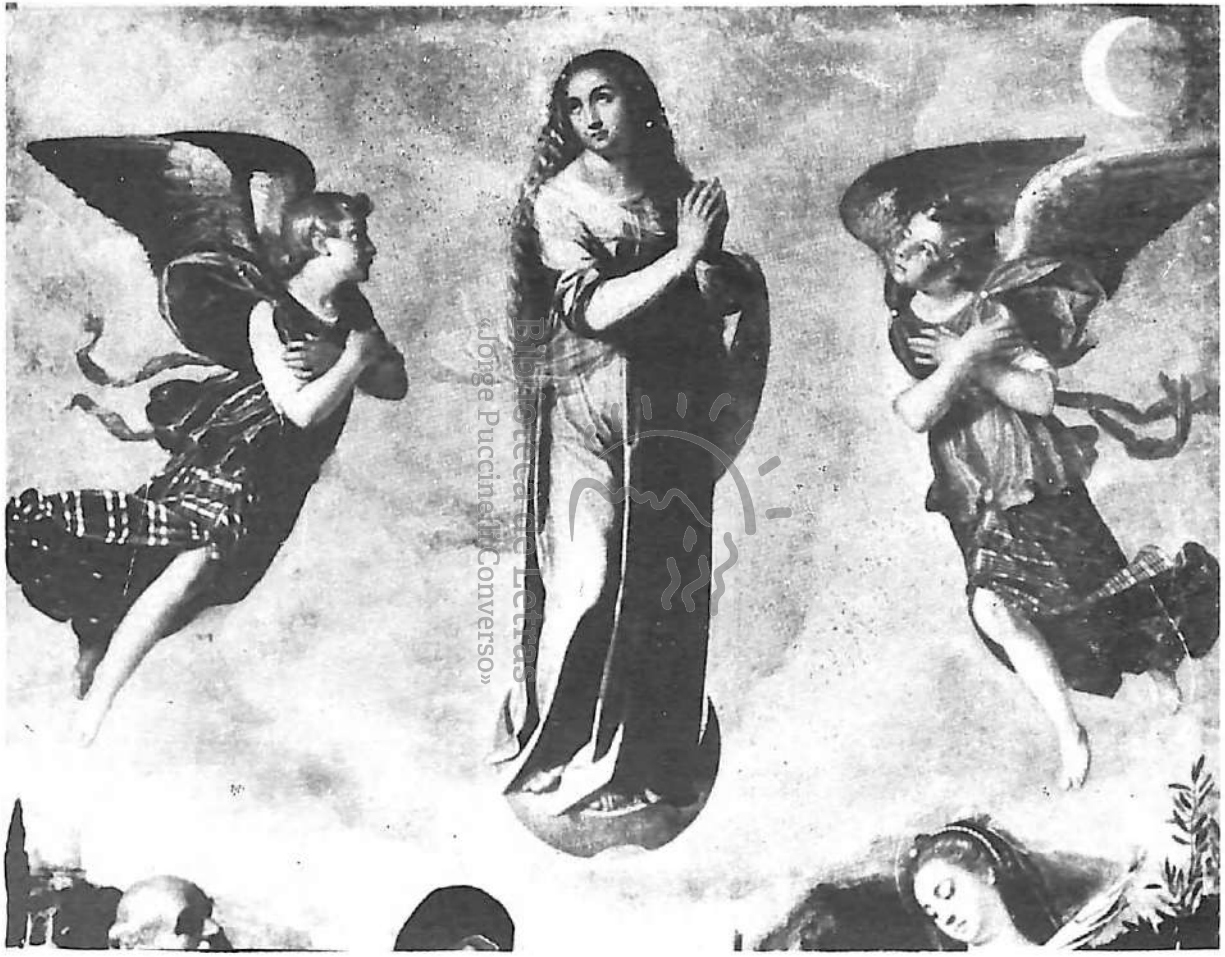
Fot. 13. Daniel de Volterra: *Virgen con dos Santos* Seminario, Volterra.

Fot. 14. Mateo Pérez de Alesio: *Virgen de la leche*. Col. Particular Lima.

Fot. 15. Scipione Pulzone: *Virgen de la rosa.* Galería Borghese, Roma.



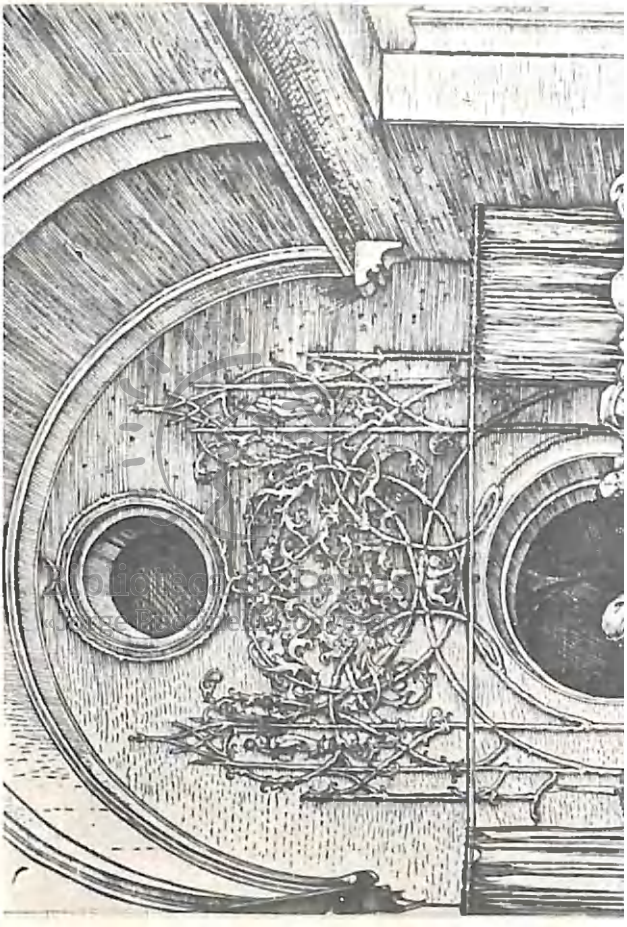
Fot 16. Angelino Medoro: *Inmaculada Concepción* Iglesia de San Agustín, Lima.



Fot. 17. Scipione Pulzone: *Inmaculada Concepción* (pormenor).
Iglesia de los Cappuccini, Ronciglione.

Fot. 18. Pedro Bedón: *Virgen de la Rosa* Colección Osma, Lima.

Fot. 19. Leonardo Jaramillo: *Imposición de la Casulla a San Ildefonso*
Convento de los Descalzos, Lima.



Fot. 20. A. Durero: *Circuncisión.* Xilografía.

reactivado posteriormente en Sevilla a la vista de pinturas de Pedro de Campaña y Fernando Storm.

Entonces, la etapa inicial de Bitti en América está caracterizada por el marco contra-manierista de sus composiciones que recurren ocasionalmente a modelos extraídos de artistas de la primera fase reguladora como Daniel de Volterra (43) (Figs. 12 y 13) o Marcello Venusti. Y de una tendencia flamenca que lo indujo a una minuciosidad no muy alejada precisamente del miniaturismo de Venusti o de Clovio. Esta última inclinación explica la similitud de sensibilidad que se percibe en Bitti y un artista como Luis Lagarto, de Puebla; aunque el jesuita la tradujo a escala monumental para adecuarla a la decoración eclesiástica.

El estilo de Bitti sufrió, sin embargo, una escisión muy notoria a partir de 1592-93, cuando de regreso en Lima después de una larga ausencia, conoció la última novedad del arte italiano religioso: la anti-maniera. El portador de esas innovaciones fue Pérez de Alesio, quien por esos años repitió en la Ciudad de los Reyes algunas composiciones de éxito de Pulzone (44). Todas las obras de Bitti posteriores a esa fecha, y muy especialmente las de Sucre (Figs. 10, 11, 12), traducen ese nuevo sentimiento (45). Las ca-

---

(43) Compárese, por ejemplo, el niño Jesús de B. Bitti: **La Virgen de la pera** (S. Pedro, Juli) con D. de Volterra: **Virgen con San Pedro y San Pablo** (Seminario, Volterra). M.S. Soria: **Op. cit.**, fig. 21; S. J. Freedberg: **Op. cit.**, fig. 206.

(44) La de mayor éxito fue la **Virgen de Belén** o **de la Leche** de la cual se conservan en el Perú y Bolivia numerosas versiones producidas por Alesio y su taller. Publicamos en 1969 la mejor de aquellas pinturas (Col. Velarde, firmada en el grabado del reverso) y la asociamos hipotéticamente a la **Virgen de Belén** que Santo Toribio de Mogrovejo encargara en Abril de 1604. Apoyándose en esa fecha circunstancial Mesa-Gisbert (**Bitti, un pintor manierista.** La Paz, 1974, 74, 113) procuran poner en duda la influencia ejercida por Alesio sobre Bitti en 1592. Sin embargo nuestro texto es muy claro: la de 1604 no fue sino una de las abundantes versiones idénticas entre sí confeccionadas en el taller de Alesio desde su llegada a Lima en 1588-90. Véase F. Stastny, **Op. cit.** y las notas 45, 46 de este artículo.

(45) La semejanza entre la **Virgen** de la Catedral de Sucre de Bitti (fig. 10) y la **Madonna della Divina Providenza** de Pulzone (fig. 9) es tan grande que es imposible explicar la similitud por otro expediente que el del conocimiento que Bitti tuvo de los modelos de Pulzone por intermedio de Alesio con quien se encontró en 1592-93 en Lima. Muy lejos, entonces, de "afirmar su fe en el manierismo", como creen J. de Mesa y T. Gisbert (**Bitti, un pintor manierista.** La Paz, 1974, 74), Bitti adoptó sin reservas la nueva modalidad de la anti-maniera después de su contacto con Alesio. Fue esa variante estilística la que se desarrollaba entonces en Roma y sus raíces estaban en la propia iglesia del Gesú, la matriz de la Orden. Es normal que Bitti, obediente hermano de la Compañía, la aceptara tan plenamente. Véase también F. Stastny, **Op. cit.**, 26-35. En cambio, el manierismo, todo lo contrario de "vigorizarse y ampliarse" en esa época como lo afirman Mesa-Gisbert (**Loc. cit.**), se

bezas de sus figuras femeninas son las que revelan más patentemente la transformación producida en el artista jesuita. En vez de la posición frontal o en perfil que habitualmente otorgaba a sus representaciones de la Virgen, desde ahora pintará a María con el rostro cabizbajo, inclinado hacia la derecha y con una expresión melancólica en todo semejante al modelo de Alesio. Además de la serie de Sucre, la *Virgen con el Niño* de la Compañía de Arequipa ilustra con toda claridad esa nueva tendencia en Bitti.

El papel que jugó Mateo Pérez de Alesio en Sud-América, entonces, está claramente definido, como consecuencia de una situación social a la cual ya nos hemos referido anteriormente y de la cual Alesio es fiel reflejo. Dspués de sus inicios en Roma bajo la influencia de Taddeo Zuccari y haciendo gala de un miguelangelismo violentó en sus obras del Gonfalone (1575) (Fig. 8), Alesio debió transforma totalmente su estilo a una contra-maniera atenuada para adaptarse a las exigencias religiosas de la Orden de los Caballeros de Malta (Fig. 7). En 1588 cuando llegó a Lima trajo consigo el bagaje de esas experiencias y sobre todo la nueva modalidad de Valeriano y Pulzone (Figs. 14, 10, 15), cuya aplicación fue tan adecuada a las necesidades eclesiásticas del Virreinato. *La Virgen de la leche* creada en Lima por Alesio en base a dos modelos de Pulzone, tuvo un éxito inmediato y perdurable en la sociedad virreinal peruana. Santa Rosa de Lima, quien fue su contemporánea, rezó y tuvo visiones frente a una de las versiones de esa composición. Un sinnúmero de réplicas fueron producidas por el taller del pintor y a partir de entonces el tema de la *Virgen de Belén*, como se la llamaba en la época, se convirtió en uno de los motivos predilectos de la pintura limeña y cuzqueña (46).

---

encontraba en plena retirada y transformación. ¿Será necesario recordar que en la década de 1590 ya estaban trabajando en Roma Caravaggio, para el Cardenal del Monte, y Annibale Carracci, para el Cardenal Farnese?

(46) Alesio transformó la **Virgen de la Rosa** de Pulzone en una **Virgen de la leche**, usando como modelo para la cabeza de María otra composición de Pulzone: la **Sagrada Familia** de la Galería Borghese. El éxito que alcanzó la composición motivó que Alesio produjera con sus ayudantes gran número de réplicas, casi todas sobre cobre, con las mismas medidas y con exactamente la misma composición. El haberse hallado en una de éstas una inscripción en el reverso que todavía no ha sido publicada pero que aparentemente puede interpretarse como la firma de Morón, ha inducido a que J. de Mesa cuestionara la paternidad del cuadro firmado de Lima. El estudioso boliviano pretende asi, desconocer que Morón trabajó durante 23 años como mero asistente o factótum de Alesio, cuyo estilo imitó fielmente. Y desconoce efectivamente la relación de Alesio con Pulzone en Roma la cual está probada con documentos de archivo. Querer deducir sobre la base de esa inscripción, como lo hace Mesa, diferencias de estilo entre Morón y Alesio es una "argumentación logística" (sic) muy pobre, la cual ignora la transformación profunda producida en la obra de Alesio a partir de su viaje a Malta.

Como en el caso de los artistas italianos del mismo periodo, Alesio tampoco fue un practicante exclusivo de la corriente antimanierista en el Perú. Cuando le correspondió ejecutar obras decorativas de mayor envergadura o de contenido narrativo como la *Vida de Santo Domingo Guzmán*, Alesio revierte a sus conocimientos anteriores y emplea soluciones que corresponden a la contramaniera romana; y en algunos casos, inclusive, utiliza fórmulas más osadas volviendo a esos despliegues de escorzos y anatomías hercúleas con que causó impresión tan profunda en Sevilla (47). Tampoco pudo evitar la tentación de recurrir a algunas alusiones eruditas en sus obras. Al hacerlo, jugó con una de las preferencias de los artistas de la *maniera*, quienes se complacían con "citas" visuales en contextos incongruentes. Cuando Mateo le otorgó a las rocas del *San Cristóbal* de Sevilla, el perfil de una de las cabezas de los Gigantes caídos de Giulio Romano (Casa de Te, Mantua) (48) o cuando repitió ese mismo perfil en una de las escenas de los milagros de Santo Domingo, en Lima, el efecto es más bien el de una referencia culta para sus amigos entendidos, más que ese afán de crear sorpresa, tan caro a los manieristas.

Veinte años menor que los dos anteriores, el tercer artista italiano de quien se conservan obras en América del Sur es Angelino Medoro. Más provinciano y de menos aliento, Medoro siguió un

---

Es ese cambio el que se refleja en la **Virgen de Belén**, y no una diferencia de estilo entre Alesio y su mediocre ayudante. Ya Hart-terré (**Op. cit.**, 95) lo señaló claramente: cuando Morón no trabajaba en asociación con Alesio o con Domingo Gil, era conocido como mero "pintor de imaginería". De modo que atribuir la paternidad de la pintura a Morón es una tesis muy endeble que no agrega nada al conocimiento del arte del siglo XVI. J. Mesa, T. Gisbert: **El pintor Mateo Pérez de Alesio**. La Paz, 1972, 109-112, 110, n. 67. Véanse los modelos de Pulzone en F. Zeri: **Op. cit.**, figs. 78, 76. Acerca de las réplcas de la **Virgen de la leche** véase: F. Stastny: **Op. cit.**, 21-24. En relación al cambio de estilo véase nota 24. Acerca del hallazgo de esa pintura, que es la primera obra de Alesio reencontrada en Sudamérica, véase F. Stastny: **Op. cit.**, 8, 10-12.

(47) Hasta qué punto el estilo de Alesio y su adaptación a las mutaciones artísticas de su tiempo pueden confundir a estudiosos que no están familiarizados con su obra y con la situación del **Cinquecento** italiano, se hace evidente en la apresurada monografía de Mesa-Gisbert donde, entre varias otras dudosas atribuciones se publica como de Alesio un conocido dibujo de Francisco Pacheco (**El Juicio de las almas**, con falsa firma de Alesio) y en cambio se pone en duda un **Padre Eterno**, cuyo estilo concuerda perfectamente con el que practicó el maestro en Roma. Véase Mesa-Gisbert, **Op. cit.**, figs. 21 y 22; son igualmente incorrectas las atribuciones de las figs. 1, 2, 3, 4, 15, 24, 27, 28, 32, 36 y 39-42. D. Angulo, A. Pérez Sánchez: **A Corpus of Spanish Drawings**. Londres, 1975, I, 53.

(48) Véase F. Stastny: **Pérez de Alesio and the development of Peruvian colonial painting**. Tulane University Symposia on the Art of Latin America. New Orleans, April, 1972.

recorrido que en sus etapas es similar al proceso de Alesio. Ya hemos hecho referencia a su obra sevillana, que se inscribe en la tendencia del manierismo florentino. Llegado en 1587 a Nueva Granada, su estilo varió radicalmente. Desapareció todo el refinamiento esteticista perceptible en su composición española. Pareciera que Medoro buscara un expresionismo cristiano en la crudeza de su diseño y en las actitudes exageradas (49). Incluso antes de llegar a Lima, en 1599, fue sensible a la ola de pintura anti-manierista. Pero en una obra como la *Inmaculada Concepción* (Fig. 16), en 1618, Medoro trató de superar esas barreras con un mayor volumen y vigor en las figuras. Esta aproximación a soluciones más "barrocas" es tanto más extraña en este caso, cuanto que Medoro partió de un modelo de la contra-maniera. Probablemente el mismo grabado usado por Pulzone en su *Inmaculada* (Fig. 17) de Ronciglione y del cual existe otra derivación anónima, del siglo XVI, en el Museo de Tepotzotlán.

A diferencia de lo que sucedió en Nueva España, en la Ciudad de los Reyes no se dió una transferencia tan ininterrumpida del estilo pictórico entre maestros y discípulos. Todo lo contrario, la generación siguiente de artistas americanos mostró una fuerte regresión provinciana en relación a los modelos italianos. La diferencia de mentalidad y de clima social y religioso fue tan grande, que se percibe una especie de "mediovalización" en el arte de estos primeros pintores. Dos ejemplos, uno en el Norte y otro en el Sur, serán suficientes para ilustrar esta situación. De Quito viajó a Lima para estudiar en la Universidad en 1576, un joven dominico llamado Fray Pedro Bedón. Este aspecto es importante porque señala que fue una persona culta y preparada, en teoría, para asimilar un estilo artístico que hubiera correspondido a sus necesidades. La única pintura que con certeza se le puede atribuir, que es una variante del tema de la *Virgen de la Rosa* (Fig. 18), tomada de Alesio, sin embargo, muestra a un pintor que se expresa en un lenguaje plano, anatómicamente inconsistente y que produce primitivas imágenes de piedad (50).

Algo semejante sucedió en el Sur con Gregorio Gamarra. Su estilo, formado en el conocimiento de la abundante obra de Bitti en el Cuzco y el Alto Perú, parece extraer del maestro italiano sólo sus rasgos más gráficos y planos, y tiende a hacer aún más etéreo y alargado el canon de sus figuras (51).

---

(49) Véase la Parte IV de este trabajo y nota 24. M.S. Soria: **Pintores italianos en Sudamérica entre 1575 y 1628,** Saggi e Memorie di Storia dell'arte, Venecia, 1965, No. 4, 128, fig. 23.

(50) F. Stastny: **Op. cit.,** 1969, 36-41, figs. 1, 14, 15.

(51) Para la relación de Gamarra con Bitti véase: M.S. Soria: **La pintura en el Cuzco y en el Alto Perú 1550-1700.** AIAA, No. 12, Buenos Aires, 1959, 26, figs. 4-7.

Mientras tanto, en la tercera década el siglo XVII, en Lima, el estilo italiano continuó floreciendo. Un conjunto mural como la Capilla Villegas (1628), en la iglesia de la Merced, con su abundante decoración grutesca es, en el humor y en el estilo, un producto de la contra-maniera, pero que ha recurrido a considerable uso de estampas ornamentales flamencas para completar sus composiciones (52). En la década siguiente, Leonardo Jaramillo, de origen español, fuertemente imbuído de italianismo, pintó un *San Ildefonso* (Fig. 19) que no se aparta de la tendencia general, a pesar del alarde del ángel y de la perspectiva arquitectónica, que recuerdan a la tardía maniera florentina, con retraso de medio siglo (53).

Sin embargo desde 1625 empieza a perfilarse en Lima una renovación que implicará el final del italianismo y de la contra-maniera. Antonio Mermejo, fue tal vez un español con formación flamenca. Lo cierto es que sus composiciones denotan paisajes flamencos correctamente estructurados como fondos para figuras religiosas, cuyo vigor y definición psicológica ha superado las ambigüedades de los epígonos manieristas y parecen más bien anticipar un hálito de Rubens (54).

Entretanto en la mayoría de los otros centros se producen, hasta la sétima década y más tarde aún, tardías manifestaciones de contra-maniera con combinaciones híbridas de influencias ítalo-flamencas. Un pintor como Acero de la Cruz, en Santa Fe de Bogotá, da un tratamiento gráfico, recortado, a sus figuras que pertenece enteramente al siglo XVI, y en su *Inmaculada*, de San Francisco, flotan dos angelitos que parecen provenir directamente del pincel de Jan van Hemessen (55). En Quito, en la época de tran-

(52) El primero en llamar la atención sobre ese importante conjunto mural fue M.S. Soria: **Op. cit.**, 1959, 322. H. Schenone (1963) y otros repitieron lo dicho por Soria sobre una posible atribución a Pérez de Alesio. El propio Soria en un artículo póstumo (**Op. cit.**, 1965, 128), sin embargo, se corrigió y afirmó acertadamente que las pinturas deben ser del "círculo" de Alesio. Efectivamente en 1628, cuando se pintaron los murales, Alesio había fallecido. Para la aclaración de la fecha de 1628, que fue introducida por un error de imprenta en la biografía de Alesio, véase: F. Stastny: **Op. cit.**, 11, nts. 23 y 24; H. Schenone: **Una pintura en Lima atribuída a Pérez de Alesio.** AIAA, No. 16, 1963, 28. Tergiversando el texto de Soria. Mesa-Gisbert (**Op. cit.**, 1972, 121) afirman que la atribución fue "confirmada por Soria en artículo póstumo de 1965".

(53) J. Mesa y T. Gisbert: **Op. cit.**, 1962.

(54) H. Schenone: **Notas sobre el arte renacentista de Sucre, Bolivia**, AIAA, No. 3, 1950, 59, fig. 15; H. Schenone: **Pinturas de las Mónicas de Potosí, Bolivia.** AIAA, No. 5, 1952. 55; F. Stastny: **Pintores y Catedráticos.** U.N.M.S.M. Lima 1975, 7, 20-23.

(55) G. Giraldo Jaramillo: **La pintura en Colombia.** México, 1948, 42 ss., fig. 2.

sición al siglo XVIII, Goríbar adopta figuras de Parmigianino (55a). Y en el Alto Perú, Nicolás Chávez de Villafañe pintó, en 1661, imágenes de piedad, con una precisión amanerada que recuerdan al Divino Herrera. En el Cuzco se percibe entretanto con claridad la transformación que se opera debido a la creciente penetración de estampas flamencas, tanto de finales del '500 como de la escuela de Rubens. Es el caso de Quispe Tito y la de un artista mayor de origen español, como Francisco Serrano, quien trabajó en Lima en la década del 40 y veinte años más tarde pintaba en el Cuzco escenas copiadas de grabados de Carel Van Mander (55b).

VI

Existen dos vertientes claramente marcadas en la pintura de Nueva España en el período que abarca el florecimiento de las corrientes manieristas entre los años 1560 y 1640. Se inició esta etapa con los primeros artistas de personalidad definida llegados de Europa y concluyó con las últimas obras de la siguiente generación: con Echave Ibía, Luis Juárez y López Herrera. Ambas corrientes se inscriben como tradiciones propias y se desarrollan como "transmisiones verticales" muy definidas (56). Una de ellas es plástica, corpórea, táctil; la otra vaporosa, cromática y luminosa. Ambas modalidades se arraigaron tan profundamente en las tradiciones de los obradores novohispanos, que paulatinamente desarrollaron sus raíces en suelos netamente diferenciados: la primera en el retrato y la segunda en la pintura religiosa. Y así perdurarán hasta el final de la época colonial.

Dado el carácter de esa especialización, es comprensible que a algunos artistas pueda situársele exclusivamente en una u otra corriente; mientras que otros se ubicarán sobre la línea de demarcación, con un pie en cada lado, según el género o aún el aspecto de la obra que se juzgue. Con una simetría tal vez demasiado perfecta (Véase el cuadro adjunto), en el primer grupo, Simón Perines, tiene obras que contribuyen desde el inicio a ambas modalidades. Sus paisajes, siguiendo la tradición de Patiner, poseen una

---

(55a) G. Kubler y M. S. Soria: **Op. cit.**, 320, fig. 175 B; P. Jaramillo Alvarado: **Examen crítico sobre los Profetas de Goríbar.** Quito, 1951.

(55b) J. Mesa y T. Gisbert: **Historia de la pintura cuzqueña** Buenos Aires, 1962, 63 ss., 58, fig. 26. **La Huída a Egipto** (1663. Iglesia de Tinta, Cuzco) de Serrano es copia fiel de un grabado inventado por C. Van Mander (véase nota 24) y tallado por J. de Gheyn.

(56) El concepto de "transmisiones verticales" tal como lo enunció G. Kubler es algo distinto al uso que se le da acá, ya que se refiere no sólo al desarrollo de una tradición artística local, sino también a su desplazamiento por la escala social desde lo popular a lo oficial o viceversa. G. Kubler: **La historia del arte y la historia de las ideas.** Museo de Arte y de Historia. UNMSM. Edición mimeográfica. Lima, 1972, 3.

auténtica procupación por la perspectiva aérea y el fenómeno luminoso. Sus composiciones de figuras religiosas, en cambio, derivan de la corriente romanista de grandes volúmenes corpóreos. Sus dos sucesores, Echave Orio y Vázquez, pertenecen efectivamente, el uno a la corriente plástica y el segundo a la tendencia "vaporosa". Distribución semejante se encontrará en la próxima generación. Echave Ibía es plástico y táctil en el tratamiento de sus figuras religiosas y en sus retratos. Pero al mismo tiempo recogió con excepcional habilidad el sentimiento para los fondos de paisaje iniciados por Perines y Vásquez. Poco antes que él, Luis Juárez fue el primero en sintetizar, en base a las enseñanzas de Vázquez, el estilo "vaporoso" de pintura religiosa con rompimientos de gloria, querubines y ángeles de pasta luminosa, que envuelven las escenas milagrosas sin dejar lugar a otra descripción espacial. Más tarde, Juan Correa y Villalpando llevaron esa modalidad a sus más plenas realizaciones. Mientras que el Divino Herrera, contemporáneo de Ibía y Juárez, desarrolló una obra que está íntegramente dedicada a los valores plásticos, a la descripción del volumen y a una grafía vigorosa. Lo siguió en esa ruta, en el segundo tercio del siglo, José Juárez, artista zurbaranesco.

El reconocimiento de las dos variantes que acabamos de describir es útil en nuestro propósito de asociar los movimientos europeos con la pintura novohispana, la cual, dado el consabido retraso temporal, estuvo desplazada unos 30-40 años en relación a los centros de origen. La tendencia volumétrica o plástica estuvo vinculada a las modalidades más conservadoras del arte europeo, como la anti-maniera romana y flamenca y la contra-maniera de Italia central, movimientos que eventualmente condujeron a un barroquismo de tipo zurbaranesco. En cambio, la fase vaporosa ligó la contra-maniera florentina —que fue tan importante en España— con la influencia indirecta de Barocci (57).

Examinemos brevemente los principales hitos de esta trayectoria. *La Virgen del Perdón* (1568) (Fig. 8), la obra más antigua atribuída a Simón Perines, refleja nítidamente el apego del artista a soluciones que encuadran en el esquema de la contra-maniera romana en su reutilización de ideas de Rafael (58). Unos veinte años antes, Girolamo Siciolante ensayó exactamente la misma forma de rafaelismo estructurado y clasicista en una pintura como la *Madonna con seis santos*, de S. Martino Maggiore (Bologna) (Fig. 9), que refleja su intención de alejarse de los excesos de la maniera

(57) Acerca de la influencia de la pintura florentina en España, véase: S. Jacob: **Florentinische Elements in der Spanische Malerei des frühen 17. Jahrhunderts,** Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz. Vol. XIII, No. I-II, Diciembre 1967, 115-164.

(58) S. Sebastián: **Nuevo grabado en la obra de Pereyns, AIEE, No. 35, 1966, 45.**

(59). La obra posterior de Pereyns es principalmente una confirmación de esa tendencia o se inclina hacia soluciones propiamente anti-manieristas. Su dependencia de modelos de Martín de Vos, reflejan esa última opción. Vos fue un artista ecléctico que recurrió ocasionalmente, sobre todo en sus dibujos para grabados, a un arcaismo deliberado, como lo hicieron los anti-manieristas romanos. La *Circuncisión* repetida por Perines en Huejotzingo no es sino un ejercicio en arcaismo intencional que se remonta a las fuentes renacentistas germánicas de Durero (Fig. 20), en vez de apoyarse en Rafael, según la costumbre italiana (60). Menos frecuente en la obra del pintor flamenco es el recurso de una vuelta a sus tradiciones nacionales como modalidad de inspiración anti-manierista. Es el caso del *S. Cristóbal* conservado en la Catedral.

La tendencia plástica más conservadora fue continuada en Nueva España con la llegada de Echave Orio. En una fecha tan tardía como 1612, Echave produjo un conjunto de obras abiertamente manieristas (61). Es el único caso en México de composiciones derivadas propiamente de la *maniera*. Es cierto que se trata de composiciones inspiradas en la modalidad del tardío manierismo florentino del cual habían desaparecido las exageraciones extravagantes y que muy pronto conducirá al tipo de reforma contra-manierista practicada por Santi di Tito. Quedan sin embargo las arquitecturas en profundo receso, los personajes en "repoussoir" y la amplitud de gesticulación, característicos de artistas como Il Poppi. Mucho más interesante es en realidad lo que Echave ejecutó en Santiago de Tlatelolco (1609), así como las obras de la Casa Profesa. Se logra en esas pinturas una síntesis muy personal que, en cuanto al contenido transmitido, pertenecen al sentimiento de la anti-maniera por el pudor y las actitudes piadosas de los personajes; pero cuyo aparato formal combina elementos del naturalismo flamenco con actitudes mucho más avanzadas en la composición de estructura diagonal. Tanto las fórmulas compositivas como el refinamiento del detalle traen a la memoria la obra temprana de

---

(59) Este estilo de Siciolante fue calificado como: "...an almost Nazarene variety of Raphaelism". S.J. Freedberg, **Op. cit.**, 339, fig. 215.

(60) **La Circuncisión** (1585) de Huejotzingo repite fielmente sólo 4 años después de haberse impreso en Amberes (1581) el grabado inventado por M. de Vos y burilado por J. Sadeler; a su vez M. de Vos no hizo sino adaptar una xilografía de A. Durero (c. 1505, Bartsch, 68). No sólo se trata en este caso de un fenómeno de arcaización intencional, sino que para el entendimiento del arte americano a la luz de ejemplos como el que aquí se da, debe distinguirse entre fuentes **primarias** y fuentes **secundarias**. Véase sobre este problema: F. Stastny: **Durero y la pintura colonial.** Simposio B. Roselli, UNMSM. Lima, 1974. Véase también nota 13.

(61) **Martirio de San Aproniano, Martirio de San Ponciano y Presentación al Templo** (todos en la Pinacoteca Virreinal, México.

Barocci (62), cuya influencia geográficamente tan dispersa dentro y fuera de Italia, debió llegarle a Echave por intermedio de las estampas de los manieristas nórdicos tardíos, como Goltzius, Bloemart o Spranger y por consiguiente, desprovista de su calidad pictórica (63).

Frente a Echave, Alonso Vázquez representó una contribución diametralmente opuesta, importante por su concepción luminosa y espacial, tanto en interiores como en el paisaje. La presencia de modelos flamencos grabados o conocidos en vivo, es muy fuerte en su estilo; pero la artificiosidad de esos orígenes está mitigada por su indudable experiencia de fuentes nor-italianas, venecianas y lombardas (64). No hay obras entre las conservadas que se pueden atribuir con certeza a Vázquez en México. Las que se le relacionan señalan su compromiso con soluciones de la contramaniera y revelan la influencia perdurable de los tipos de cabezas rubias y redondas ideados por él. El problemático *San Miguel triunfante*, está estrechamente vinculado a su estilo por el tipo físico del ángel y el tratamiento luminoso; pero es sin duda del pincel de Juárez. Está basado en el antiguo modelo rafaeliano (repetido por Perino en Sant'Angelo), reinterpretado con influencia de los ángeles de la Capilla Sistina de Alesio, de los cuales Vázquez tuvo conocimiento por los dibujos exhibidos por el italiano en Sevilla, según indica la similitud en el gesto de la mano izquierda (65). Pero lo que es verdaderamente significativo en esa obra es

(62) Parecida evolución hacia Barocci sufrieron varios de los reformistas florentinos. (S.J. Freedberg: **Op. cit.**, 434-5). La fecha es demasiado avanzada (1585-90) para que estas novedades hayan podido ser aprovechadas directamente por Echave, pero una evolución paralela en lugares tan distantes abundaría en favor de la hipótesis del aprendizaje de Echave en Florencia. Véase notas 14 y 57.

(63) El uso de estampas por Echave Orio y su relación con los movimientos de pintura italo-flamencos, está confirmada por la **Epifania** (Pinacoteca Virreinal), cuya composición repite al pie de la letra el grabado que sirvió igualmente de modelo al artista flamenco de formación veneciana Roland de Mois (act. 1570-90), en su pintura del Museo de Zaragoza. Compárese las ilustraciones en M. Toussaint: **Op. cit.**, fig. 120 y D. Angulo I.: **Op cit.**, 328, fig. 348.

(64) La obra de Vincenzo Campi, por ejemplo, explicaría los logros de Vázquez en el género del bodegón a que se refieren Pacheco y Palomino. El **Bodegón** (Col. Pastor, Madrid), firmado con un monograma y que Soria atribuyera a Vázquez, parece ser una obra más tardía. D. Angulo I.: **Op. cit.**, 318; M.S. Soria: **Notas sobre algunos bodegones españoles del siglo XVII.** Archivo Español de Arte, 1959, 275; **La peinture Espagnole du Siècle d'Or.** Catálogo por A. Pérez Sánchez, Petit Palais, París, 1976, No. 73.

(65) M.S. Soria fue de opinión que ésta era una obra de Vázquez repintada por Juárez (**Op. cit.**, 1959, 307). Después de examinar el original, me parece mucho más convincente la atribución a Juárez, como obra juvenil basada en un original perdido (o un dibujo) de Vázquez. La relación con el ángel del **Martirio de Santa Catalina** (Catedral de

la concepción luminosa que envuelve la escena, la cual crea una sensación atmosférica que no sólo anima el paisaje, sino que transforma también a las figuras (66).

En este panorama, Luis Juárez aparece como un importante artista, quien, a pesar de las limitaciones de su formación, logró crear una síntesis propiamente novohispana derivada principalmente del arte luminoso de Vázquez, con algunos aspectos provenientes de Echave. Sin embargo, esos orígenes no explican del todo la pintura de Juárez, en cuyo estilo hay un considerable factor florentino "reformista" en la modalidad de Chimenti da Empoli, ligado a lo que pareciera ser un conocimiento de Barocci. Corresponde a la sensibilidad del artista de Urbino la aleación que se produce en Juárez de factores ópticos y de composición diagonal muy avanzados con una emotividad religiosa todavía vinculada a la antimaniera. ¿Cabe preguntar si el pintor alcanzó ese equilibrio personal tan sólo en base al enfoque atmosférico aprendido con Vázquez y a los modelos manieristas nórdicos usados por Echave, o si efectivamente tuvo un conocimiento más directo de Barocci y de sus sucesores?

Echave Ibía se inscribe al lado de su contemporáneo Juárez, como un artista más tradicionalista y cuya obra aparece escindida entre las dos tendencias que hemos señalado. Pertenecen a la corriente luminosa sus experimentos en el campo del paisaje, que explotan la amplitud de perspectivas panorámicas derivadas de Patinir y de Durero y aprendida en los grabados de Amberes de finales de siglo. Igualmente conservador es su enfoque de la temática religiosa. Obras como sus *Inmaculadas* (67) o sus retratos pertenecen más claramente a la corriente de la anti-maniera romana. Están elaboradas con una minuciosidad exagerada y con un gran despliegue de drapeados volumétricos, parecidos a los de Pulzone da Gaeta, en Italia (68).

Sevilla) señalada por Toussaint es muy evidente. Por otro lado es igualmente notoria la influencia de los modelos de Pérez de Alesio en ambas obras: tanto en la **Santa Catalina** como en el **San Miguel**. La primera está muy relacionada a la composición de Alesio grabada por P. Perret en 1582; coinciden el esquema general, así como las actitudes de los tres soldados que rodean a la santa; mientran que el ángel de la parte superior, tan similar al de México, combina el tórax y el movimiento de brazos del ángel central con las piernas del ángel del lado derecho de la **Defensa del cuerpo de Moisés** (Capilla Sistina) de Alesio. M. Toussaint: **Pintura Colonial en México.** México, 1965, 78, fig. 104, 105; C. Le Blanc, III, 169 (en vez de Santa Catalina, registra **"Martirio de Santa Lucía"**); L.D. Ettlinger: **The Sistine Chapel before Michelangelo,** Oxford, 1965, 41, fig. 7.

(66) Por otro lado, la medida en que la figura del **San Miguel** se aleja del ideal de la **figura serpentinata** indica el compromiso de Vázquez (y de Juárez) con la contra-maniera.

(67) M. Toussaint: **Op. cit.,** figs. 129, 130.

(68) F. Zeri: **Op. cit.,** fig. 15.

Mucho más cercano aún al espíritu de la anti-maniera y al estilo que propugnaron Valeriano y Pulzone está la obra de López Herrera. Uno de los principales eslabones en la tradición plástica y totalmente opuesto a Juárez, el Divino Herrera experimentó con diversas modalidades de expresión que recurren a la facilidad gráfica desarrollada en la *maniera*, pero la aplican con cuidadosa simetría y con una claridad compositiva que tienen como primera consideración la transmisión del contenido religioso. Incluso en el vigor de su caracterización anatómica, la *Asunción* señala hacia su origen en el lindero entre la contra y la anti-maniera (69). Parecido experimento contra-manierista es la *Resurrección de Cristo* (70). Pero sus obras más numerosas están concebidas como *andachtsbilder* y se inspiran fuertemente en el "arte sacra" flamenco. *La Santa Faz*, tantas veces repetida por él, es una típica "imagen de piedad", derivada del tema de *La Verónica* pintada por Memling y plasmada por Albert Bouts (Museo de Amberes) en la iconografía patética que será empleada más tarde por Herrera (71).

El panorama que predominó en Nueva España hasta el año 1640 fue, por consiguiente, el de una escuela de pintura que desarrolló una variedad de facetas en las cuales, a primera vista, primaron las influencias flamenca y española; pero que, por la naturaleza misma de la pintura europea de la época, estuvo también profundamente impregnada por el arte italiano. En los ochenta años que duró este período las variantes estilísticas que se produjeron oscilaron principalmente entre modalidades de la contramaniera y de la anti-maniera, que condujeron, en una etapa, a experimentos más avanzados de pintura luminosa. En cambio, con excepción de un caso aislado en la obra de Echave Orio, no se dieron expresiones que pudieran llamarse propiamente manieristas.

VII

El panorama que acabamos de trazar señala claramente la naturaleza de la pintura latinoamericana de este período. Tanto en el

---

(69) Compárese, por ejemplo, con una obra de humor parecido: **La Ascensión** (Santi Giacomo e Filippo, Palidoro) de G. Valeriano, pintada poco antes de su ingreso a la Compañía de Jesús. (F. Zeri: **Op. cit.**, fig. 55); y para la posible relación con modelos de Sturmio y Morales: G. Kubler y M.S. Soria. **Op. cit.**, 309.

(70) La figura del Cristo resurrecto es una hábil reelaboración del Cristo de la estampa de igual tema diseñada por M. de Vos (grabada por J. Sadeler), del cual se conserva un ejemplar en el álbum de grabados antiguos de la Biblioteca Nacional de México. Más parecido por la posición elevada de la figura es el cuadro del **Triunfo de Cristo** (1590) del mismo artista en el Museo de Amberes (No. 72).

(71) Musée Royal des Beaux Arts d'Anvers: **Op. cit.**, fig. 14; M. Toussaint: **Op. cit.**, fig. 110.

PINTURA MEXICANA

	Tendencia plástica	Tendencia "vaporosa"
1570	S. PEREYNS	
	Figuras	Paisajes
1600	ECHAVE ORIO	A. VASQUEZ
1620	LOPEZ HERRERA ECHAVE IBIA	LUIS JUAREZ
	Figuras Retratos	Paisajes
1640	JOSE JUAREZ	
1680		J. CORREA VILLALPANDO
1720	M. CABRERA	
	Retratos	Temas Religiosos

Norte como en el Sur del Continente el punto de partida fue la corriente artística de la contra-maniera. Llegada la última década del siglo, casi simultáneamente con Europa, adviene la modalidad de la anti-maniera que se enlaza con la tendencia anterior. En cambio, el manierismo propiamente dicho, en su forma anti-clásica —según la terminología de Friedländer— está prácticamente ausente del arte americano.

Nada puede puntualizar mejor, a modo de conclusión, esta situación ambivalente que un examen de la actitud de la pintura americana frente a la representación de la figura humana. Los artistas del Nuevo Mundo aceptaron los modelos del arte europeo del siglo XVI selectivamente. Adoptaron favorablemente el canon extremadamente esbelto, que favorecía la expresión de las imágenes idealizadas de su mundo místico y concordaba con su sentimiento de la elegancia cortesana. (Hibridación que es muy semejante a la del gótico tardío). En cambio, rechazaron drásticamente la complejidad de la *figura serpentinata*, que fue precisamente la conquista artística más sofisticada y característica de la *maniera*. Ya en 1564 Andrea Gilio protestó en Italia contra la "distorsión inadecuada y fea" de ese género de figuras aplicadas a la representación de santos (72). Muy parecida debe haber sido la reacción estética del hombre americano frente a tales imágenes.

Abreviaturas:

AIAA = Anales del Instituto de Arte Americano. Universidad de Buenos Aires.
AIIE = Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México.
BCIHE = Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas. Universidad Central de Venezuela, Caracas.

(72) Citado por J. Shearman: **Op. cit.**, 91.

Letras, Lima. 1977-79. (Nos. 86-87), 47-60.

Lo Social y lo Religioso en *Indole* de Clorinda Matto de Turner

ANTONIO CORNEJO POLAR

El éxito alcanzado por *Aves sin nido* (1889), debió alentar a Clorinda Matto de Turner a continuar su producción novelística insistiendo en algunos aspectos de la primera obra, especialmente en la representación del espacio andino y en el cuestionamiento del mal clero, e insistiendo, al mismo tiempo, en un similar sistema de narración, enriquecido ahora con ciertos aportes del naturalismo (1). Es muy curioso, sin embargo, que *Indole* (2) desplace hacia un segundo plano, claramente accesorio, la problemática indígena, tan visible en *Aves sin nido,* precisamente en una novela que vuelve a presentar al lector la vida en la sierra peruana. Tal vez intentó concentrar la fuerza de su enjuiciamiento en el sacerdocio envilecido por los malos curas y en los peligros de una falsa religiosidad, respondiendo así, con un nuevo y más incisivo ataque, a la dureza y fanatismo con que la Iglesia había recibido su primera novela (3). Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que *Indole* perdió vigencia conforme el problema religioso se diluyó

(1) Un estudio del sistema narrativo empleado por Clorinda Matto puede encontrarse en: Antonio Cornejo Polar: "Para una imagen de la novela peruana del siglo XIX: Clorinda Matto de Turner", en **Escritura,** II, 3, Caracas, enero-junio 1977.

(2) Clorinda Matto de Turner: **Indole** (Novela Peruana), Lima, Tipo-Litografía Bacigalupi, 1891. Todas las citas corresponden a la única reedición de esta novela: Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1974. El prólogo que aparece en esta edición puede entenderse como una primera versión del presente estudio.

(3) Así lo plantea Francisco Carrillo en **Clorinda Matto de Turner y su indigenismo literario,** Lima, Biblioteca Universitaria, 1967, p. 36. En este libro y en el de Alberto Tauro (**Clorinda Matto de Turner y la novela indigenista,** Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1976) pueden encontrarse otras referencias acerca de los conflictos de la Matto con la Iglesia.

en la conciencia nacional (4), mientras que *Aves sin nido*, precisamente porque enfocó la cuestión indígena, ciertamente más importante y de mayor trascendencia social, continuó viva en la historia de la novela hispanoamericana.

La bimembración del sistema narrativo

Como todas las novelas de Clorinda Matto, *Indole* busca la obtención de dos objetivos no necesariamente coincidentes: por una parte, intenta la demostración de algunas tesis; por otra, pretende la representación de los rasgos que tipifican una realidad determinada. En este plano el dicurso narrativo cumple las dos funciones presentes ya en *Aves sin nido*, las de mostrar y enjuiciar la realidad, y añade la función explicativa, de filiación positivista, que apenas se podía vislumbrar en la novela anterior (5). *Indole* pretende cohesionar tesis y representación, confiriendo encarnación regional a algunos planteamientos abstractos, universales si se quiere, pero en general sólo logra yuxtaponer el tratamiento de uno y otro, alternándolos con cierto sentido del ritmo narrativo. La estructura básica de la novela obedece, pues, a esta duplicidad: el afán demostrativo, en referencia a la probanza de las tesis, comparte el espacio de la novela con el proceso de representación, alusivo éste, con sus funciones de mostración, juicio y explicación, a una realidad peculiar hasta lo pintoresco, la realidad de los pequeños villorrios y de las extensas haciendas de la sierra peruana.

En el plano de la representación *Indole* realiza en buena parte el modelo de la prosa costumbrista y de la novela realista de la época, en cuanto se esfuerza por ofrecer una imagen valorativa de sus referentes. Se trata, entonces, de una visión que engloba la mostración y el juicio-juicio que puede ser sólo circunstancial o propio, más bien, de un sistema formalizado de valores. De esta suerte el lector recibe información sobre el objeto representado, que en este caso es frecuentemente pintoresco; sobre el valor o desvalor que se le asigna, a través de juicios expresos o de evaluaciones tácitas, que a veces sólo se coligen de la tonalidad estilística del fragmento; e indirectamente, y no en todas las veces, sobre el sistema axiológico que en último término explica la selección del objeto y su juzgamiento concreto.

Ciertamente esta modalidad tradicional es la que mejor se em-

---

(4) En 1906 el entonces agnóstico José de la Riva Agüero señalaba enfáticamente que en el Perú no había lucha religiosa pues el catolicismo es ya un "enemigo imaginario". Cf.: César Pacheco: "Unamuno y Riva Agüero: un diálogo desconocido", en: **Apuntes**, IV, 7, Lima, 1977. La carta citada es de 15 de diciembre de 1906, p. 153.

(5) Sobre **Aves sin nido** pueden leerse mis estudios: **"Aves sin nido: indios 'notables' y forasteros"**, en: **La novela peruana: siete estudios**, Lima, Horizonte, 1977, y el "Prologo" a la edición cubana de esta novela: La Habana, Casa de las Américas, 1974.

plea en *Indole;* sin embargo, la aparición de la "observación fisiológico-moral" como actitud narrativa, de procedencia naturalista, tiene mayor significado e importa más para el proceso histórico de la novela peruana, aunque en su uso se evidencie poca destreza. Se trata en una primera instancia de un voluntarioso esfuerzo por detectar la naturaleza psicofísica del comportamiento humano, en relación casi siempre con determinado medio ambiente, y por explicar sus caracteres y devenir en términos de objetividad científica. La observación de situaciones concretas, descritas con cierta minucia, se proyecta hacia un nivel explicativo que da razón "científica" de los mecanismos puestos en juego. En el fondo se trata de la aplicación a casos específicos de un conocimiento científico previo e incuestionable: "la observación fisiológico-moral *ha demostrado ya lo suficiente* que en estos casos el mayor esfuerzo empleado para extinguir la fuerza de la pasión es inútil" (p. 97, subrayado nuestro), aunque con mucha frecuencia, como puede desprenderse de la cita anterior, el sistema parece haber sido también el de seleccionar algunas situaciones que puedan servir casi a manera de ejemplo a ciertos principios científicos cuya validez se quiere enfatizar. La pareja mostración-juicio cambia su segundo término; ahora, al menos en un primer momento, no se trata de juzgar sino de explicar, y explicar en el orden de la validez científica. El juicio se demora y reaparece sólo en una segunda instancia: la observación del narrador es "fisiológica", sí, pero también "moral".

La "fisiología" que emplea el narrador es elemental y no siempre resulta coherente consigo mismo y menos con otros factores de la visión del mundo implicada en la novela. Se insiste reiteradamente en las correlaciones psicosomáticas, tanto en los retratos de los personajes ("la constitución nerviosa del señor Peñas incrustada en su físico grotesco revelaba (...) el hombre nacido para la lucha material de la vida en la faena de los sentidos" - p. 102), cuanto en su proceder, de suerte que las reacciones físicas que contempla el observador remiten directamente al ánimo de la persona observada ("don Valentín desdobló el pliego arrugado (...) con él entre las manos comenzó a dar paseos por la habitación, con la actitud del que forja un plan en la mente. De improviso (...) se contrajeron sus labios plegados por la seca sonrisa que provoca la ejecución de una venganza" -p. 246). A veces los planteamientos de esta índole son notablemente ingenuos ("el momento fisiológico de la mujer que enamora con el supremo de los amores es aquel en que acabó de llorar y quedan sobre su rostro huellas húmedas del dolor" -p. 109), pero en todo caso forman una serie ininterrumpida a lo largo de todo el relato y hasta enriquecen considerablemente el arsenal metafórico del narrador ("una idea fija en su mente como un dolor neurálgico", por ejemplo -p. 96). Finalmente se llega a afirmar incidentalmente que la forma del cerebro "determina, ante la ciencia fisiológica, los talentos humanos y hasta la índole

de los individuos" (p. 245), con lo que aparece una concepción crudamente materialista que choca con el idealismo romántico que impregna otros sectores de la novela, según se verá más adelante.

Una nueva versión del mundo andino

En *Aves sin nido,* el mundo andino aparece habitado por tres estratos bien diferenciados: indios, "notables" y forasteros. La composición social de los espacios que representa *Indole,* el pequeño pueblo de Rosalina y la hacienda Palomares, es distinta: por lo pronto, el estrato indio es apenas una vaga presencia en el trasfondo y el grupo forastero no tienen ninguna importancia; en cambio, aparece el grupo mestizo y los "notables" vuelven a ocupar el lugar de preeminencia que les correspondería en la primera novela si no actuara en ella la familia Marín (8).

De esta manera *Indole* bimembra la dimensión social del mundo representado: de un lado aparece la historia de las familias de don Antonio y don Valentín, que integra conflictivamente el cura Peñas; de otro, la historia de Ildefonso y Ziska, ciertamente menos importante que la primera. En el estrato más alto se contempla la vida, costumbres y conflictos de las familias "notables" y se desarrolla dinámicamente, en tono serio y dramático, la problemática central del texto; en el otro estrato, en cambio, aparecen los personajes mestizos y se procesa con humor ligero un acontecimiento no conflictivo. El vínculo narativo que los une es simplemente circunstancial (Ildefonso es sirviente de don Valentín y será apadrinado por don Antonio en su matrimonio con Ziska) y su sistema expresivo obedece a una norma elemental de alternancia no simétrica.

Don Antonio y don Valentín no tienen la misma situación que los "notables" de Kíllac, en *Aves sin nido.* Aunque ocupan un lugar importante en la sociedad de Rosalinda, como lo demuestra la deferencia con que los trata el cura Peñas, ninguno de los dos ejerce funciones gubernamentales y ambos tienen problemas económicos. Más que "notables" son vecinos ricos, con eventuales problemas de dinero, que desarrollan su actividad en el comercio de cierta envergadura y en la explotación de una gran hacienda (7). En ningún caso la no-

(6) Cf. ios estudios mencionados en la nota 5.

(7) "Don Antonio López (...) estaba dedicado a la explotación de la cascarilla y el retorno de Europa en mercaderías de fácil acomodo en el interior del Perú, como bayetas de Castilla, lampas de aporque, panas de colores finos, espejuelos y esmaltes de combinación" (p. 36). De la hacienda Palomares, propiedad de Valentín Cienfuegos, se dice que "tenía gran nombradía en todo el departamento de Marañón, primero porque producía maíz blanco de tamaño sorprendente, tanto que disfruta de la gollería de haber obtenido medalla de oro en varias exposiciones extranjeras; segundo, porque sus frutillas son de notoria estimación por sabor, color y tamaño" (p. 41).

vela explica el por qué de la crisis económica por la que atraviesan y hay muy vagas referencias a las razones que llevan a don Valentín a acuñar dinero falso, comprometiendo en este delito a don Antonio. Supuesto que los negocios de ambos son lucrativos y que no se mencionan motivos específicos para la crisis que afecta a los dos, hay que convenir que la novela, sin aludir a ello de manera expresa, abarca un período de depresión en la economía andina. Como en el caso de *Aves sin nido,* en *Indole* hay un manifiesto descuido en la representación de la base económica de la sociedad.

La oposición que la novela construye entre las familias de Antonio y Valentín es básicamente moral: Antonio y Eulalia son personajes débiles, pero poseedores de "buena índole", mientras que Valentín y Asunción tienen una caracterización uniformemente negativa. La novela relata los distintos momentos del conflicto entre ambas familias, desde la caracterización estática de lo que los personajes han sido antes del tiempo novelado y la progresiva contaminación de los seres de "buena índole" por los vicios y defectos de los otros, hasta el triunfo final de la virtud. Este proceso se desdobla simétricamente: la honradez de Antonio ("primogénito de una familia que, en cien años de sucesión ininterrumpida en el Perú, fue el dechado de la honradez y las virtudes" - p. 115) se contrapone a la deshonestidad y villanía de Valentín (que no puede ocultar "una sonrisa verdaderamente satánica"), de la misma manera que la religiosidad auténtica y la dulzura de Eulalia ("angel de ternura y amor" - p. 115) se enfrenta a la beatería y acrimonia de Asunción ("verdadera hidra que se baña todos los días en agua bendita" -p. 25).

El segundo estrato, el de la gente humilde, es muy simple. Narra los afortunados amores de Ildefonso y Ziska —mestizos ambos—, simpático y ladino aquél, lozana e ingenua ésta (8). Un despreocupado tono bucólico, ameno y sonriente, enmarca la historia de sus simples sentimientos. Su desarrollo funciona distensivamente con respecto al acontecimiento principal; y en casos aislados, pero significativos, uno y otro nivel se vinculan en contrapunto. El espontáneo y dulce júbilo de los novios, durante la pintoresca ceremonia de su matrimonio, contrasta severamente con los oscuros conflictos que viven, en ese mismo momento, las familias importantes. Parecería quererse mostrar la saludable naturalidad de las pasiones puras, y de los seres capaces de vivirlas, en contradicción con los mezquinos dobleces y trampas de quienes, como Valentín, Asunción o el cuña Peñas, sólo obedecen a pasiones degradadas.

Aunque secundario, el relato de los amores de Ildefonso y Ziska lleva sobre sí buena parte de la función representativa del texto en relación a las costumbres serranas, enfocadas ahora, a la inversa de lo

(8) Ildefonso es hijo de "un caballero llegado a la villa con bastón de mando" (p. 42).

que sucede en *Aves sin nido,* con manifiesta cordialidad. El mundo de los mestizos es un mundo realmente feliz y puede desarrollarse sin la interferencia, y más bien con el patrocinio, de las familias más encumbradas. Se trata, pues, de una visión bucólica, en nada problemática, de este sector de la vida andina.

El estrato indio no aparece más que en un segundo y muy difuso plano; sin embargo, cuando ocupa la atención del narrador, siempre de manera incidental, vuelve a mostrarse la terrible imagen que era propia de *Aves sin nido*: "el indio envuelto en la noche de la ignorancia, no sabe leer ni entiende el castellano, supersticioso y oprimido" (pp. 98-99), como también se aprecia en el episodio en que el Cura Peñas explota miserablemente a una india que viene a pedir sepultura para un familiar que acaba de morir (vid. I, XIX). La denuncia de la explotación y vejámenes que sufre el pueblo indio es, con todo, incomparablemente menos fuerte que en *Aves sin nido,* tanto que en una ocasión la desoladora presencia del *pongo* sólo sirve para un inciso romántico que casi nada tiene que ver con la energía que, en este campo, lucía *Aves sin nido*:

> ...*pongo* de la casa, fiel como el perro para el amo, fuerte para la vigilia como la lechuza, parco para la comida como criado con el uso de la coca, a veces abyecto por la opresión en que ha caído su raza, pero ardiente para el amor, porque en su naturaleza prevalece aquel instinto de la primitiva poesía peruana, que llora en el ¡ay! de la quena, perdida en los pajonales de la sierra la opulencia del trono destruido en Cajamarca, y los brazos de la mujer adorada que rodearon el cuello de un extraño (p. 38).

Pero lo que distingue más a *Indole* de *Aves sin nido,* en el campo de la representación de la realidad social, es la ausencia del grupo de los forasteros. Al faltar éstos no hay el elemento comparativo que fundamenta el aparato axiológico de la primera novela y la visión de la vida andina resulta así bastante menos crítica. Eludido el problema indígena, afirmada la eglógica felicidad de los mestizos y procesada la oposición entre los vecinos ricos como una oposición solamente moral, *Indole* es una novela —en este aspecto— de muy escasa fuerza enjuiciadora. Ciertamente aparecen nuevamente algunas críticas a la vida provinciana ("estéril y triste" -p. 73) y los protagonistas piensan frecuentemente en abandonar Rosalinda para vivir en Lima, que otra vez recibe un elogio desmedido, pero en todo caso Rosalinda y Palomares son espacios casi paradisíacos en relación al sombrío Kíllac de *Aves sin nido* (9).

---

(9) De hecho en Rosalinda parecería no haber más problemas que los suscitados por el cura Peñas. La crisis económica de Valentín y Antonio es vista siempre como una situación eventual.

Es importante observar que el enjuiciamiento de la vida provinciana corre a cargo, en *Indole,* de los vecinos poderosos. Mientras que en *Aves sin nido* los "notables" levantan una cerrada defensa de sus costumbres y están dispuestos hasta a matar por conservarlas, en la segunda novela son los propios vecinos, don Antonio y don Valentín, quienes condenan las limitaciones de la sociedad en que viven. El criterio que emplean para sus críticas es, en este sentido, mucho más individual que el que aparece en *Aves sin nido.* Por lo pronto no hay referencias directas a la injusticia y a la inmoralidad, que en todo caso tendrían que procesarse en términos autocríticos, si no, más bien, a las escasas posibilidades de desarrollo personal que brinda la vida provinciana. Sometidos a la opresión de un horizonte pequeñísimo, los vecinos imaginan la felicidad casi siempre como una fuga de esa realidad agobiante: don Valentín en términos de placer y ganancia económica (vid. p. 73), don Antonio, personaje de "buena índole" al fin y al cabo, en términos de tranquilidad, perfeccionamiento moral y ambiente civilizado. Dice:

> — Mi viaje es un hecho. Viviré contento allá [en Lima] donde se rinde culto al trabajo, donde uno puede confundirse con cientos de personas, con garantías para el hogar, y sin que la vanidad y las exigencias sociales me empujen al camino de la estafa (p. 243).

Puede decirse, entonces, que la condena de la vida provinciana está procesada en buena parte desde la perspectiva de los vecinos insatisfechos —y tal vez por esto sea menos punzante que en *Aves sin nido,* donde el juicio emana de los forasteros. Los otros dos estratos sociales que *Indole* representa, el de los mestizos e indios, no expresan juicio alguno: algunos parecen adecuarse bien a la realidad, y ser felices en ella, como Ildefonso y Ziska, mientras que otros, los indios, atrapados sustancialmente por un contorno de injusticia y explotación carecen de toda otra posibilidad que no sea la de sufrir y resignarse.

Contra el celibato y la confesión

El cura Peñas es el verdadero motor narrativo de *Indole.* Ligado a doña Asunción por vínculos de confesión y "paternidad espiritual", que implican el total vasallaje de la mujer ("dominada por el misticismo, que ciega y embrutece, morirá antes que delatar a su confesor" p. 242), el cura Peñas pretende establecer igual reación con doña Eulalia, y lo logra en cierto modo. Pero en este caso se trata de una obsesión sexual, muy pronto explicitada en el relato, que quiere realizarse al amparo de los ritos religiosos y de la ambigua relación entre confesor y penitente. Peñas utiliza su condición sacerdotal para acosar psicológicamente primero y físicamente después, a la esposa de don

Antonio, llegando a emplear el más burdo chantaje para cumplir sus fines. A punto de ser vencida, Eulalia se salva con el "auxilio [de] una fuerza misteriosa como la impulsión de la índole de la persona nacida para el bien" (p. 194). De esta suerte "la serpiente de la seducción quedó enredada en las redes tejidas por la índole superior de la mujer, y no se mancharon las cisnerianas plumas de la paloma entre las garras del sucio milano" (p. 255).

La historia del cura Peñas, algunos de cuyos episodios están descritos con notable acritud (vid. I, XVIII; II, I), da ingreso en la novela al tema religioso. Como en *Aves sin nido* se proclama insistentemente la adhesión al "cristianismo puro" y a él se remite una larga serie de reflexiones religiosas y morales que tienen la función de fijar la posición del narrador. Sin embargo, frente a esta visión positiva de la religión, se construye un plano abiertamente antitético en el que se remarcan, insistentemente también, los vicios de la religión falsificada. Esta perspectiva crítica enfoca aspectos de muy distinta naturaleza e importancia: desde la "manía del rezo" (p. 86) y las muchas horas que se pierden en la iglesia ("donde [la mujer] mora todo el santo día" -p. 85), o el condenable "misticismo que ciega y embrutece" (p. 242), que es resultado de la ignorancia en que los curas mantienen a las devotas, hasta los malos sacerdotes ("mercaderes del templo" -p. 209) o los peligros de la confesión y el celibato.

Estos dos últimos aspectos, la confesión y el celibato, son los que más reiteradamente aparecen en *Indole*. La opinión de Clorinda Matto sobre el celibato ya está claramente expuesta en *Aves sin nido* y en *Indole* no se hace más que reiterarla. La malsana pasión del cura Peñas por Eulalia y su desarreglada vida con Josefa (vid. II, III) se explican en gran parte como resultado del celibato. A este respecto se lee lo siguiente:

> ¿Qué puede hacer el hombre de forzada continencia, cuando cae la paloma sin alas, falta de razón, con grilletes en la voluntad? ¡Devorarla! (p. 213).

Pero es la confesión el tema que recibe mayor atención en *Indole*. A lo largo de todo el relato el lector escucha incontables advertencias sobre los peligros de este sacramento; de manera especial, y con gran crudeza, sobre los peligros que encierra para la mujer y para la felicidad de la familia. Doña Asunción es un ser totalmente entregado a la voluntad de su confesor y por eso mismo desgraciada en su matrimonio, mientras que doña Eulalia es sometida por el mismo confesor a un asedio sexual que también traerá dolor y sufrimiento a su familia. Incluso la inocente Ziska tiene que soportar también las indiscreciones del cura Peñas. De esta manera la confesión en *Indole* aparece siempre como una ocasión de pecado:

¡Quién había de decirle entonces que las flores y perfumes, símbolo de la virtud y de la santidad del verdadero sacerdote, evaporándose poco a poco con el terrible ventarrón de la carne, se trocarían ora en gotas de veneno, ora en sierpes ponzoñosas para el hogar, excitadas en su apetito por aquella comunicación íntima, sin velo, sin reserva, del confesionario, donde la mujer iba a desnudarse moralmente todos los días! Acaso el mismo señor Peñas no fue responsable al iniciarse en la lid desigual para la mujer, con todas las ventajas de parte de quien dispone del sigilo y del supremo poder sobre la conciencia (pp. 212-213).

Esta visión de la confesión explica la insistencia con que aparece en la novela la frase "nadie entre los dos", como condición necesaria para la felicidad conyugal y en referencia explícita a la intromisión de los sacerdotes, vía el sacramento de la penitencia, en las relaciones de la pareja (vid. pp. 66, 92, 106, etc.). *Indole* no menciona para nada las bases teológicas del sacramento de la penitencia y se limita a mostrar sus inconvenientes sociales y morales. Si bien es cierto que de esta manera salvaguarda un cierto respeto a los principios nucleares del cristianismo, al mismo tiempo, al eludirlos por completo y contraponer su práctica a los intereses de la moral social, prefiriendo los mandatos de ésta, Clorinda Matto de Turner configura una posición crítica de notable fortaleza. De hecho pone en primer lugar el imperativo moral y la idea profana de bien social, dejando en un oscuro trasfondo toda reflexión propiamente religiosa, con lo que está mostrando una axiología laica como superior a otra de raíz religiosa.

Lo dicho hasta aquí indica que *Indole* construye, ahora en el plano del mensaje, una nueva oposición. De una parte se encuentra la afirmación vehemente de los encumbrados valores religiosos; de otra, la irrealización personal y social de éstos, o inclusive su perversión. En el nivel de la representación concreta se prefiere el segundo lado, de suerte que en última instancia queda en pie una imagen verdaderamente deplorable de la vida religiosa como realización social. En este sentido no es casual que el cura Peñas, cuya infamia se enfatiza a lo largo de todo el relato, termine triunfante (como en *Aves sin nido* sucedía con el cura Miranda) en un alto cargo eclesiástico: "señalado como personaje de campanillas, aclamado como patricio ejemplar y como varón santo que allá, en su curato, edificaba a su feligresía" (p. 249). Desde esta perspectiva es claro que en la novela se diseña un sentido fuertemente anticlerical (pues el buen sacerdote es una posibilidad jamás realizada en el texto) que en algunos momentos se acerca a la irreligiosidad propia del positivismo. Es significativo este abismo entre los ideales aceptados y su negación constante en el plano de la realidad representada: puede ser resultado de una inseguridad personal, como parte de la contradicción global que señala toda la obra de Clorinda Matto, o puede ser, también, no más que una suer-

te de estrategia para burlar las presiones de una sociedad fanatizada, pero, en cualquier caso, es sugestivo observar cómo la realidad sigue siendo incapaz de variarlos a priori de la narración. Si en *Aves sin nido* el problema indígena no logra ser visto en sus dimensiones económicas más concretas, pese a la evidencia de éstas, en *Indole* el problema religioso tampoco se enfrenta en sus raíces y se prefiere, más bien, una opción moral que de alguna manera se escuda en el mal sacerdote y en la falsa religiosidad. Aún así, con todas estas limitaciones, *Indole* es una de las novelas que con más valentía ataca la cuestión religiosa. Como ya se ha visto, la pérdida de vigor en la crítica social del mundo andino, que es el déficit más grande de esta novela, se compensa en cierta forma con la violencia que adopta, aun teniendo en cuenta sus límites, la crítica religiosa (10).

No está demás recordar que el argumento central de *Indole*, la pasión sexual del confesor por su penitente, repite en sus lineamientos generales el acontecimiento de *El padre Horán* (1848), del también cusqueño Narciso Aréstegui (11), y que tal vez ambas se alimentan del mismo episodio histórico (12). La comparación de la novela de Aréstegui con la de Clorinda Matto, sirve también para hacer más visible el mayor rigor y profundidad de la crítica que propone *Indole* (13). En ésta es visible la huella del pensamiento de González Prada (14).

Las varias acepciones de la palabra "índole"

A más de probar las inconveniencias de la confesión, *Indole* está destinada también a reflexionar narrativamente sobre el concepto de la palabra que le sirve de título; o más concretamente, si se quiere, a demostrar que la "buena índole" termina siempre por imponerse sobre toda adversidad y sobre toda tentación que pretenda desviarla de su dirección originaria. Argumentalmente el imperio de la "buena ín-

(10) La crítica religiosa abarca también la intromisión de la política en la vida eclesiástica y la injusticia con que se distribuyen los altos cargos de la Iglesia.

(11) La novela de Aréstegui debió influir considerablemente en la Matto. La vigencia de esta influencia, ya visible en **Aves sin nido,** es notable en **Indole.**

(12) Algunos documentos relativos a este hecho, el asesinato por su confesor de Angela Barreda, han sido publicados por la Universidad del Cusco. Una más amplia referencia en el libro de Carrillo citado en la nota 3, p. 28, nota.

(13) En **El padre Horán** hay el cuidado de contraponer a la figura del sacerdote vicioso la del sacerdote santo y en ningún momento queda comprometida la jerarquía eclesiástica.

(14) Cf. Hugo García Salvattecci: **El pensamiento de Gonzales Prada,** Lima Arica, 1972, I Part.

dole" queda encomendado a la familia López: don Antonio y doña Eulalia serán los protagonistas de los distintos episodios que prueben la persistencia de esa disposición natural frente a los conflictos que va presentando la vida en sociedad.

La novela, sin embargo, demuestra una curiosa inseguridad en la conceptualización de este tema central. De hecho el relato incide varias veces en el sentido que corresponde a la palabra "índole", pero en todos los casos se observa la misma inseguridad y en algunos más de una contradicción. Las contradicciones se hacen más obvias cuando el tema de la "índole" se pone en relación con otras reflexiones que también incorpora la novela, como las relativas a la Providencia o al determinismo material del comportamiento humano, por ejemplo.

Para Clorinda Matto "índole" es la fuerza ética que preside el comportamiento humano. Aunque en una primera oportunidad ofrece a este respecto una interpretación propia de los "moralistas" y de los "fatalistas" ("índole, eso que los moralistas llaman inclinaciones y los fatalistas califican de predestinación") y señala que "solamente ella" permite al hombre superar las "situaciones dolorosas" (p. 97), en un segundo momento, cuando la vigencia de la "buena índole" ha sido ya demostrada por el argumento (vid. pp. 132, 194), ensaya una interpretación científica que, sin embargo, coincide hasta literalmente con la versión moralista:

> La ciencia humana, en sus relaciones fisiológicas, ha escrito también *índole*, traduciendo la tendencia o inclinación natural, peculiar a cada individuo (pp. 236-237, subrayado en el original).

En esta misma ocasión se establece que la "índole prevalece con mayor fuerza en la mujer" debido a que su deficiente educación la deja librada a sus "propias fuerzas" (p. 237). De esta manera parecería afirmarse que la "inclinación natural" de cada quien puede ser materia de transformación por medio de la educación —con lo que comienza a pulsarse el tema central de *Herencia*, la tercera y última novela de la Matto (15). Esta posibilidad de transformación por la vía educativa es negada poco después, sin embargo, cuando se establece tajantemente que la "forma [de la concavidad cerebral] determina, ante la ciencia fisiológica, los talentos humanos y hasta la índole de los individuos" (p. 245).

Es claro que este crudo fisiologismo no sólo contradice la fe en la

---

(15) Clorinda Matto de Turner: **Herencia** (Novela Peruana). Lima Matto Hnos., 1895. Aunque mucho más clara la filiación naturalista de esta novela, en ella el concepto de "herencia" tiene un tratamiento tan confuso como el de "índole" en la novela anterior. Con respecto a este tema puede verse mi "Prólogo" a la reedición de **Herencia**: Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1974.

educación y las contínuas alusiones a la Providencia (vid. p. 214); supone, globalmente, una alternativa científica que nada tiene que ver con los distintos conceptos, más bien idealistas, que la novela pone en juego. Es cierto que en algunos casos se trata de obviar la contradicción, como cuando se señala que los actos humanos no pueden cambiar la lógica de las leyes de la naturaleza en la medida en que "son leyes escritas por Dios" (p. 213), pero, en todo caso, es claramente perceptible una ambigüedad radical en la visión del mundo que subyace en *Indole,* ambigüedad que delata la presencia de elementos conceptuales de muy variada procedencia. Básicamente son factores idealistas, de filiación romántica, los que contienden con factores positivistas, de filiación naturalista, en el espacio de la segunda novela de Clorinda Matto. Por lo demás, el positivismo de Clorinda Matto nunca fue riguroso ni coherente, como tampoco lo fue el positivismo peruano, y siempre estuvo impregnado de rezagos idealistas. El tratamiento del concepto de "índole" es buena prueba de esto (16).

Naturalmente la ambigüedad conceptual tiene manifestaciones muy claras en el nivel de formalización del relato. De aquí que el lector pueda comprobar un claro desajuste entre ciertos fragmentos procesados bajo un modelo romántico, inclusive exacerbado, como el siguiente:

> Encendiéronse sus mejillas con el tinte del granado, en sus pestañas tembló un gota de rocío que pronto cayó como un diamante cuajado para brillar sobre el pavimento, evaporándose después hacia la región de los misterios, y sus labios, acercándose el uno al otro cual dos rosas que se besan, murmuraron a media voz: Amén (p. 59),

y otros fragmentos que acuden, sin mayor eficiencia, al modelo naturalista: "sintió una oleada de oxígeno en sus venas" (pág. 60); "despertado en sus sentidos por el fluido magnético que le comunicaba aquella cintura oprimida por su brazo" (p. 70); "en sus ojos se había impreso más el círculo ojerozo, negro, que los rodeaba [...] que para el observador podía decir más que un libro de fisiología comparada" (p. 128), etc., etc. Estas indecisiones, que a veces llegan a constituirse como contradicciones flagrantes, son las que definen con mayor precisión la novelística de Clorinda de Matto en relación con las tensiones culturales de su tiempo (17).

---

(16) Sobre el positivismo en el Perú cf.: Augusto Salazar Bondy: **Historia de las ideas en el Perú contemporáneo,** Lima, Moncloa Editores, 1965, tm. I. Aquí se explican las limitaciones del positivismo nacional, limitaciones que expresa también nuestra novela realista.

(17) Cf. nota 1.

La intención crítica de *Indole* es manifiesta. Si bien aminora la dureza de sus juicios sobre la vida andina, aumenta —y muy considerablemente— su rigor con respecto a los problemas religiosos. Circundando ambos núcleos, *Indole* desliza una serie de comentarios sobre la vida nacional y en ellos se aprecia, casi sin excepción, un tono claramente negativo.

Así, por ejemplo, a propósito del sangriento conflicto entre Castilla y Vivanco, cuya mención explícita fija en 1858 el tiempo del acontecimiento narrado (18), se alude a las "tantas luchas civiles en que dos caudillos disputan el poder" y a los grandes males que de ellas derivan (p. 215). La preeminencia del aspecto político en la vida nacional ("a todo se llega en el Perú por los tejidos de la política" -p. 265) es el resultado de esas perturbaciones sociales, que tampoco son ajenas, obviamente, al peligroso encumbramiento y extensión del poder militar: "en el país hasta las cosas del alma penden de nuestras bayonetas", dice con orgullo un oficial castillista (p. 235). Las fluctuaciones de la vida política impiden un desarrollo sostenido del país y fomentan, al menos indirectamente, el vicioso culto al éxito y a la exterioridad: en el Perú —se queja Clorinda Matto— los méritos sólo son reconocidos cuando se muestran "en la aparatosa forma de carruajes, sedas y lacayos" (p. 250) (19).

Frente a todos estos vicios, como también frente a los problemas de la falsa religiosidad, la novela tiene una función muy concreta. Amparada en los mandatos de la "moral social", la novela, la "novela trascendental", tiene que juzgar y condenar esa realidad deficitaria. Al hacerlo el novelista se arriesga considerablemente: será vejado por los "pobres de espíritu". La reflexión sobre las funciones de la novela y los riesgos del novelista en el Perú está explícita en un largo inciso del capítulo X de la II Parte (20). Su texto completo es el que sigue:

---

(18) Se trata del ingreso a Arequipa de las tropas leales a Castilla. Este hecho sucedió en marzo de 1858, tras ocho meses de asedio. Cf. Jorge Basadre: **Historia de la República del Perú**, Lima, Ed. Universitaria, 1968, tm. V.

(19) Este tema será muy importante en **Herencia**. Antes lo había tratado insistentemente Luis Benjamín Cisneros en sus dos novelas: **Julia** (1861) y **Edgardo** (1864).

(20) Hay otro párrafo que da una imagen totalmente distinta de la función de la novela: "eso dirán los novelistas, que inventan cuentos" (p. 58). Sin duda se trata de la opinión de un pensamiento que no es compartida por Clorinda Matto. Tal vez aluda a las novelas "puramente amorosas o recreativas" que condena en el "Proemio" de **Aves sin nido.**

¿Quién podía fijarse en nimiedades en una sociedad donde se rinde culto al éxito, donde la virtud, que no descansa en la aparatosa forma de carruajes, sedas y lacayos, ni aun merece el nombre de tal? ¿Quién podía señalar a tipos como el que nos ocupa [el cura Peñas]?

Nadie sino el novelista observador que, llevando el correctivo en los puntos de su pluma, penetra los misterios de la vida, y descorre ante la multitud ese denso velo que cubre los ojos de los moradores ciegos y fanatizados a un mismo tiempo. El novelista de sana intención, llevado en alas de la moral social, en nombre de las mismas instituciones que deben depurarse a medida que el progreso se extiende.

En el Perú no existe, sin embargo, el temor del correctivo retocado por el romance, porque todavía la novela trascendental, la novela para el pueblo y para el hogar, no tiene ni prosélitos ni cultivadores. Y a juzgar por el grado de los adelantos morales, ¡ay de aquella mano que, enristrando la poderosa arma del siglo, la tajante pluma, osara tasajear velo y tradición!

Los pueblos se moverían para condenarla en nombre del cielo prometido a los pobres de espíritu (pp. 250-251).

El texto anterior presagia la violenta reacción condenatoria que suscitaría *Indole,* como antes *Aves sin nido,* en razón básicamente de su enjuiciamiento de la vida religiosa. Y es que *Indole,* pese a todos sus defectos y limitaciones, pese a su ambigüedad, atacó zonas muy sensibles del sistema ideológico de los grupos de poder más tradicionales, en especial de la Iglesia, y reafirmó de esta manera el sentido esencialmente crítico de la novelística de Clorinda Matto. Para ella la novela era sobre todo un instrumento de la moral social destinado a combatir los vicios de una sociedad que consideraba enferma y desviada.

Letras, Lima. 1977-79 (Nos. 86-87), 61-90.

Génesis y proyecciones de la guerrilla del 'fiero' Vásquez

TOMAS G. ESCAJADILLO

Las peripecias del bandolero *Fiero* Vásquez dentro del contexto de *El mundo es ancho y ajeno* necesitan de un esclarecimiento para su correcta comprensión. Junto con la "historia de Benito Castro "constituyen una suerte de "vidas paralelas" a la comunidad de Rumi, "historias" cuyas relaciones con la historia de la comunidad (peripecia argumental central de la novela) son complejas e importantes, y necesitan, por tanto, de una explicación y análisis demorados. Ya hemos tenido ocasión de examinar el diseño básico que cumplen los cuatro capítulos dedicados a estos dos personajes al estudiar la "Trayectoria y sentido de los comuneros emigrados" en *El mundo es ancho y ajeno*" (1). Tanto en ese trabajo, como en el presente, estamos utilizando como punto de partida un estudio general de la novela: "Los principios estructuradores de *El mundo es ancho y ajeno*" (2).

Como explicáramos en esos trabajos, los Cáps. 4 (el *Fiero*) y 6 (Benito), constituyen las únicas interpolaciones a la historia de Rumi en el "primer ciclo" de la novela (compuesto por los capítulos 1-8), mientras que los otros capítulos dedicados a estos personajes (Benito: 17 el *Fiero*: 18) se mezclan con las interpolaciones ocasionadas por las "historias" de los cinco "comuneros emigrados" de Rumi insertas en el "segundo ciclo" de la novela (caps. 9-24).

Hemos visto asimismo la relación de los capítulos de estas dos "vidas paralelas" a la Comunidad con los dos "principios estructuradores" de *El mundo es ancho y ajeno;* lo que hemos denomi-

(1) "Trayectoria y sentido de los "comuneros emigrados" en **El mundo es ancho y ajeno**". En: "San Marcos". Lima, UNMSM, No. 18, enero-junio 1977, pp. 92-146. (Hay separata)

(2) "Los principios estructuradores de **El Mundo es ancho y Ajeno**". En: (Dora Varona, editor) **Ciro Alegría: trayectoria y mensaje**. Lima, Ediciones Varona, Colección Plenitud, 1972, pp. 206-33.

nado la Idea Central de la novela ("La comunidad es el único lugar habitable" para el campesino indígena), y el suspenso narrativo, que se produce mediante el "retardamiento del desarrollo de la acción" que provoca la interpolación de diversas historias "independientes", como las dedicadas al *Fiero* y a Benito Castro.

En un primer examen, la "historia del *Fiero*" podría considerarse, básicamente, como una suerte de fragmento de una "novela de aventuras"; el capítulo IV destinado a contar "el pasado" del bandolero y el capítulo XVIII dedicado a presentar el misterio en torno a la muerte del Fiero. Estos son los únicos dos capítulos de la novela dedicados exclusivamente al *Fiero* Vásquez y su aventura humana; son capítulos que, al alejar nuestra atención de la peripecia argumental principal, poseen un claro valor interpolativo que contribuye a crear el suspenso, uno de los dos ejes o "principios estructuradores" que, para mí, tiene la novela.

Para entender correctamente la función y el sentido del *Fiero* en la novela se hace necesario de un lado un análisis del largo capítulo IV; de otro, es imprescindible rastrear a lo largo de la novela la huella del impacto o influencia de bandolero, desde ese capítulo hasta aquel que cuenta el descubrimiento de "La cabeza del *Fiero* Vásquez" (XVIII) y el misterio que rodea la muerte del bandolero.

Examinemos, en primer lugar, el complejo capítulo IV. Estamos aquí ante la primera "interpolación" en *EMAA*, que, al producir el primer "retardamiento del desarrollo de la acción" en la novela, provoca el suspenso en relación al hilo narrativo principal, la suerte de la comunidad de Rumi. El carácter de "novela de aventuras" de la "historia" del *Fiero* Vásquez se ve reforzado por una explícita comparación, por parte del narrador omnisciente, con el legendario bandolero Luis Pardo:

> Muchas cholitas de los arrabales de los pueblos o de las casas perdidas entre la cresterías de la puna, suspiraban por él. Pertenecía a esa estirpe de bandoleros románticos que tenían en Luis Pardo su paradigma... (3)

Este es el tipo básico que encarna el *Fiero* al comienzo de la novela, un "bandolero romántico", individualista y "generoso", de la especie de Luis Pardo; aceptemos sin mayor reparo este "tipo básico" para mejor entender las transformaciones del personaje (4) conforme su peripecia vital se va mezclando más y más con

---

(3) Cito por: **Novelas completas**. Madrid, Editorial Aguilar (Biblioteca de Autores Modernos), segunda edición, 1963, p. 451.

(4) Es necesario que meditemos en torno a este "modelo" de bandolero que explícitamente escoge Alegría para componer su **Fiero**. Alegría se suma a quienes asumen la opción "romántica" en relación a Luis Pardo.. Recientemente tenemos por fin una documentación de la vida de Luis Pardo que, si bien se adscribe militantemente a una visión

el destino de la comunidad de Rumi. Sobre la base de esta presentación, el capítulo IV se desdobla morosa y complicadamente. Primero el narrador hace aparecer al bandolero por el caserío de Rumi, y de inmediato explica esta presencia: es muy amigo del comunero Doroteo Quispe. El narrador omnisciente "realista" cuenta en seguida cómo surgió esa amistad, como resultado de un asalto que tuvo por víctima a Doroteo, pero que terminó con la devolución de lo robado. El capítulo contiene dos historias "enmarcadas": la historia del pasado del mismo *Fiero* y la historia de un tal Valencio. Esta última historia ha sido relatada, en anteriores visitas, en forma conjunta por el propio *Fiero* y, complementariamente, por Doroteo y Casiana, la cuñada de Doroteo que se ha convertido en la compañera del bandolero. Doroteo —que tiene un pañuelo que es un salvoconducto para los integrantes de la banda del *Fiero*— le pregunta al bandolero por un casi salvaje bandido con quien tuvo un incidente en un paraje desolado; ello da lugar a que el *Fiero* hable algo de Valencio y complete una primera "imagen" de

---

idealizadora del famoso bandolero, y no pretende una rigurosa objetividad en el análisis de las fuentes, contiene sí, valiosa documentación que por primera vez se reúne en un solo volumen: Alberto Carrillo Ramírez: **Luis Pardo. "El gran bandido".** Lima, segunda edición corregida y aumentada ("Imprenta y encuadernación Yávari 394"), 1976, pp. 264. Este libro recopila la imagen de Luis Pardo tanto en la prosa de ficción peruana (recordando esta alusión a Luis Pardo en EMAA) como en todo otro tipos de textos. (Es lástima, dicho sea de paso, que olvide a José Diez-Canseco, quizás el más entusiasta, de nuestros escritores de primera importancia, de la figura de Luis Pardo, a quien dedica hasta dos textos, el magistral "Jijuna" y el menos conocido "Gaina que come güebo...")

Nos interesa, pues, señalar que tal caracterización inicial del **Fiero** (aunque en verdad, no esté demasiado respaldada por los hechos de la novela hace más fácil y verosímil la transformación del bandolero en "el brazo armado no oficial" de Rumi. O dicho desde otra perspectiva: en el sugestivo planteamiento del sociólogo Aníbal Quijano, una de las formas "pre políticas" de lucha en el campo peruano, precisamente por los años en que está ambientada **El mundo es ancho y ajeno**, es la asumida por el "bandolerismo social". Quijano explicita en detalle cuáles serían las diferencias entre un bandolero convencional y un "bandolero social". Pues bien, yo pienso que esta adscripción del **Fiero** Vásquez al modelo encarnado por el legendario Luis Pardo, implica ya un principio de cierta transformación de un bandolero "convencional" (como los Celedón de **Los perros hambrientos**, por ejemplo): Luis Pardo (por lo menos en la leyenda idealizadora) sería un "bandolero que roba a los ricos y protege a los pobres", o como dice Carrillo: "Lo complejo de su personalidad no nos permite hallarle su justa ubicación; pero si tenemos en cuenta sus características más saltantes, cuales eran su espíritu filantrópico para con los pobres y su rebeldía ante toda autoridad, podríamos considerarlo como un "anarquista", como un precursor del "anarquismo", antes que un vulgar delincuente" (op. cit., pp. III-IV) Ver las notas 9), 24), 27) y 31).

este importante personaje; luego, en la intimidad de la noche, Casiana le dice al *Fiero* "Valencio es mi hermano" y el narrador omnisciente "traduce" la historia de la desdichada vida de Valencio, Casiana y Paula, la mujer de Doroteo, como pastores de una gran hacienda. El efecto es similar al producido por el encuentro que, en el tercer capítulo, tiene una comitiva encabezada por Rosendo Maqui con unos pobres pastores de la vecina hacienda Umay. En estas dos oportunidades se ilumina, por el *contraste* y la *antítesis*, la Idea Central del libro, "la comunidad, único lugar habitable", uno de los "principios estructuradores" de la novela (5). A su vez el *Fiero* le cuenta a Casiana el pasado inmediato de Valencio: cómo se incorporó éste a la banda. Repárese en el complicado juego de "enmarcamientos" de los diversos fragmentos de la "historia de Valencio": en un capítulo que muestra al *Fiero* llegando a la casa del comunero Doroteo en Rumi (en el cual se nos explicita la razón de tal amistad) se recuerda algunas conversaciones sostenidas en relación a Valencio; entre Doroteo y el *Fiero* se presenta un fragmento del diseño general del personaje, el referido a "Valencio en la actualidad", mientras que, con este trasfondo, en una conversación *Fiero*-Casiana, se recrea "el pasado remoto", que abarca gran parte de su vida y la de su familia, y se complementa el "pasado inmediato" (cómo fue que llegó a la banda del *Fiero*) de este personaje "clave" de la novela (6).

Así resulta que la interpolación que causa "la historia de Valencio" enmarcada dentro de la "historia del *Fiero*" del capítulo IV es de alguna manera menos rotunda al mezclarse la anécdota con hechos relativos a personajes que son miembros de la Comunidad. E, igualmente, debe tenerse en cuenta la significación que tiene el relato de las infinitas miserias que pasan Valencio y sus padres y hermanos, en tanto destaca, por antítesis, la Idea Central de la novela, "la comunidad, único lugar habitable".

La segunda historia enmarcada es la que se refiere a la vida del propio *Fiero*. Se regresa al momento inicial del capítulo ("Cualquier día, de tarde, un jinete irrumpió en la Calle Real de Rumi al trote llano de su hermoso caballo negro", p. 449), y, sagazmente, se pretexta la aparición de Rosendo Maqui para que el *Fiero* Vásquez cuente su vida. Hay varios niveles de este relato que nos interesan; algunos tienen que ver más con técnicas de composición o función que cumple determinado fragmento na-

---

(5) C.F. "Los principios estructuradores de **EMAA**", op. cit.

(6) Para el diseño de la composición de este personaje y su función en la novela, véase mi trabajo: "Un monólogo interior en **El mundo es ancho y ajeno**". En: (varios) **La obra de Ciro Alegría**. Arequipa, Universidad Nacional de San Agustín, 1976, pp. 109-21. (Una versión ampliada de este texto apareció luego en "Acta Litteraria", revista de la Academia de Ciencias de Hungría)

rrativo dentro del orbe total de la novela; otros tendrán que ver más con los estratos ideológicos de la misma.

Veamos primero el "modelo" de esta historia. El *Fiero* comienza por contarle a Rosendo y los demás un momento concreto de su azaroza vida (que llamaremos pretérito "2"): cuando recibió una terrible herida y, medio moribundo, llega a la casa de don Teodoro Alegría y doña Elena Lynch. Dentro de esta historia se narra lo que el *Fiero* le contó a don Teodoro Alegría: el inicio de la "mala vida" del bandolero; cómo fue que de *agricultor* se convirtió en *bandolero*. A esto podríamos considerarlo un fragmento que relata un tiempo inicial "1". De aquí regresamos a Rosendo como interlocutor mudo y se nos cuenta la vida del *Fiero* a las órdenes de Teodoro Alegría, vuelto a la "buena senda". Así, tendríamos fragmentos narrativos que se refieren sucesivamente a tiempos novelados 3, 4, 5, etc. Un evento importante de este relato —acontecimiento de la más pura ley de "novela de aventuras"— lo constituye la narración de cómo el *Fiero* y el hacendado vadearon, de noche, un río con creciente, episodio en el cual casi pierde la vida el ex-bandolero; un extenso relato inmediatamente posterior cuenta la "recaptura" de la hacienda familiar Marcabal, relato "novelesco" si los hay; finalmente el *Fiero* cuenta cómo dejó de estar al servicio de Teodoro Alegría e intentó, de nuevo, regresar a su casa ("tenía un corralito para trigo y otro para maíz", p. 472) y cultivar la tierra con Gumercinda, su nueva compañera, y su hijo; todas sus buenas intenciones, sin embargo, serán inútiles, y el *Fiero* será forzado a convertirse nuevamente en bandolero.

Aquí termina la "historia" contada a Rosendo y Doroteo; hagamos ahora un alto para analizar los estratos de tal relato que tienen que ver con los personajes Elena Lynch y Teodoro Alegría. Ciro Alegría tuvo unos abuelos paternos de tales nombres y, asimismo, las coordenadas de sitios y situaciones corresponden básicamente a su "biografía familiar", especialmente el episodio de la toma de la hacienda Marcabal. El diseño de la caracterización de los personajes está presidido por una actitud evidentemente idealizadora, pues se ha "tomado en préstamo" de las personas históricas de Elena Lynch y Teodoro Alegría solamente rasgos positivos (7); desgraciadamente esta idealización de los abuelos

(7) Compárese la inmaculada presencia de Teodoro Alegría en la novela, con estas declaraciones: "A mi abuelo Teodoro se le puede acusar de muchas cosas. Era déspota, atropellador, desconsiderado, mujeriego, injusto, etc. Como novelista trato de juzgar imparcialmente". **En: Mucha suerte con harto palo. Memorias.** Ordenamiento, prólogo y notas de Dora Varona. Buenos Aires, Editorial Losada (Cristal del Tiempo), 1976, p. 116. Precisamente lo que no hace Alegría es juzgar imparcialmente. Aquí nos dice que era "injusto"; en la cita del libro que se consigna a continuación, los peones de Teodoro Alegría dicen: "Tiene la mano un poco dura, pero nunca hace injusticias".

paternos produce una grave distorsión en el libro. En efecto, la Elena Lynch de la ficción narrativa es una suma de virtudes, y Teodoro Alegría se nos presenta como un "hacendado bueno", *el único que existe en la novela*. Mientras a todo lo largo del extenso volumen no vemos otra cosa que patrones abusivos (recordemos, sobre todo, la terminante sentencia de Benito Castro: "Todas las haciendas eran iguales; en todas daba para sobrevivir, pero no para vivir", p. 522) y haciendas en que la vida es miserable, en concordancia con la Idea Central de la novela ("La comunidad, único lugar habitable"), en este capítulo se introduce, vía el conducto de la "autobiografía familiar", la excepcional aparición de un hacendado "bueno". Es necesario que subrayemos la incoherencia de que Teodoro sea un hacendado "benevolente", que significa un ejemplo, el único en el libro, de un patrón tolerable. Mientras que en todo el dilatado espacio novelado de *EMAA* se confirma la Idea Central de la novela que apunta a realzar los valores de la Comunidad, en esta instancia se brinda la única excepción a la norma, a través de un contrabando emocional de materiales provenientes de un nivel "autobiográfico" que acceden al mundo novelado. El paternalismo que implica la valoración positiva de Teodoro Alegría es evidente:

> ... los peones le respondieron "Tiene la mano un poco dura, pero nunca hace injusticias", y todos lo querían porque el pobre pide en primer lugar justicia aunque sea un poco dura... El *Fiero* estaba orgulloso de su patrón y se habría hecho matar por él, y así muchos. (p. 476).

A diferencia con lo que sucede en el resto de la novela, Teodoro Alegría representa la posibilidad de un hacendado aceptable y justo, encarna un tipo de hacendado paternalista que, en el espacio novelado en que aparece, es aceptado por todos y nos remite incluso a la idea de que el tal hacendado "bueno" lo es en parte por razones de "linaje". Obsérvese la evidente "idealización autobiográfica" del siguiente fragmento: "Caray, hombre, caray... Me has metido en un aprieto. En esta casa, por tradición de la familia de mi mujer y de la mía, se concede hospitalidad a quien llega. Elena, encima de la vieja ley, agrega su bondad". (p. 475)

Debe destacarse, de otro lado, la tajante función interpolativa que tiene esta "historia del Fiero"; se produce el "retardamiento del desarrollo de la acción" y el lector queda en suspenso en relación al juicio de linderos que amenaza la existencia de la comunidad de Rumi. Igual valor interpolativo tiene la secuencia final de la "historia del *Fiero*", que ocupa un capítulo aparte titulado "La cabeza del *Fiero* Vásquez" (XVIII). Al ser éstos los únicos capítulos dedicados exclusivamente al *Fiero*, podría pensarse que la función esencial que desempeña este personaje en la novela es la de pro-

ducir una "historia", novelesca y sugestiva, que pueda servir para ocasionar interpolaciones en la fábula principal de la novela. Sin que esto deje de ser básicamente cierto, es indispensable analizar la presencia y la función del *Fiero* Vásquez a lo largo de la novela (o más concretamente, entre el capítulo IV y el XVIII). Para ello será útil recordar que, como se nos explica en el cap. IV, el Fiero es un agricultor, un campesino, y que sólo acontecimientos fuera de su control lo apartan (no una sino dos veces) de la tierra y lo convierten en bandolero.

Una fugaz aparición del *Fiero* al final del cap. 7 nos hace saber que ahora el bandolero está a disposición de la Comunidad: "Yo estoy aura más allá de El Alto, po esas peñas prietas y amontonadas... Si va pa malo, mándame llamar o vas vos mesma..." (p. 579), le dice a Casiana. Debe recordarse, asimismo, que Rosendo, al terminar el capítulo 4, le propone al *Fiero* que se convierta en comunero; primero indirectamente (pp. 466-67) y luego de manera frontal: "Si usté deja esa vida, podremos tovía... ¿Qué tendría que usté cultivara la tierra?", p. 488. La respuesta del *Fiero* es igualmente tajante: "Usté quiere que siembre. A lo que resulte, ni Dios permita, puede que ni ustedes tengan onde sembrar..." (p. 489). Proféticas palabras que revelan el pesimismo del *Fiero* en torno a la marcha del juicio.

La presencia del Fiero en "El despojo", capítulo final del primer ciclo (1-8) en que se puede dividir la novela (8), es dominante. Estamos en verdad asistiendo a la fase final de un proceso mediante el cual el *Fiero* mezcla su destino con el de la comunidad; por lo tanto, cesa de existir, en tanto historia autónoma —tal como la acabamos de estudiar—, la "historia del *Fiero*" que se interpolaba a la "historia del juicio de la comunidad de Rumi". El *Fiero* ha transformado a su banda de una pandilla clásica y convencional en una suerte de "brazo armado no oficial" de la comunidad de Rumi. El *Fiero*, sintomáticamente, en este capítulo que narra "el (primer) despojo" de la comunidad, está presente en todas partes. En los cuarteles de la hacienda Umay se habla de él y se sospecha que un caporal recientemente incorporado sea en realidad un agente del *Fiero;* en la comunidad, durante el desarrollo de la asamblea general se habla constantemente de él, dado que una de las opciones que se debaten es la de la resistencia armada al despojo de las tierras comunales (pp. 660-04). Inmediatamente después de la asamblea, un largo fragmento del capítulo pertenece, de alguna manera, a la "historia del *Fiero*": es la narración de cómo Casiana (que ha abandonado la asamblea cuando comprende que la cosa "va pa malo") va en busca de la gua-

(8) C.F. "Los principios estructuradores de **EMAA**" op. cit., p. 212 y ss. También: "Trayectoria y sentido de los "comuneros emigrados" en **EMAA**", op. cit., esp. pp. 93-106.

rida de la banda y allí, en compañía de Valencio y de un bandolero manco, espera la llegada del *Fiero* (pp. 606-20); el sentido del texto es unívoco: "Ahí estaba el *Fiero*, negro de vestiduras y con un galope de quince leguas metido en el cuerpo, pensando ayudar a los comuneros" (p. 621). Cuando el *Fiero* llega al lugar de los acontecimientos, el narrador omnisciente cree necesaria una explicación de esta transformación que ha llevado al *Fiero*, de un bandolero convencional, a una especie de guerrillero que combate a los enemigos de Rumi:

> He allí que ahora iba a defender a su modo una causa de justicia. No tenía en la cabeza muchas explicaciones que darse. Recordaba solamente el dolor de su propia vida. ¡Ah, pero ahí estaban ya los mandones! (p. 629).

Y las páginas que siguen muestran, por primera vez en la novela, un segmento narrativo que pertenece exactamente por igual a "la historia del *Fiero*" que a la "historia de la comunidad de Rumi". El *Fiero* discute con Rosendo, pero termina por aceptar el veredicto de la asamblea comunal de no resistir por la fuerza; la comitiva da media vuelta y regresa a Yanañahui. Sin embargo, la intuición narrativa de Alegría lo lleva a fabular incidentes finales en este acto de pacífica entrega de las tierras perdidas en el juicio de linderos; con ello consigue, de un lado, crear un clima de tensión que hace que la entrega de tierras no sea tan pacífica; de otro lado, al morir en estos incidentes un comunero (el tejedor Mardoqueo) y un bandolero (el *Manco*), se grafica una primera imagen de la fusión de la banda del Fiero con la comunidad de Rumi; el destino de la banda estará desde ahora vinculado estrechamente con el destino de Rumi.

En el capítulo que sigue (el inicial del "segundo ciclo" de la novela) se hacen más profundas —y más complejas— las relaciones entre la banda del *Fiero* y la comunidad de Rumi. En términos globales podría hablarse de un "triple movimiento" de los fragmentos de la "historia del *Fiero*", ya desde el capítulo final de la primera parte de la novela (VIII). En lo fundamental, el *Fiero* y su banda se transforman, de bandoleros convencionales, en el "brazo armado no oficial" de la comunidad; por este movimiento central el *Fiero* va poniendo progresivamente su banda al servicio de los intereses de la comunidad, hasta el punto que las operaciones de la banda sólo conciernen al ataque a los enemigos de Rumi: asalto a la hacienda Umay; castigo a los enemigos de la comunidad. Junto a este "movimiento central" un movimiento "complementario" estaría constituido por la incorporación de un bandolero a la comunidad de Rumi (Cap. XI, "Valencio, en Yanañahui"); el movimiento inverso (e igualmente complementario del "movimiento central") está representado por la salida de algunos comu-

neros para incorporarse a la banda del *Fiero*. De éstos, Doroteo Quispe, el viejo amigo (y después concuñado) del *Fiero* aparece en varios episodios y protagoniza un capítulo íntegro (XIV). Al tomar Doroteo y sus amigos la decisión de entrar en la banda del *Fiero con el propósito de vengar a la comunidad*, ello mismo refuerza la intención fundamental del Fiero. Se comprenderá, pues, que, al referirse las acciones capitaneadas por el bandolero Doroteo Quispe al castigo contra los enemigos de Rumi, cómplices del "despojo" que se acaba de perpetrar, los fragmentos narrativos relativos "a la banda del *Fiero* "devienen indistinguibles respecto de aquéllos que cuentan "la historia de la comunidad de Rumi". En el plano de la composición novelística nos encontramos, qué duda cabe, frente a un diseño de las relaciones banda del *Fiero*/comunidad de Rumi, funcional, armónicamente construido y ciertamente más complejo de lo que siempre ha creído la crítica.

En el capítulo inicial del "segundo ciclo" de la novela se continúa sintiendo la influencia del *Fiero;* siguiendo su consejo los comuneros deciden apelar y contratar a un nuevo defensor legal, pues el *Fiero* los ha hecho desconfiar de Bismark Ruiz. El mismo *Fiero* se apareció un par de veces por la laguna de Yanañahui, a conversar con Doroteo (p. 643). Poco después se informa de la desaparición de Doroteo y dos comuneros más: "Paula se acercó a explicarle./ —Taita, se jueron con el *Fiero* Vásquez. ¿Tú qué dices?/ Y el alcalde Rosendo Maqui, por primera vez en su vida. dejó sin respuesta la pregunta de un comunero" (p. 652); muy pronto se verá las consecuencias de esta incorporación: la primera acción de Doroteo consiste en vengarse de Bismark Ruiz. Y si bien Doroteo y sus dos compañeros —bandoleros novatos, después de todo— son incapaces de matar al tinterillo y acompañante (pp. 658-65), y se limitan a robarles las cabalgaduras en medio de la noche, las consecuencias de este acto resultan fulminantes, pues Melba Cortez, cuya naturaleza es sumamente frágil, se sentirá mal, la caminata la congestiona de tal manera que, a poco de llegar al pueblo, muere (pp. 665-70).

Las cosas, mientras tanto, se complican para la comunidad; Amenábar asalta al postillón que llevaba el correo en el que iba el expediente del juicio apelado a la instancia superior y, encima, hace que un hombre vestido de negro vigile la operación, con lo cual la responsabilidad del robo recae presuntamente en el *Fiero* (p. 649 y p. 672). Antes que termine el capítulo se contará la sangrienta pelea a cuchillo entre Doroteo y un bandolero (pp. 673-78), que termina en una verdadera batalla campal entre todos los bandidos: "De este modo, los comuneros quedaron realmente incorporados a la banda del *Fiero* Vásquez" (p. 678). Es interesante anotar que este es el último episodio de la "historia de la banda del *Fiero*" que conserva la función de interpolación, de "retardamiento del desarrollo de la acción" principal de la novela; estas

páginas dedicadas al duelo a cuchillo nos distraen eficazmente del juicio de linderos entre Rumi y Amenábar.

Al hacendado de Umay le conviene que se asocie a la banda del Fiero con la comunidad de Rumi, pues así aumenta la responsabilidad penal de ésta; por ello es que, poco después, estando "Rosendo Maqui, en la cárcel" (cap. XI), por haber intentado recuperar ganado de la comunidad que se encontraba en la hacienda Umay, los cargos contra él serán más amplios:

> Rosendo estaba acusado no solo de abigeato sino también de instigación al homicidio de don Roque Iñiguez, de tentativa de homicidio de don Alvaro Amenábar y de complicidad y encubrimiento de los delitos del *Fiero* Vásquez (p. 715)

El carácter "no oficial" de las operaciones de la *guerrilla* del *Fiero* contra Amenábar y sus secuaces —así como el cuestionamiento de tales operaciones por personas que, como el bienintencionado pero ingenuo abogado defensor, Correa Zavala, todavía creen en una "salida legal" para Rosendo y para la comunidad de Rumi— queda evidenciado en este diálogo entre Rosendo Maqui y su abogado:

> La cosa está que arde en las punas de Umay y por eso don Alvaro no ha podido venir. Dicen que corre mucha bala y que es la gente del *Fiero*. Una noche, hasta atacaron la hacienda y murieron dos caporales.
> Rosendo callaba sin saber qué decir.
> —De mi parte, Maqui, le aconsejaría que ejerciera su influencia para que terminara esta agitación. Usted es el perjudicado...
> —¿Cree que puedo salir?
> —Sí, si se cumple la ley.
> —Usté es muy güeno, don Correa, y cree tovía en la ley. Ya verá como nos enredan... (pp. 715-16)

Es importante subrayar que el *Fiero* determina sus acciones al margen de consultas o contactos con los dirigentes de la Comunidad; así se desprende claramente del "informe" que el nuevo alcalde, Clemente Yacu —nombrado mientras dure la prisión de Rosendo Maqui— hace al ex-alcalde: "Clemente le informó de la asamblea y todo lo que pasó en ella. Nada sabían en detalle del ataque a Umay y la muerte de dos caporales. Corrían las voces de que iba a salir la gendarmería a batir al *Fiero* Vásquez" (p. 721)

Muy pronto se hace evidente que el hacendado conseguirá que el gobierno mande a la fuerza pública a perseguir al *Fiero*; pues ya no es un simple bandolero, sino una amenaza a los hacendados, es decir, a la propiedad privada y al orden establecido.

Estas acciones iniciales de la banda del *Fiero* parecen tener una relativa eficacia:

> Don Alvaro Amenábar y Roldán llegó al pueblo, llevando a toda su familia, de un momento a otro. La noticia entró a la cárcel por boca de un gendarme.
> —Llegó el gallazo con la pollada. Alardeaba que al *Fiero* Vásquez lo iba a hacer lacear con sus caporales y aura corre. Dicen que se ha venido por caminos extraviados y seguro que pedirá que nos manden contra el *Fiero*... (pp. 722-23).

Es importante de otro lado reparar en la única recomendación que hace Rosendo al nuevo alcalde: "—No den pretexto pa que destruya la comunidad po la juerza..." (p. 722).

Finalmente, se hace efectiva la movilización contra el *Fiero;* es significativa la reacción en la prisión en torno a la figura del bandolero:

> Una noche resonaron cascos de caballos en el patio empedrado . Luego repiquetearon con más violencia, saliendo a la calle y alejándose. Al día siguiente los presos no fueron llevados al sol, con el pretexto de que pronto llovería. Correa Zavala entró a ver a Rosendo y le dijo:
> —No los sacan por precaución, pues han quedado pocos gendarmes, a pesar de que la dotación ha sido aumentada. Anoche partieron cuarenta, y se dice que van a perseguir al *Fiero* Vásquez...
> La noticia voló de celda en celda, de cuadra en cuadra. *Los* presos alentaban una abierta simpatía por el *Fiero Vásquez, a quien juzgaban el vengador de todas las tropelías e injusticias* (pp. 739-40; mi subrayado)

Como se ve esta "imagen" que tiene el *Fiero* en la cárcel —en la que la mayoría de los presos lo están de una manera injusta— coincide con la transformación que venimos estudiando que convierte al ex-bandolero tradicional en un guerrillero *sui generis* que combate a los enemigos de Rumi, a Amenábar y sus cómplices. (9)

---

(9) Nos parece pertinente en esta instancia examinar, aunque sea someramente, un aspecto de un ensayo de Aníbal Quijano titulado "Los movimientos campesinos contemporáneos en América Latina", referido específicamente al "bandolerismo social". Quijano considera que hay "dos etapas históricas en los movimientos campesinos, en Latinoamérica". Dentro de la primera etapa, "el período pre-político", figura el "bandolerismo social". Es interesante anotar que Quijano no sólo acepta como fuentes de documentación las habituales en las ciencias sociales, sino que da explícitamente cabida a la prosa de ficción: "Las numerosas formas concretas que adoptaron estos movimientos del campesinado, que se registran en la literatura histórica y **narrativa**" (p. 31, mi subrayado) se pueden agrupar en cuatro categorías, una de las cuales es la aludida "bandolerismo social". Veamos en esta instancia qué bien calza el

Y, al mismo tiempo, vía los destinos de Rosendo y el *Fiero* ("coinculpados"), seguimos presenciando la fusión de la "historia de la banda del Fiero" y la "historia de la comunidad de Rumi" en una sola historia.

Los resultados del operativo contra el *Fiero* los conocemos dentro del capítulo que cuenta el afincamiento de "Valencio, en Yanañahui" (XII):

> Rebotando de cerro en cerro, de picacho en picacho, una tormenta de estampidos llegó una tarde hasta el caserío. Venía evidentemente de muy lejos. Todos los comuneros se asomaron a la puerta de sus casas mirando hacia las cresterías. El viento, por momentos, ayudaba la llegada de los sonidos y la batalla se acercaba. Lloraba la mujer de Jerónimo Cahua; la de Condorumi se puso a trepar el cerro con la esperanza de distinguir algo, y Paula y Casiana callaban con el silencio doloroso que habían aprendido desde su nacimiento. *Por primera vez la comunidad se inquietaba ante una distante lucha de bandoleros* (. . .) He aquí que ahora recomenzaban los tiros y tres comuneros daban sus vidas al azar de la contienda. (p. 744; mi subrayado)

Paula y Casiana le sacan a su hermano, trabajosamente, detalles del enfrentamiento del Fiero con los "caporales gendarmes"; (10) los bandoleros han tenido cinco muertos y cuatro heridos, pe-

---

Fiero Vásquez en la caracterización del "bandolero social": "El bandolerismo social, en cambio, persigue predominantemente finalidades punitivas. A pesar de tener un claro sentido de protesta social por la injusticia de los poderosos, no llega a tener una "ideología" amplia, salvo la primaria de rebelión contra el abuso y la opresión exacerbada". (p. 31) C.F. "Los movimientos campesinos contemporáneos en América Latina". **En:** "Visión del Perú". Lima, No. 2, agosto de 1967, pp. 28-51. Es necesario subrayar la evolución, las transformaciones del personaje del **Fiero;** nosotros pensamos que este momento de la peripecia del **Fiero** nos lo muestra totalmente convertido en lo que Quijano llama "bandolero social". En este diálogo con las ciencias sociales podríamos puntualizar lo siguiente: Quijano afirma: "Sobre el bandolerismo campesino la única fuente accesible es la literatura narrativa", y menciona, en primer lugar, **El mundo es ancho y ajeno**, con expresa alusión del capítulo "El **Fiero** Vásquez"; como queda analizado en este estudio, ese **Fiero** inicial evoluciona en la novela hasta ponerse al servicio de la comunidad de Rumi y realizar acciones punitivas contra los enemigos de ésta: este segundo es el **Fiero** que se adecúa plenamente a la caracterización que hace Quijano de un "bandolero social".

(10) En el "cerebro primitivo" de Valencio se produce una "fusión" de los "caporales" y los "gendarmes"; algo similar pareciera proponer subliminalmente la novela misma. En todo caso conviene destacar que nunca se usa, en toda la extensa novela, sinónimos para "caporales" ni para "gendarmes". Ver "Un monólogo interior en **EMAA**", op. cit. y "Trayectoria y sentido de los 'comuneros emigrados' en **EMAA**". p. 113.

ro aparentemente las bajas en las filas de los gendarmes y caporales habían sido aún mayores; la banda ha sobrevivido a un enfrentamiento frontal. Al margen de los motivos que ha tenido el *Fiero* para ordenar a Valencio que se integre plenamente a la comunidad (dijo "Que acompañe y trabaje"), nos interesa tan solo subrayar una vez más cómo la red de relaciones entre "la historia de la banda del *Fiero*" y la "historia de la comunidad de Rumi", se vuelve más compleja y significativa mediante el recurso de hacer que un miembro de su banda (no importa que sea el "primitivo" y "barbaro" Valencio, su cuñado), se convierta en comunero de Rumi. El capítulo es, por lo demás, como lo hemos estudiado en otra ocasión (11), uno de singular importancia en la estructura global de la novela.

Pasa un tiempo, unos cuantos meses, y nos enteraremos de que la banda del *Fiero* ha sido diezmada y su jefe, finalmente, capturado (12). Después de uno de los capítulos interpolativos que cuentan las peripecias de comuneros emigrados, se nos presenta el dedicado a "El bandolero Doroteo Quispe". Tenemos en él relatos pertenecientes, como se ha dicho, a las dos "historias": venganzas contra los enemigos de Rumi. Pero si la primera operación de este tipo (contra Bismark Ruiz y su amante), nos había mostrado, páginas atrás a unos comuneros-bandidos incapaces de matar, ahora estamos ante *"El bandolero Doroteo Quispe"*, curtido por las peleas —dentro y fuera de la banda— y lleno de odio por la reciente muerte de Jerónimo Cahua. La segunda venganza de Doroteo está dirigida contra Zenobio García y su familia, el mal vecino de Muncha que traicionó a los comuneros en el reciente juicio. Los bandoleros —Doroteo, que los capitaneaba, el forzudo Eloy Condorumi y tres más— se comportan con brutalidad, aunque el gobernador de Muncha, en un golpe de suerte, logra escapar de una muerte segura. Quien no escapará es el *Mágico*, protagonista del tercer y último episodio de venganza que ejecuta Doroteo. Nuevamente es necesario hacer notar de que la violencia y la brutalidad van en aumento de episodio en episodio, pues en el de Zenobio García resulta que el gobernador de Muncha sólo pierde

(11) C. F."Un monólogo interior en **EMAA**" op. cit.

(12) La primera noticia del apresamiento del **Fiero** Vásquez la tenemos dentro de una de las historias de los "comuneros emigrados", la de Calixto Páucar en el asiento minero de Navilca (p. 764), lo cual importa un elemento de "borrosidad temporal", pues la norma temporal de la historia principal es la cronología lineal, mientras que los capítulos de los "comuneros emigrados" están presididos por un afán de vaga simultaneidad en un tiempo no muy identificable. Ver "Trayectoria y sentido de los 'comuneros emigrados' en EMAA", op. cit., p. 119 y "Los principios estructuradores de EMAA", op cit., p. 223.

"honra (13) y hacienda", mientras que el *Mágico* hallará feroz muerte en un pantano. El mercachifle había sido perseguido pacientemente ("Días de días llevaban Doroteo y sus segundos por las punas adonde huyeron, acechando inútilmente", p. 781), y cuando se le captura Doroteo desecha la idea de una muerte convencional por bala: lo llevan a un pantano a que se ahogue lentamente; Alegría está en su mejor nivel manejando los incidentes de esta secuencia narrativa. Cuando, en el minuto penúltimo, el *Mágico* ruega "tengan compasión", la respuesta es tajante: "¿Compasión? ¿Tuviste vos compasión de algo en tu vida?" (p. 787); no hay piedad para los que traicionaron a Rumi, y las razones de la muerte del Mágico son muy claras:

> —¿Cobardes, dices? Tú has sido el gran cobarde. Después de pasar como amigo, te volteaste y también juiste a sonsacar a la gente del *Fiero* pa ir con el cuento a tu gamonal. Aura sabemos todo: te has fregado... (p. 784)

Luego de la "historia de comuneros emigrados" más extensa, que se interpola a continuación (los padecimientos de Augusto Maqui en una caucherías), la acción nos lleva nuevamente hacia Rosendo ("No sabemos con precisión cuánto tiempo ha pasado desde la última vez que vimos a Rosendo en la cárcel. Quizá un año, quizá dos. Para el caso, podría hacer seis meses solamente" p. 819). Será la narración del reencuentro, en la cárcel, del ex-alcalde y el bandolero, de la fuga de este último y, finalmente, del asesinato de Rosendo Maqui, ejecutado por los gendarmes de la prisión. También será el último episodio en que participa el *Fiero*, pues a partir de aquí desaparece la huella del bandolero, hasta aquel episodio que presenta el misterio que rodea su muerte (18: "La cabeza del *Fiero* Vásquez"). Este capítulo, a pesar de estar titulado "Muerte de Rosendo Maqui" (16), es protagonizado, sin embargo, por igual por el *Fiero* que por el venerable alcalde. Será también la instancia de mayor contacto personal entre estos importantísimos personajes de *El mundo es ancho y ajeno* (los más importantes de la novela junto con Benito Castro), y nos parece, por tanto, necesario examinar con algún detenimiento este episodio de la novela. Como se ha dicho, la fusión de las actividades de la banda y los sucesos de la comunidad implica una vinculación en-

---

(13) Los bandoleros destrozan la tienda y el alambique de Zenobio García y violan a su esposa y a su hija, la "orgullosa" Rosa Estela (pp. 779-81). Por ello es un tanto inverosímil que Doroteo Quispe, que es quien viola a la hija del gobernador García, como parte de una acción "punitiva" en la que ninguno de los asaltantes actua embozado, se avecine de nuevo en la comunidad de Rumi, colindante con el pueblo de Muncha.

tre ellas que es alentada desde arriba porque conviene al hacendado y a los poderes públicos:

> Un día metieron al *Fiero* Vásquez a la propia celda de Rosendo. De la 4 pasaba a la 2. Las autoridades los consideraban ya compañeros de proceso, y, sobre todo, reuniendo al comunero con el bandido, querían envolver a Rosendo y toda la comunidad en la misma atmósfera delictuosa y culpable (p. 824)

Es interesante notar que pese a que Rosendo es una presencia dominante en este capítulo al cual da título, algunos acontecimientos que se filtran a la cárcel tienen la virtud de distraer la acción relativa al juicio de linderos, a pesar de que en tales hechos —las incidencias de una reciente "campaña electoral" a balazos en la que se enfrentan Amenábar y sus rivales, los Córdova— el hacendado de Umay está presente. Pero, a nivel de acontecimientos, los tiros que se escuchan en la cárcel, y que marcan la existencia de un "clima electoral", nos distraen un tanto. Igualmente, Amenábar, que se había ido a Lima, se eterniza en la capital debido a un asunto de faldas (extranjeras), y el juicio contra Rumi parece haber pasado, por el momento, a un plano secundario. El capítulo contiene el acierto de reunir a Rosendo con Jacinto Prieto (14), el valiente herrero que quiso declarar en favor de la comunidad en el pasado juicio, el único que intentó hacerlo; por eso es precisamente que se encuentra preso Jacinto. Significativamente, el *Fiero* lo ayuda con dinero y consigue sacarlo de la cárcel

En la cárcel rápidamente el *Fiero* domina la escena, por su sola presencia y por su dinero. Está en constante contacto con su banda —de la cual recibe dinero y a la cual le da directivas— y por orden suya los bandoleros se han puesto en contacto con los Córdova para "ayudarlos" en la "campaña electoral" contra un hijo del hacendado de Umay, que se ha lanzado de candidato a una diputación. El Fiero recibe también constantemente la visita de Casiana y su hijo "que ya comenzaba a caminar". Un solo acontecimiento de este capítulo carcelario nos remitiría a una

---

(14) Jacinto Prieto, junto con Correa Zavala y hasta el "loco pierolista" (personaje del pueblo que acostumbra entrar y salir de la cárcel principalmente por sus burlas a los poderosos) cumplen la función de significar que, pese a todo y aunque sea en forma limitada, existe la "solidaridad humana" sobre la tierra. He fundamentado, de otro lado, que este personaje representa el diseño básico del que luego se llamaría "Calixto Garmendia", personaje protagonista de un cuento por largos años antes de que se descubriera que era en realidad un personaje y una anécdota sacados de la novela **Lázaro.** Cf. mi tesis doctoral: **La narrativa indigenista. Un planteamiento y ocho incisiones.** Lima, UNMSM, 1971, p. 45.

"historia del *Fiero*" autónoma de la historia de Rumi: la reaparición de su ex-compañera, Gumercinda, de la cual no había vuelto a saber nada.

Es interesante notar que entre el *Fiero* y Rosendo se establece una corriente de simpatía y solidaridad pero la comunicación entre ellos es más bien parca: "se llevaban bien, pero no sería exacto decir que intimaban" (p. 825) Las diferencias entre ellos son las mismas que los dividieron en cuanto a resistir o no el despojo de las tierras comunales; en el horizonte espiritual de Rosendo está siempre presente la tierra y esto lo hace pensar sedentariamente, mientras que el horizonte del *Fiero* es ilimitado: el bandolero es básicamente nómada. Estas diferencias se agudizan cuando el *Fiero* trata de convencer a Rosendo de que lo acompañe en su bien planeada pero riesgosa fuga; veamos sus reacciones iniciales:

> Rosendo se puso a mascar su coca. El *Fiero* prendió un cigarrillo y revisó las ganzúas y la carga del revólver. El viejo consideraba lo que podía sucederle en caso de que lograran escapar. El bandido solo se preocupaba del éxito de la fuga misma. Más allá del muro, quedaba su mundo de riscos, cavernas y balazos. (pp. 831-32).

Es decir, mientras Rosendo piensa como *campesino*, y por lo tanto como una persona atada a la tierra, el Fiero encarna al fuera-de-la-ley sin atadura alguna, en la tradición del auténtico *outlaw* de tantas corrientes novelescas. Volveremos después a este punto.

El *Fiero*, pues, ha preparado cuidadosamente su fuga; sabe perfectamente que su situación se ha complicado grandemente al estar asociado con la resistencia armada de la comunidad de Rumi, no sólo porque ahora tiene un muy poderoso enemigo, Amenábar, sino porque se ha salido de los módulos habituales con que operan los bandoleros: ahora es, además de todo lo anterior, una amenaza a la propiedad privada y el orden establecido. El narrador omnisciente nos hace saber que también el Juez del proceso piensa igual:

> El juez, sabiéndolo en sus manos, no se daba el trabajo de acosarlo mucho. Por momentos, hasta tomaba una actitud que quería decir: "Yo no te reclamo, sino Amenábar. ¿Para qué te metiste con los comuneros?" (p. 824)

El capítulo continúa con la "novelesca" fuga del *Fiero* y el asesinato, que se realiza inmediatamente después de la escapatoria, de Rosendo Maqui: los gendarmes lo ultiman a culatazos de fusil (15). Todavía sobrevive unas cuantas horas el venerable

---

(15) En un texto publicado en la revista "Texto Crítico", en el

alcalde, y dos espléndidas páginas, que no es la ocasión de glosar (16), nos introducen al *fluir de la conciencia* de Rosendo ("No suplo claramente cuando volvió en sí. Su conciencia era una flotante niebla", p. 837) en sus últimos momentos de vida. Todo ha concluido; Rosendo ha muerto y el *Fiero* ha logrado escapar.

Aquí termina la vigencia del *Fiero* en la novela. Alegría, sin embargo, fabula un episodio final (17) que se refiere al misterio de la muerte del bandolero, capítulo que, como hemos afirmado,

---

cual discuto la problemática de la obra de Alegría a raíz de la aparición de sus **Memorias**, examino una anécdota del "sistema literario" en relación a **El mundo es ancho y ajeno;** cómo, en la versión de dibujos animados de la novela, que "Expreso" publicó entre 1962 y 1965 (Gonzalo Mayo dibujante) la muerte de Rosendo Maqui (en la versión que el propio Alegría proporcionaba a "Expreso" se acentuaba la denuncia al hacer que el propio subprefecto golpee al alcalde con un bastón) tiene, en el texto definitivo este enunciado: "Rosendo sintió como un puñal de fuego en el corazón. Era el traicionero infarto". La verdadera traición es la de quienes manipulan los mensajes emitidos por el "imparcial" "Expreso" de aquellos días. Misterios de la "decodificación" amparada por la S.I.P. En un ejemplo de sarcasmo seguramente involuntario "Expreso" incluye esta información, que era una novedad, pues nadie sabía hasta qué punto había sido violada la voluntad de Alegría, en el "Homenaje" que se le tributó al novelista con motivo de su muerte. C.F. "Estampa" (Suplemento dominical de "Expreso"), Lima, 26 de febrero de 1967, p. 4. Ver (T.G.E.): "Alegría habla a los diez años de su muerte. Reflexiones, observaciones y reparos a partir de la aparición de sus **Memorias**". En: "Texto Crítico". Xalapa, Revista del centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, Año IV, número 11, Septiembre a diciembre de 1978, pp. 132-34.

(16) Véase un estudio muy detallado del fluir de la conciencia de Valencio en: "Un monólogo interior en **EMAA**", op. cit. Este fluir de la conciencia que interpreta los últimos instantes de la vida de Rosendo representa un segundo monólogo interior, menos importante, en la novela. Repárese cómo, junto a otras ideas e imágenes "esperables", una de las últimas ideas que visita la conciencia de Rosendo es aquella de los tiempos antiguos "en que todo era comunidad"; veamos el logrado final del monólogo interior del agonizante alcalde: "El maizal luce barba de hombre y el trigo echa espigas de sol. La campana de la capilla canta. Pascuala teje una bella frazada de colores... El buey Mosco ha ido por sal y ya lenguetea el bloque de sal de piedra... El viejo Chauqui cuenta que todo era comunidad y que los comuneros de Rumi decían ser descendientes de los cóndores. Esa es la flauta de Demetrio Sumallacta, como el canto de las torcaces. Revolotean las torcaces sobre la quebrada lila de moras. De la quebrada baja la acequia de agua que brilla al sol en cierta curva. En el arpa de Anselmo canta una bandada de pájaros amanecidos... '¡No me peguen!' '¡No me peguen!' ¿Por qué lo golpean así? '¡No me peguen!' " (p. 838)

(17) Digo "fabula" por lo funcional de este episodio final, con su impenetrable misterio, en la estructura total de la novela; a pesar de que Alegría explicaba que las circunstancias de la muerte del **Fiero** "en la novela" corresponden exactamente a aquellas de la muerte de este personaje "en la realidad". C.F. nota 19.

devuelve el valor interpolativo que tuvo inicialmente (cap. V) la "historia del *Fiero*". Es más, este capítulo está inserto en un "bloque" de cuatro capítulos (XVII-XX) que posee una clara función interpolativa: durante numerosas páginas nos hemos alejado de la historia del (segundo) juicio de linderos que amenaza la existencia misma de Rumi (18).

Este misterio, que Alegría ha justificado un tanto simplísticamente aduciendo razones de "realismo" (19), implica casi la única instancia en la totalidad de la novela (20) en que el narrador omnisciente viola su norma de "explicarlo todo", parte importante de la "poética" narrativa de la novela. Esta ruptura de la norma es a todas luces un acierto, porque el profundo misterio que rodea la muerte del *Fiero* le devuelve a su historia el carácter que tuvo, en un primer momento (cap. V), de "novela de aventuras". En efecto, ninguna de las hipótesis —de diversos personajes secundarios y del narrador mismo— puede explicar por qué se encontró —oculta, pero no mucho—, en un paraje semi-desolado, la cabeza del famoso bandolero, ni por qué fue separada la cabeza del cuerpo, que nunca fue hallado. La banda del *Fiero*, en su última aparición en la novela, está igualmente desconcertada:

> La noticia llegó al seno de la banda y todos blasfemaron amarga y rabiosamente. Doroteo lloraba mascullando: "Y aura me doy cuenta de que lo quería al maldito..." Tenían que saber quién lo mató y entonces... Pero no existían siquiera indicios. El *Fiero* se marchó solo diciendo que regresa-

(18) C.F. "Los principios estructuradores de **EMAA**" op. cit., pp. 215-16, y "Trayectoria y sentido de la peripecia de los "comuneros emigrados" en **EMAA**", op. cit., p. 137.

(19) Véase una famosa declaración: "Una norteamericana me pedía explicar la muerte del **Fiero** Vásquez, cosa que no he querido hacer convencionalmente y sí respetar en su misterio, porque como lo cuento ocurrió". **En:** "Prólogo a la décima edición" (De **EMAA**). Cito por: **Novelas completas**, op. cit., p. 331.

(20) Los únicos otros "misterios" no explicados por el narrador omnisciente son el relativo a una mujer, cuyo cadáver sin la menor señal de violencia fue encontrado por Benito Castro, y nadie de la comunidad pudo averiguar nada de ella (pp. 375-76). El segundo misterio es ilustrativo del prurito explicativo que impera en la novela ("Explicaremos lo necesario a su tiempo", p. 369): siendo Benito Castro soldado, poco antes de su retorno a Rumi, una mujer sorpresivamente lo llama por su nombre, momentos antes de su fusilamiento. ¿Quién era? ¿Gente de Rumi? El narrador omnisciente explicita que en esta instancia no se guiará por el principio "realista" de explicarlo todo: "Recordemos nosotros que cuando comenzó el éxodo de comuneros hacia el mundo, callamos muchos nombres. Ahora no creemos necesario aclarar si esa o esos fusilados pertenecían o no a la comunidad. Su grito nos parece, más bien, el reclamo clamoreante del pueblo: '¡Defiéndenos, Benito Castro'" (p. 902).

ría dentro de una semana, pero sin especificar adónde iba. (p. 961)

Esto es lo último que se sabe de la banda.

* * *

Al revisar la "historia del *Fiero* Vásquez" en su integridad, hay ciertos puntos que merecen un análisis final. El primero es la relación del bandolero con la tierra, relación cuyo sentido hemos comprendido un poco más al examinar la discrepancia *Fiero*-Rosendo a raíz de la proyectada fuga del bandolero. De otro lado, creemos que tiene significación el que se haya explicitado que, en el fondo, el *Fiero* no es otra cosa que un pequeño (o pequeñísimo) agricultor llevado por las circunstancias al delito y a la vida fuera-de-la-ley. Se pudo regenerar una vez (en el episodio de Teodoro Alegría, que es, como vimos, ideológicamente confuso y hasha contradictorio respecto del resto de la novela en su totalidad); muchos años después, Rosendo Maqui lo invitaría a formar parte de la comunidad de Rumi ("¿Qué tendría que usté cultivara la tierra?"), pero el *Fiero* considera que ya está demasiado incriminado y que dañaría a la comunidad, la que, por otro lado, está a punto de perder sus tierras: "A lo que resulte, ni Dios permita, puede que ni ustedes tengan onde sembrar..." (p. 489). El tema se repetirá a lo largo de la novela; el narrador, por ejemplo, se preocupa de subrayar el día y el instante preciso en que Casiana finalmente "comprendió que esa era su vida y que la tierra no lo reconquistaría más". (p. 744). Y en el momento en que Rosendo toma la determinación de no acompañar al *Fiero* en su fuga, el motivo de las relaciones campesino/bandolero se hace más complejo y variado:

> Te agradezco, amigo. Vos no crees del todo que ganará Amenábar y yo sí. ¿Qué sería de mí en este caso? *Vos tienes la puna, las cuevas, los caminos,* la salú y la juerza pa irte po un lao y otro. Yo soy un viejo inútil pa la lucha con el cuerpo. Al triunfar Amenábar, me perseguirán y agarrarán, y si no, peor. Con el pretexto de buscarme, cometerán mil abusos con la comunidá. No arreglo nada fugándome. *Si salgo de aquí,* que no creo, *saldré para ver la tierra cultivada, pa alegrarme con su contacto*... La fuga y el escondite son pa mí como la cárcel y peores... ¡Y tanto comunero que puede morir y padecer po mí sin que sea necesario! (p. 833; mi subrayado).

Está claro que ya para entonces *la tierra no reconquistará nuevamente al 'Fiero'*. Por lo tanto se produce la discrepancia básica

entre Rosendo y el *Fiero*. Uno tiene la visión del mundo sedentaria que corresponde a un *campesino;* el otro ve el mundo con una actitud de un nómade, lo que corresponde a su condición de bandolero o guerrillero. Y junto con ello, Rosendo piensa siempre en las consecuencias que puede causar su fuga en la comunidad. No olvidemos cuál es el último consejo-orden que le da Rosendo al nuevo alcalde de Rumi: "No den pretexto pa que destruyan la comunidá po la juerza". Todo ello nos explica asimismo la divergencia que tuvieron Rosendo y el *Fiero* en cuanto a si se debía o no resistir por las armas el primer despojo. Pero tengamos cuidado de exagerar estas diferencias y discrepancias. En lo relativo a pelear o entregar pacíficamente las tierras, Rosendo y el *Fiero* encarnan, en verdad, al sector mayoritario y al sector minoritario, respectivamente, de la comunidad; son, pues, la muestra de dos tendencias contrarias que existen al interior de Rumi, antes que actitudes que puedan llevar a sustentar la tesis de una absoluta ruptura entre Rosendo y el *Fiero* Vásquez. La verdadera ruptura se produjo cuando el *Fiero* es obligado, por segunda vez, a dejar de cultivar la tierra, y a convertirse nuevamente en bandolero. Si de un lado —como seguiremos viendo en las páginas que siguen— hay más cercanía entre bandolero/campesinos de lo que aparece en una primera lectura de la novela, de otro bien puede considerarse que el sentido que falta a la vida del *Fiero* desde que, contra su voluntad, fue alejado de la tierra, lo reencuentra el bandolero al adoptar, de *motu propio*, la causa de los comuneros de Rumi, es decir, de quienes sí cultivan la tierra. Finalmente, en la cárcel el *Fiero* juega con su pequeño hijo —que reaparecerá, años después, en las últimas páginas de la novela—, a quien Casiana, que llega acompañada de otros comuneros que visitan a Rosendo. siempre lleva; este hijo, luego bautizado como el *Fierito*, ya es un comunero libre de Rumi, que colmará sus aspiraciones vitales y dará sentido a su vida cultivando, él sí, la tierra.

• • •

A lo largo del presente trabajo hemos visto y analizado con cierto detenimiento cómo el *Fiero* no es un bandido convencional, al promediar la novela, sino que es un guerrillero, y su banda es una suerte de "brazo armado no oficial" de la comunidad de Rumi. La crítica imperante sobre *El mundo es ancho y ajeno* ha visto al Fiero como un bandolero tradicional, de molde "clásico", y por tanto ha "separado" siempre las dos historias (como efectivamente lo estuvieron, como se ha visto, en la primera parte de la novela), haciendo que la "historia del Fiero" tenga solamente una función interpoladora que produce un "retardamiento del desarrollo de la acción" principal, como sucede con la "historia de los ban-

doleros Celedón" en *Los perros hambrientos* (21). No dejan de existir a este respecto desaciertos críticos mayores: Luis Alberto Sánchez, por ejemplo, afirma:

> ... los últimos recuerdos se agolparon en la mente del escritor, y éste no tuvo fuerzas para disciplinarlos; se dejó arrastrar por el turbión, e hizo de dos novelas, una, porque la novela de Rosendo Maqui es distinta de la del "*fiero* Vásquez": la una pertenece al agro-tradicional, la otra al agro-en-trance de fugarse a la ciudad. Aquella es solemne y dolorosa; ésta, traviesa y audaz. (22)

Nos parece innecesario refutar estas afirmaciones porque casi todo el presente estudio implica la contradicción de tal planteamiento, que separa tajantemente (hasta el punto de hacerla constituir "otra novela") la "historia del Fiero" de la "historia de Rumi".

Volviendo a la verdadera condición del Fiero, es indudable que la postura crítica que ve en él un bandido tradicional, cuya única función novelística sería (al igual que lo que ocurre con los bandoleros Celedón en *Los perros hambrientos*) la de brindar fragmentos de "otra historia", que pueda interpolarse a la fábula central, es una postura incorrecta, equivocada. Las relaciones entre el *Fiero* y la comunidad de Rumi (especialmente entre los caps. 4-18) son complejas, importantes, variadas y profundas, como hemos visto a lo largo de las presentes páginas. En lo que ahora nos concierne, el razonamiento que considera significativa la transformación de la banda del *Fiero* de una banda "tradicional" en el "brazo armado no oficial" de Rumi, nos parece de capital importancia. De un lado, esta transformación hace que "cobre sentido" la existencia del *Fiero* (que no es un "bandolero por vocación" sino un agricultor frustrado: trabajar la tierra es lo que en otra época le daba sentido a su vida). De otro lado, la fusión de la banda con la comunidad de Rumi tiene claras consecuencias ideológicas: contribuye a que se forme una imagen más beligerante de la comunidad e implica una mayor aceptación —hacia el interior del mundo novelado— de la violencia con fines revolucionarios.

Esta fusión, ya estudiada, se completa cuando "los restos" de la banda del Fiero (Doroteo Quispe, Eloy Condorumi y "unos cuan-

---

(21) C.F. el análisis que hace Antonio Cornejo Polar de las funciones interpolativas de los bandoleros Celedón. **En:** "La estructura del acontecimiento de **Los perros hambrientos**", en: "Letras". Lima, UNMSM, Nos. 78-79, 1967, pp. 5-25 (Hay separata); reproducido en: **Ciro Alegría. Trayectoria y Mensaje**, op. cit., pp. 155-85, y luego en: **La novela peruana. Siete estudios.** Lima, Editorial Horizonte, 1977, pp. 65-84. Ver también (T.G.E.): "Los principios estructuradores de EMAA", op. cit., pp. 211-12.

(22) **La literatura peruana.** Segunda edición. Lima, Ediciones de Ediventas, 1966, Tomo IV, p. 1493.

tos más" pp. 908-9) se incorporan a la comunidad de Rumi (23). Poco después se les verá peleando *de la misma manera que antes*, es decir, con las armas, pero ahora *ya no como bandoleros sino como comuneros de Rumi*.

¿Qué busca Alegría al hacer que estos hombres armados se unan a los campesinos? ¿Nos está proponiendo —como examinaremos después— un determinado "modelo" de resistencia campesina? El esclarecimiento profundo de las diferencias entre la trayectoria y sentido de la banda del *Fiero* y aquellos de la banda de los hermanos Celedón (24) nos lleva ciertamente a interrogantes extremas.

Hagamos un alto, asimismo, para subrayar y resumir el hecho que el *Fiero* influya significativamente en los destinos de Rumi. Después de Rosendo Maqui y de Benito Castro, el *Fiero* Vásquez es el personaje que más influye en los destinos de Rumi. El carácter "no oficial" de las operaciones de su banda, que hemos examinado, no impide que el *Fiero* Vásquez sea un "actante" de capital importancia para Rumi, ya desde el capítulo final del "primer ciclo" de la novela, "El despojo". El "triple movimiento" de la banda del *Fiero* que hemos analizado ilustra lo complejo y sutil de las relaciones entre los bandoleros y la comunidad de Rumi y confirma la enorme vigencia de aquéllos en esta última. La comunidad, por ejemplo, queda vengada de casi todos sus enemigos por acción de bandoleros-comuneros; casi todas las traiciones y abusos come-

---

(23) El texto nos presenta a unos bandoleros que no abandonan su peligrosidad ni sus armas al reincorporarse a la comunidad: "El postillón, a solicitud de Correa Zavala, fue acompañado por veinte gendarmes que debió proporcionar la subprefectura y otros tantos comuneros que acudieron voluntariamente. Entre ellos, disimulando sus carabinas bajo los ponchos, iban Doroteo Quispe, Eloy Condorumi y unos cuantos más de la banda del Fiero Vásquez, quienes, al morir su jefe, se avecindaron a la comunidad". (pp. 908-09).

(24) Los Celedón responden totalmente a un tipo de bandolero "tradicional". (Hemos visto que el **Fiero** Vásquez se diferenciaba en algo, desde un primer momento, del bandido "convencional", pues, como su paradigma, Luis Pardo, participa (por lo menos en la sentencia del narrador omnisciente si no en el mundo novelado) de ciertas notas que lo distinguen como "generoso", que "roba a los ricos" y "ayuda a los pobres"). Recordemos que los Celedón de **Los perros hambrientos** tienen virtudes humanas y son tratados positivamente por Alegría. Pero las "operaciones" de los Celedón carecen por completo de sentido social. Veamos las diferencias entre ambos tipos de bandoleros, en el esquema de Quijano "(el bandolerismo social) se diferencia de las formas comunes de bandolerismo, porque su acción va dirigida predominantemente contra los poderosos, se apoya en la adhesión de la masa campesina, y las acciones punitivas tienen el sentido de la defensa de los campesinos". Op. cit., pp. 32-33. El cotejo contextual de la violencia en ambas novelas produce precisamente el resultado de una evolución como la que Quijano sugiere para el "bandolerismo social" con respecto a su antecesor, el "bandolero tradicional".

tidos contra la comunidad reciben su castigo (25). Y, desde la prisión o fuera de ella el *Fiero* provoca muchas decisiones de la comunidad de Rumi: la de repudiar a Birmarck Ruiz y contratar al abogado Correa Zavala, por ejemplo. Asimismo la contrapartida al castigo a los traidores y desleales a la comunidad de Rumi está en la importante ayuda económica del *Fiero* a Jacinto Prieto, el único y leal amigo de Rumi, que está preso por haber intentado declarar en favor de la comunidad con arreglo a la verdad; esos mil soles del *Fiero* podrán hacer lo que no pudieron las cartas de Jacinto Prieto al Presidente de la República o a los periódicos: sacarlo de la cárcel. Se puede afirmar, por tanto, que hacia la mitad de la novela ya se ha unimismado el destino del *Fiero* con el destino de la comunidad; la suerte de Rumi decidirá la suerte de la banda del *Fiero;* simbólicamente la destrucción final de la comunidad de Rumi significa también la desaparición de los residuos de la banda del *Fiero*. O dicho de otra manera: la comunidad de Rumi tendrá el mismo fin que la banda del *Fiero*: el aniquilamiento y la dispersión. Lejos de constituir el relato de un personaje anecdótico y "novelesco" cuya historia sólo tendría una función de interpolación con relación a la historia principal de la comunidad de Rumi, la "historia del *Fiero*" —a partir de determinado momento— se imbrica y fusiona con la historia de Rumi: una de las consecuencias de ello, como hemos visto, es que el jefe de la banda, convertido ahora en un guerrillero *sui generis*, influya con sus decisiones en la vida de la comunidad. Un valor simbólico complementario a todo ello está en el hecho de que el hijo del *Fiero* —que ahonda enormemente la relaciones familiares que el Fiero ya tiene con comuneros de Rumi— será en el futuro un comunero libre de Rumi y —quizás— aun uno de sus dirigentes.

Me gustaría ahora, para llegar a la parte final de este trabajo, examinar las diferencias y relaciones entre el *Fiero* Vásquez y Benito Castro, de un lado; personajes que en diversa manera encarnan

---

(25) Notoriamente, Amenábar no es castigado en absoluto. De variadas formas, los enemigos de Rumi son objeto de acciones punitivas; el tinterillo enemigo apodado "el araña" y el falso testigo (e igualmente falso "amigo" de Rumi) conocido como "el mágico", mueren violentamente. Zenobio García "pierde honra y hacienda"; en cuanto al traidor Bismarck Ruiz la muerte de Melba Cortez lo castiga duramente; encima de ello, al final de la novela lo vemos en "franca decadencia" profesional (p. 910). Esta notoria omisión está relacionada con uno de los "condicionamientos" de la novela indigenista: el principio de que no es consistente que los campesinos indígenas pierdan sus luchas "en la realidad" pero las ganen "en el papel" (en la novela). Asimismo, la narrativa indigenista no participa de la vocación de indagar en el espacio más interno del alma humana de otras modalidades narrativas, para las cuales "el crimen" esta indisolublemente ligado, desde un punto de vista conceptual y desde el desarrollo narrativo también, al "castigo".

la violencia y la resistencia armada, y Rosendo Maqui, de otro, en tanto el venerable alcalde implicaría una supuesta "pasividad" tradicional. Alguna crítica exagera la diferencia entre los líderes "tradicionales", como el ciertamente prudente Rosendo Maqui, y los dirigentes "modernos", abiertos al "progreso", como Benito Castro (26). Existe esta diferencia pero ella no es abismal. A Rosendo le parece que —en el momento y las circunstancias en que le toca regir los destinos de Rumi, en la primera parte de la novela— lo más aconsejable es el cauteloso camino que implica la pacífica entrega de las ancestrales tierras comunales. Benito Castro piensa que —en las circunstancias extremas específicas en que le toca actuar, como dirigente máximo de la comunidad, hacia el final de la novela, circunstancias que son muy distintas a la coyuntura en que se encontraba la comunidad bajo el mando de Rosendo— no le queda a Rumi otra salida que la resistencia armada.

No hay, pues, un pasado "tradicional" en Rumi que represente básicamente la "pasividad"; recordemos que en la asamblea comunal que debía decidir los destinos de la Comunidad —asamblea celebrada al margen de la intervención del *Fiero* Vázquez y mucho antes del regreso de Benito Castro— la resistencia armada contó desde el primer momento con varios partidarios. La presencia de Benito Castro de regreso a la Comunidad —puesta en este contexto— significa una activación y más eficiente organización de los gérmenes de la rebeldía que existen en el seno de la Comunidad (27). Es indudable, asimismo, que este personaje significa

(26) Un reflejo de ello se encuentra en las siguientes palabras de Alegría: "Un londinense descubría en Rosendo Maqui las mejores cualidades del dirigente popular. Los más radicales de los lectores votan en favor de Benito Castro". **En:** "Prólogo a la décima edición" (de **EMAA**). Cito por: **Novelas completas.** op. cit., p. 331.

(27) Es interesante notar cómo los acontecimiento relatados en **El mundo es ancho y ajeno,** y su precisa datación, coinciden plenamente con las actuales investigaciones de las ciencias sociales sobre problemas y levantamientos campesinos. El tiempo de la novela avanza cronológicamente (a excepción del capítulo en que se narra la expulsión de Benito Castro, que retrocede hasta 1910) desde 1912 hasta 1928. Se puede decir que los años más recientes de la novela ilustran bastante bien la problemátiva general del oncenio de Leguía (a quien se alude en el texto), 1911-1930, tal como ha sido estudiada muy especialmente por Wilfredo Kapsoli (C.F. nota 29). De otro lado, la resistencia armada (1928) final, con las alusiones a un levantamiento general en una vasta región ("si llega a prender una buena revolución..." dice Benito), son un anuncio de los nuevos tiempos de una rebelión más consciente que, según Aníbal Quijano, se da a partir de los años 30: "Las formas pre-políticas de la movilización campesina parecen haber sido las predominantes en América Latina, hasta aproximadamente, los años 30 de este siglo, época en que se inicia el desarrollo de un nuevo tipo de conciencia social entre los campesinos y, en consecuencia, nuevas formas de movilización". (Op. cit., p. 32).

una "flecha arrojada al futuro" cuyo cabal sentido es indispensable buscar.

Hemos argumentado, en relación a Rosendo Maqui y el *Fiero* Vásquez, que no debe exagerarse las diferencias que existen entre estos dos personajes, ni sacarse tales diferencias fuera de contexto. Recordemos, por el contrario que, por ejemplo, ambos comparten un mismo desprecio por "la ley"; ambos tienen la misma actitud escéptica en relación a la ley cuando dialogan con Correa Zavala, su común abogado. Ni el *Fiero* ni Rosendo creen en la "lucha legal" —a diferencia del un tanto ingenuo Zavala, miembro de una Asociación Pro Indígena—, pero mientras el *Fiero* adopta la actitud de combatir las leyes (y el "orden establecido") mediante la violencia de las armas, Rosendo huye de ellas, pues "la ley es una peste" (28): las leyes, en su reiterada opinión, sólo sirven para oprimir al indio. Hemos visto que cuando Correa Zavala le recomienda a Rosendo que "ejerciera su influencia para terminar con la agitación" del Fiero (acaba de saberse del asalto a Umay), pues ello perjudica el proceso del ex-alcalde, Rosendo Maqui permanece indiferente: no parece prestar ninguna atención al consejo de su abogado: no cree en la ley ni en la justicia de los tribunales de la República.

Quizás lo que sí pueda decirse es que ciertos rasgos de la personalidad de Benito Castro y, sobre todo, su vasta experiencia humana en el "ancho y ajeno" mundo, lo convierten en el símbolo de una nueva y más honda toma de conciencia, por parte del campesino, del mundo que lo rodea. La memorable frase de Rosendo sigue siendo básicamente válida: "No den pretexto pa que destruyan la comunidá po la juerza"; pero las circunstancias han variado. El segundo despojo, que les quita a los comunreos las tierras "malas" de Rumi (las "peñolerías de Yanañahui"), y al dejarlos sin tierra alguna, convierte a los comuneros libres de Rumi en virtuales peones de Amenábar (o mineros del vecino yacimiento que aspira explotar), difiere ciertamente del primero (29). Es sin-

(28) Es sintomático que con todo el odio y el temor que siente por "la ley", Rosendo se limita a decir: "¡Comuneros, témanle (a la ley) más que a la peste!" (p. 350). La actitud de Rosendo es la de evitar y huir de la ley. Benito Castro (que representa un nuevo tipo de dirigente que implícitamente propugna "coexistir" con el "mundo de afuera". lo que incluye por cierto "las leyes de la república") comparte el odio por las leyes que siente Rosendo, pero canaliza tal odio, al no quedar prácticamente alternativa, en la rebelión armada. C.F. "Trayectoria y sentido de la peripecia de los "comuneros emigrados" en **EMAA**", op. cit., pp. 116-17.

(29) C.F. nota 27) El detallado análisis que hace Wilfredo Kapsoli (en algunos casos junto con Wilson Reátegui) de la problemática del campesino andino durante el oncenio (1911-30) de Leguía se relaciona con muchos de los materiales de **El mundo es ancho y ajeno;** la novela es, pues, ilustrativa de las tensiones históricas de su referente de rea-

tomático e ilustrativo, de otro lado, que el último alcalde de Rumi, al que le toca asumir la condición de Comandante de las fuerzas combatientes, sea un licenciado del Ejército (30), un hombre que ha recibido una instrucción militar que ahora utilizará para enfrentarse al orden establecido y a sus antiguos compañeros de armas. Es evidente que ello crea simbólicamente una imagen de una *creciente beligerancia* y mejor "preparación militar" en las "nuevas generaciones" de comuneros. Pero se trata de una *mayor combatividad* que sus mayores, no de una oposición entre un pasado "tradicional" de suprema "pasividad", y un presente (y futuro) de combatividad y revolución. No hay contradicción ni tajante negación del pasado, hay evolución, puntos de contacto y discrepancia, semejanzas y diferencias sutiles. Pero la imagen final que se crea es la que muestra a Benito Castro y sus compañeros como una propuesta que se lanza hacia los tiempos futuros.

Es en este contexto que el significado de la "historia del *Fiero* Vásquez" suscita planteamientos insólitos y audaces, pues todo lo anteriormente expuesto apunta a considerar que la novela tiende a exaltar la violencia como método correcto en las luchas campe-

---

lidad: recordemos que el final de la novela está ambientado en 1928, cuando el período de Leguía llegaba a su fin. Todo ello remite a una evidente capacidad de la máxima creación de Ciro Alegría de aludir a la realidad sin dejar de ser obra de arte; de hablar de un "mundo" histórico de manera artísticamente persuasiva. Ver: Wilfredo Kapsoli y Wilson Reátegui: **El campesino peruano: 1919-30.** UNMSM, Seminario de Historia Andina, 1972 (Mimeo), 214 págs. más numerosos cuadros anexos. (Es la publicación de la tesis **Situación económica-social del campesinado peruano (1919-1930).** Lima, UNMSM, Programa Académico de Letras, 1969. Dos capítulos de esta tesis, en versión ligeramente distinta a la de 1972, habían sido publicados en la revista 'Campesino". Lima, Año I, No. 1, mayo agosto de 1969, pp. 1-30). Posteriormente Kapsoli ha incorporado una versión sintética del período 1919-30 en su libro **Movimientos campesinos en el Perú 1879-1965.** Lima, Deva editores, 1977.

(30) La figura del "licenciado" es un tópico de la literatura indigenista que convendría estudiar. El "licenciado" es siempre un privilegiado agente del "cambio" en su comunidad; a su regreso del servicio militar (realizado en ciudades de la costa, con frecuencia en Lima) será uno de los partidarios del "progreso" y de la "modernización" de las costumbres. Es ciertamente sintomático que de López Albújar a Scorza (dejando de lado, para estos efectos, la indagación de si Scorza es "indigenista" o no) el "licenciado" constituye un personaje que interesa mucho al novelista. En Scorza, por ejemplo, se utiliza reiteradamente a comuneros "licenciados" para que encabecen diversas acciones de fuerza, para que pongan sus conocimientos militares al servicio de la comunidad. En las cinco novelas de la saga de Scorza se repite la misma situación: son los "licenciados" de la comunidad los que dirigen las acciones contra las "fuerzas del orden" a las que han pertenecido. C.F. "Trayectoria y sentido de la peripecia de los "comuneros emigrados" en EMAA", op. cit., p. 141.

sinas y, asimismo, da a entender que, en un parámetro histórico, *el indio se está transformando en un ser más luchador que en el pasado* (31). Por ello es que resulta tan coherente el capítulo final de la novela y tan consistente la opción por la lucha armada: la significación de este capítulo está en armonía con el sentido que emerge de la novela en su totalidad. No dejemos sin destacar que en este capítulo de violencia final Fidel Vásquez es el combatiente más joven y el primero en caer en los enfrentamientos iniciales con las "fuerzas del orden". La sombra del *Fiero* acompaña al lector, por tanto, hasta las postrimerías de la novela.

• • •

Una última proposición, derivada de las anteriores, nos lleva a preguntarnos si acaso la condición de "brazo armado no oficial" de la banda del *Fiero* respecto a la comunidad de Rumi no constituye un "modelo para armar" que se postula para las luchas campesinas. Este "modelo" significa, como es obvio, desvincular al campesino de la violencia armada directa, y así impedir, como dice Rosendo Maqui, que se "den pretextos pa que destruyan la comunidad po la juerza", y evitando la represión contra los comuneros quienes, como todo campesino, están atados a la tierra y no pueden escapar a las "fuerzas del orden". Un bandolero-guerrillero, en cambio, tiene mil escondites naturales en la serranía del Perú; un guerrillero (en igual medida que un bandolero tradicional) es necesariamente nómade y eso mismo le hace aplicar métodos de combate específicos, aquéllos de la "guerra de guerrillas", que señalan la conveniencia de atacar por sorpresa, de tener siempre la capacidad de huir y mantener permanentemente contactos útiles con la población rural. La novela contiene, significativamente, un ejemplo que ilustra la eficacia de las técnicas de la guerrilla: el de Eleodoro Benel, cuya guerrilla resistió cinco años la persecución del ejército regular operando en las serranías de Cajamarca. Considero de capital importancia para penetrar en el sentido último de la novela estudiar este tema: en las páginas finales de *El mundo es ancho y ajeno*, en la víspera misma del primer combate, Benito Castro —que, siendo soldado, había peleado contra la guerrilla de Benel— piensa, equivocadamente, que la lucha armada que va a empezar, será similar a la de Benel:

—No, Clemente, qué se te ocurre. Tienen pa rato con noso-

(31) Lo cual tendría su equivalencia en el cambio, hacia 1930, de las modalidades de la lucha campesina en el Perú, en el esquema de Quijano (C.F. nota 27); cambio que conlleva una transformación hacia formas más violentas de protesta.

tros, y si llega a prender una buena revolución... Fíjate lo que pasó con Benel. Aguantó cinco años...
—Es que ese tenía plata...
—No creas; lo que supo es ir creciendo. Yo estaba allá y vi cómo lo ayudaba el pueblo. (p. 935)

Esta apreciación de Benito entraña una incorrecta perspectiva, que no toma en cuenta el carácter nómade que, a diferencia de un campesino, tiene que tener un guerrillero, su aptitud para desplazarse continuamente, para atacar por sorpresa y para eludir siempre el combate generalizado de la guerra convencional. Las características de las técnicas de lucha de Benel (y esto es igualmente válido para el *Fiero* y su banda) quedan claramente explicitadas como aquéllas que corresponden a una guerra de guerrillas:

El guerrillero estaba en las cercanías del departamento de Cajamarca, combatiendo desde el año 22. Al principio controló varias provincias, pero después se quedó encerrado en la de Chota. Era bastante (...) Los guardias civiles —que ya habían aparecido, muy orgullosos, para reemplazar a la gendarmería— o la tropa, enviaban grupos de sorpresa. Los sorprendidos eran ellos. Cuando menos lo pensaban, recibían una granizada de balas. Ningún bando se daba cuartel y hombre preso era hombre muerto. ¿Grandes operaciones? Benel se escurría para caer por la retaguardia, ayudado por los campesinos, que eran soldados ocasionales y siempre sus espías. Los regimientos volvían a la ciudad de Cajamarca, que era la base de operaciones, diezmados. Lo que no impdía que los clases y los soldados vendieran al doctor Murga, agente de Benel, las balas de máuser (...) a veinte centavos cada una. (pp. 900-1).

El capítulo final de *El mundo es ancho y ajeno* importa, en cambio —como hemos visto—, la aceptación de la violencia revolucionaria de todo un pueblo (un fragmento de pueblo) en armas. Esto implícitamente significa una opción distinta a la de la guerrilla y la figura del "brazo armado no oficial" que representa la banda del *Fiero*. Sin embargo la novela contiene una dialéctica compleja: el mismo Rosendo Maqui había considerado —correctamente— imposible de triunfar (aun si se expandiera un poco) a una sublevación masiva de los comuneros de Rumi (con lo cual queda precisamente acentuada la conveniencia de los métodos guerrilleros); dice Rosendo al oponerse a una resistencia general de comuneros más los bandidos del *Fiero*:

...bien quisiera que venga, pero será más malo tovía. Será el fin de todos, de todos, de toda la comunidá. Unos morirían,

> otros serán llevados a la cárcel y otros de peones... Si triunfamos, triunfaremos un mes, tres meses, seis meses..., pero vendrá tropa y nos arrasará... Tovía podemos hacer güena la tierra de Yanañahui. La vida es de los que trabajan su tierra. (p. 601).

Benito Castro se equivoca, pues, al pensar que "su" revolución pueda triunfar. Como una posibilidad que existiera en el fondo del escenario, la novela deja en suspenso una interrogante: acaso si Benito Castro aplicara los métodos del *Fiero* Vásquez, las cosas serían distintas. Así es como, al final de la novela, se siente más que nunca la ausencia de aquel bandolero que se transforma en un guerrillero que combate por las causas de la Comunidad; se extraña al hombre que tanto había influido en Rumi y que por decisión propia —que aprobarían después los comuneros— se convirtió en el "brazo armado no oficial" de la comunidad de Rumi. Acaso si con este "modelo" de resistencia campesina la comunidad de Rumi no hubiese sido destruida...

Letras, Lima. 1977-79. (Nos. 86-87), 91-108.

La Sociología del drama moderno en Lukacs

JOSE I. LOPEZ SORIA

Los intentos del filósofo húngaro György Lukács (1885-1971) por constituir el status epistemológico de la sociología de la literatura son tan antiguos como su propio inicio en el filosofar. El planteamiento mismo del problema obedece a la necesidad de clarificar el trasfondo posibilitante de la obra literaria. En los años de juventud de Lukács la cultura centroeuropea atravesaba por una crisis de fundamentos como consecuencia del derrumbamiento de los pilares que hasta entonces la habían sostenido. No era ya posible para las viejas formas moldear la vida nueva. En estas circunstancias —no ajenas ciertamente al desmoronamiento de la estructura imperial de Austria-Hungría— se dan las condiciones objetivas para que la conciencia caiga en la cuenta de las diferencias entre el alma y las formas, la vida y la obra. El hombre moderno se ha vuelto problemático. La cultura, hasta entonces esencialmente cerrada, se ha abierto. Y la problematicidad del hombre y la apertura de la cultura no pueden ya ser atrapadas por las viejas formas. La sociología de la literatura se presenta entonces como un camino hacia la construcción de una nueva cultura que responda y se adecúe a las exigencias del "hombre problemático". No es raro, por tanto, que en este esfuerzo por echar las bases de una nueva cultura esté siempre presente la cultura greco-latina como paradigma. La atribución de paradigmaticidad a las "culturas cerradas" no lleva, sin embargo, a Lukács a enfatizar la necesidad de reconstruirlas. El filósofo húngaro está convencido del cambio operado en la condición del hombre. El hombre se ha vuelto problemático y, por lo mismo, difícilmente encerrable en los moldes clásicos de las "culturas cerradas". De lo que se trata, pues, es de posibilitar una cultura para el hombre problemático. El pensar lukácsiano arranca de esta vivencia fundamental y desde ella se lanza a una terca búsqueda de caminos de salida.

Porque la cultura tradicional —en una sociedad aristocratizante, todavía feudalizada y sin una burguesía creadora— ha desembocado en un callejón sin salida. La vieja aristocracia de la tierra y la moderna burguesía financiera no pueden ofrecer —ni política ni culturalmente— un proyecto social capaz de aglutinar al resto de las clases sociales. La pequeña burguesía radicalizada intenta entonces llenar el vacío político-cultural que se produce en el mundo austrohúngaro en las dos primeras décadas del siglo XX. La primera reflexión de Lukács se inserta precisamente en este esfuerzo del radicalismo burgués por hacer del mundo el hogar para el hombre. Sabemos que el esfuerzo, en el caso concreto de Hungría, terminó en el fracaso. La pequeña burguesía radicalizada no supo —tal vez no pudo— tener en cuenta que, a sus espaldas, se iba gestando una nueva fuerza social —el proletariado— que no se resignaba ya al papel de objeto pasivo del proceso histórico. La grandeza de Lukács —base de su ulterior reflexión filosófica— consistió en advertir primero esa presencia del proletariado y en adherirse después a sus intereses de clase. Por eso, si bien es cierto que el filosofar lukácsiano arranca de la vivenciación de la crisis desde las posiciones del radicalismo burgués (lo que supone ya un cambio en György Lukács, quien procedía de la más alta burguesía financiera), la profundidad y extensión de esa primigenia vivencia llevan al hijo del banquero József von Lukács a identificarse con los postulados del movimiento obrero. Pero este segundo giro —cuyo primer paso podría ser la inscripción de Lukács en el Partido de los Comunistas de Hungría en diciembre de 1918— queda fuera del objeto de nuestro análisis.

La finalidad de estas páginas es presentar la obra titulada *A modern dráma fejlődésének története* (Historia de la evolución del drama moderno), escrita por Lukács en 1906-07, reelaborada en 1908-09 y publicada por primera y única vez en húngaro en 1911. Sólo algunos parágrafos sueltos de este libro, que consta de 2 volúmenes y más de 1,000 páginas, han sido luego incluidos en ediciones en húngaro, castellano, alemán e italiano de las obras de Lukács. Forenc Fehér, discípulo de Lukács y miembro de la Escuela de Budapest, ha preparado una edición abreviada del mismo que será publicada en italiano. (En adelante usaremos *Historia del drama* para aludir a *Historia de la evolución del drama moderno*).

"En los años 1904-1907 —dice el mismo Lukács en el prólogo a *Historia del drama*—, como uno de los directivos de la Compañía Thália, seleccionador de obras y director de escena, etc. viví por dentro las cuestiones de las que se trata en este libro y solamente cuando tuve que escribirlas, cuando quise volver sobre las causas y las leyes de estas cuestiones, el libro se volvió puramente teórico y su forma estilística conceptual. A pesar de ello, los

problemas aquí tratados surgen por completo de la vida y siento a este libro en estrecha relación con ella y lo publico con la esperanza de que los lectores sientan también esta misma relación". El texto no puede ser más claro. La reflexión teórica de Lukács sobre el drama es posterior a su experiencia teatral. En 1904 un grupo de jóvenes (Gyögy Lukács, Marcell Benedek y László Banoczi), a los que se une luego el director de teatro Sándor Hevesi, fundan la Compañía Thália, a imitación del Antoine Théâtre Libre de París y del Brahm Freie-Bühne de Berlín, para introducir en los ambientes escénicos budapestinos las modernas corrientes realistas de la dramaturgia. Después de cuatro años de funcionamiento la policía municipal obligó a los jóvenes a clausurar las representaciones aduciendo que no respetaban las disposiciones por permitir que se fumase durante las funciones. Se trataba naturalmente de un pretexto. Porque la Compañía Thália no sólo trastornó los modos clásicos de puesta en escena y llevó el teatro a los obreros, sino significó una crítica a la "Hungría histórica" que ni la aristocracia tradicional ni la moderna capa *gentry* estaban dispuestas a aceptar.

Con el cierre de Thália fracasa el primer intento de Lukács por participar creativamente en la transformación cultural y social de su país. Pero la participación en este grupo permitió al joven filósofo estudiar en la práctica la esencia del drama y definir el sentido que para él tenía el teatro. "Allí —en Thália; J.I.L.S.— aprendí en la práctica qué era el drama y qué significaba para el drama el escenario; allí se desvaneció definitivamente mi creencia inicial de que mi participación en la literatura pudiese consistir en un trabajo literario creativo". La participación en Thália enseñó a Lukács que en la literatura podía tomar parte como teórico pero no como creador. Sus buenos deseos juveniles de escribir obras de teatro no llegaron nunca a realizarse. La correspondencia entre Lukács y Benedek, Bánoczi y Hevesi da testimonio de estos intentos fallidos. Pero de esta actividad teatral y de una profunda meditación sobre ella nace la reflexión teórica sobre el drama. El primer fruto es precisamente *Historia del drama*.

El libro recoge la herencia de no pocas lecturas (Kant, Dilthey, Simmel, Marx, etc.), la actividad desarrollada en Thália y el conocimiento ganado en asiduas visitas a los teatros de Budapest, Viena y Berlín. De Kant y de los kantianos Dilthey y Simmel aprendió Lukács la importancia de la exigencia científica. Junto a este proceso de purificación científica se había desarrollado en Lukács la inclinación hacia la historia y la sociología. La lectura atenta de Marx, aunque hecha a través de los ojos de Simmel, le fue convenciendo de la necesidad de buscar en la estructura y en la evolución de la sociedad el fundamento de la obra literaria. Más allá del chato positivismo del radicalismo burgués húngaro

—en el que Lukács se sintió siempre "huésped tolerado"— y de la incipiente Escuela de Viena, se eleva Lukács a un nivel de abstracción heredero del kantismo y de las corrientes de la filosofía de la vida.

La reflexión lukácsiana sobre el drama moderno comienza preguntando si existe en verdad drama moderno y cuál es su estilo. Se trata, en opinión de Lukács, de una cuestión eminentemente sociológica, pero no existía todavía una sociología de la literatura ya que los únicos ensayos a este respecto se limitaban a establecer conexiones un tanto epidérmicas entre el contenido de las obras y las relaciones económicas. Y para Lukács "Lo verdaderamente social en la literatura es la forma". Sólo a través de la forma es posible causar efecto en el público, a pesar de que esta verdad suele pasar inadvertida tanto para el público como para el creador. Porque la forma —tiempo, ritmo, relievamiento de unos aspectos y descuido de otros, disposición de luces y sombras, etc.— es un factor de la vida psíquica del artista que actúa como posición frente a las cosas y frente a la vida. Toda vivencia, toda experiencia se da *sub specie formae*. "La verdadera forma del verdadero artista es algo constante que está a priori frente a las cosas y sin lo cual no se podría siquiera caer en la cuenta de ellas". La forma es la relación entre los diversos destinos de una misma época, pero es la vida la que determina esos destinos y esas relaciones. La vida es, pues, la generadora de las diversas concepciones del mundo que, a su vez, se expresan en las formas.

Esquematizando la estructura conceptual del mundo de la literatura y concretamente del drama, habla Lukács de dos series causales cuyo encuentro posibilita el efecto de la obra sobre el público. Por una parte, las relaciones económico-culturales posibilitan determinadas concepciones de la vida; la forma, en cuanto a priori, se dirige a la vida para escoger de ella su materia. La obra, por tanto, no es otra cosa que la vida dotada de forma. Por otra parte, el público, en función de sus concepciones de la vida —trasunto también de las mismas relaciones económico-culturales—, está capacitado para recibir el efecto que las formas pueden producir. Pero el encuentro (efecto) de los dos extremos (obra y público) de estas dos series no es estático. El efecto de la obra en el público, que depende de cómo haya sido capaz la obra de dotar de forma a los aspectos totales de la vida que configuran al público mismo, suele repercutir en la obra, lo que a su vez posibilita un más profundo efecto en el público, y así hasta el infinito.

En función de estas reflexiones teórico-metódicas, que manifiestan en más de un paso la influencia de Kant, Dilthey y Simmel, define Lukács el drama como "una obra tal que trata de producir efecto en la masa reunida, a través de acontecimientos que se desarrollan entre hombres". El objetivo del drama, producir

efecto en la masa, delimita las características de la obra dramática (brevedad, generalidad, simbolicidad). La brevedad exige que se escojan sólo algunos acontecimientos y que se presenten en sus rasgos fundamentales. El postulado de la generalidad —"sólo lo general puede influir sobre la masa"— excluye lo individual y lo particular. Lukács se refiere sólo a lo general de los sentimientos y de las voliciones, excluyendo la generalización intelectual. En cuanto a la forma, lo general debe expresarse de manera sensible y simbólica. "Por tanto, el efecto directo en la masa por una parte exige la generalización y simbolización del acontecimiento bosquejado, pero por otra, los límites determinados por la extensión obligan también al drama a la simbolización, al resumen, a una visión desde lejos, a vista de pájaro". De ahí se sigue la necesidad de que el drama se reduzca a tipificar, es decir, a presentar tipos de hombres con los cuales pueden identificarse muchos individuos concretos.

La segunda parte de la definición, "a través de acontecimientos que se desarrollan entre hombres", exige que la naturaleza no desempeñe en el drama sino un papel secundario y que lo sobrenatural, si tiene que ser incluido, aparezca sólo como problemática humana. "El drama sólo en forma de acontecimientos sociológicos puede expresar los fenómenos metafísicos".

Después de estas delimitaciones generales se pregunta Lukács qué tipo de hombres y de acontecimientos son capaces de causar efecto dramático en el público y pueden, por tanto, ser materia del drama. "El drama es el poema de la voluntad, porque sólo en su voluntad y en las acciones nacidas de ella puede el hombre manifestar con energía inmediata su esencia total". Siendo la lucha la manifestación más pura y más expresiva de la voluntad, puesto que sólo en la lucha se expresa la vida toda del hombre, el drama tendrá como materia la vida vista desde los conflictos que surgen entre los hombres. Pero la lucha dramática solamente puede ser lucha entre hombres, entre fuerzas al menos subjetivamente proporcionales. Si se quiere que intervengan fuerzas superiores (dioses) tienen que intervenir sólo a través de las fuerzas humanas. "El drama es una lucha con fuerzas tan tensas que simbolizan la vida toda del hombre". Por eso todo drama se orienta en último término a la tragedia. Y la tragedia no es otra cosa que el despliegue máximo de las fuerzas de un hombre en lucha con el destino, con el mundo que está fuera de él, sobre un problema central de la vida. El drama encuentra, pues, en la tragedia, su culminación. Un drama perfecto no puede ser sino tragedia.

Las paradojas del drama derivan de la falta de adecuación de los medios a los fines. El contenido del drama es la vida como totalidad, un universo cerrado en sí, completo y perfecto, pero los instrumentos que se tienen para expresar este contenido son

demasiado limitados. Surge entonces la necesidad de estilización que comporta renuncia a la riqueza y multiplicidad de la vida para reducirse a lo general. De aquí derivan dos paradojas: "La naturaleza de la estilización obliga siempre al drama a mirar abstractamente a los hombres y en forma dialéctica sus conflictos; la naturaleza del efecto, sin embargo, le permite usar sólo símbolos elementales, sensibles y de efecto inmediato; la naturaleza de la materia (hombres vivos y sus acciones) se opone también a la tendencia absolutamente necesaria a la estilización". Dado que el drama se refiere a la vida como totalidad y que sólo puede hacerlo a través de hombres concretos y de acontecimientos seleccionados, su universalidad no puede ser de contenido o material, sino formal, no extensiva sino intensiva, en fin, abstracta, metafísica, simbólica y mística. La universalidad del drama no se refiere a la riqueza infinita de los fenómenos ni a las realizaciones sin número de posibilidades ilimitadas, sino a las conexiones e interdependencias de los fenómenos entre sí. "El orden, la mutua conexión compleja y múltiple de las cosas, y la necesidad inexorable de esta relación y el carácter sucesivo de las cosas, son algunos de los más importantes principios formales del drama". Los fenómenos dramáticos, en consonancia con estos principios, no tienen otra realidad que su ser-en-relación y ninguna otra relación es concebible en el caso del drama sino la relación causal. Se trata, por tanto, de una larga cadena de causas y efectos que encuentra su causa última fuera del drama mismo, en la visión del mundo y en la filosofía del autor. Así pues, la forma dramática exige que el drama se estructure alrededor de una determinada concepción del mundo que da unidad a la pieza aun cuando el espectador no sea consciente de su existencia.

"La totalidad y multiplicidad de la vida es expresable en el drama sólo de manera puramente formal". Hay, pues, que suplir la totalidad material por la formal, la totalidad extensiva por la intensiva, la totalidad empírica por la simbólica. Es decir, la categoría de totalidad en cuanto reunión extensiva (acumulativa) de lo empírico debe ser suplida por la de unidad cerrada o completitud. Se trata de algo cerrado, acabado en sí y, por lo mismo, de una nueva vida. Es precisamente la ilusión espontánea de completitud lo que da a la realidad incluida en el drama el carácter de vida. Nada falta allí, toda posibilidad ha sido considerada y para toda posible pregunta hay una respuesta. Para conseguir esta completitud es necesario acudir de nuevo a la estilización. Porque gracias a la estilización una vida concreta se convierte en "tipo de vida" y la lucha alrededor de un problema central de la vida de un hombre deviene punto axial alrededor del cual todo se reagrupa. Esto es precisamente lo que da la unidad cerrada al drama, pero ello es sólo imaginable en forma abstracta en fun-

ción de la cosmovisión del autor. La forma dramática exige, por tanto, que el fundamento de la estilización postulada por la universalidad sea la cosmovisión, es decir, algo que antecede al drama mismo, un a priori que está fuera del mundo del drama en sentido estricto. Pero, por otra parte, la exigencia de causar efecto en la masa excluye la conceptualización abstracta. Así la completitud o unidad cerrada, nota caracterizante de la forma dramática, exige, de un lado, que el drama se apoye en algo que está fuera de él (la cosmovisión) y, de otro, excluye la posibilidad de que exista algo fuera de él. La cosmovisión que sirve de fundamento al drama es, pues, abstracta y conceptual en cuanto al contenido, pero en cuanto a la forma es lo contrario. Se introduce dentro del drama, le da unidad inmanente, se expresa a través de símbolos y se concretiza en conflictos entre hombres concretos. La presencia de esta cosmovisión es poco evidente para el espectador, pero su ausencia se advierte de inmediato porque destroza la composición por más perfecta que ésta sea técnicamente.

A pesar de su concretez es el drama, por la presencia de la cosmovisión, el más abstracto de los géneros literarios y el más próximo a la filosofía. Pretende "hacer conscientes a las grandes masas acerca de los más profundos problemas de la vida con ayuda de símbolos inmediatos, y quiere despertar los más profundos sentimientos vitales en hombres muy diferentes y primitivizados por el hecho de vivir en multitud".

Otra fuente de paradojas en el drama es la relación dialéctica entre lo abstracto y lo concreto. "La esencia de la paradoja está en que se trata de hombres vivos que actúan espontáneamente, pero dentro de marcos rígidamente abstractos". La paradoja es, no obstante, más apariencia que real en el verdadero drama porque el personaje, aunque esté caracterizado con sus notas personales, es siempre un "tipo" humano y, por lo mismo, algo abstracto, si bien concretiza una manera de ser hombre. "El hombre del drama es siempre un tipo". Y a esta concepción permanecerá fiel Lukács hasta sus últimos escritos. En el hombre del drama el carácter y la acción no son realidades separables, aunque sus ritmos, distancias y estilizaciones parezcan contrarios. Carácter y acción guardan entre sí una relación dialéctica en cuanto que la acción es el destino del héroe y el héroe siempre se identifica con su destino. Sólo identificándose con su destino puede llegar el personaje a ser héroe. El destino se expresa técnicamente a través de la presión de la situación sobre el héroe, porque el destino no está en el personaje, lo adviene de fuera. "Así pues, el destino dramático puede describirse con exactitud sólo de manera negativa: es todo aquello que influye sobre la formación de la vida personal de cualquier personaje y que no se origina en su carácter". Precisamente el encuentre entre el carácter, que en cuanto

expresión de la voluntad humana representa el principio de la libertad, y el destino, que simbolizado en la presión de la situación representa el principio de la necesidad, y la identificación entre destino y carácter significan el momento místico del drama.

Pero tanto el carácter como la acción son elementos expresivos de segundo orden en el drama. El elemento expresivo por excelencia en el drama es el diálogo. El diálogo en el drama es tema y elaboración, materia y forma al mismo tiempo, y de esta contradicción se siguen todas las exigencias formales y materiales de la forma dramática. Materia y forma están, pues, de nuevo en contradictoriedad conceptualmente insoluble. Porque si bien es cierto que el drama consta sólo de diálogos, aquello que hay que expresar —la vida misma— trasciende el marco de las posibilidades expresivas del diálogo. La paradoja consiste entonces en que el drama, por tener como elemento expresivo por excelencia el diálogo, tiene que expresarlo todo por la vía psicológica, pero toda expresión sólo psicológica es necesariamente arbitraria e insuficiente. No ignora Lukács que el drama puede producir sensaciones que están en el límite del éxtasis místico por medio de la representación de acontecimientos de carácter psicológico, pero esto sólo se logra plasmando el evento social en el psiquismo de los hombres que actúan en el drama.

Después de estas reflexiones se plantea Lukács el problema de la relación entre drama y tragedia. Desde el prólogo a *Historia del drama* había ya apuntado que todo verdadero drama termina en tragedia. Se trata ahora de justificar esta afirmación. Del carácter de completitud deriva la necesidad de que el drama desemboque en tragedia. Además "la conexión definitiva del drama y la tragedia se sigue en realidad de la más íntima esencia del drama, del hecho de que la aventura que constituye su objeto significa la vida toda y esto es sólo accesible en el hombre trágico y sólo en su situación vital trágica". La vida es, en general, un todo en cuanto que cada acontecimiento de ella desarrolla u obstaculiza la vida toda; por eso cada acontecimiento es un episodio, un pormenor que recibe su verdadera significación sólo por su relación al todo. "La experiencia trágica es la única que, aunque es sólo parte del todo, simboliza sin embargo al todo; es la única que puede ser símbolo de la vida toda. El hombre trágico es el único tipo humano que es simbolizable por una aventura de su vida". No es trágico, por tanto, el hombre que está aún en desarrollo porque el desarrollo no es representable en el drama. Tampoco puede serlo el filósofo porque para el filósofo todo es sólo sintomático, el acontecer es para él episódico y los hechos no consiguen obligarlo. No es tampoco trágico el hombre inquebrantablemente religioso porque para él la muerte no es el fin de la vida. Puede ser trágico sólo aquel hombre que posee una cierta ética,

aunque ésta sea subjetiva. En virtud de esa ética el hombre se siente hacedor de hechos y responsable por ellos. Al hombre ético los hechos no le acontecen como mera compañía. El hombre ético se siente afectado por los hechos.

Las ideas de Lukács sobre el horizonte de lo trágico (la tragicidad no fue nunca en Lukács un círculo cerrado sino un horizonte y, por lo mismo, algo susceptible de ser trascendido) recogen, es cierto, la mejor herencia de Kierkegaard, pero son más bien fruto de la búsqueda angustiosa de la totalidad tan característica de la inteligencia austrohúngara. La decadencia del imperio de los Habsburgos se hacía cada día más evidente a la conciencia de la inteligencia magyar y austríaca. La añoranza del paraíso que se iba día a día perdiendo y la no posesión del nuevo paraíso —en 1909 no se vislumbraba aún en la doble monarquía el grupo social capaz de dirigir la crisis hacia el alumbramiento de una nueva sociedad— anidan en el fondo de las conciencias en forma de vivenciación trágica. Se siente que se está a un paso de la inmersión total en el momento trágico sin otear caminos de salida. No hay otra posibilidad para lo más lúcido de la inteligencia austrohúngara sino aferrarse a la tragicidad como forma de vida, como plenitud de la existencia. Este aferramiento a la tragicidad lleva a Lukács al suicidio espiritual y al borde del suicidio material. Pero la llegada al límite de la tragicidad le abrirá las puertas de la utopía siguiendo, primero, las huellas del franciscanismo y, después, del revolucionarismo interior dostoievskiano.

En el último parágrafo del capítulo general sobre el drama aborda Lukács el problema, un tanto novedoso entonces, de la sociología de la literatura. Se abre así Lukács a una perspectiva de análisis de los fenómenos literarios que alcanzará su cima en su posterior reflexión sobre estética y concretamente en *La peculiaridad de lo estético* (que en la versión castellana lleva el título de *Estética* y consta de cuatro volúmenes) y en *Ontología del ser social* (última obra de Lukács, sin versión castellana todavía). Ya en el prólogo a *Historia del drama* —escrito en Berlín, cuando el filósofo húngaro asistía a las "Vorlesungen" de Simmel— había afirmado que lo social de la obra literaria estaba propiamente en la forma. Ahora comienza asentando que las cuestiones históricas, la sociología del drama, derivan de los problemas de la forma dramática. Lo cual no significa, como quería ya entonces el marxismo vulgar (Ferenc Fehér, en su inédito que incluimos en *El joven Lukács y la Escuela de Budapest* de próxima aparición, ha probado convincentemente la distancia que existe entre el primer Lukács y el marxismo vulgar de la IIa. Internacional), que de las da, pregnante y sólida?". Esta manera de plantear el problema toda la literatura, ni que se pueda explicar por completo la personalidad toda de Shakespeare, por ejemplo, a partir del análisis so-

ciológico de su época. La pregunta que interroga por el carácter condicionante de lo social en el drama debe formularse de otra manera: "¿en qué tiempo o de qué forma es posible el drama? o ¿cuáles son los estados de ánimo epocales que exigen la forma dramática como su forma de expresión verdaderamente adecuada, pregnante y sólida?". Esta manera de plantear el problema no excluye las capacidades personales, busca más bien profundizar en los condicionamientos sociales que posibilitan o impiden el despliegue de esas capacidades. En lo que respecta al estilo, la pregunta interroga por las circunstancias sociales que determinan el estilo de un arte particular. Con respecto al drama habría que preguntar si existe en la forma dramática un elemento tal que sea también elemento constitutivo del estado de ánimo de la época y del sentimiento común de la época en cuestión. En caso afirmativo, este elemento estaría evidentemente determinado por lo social.

Por otra parte, el objetivo fundamental del drama, producir efecto en una masa reunida a través de acontecimientos que se desarrollan entre hombres, está indicando ya una evidente intención social. Social es la masa reunida sobre la que se produce el efecto dramático, y social es la materia del drama en cuanto que se trata de acontecimientos sociales que se desarrollan exclusivamente entre hombres. Para que los acontecimientos (materia) produzcan efectos en los asistentes al teatro es necesario que sean típicos y que simbolicen el destino de la masa. Sólo entonces la masa siente expresados en esos aconteceres su propia vida. Para que exista el drama es, por tanto, necesario que haya un grupo de hombres capaces de recibir el efecto dramático y que se dé una cierta comunidad de ideas entre esos hombres. La primera condición atiende a la necesidad de la preexistenia del teatro (en cuanto local y escenario) con respecto al drama. Sin teatro (local, escenario) no hay drama. El drama que no nace del escenario se vuelve intelectual. La segunda condición se refiere a la preexistencia de una cierta cultura de la sensibilidad. Es cierto que sin escenario no hay drama, dirá Lukács, pero la desnuda existencia del escenario no es causa sino condición del surgimiento del drama. Para que se produzca el drama hay que añadir algo; ese algo es la cosmovisión. "El drama surge del escenario si la visión del mundo del público y del escritor es tal que exige la forma dramática como expresión de su más íntima esencia, si la vivencia común a ambos es tal (la vivencia trágica) que puede ser expresada de la mejor manera en el drama y con absoluta perfección sólo en el drama".

¿Pero cuándo se da concretamente una situación de este estilo? Sólo cuando el mundo de sentimientos de un grupo humano es de tal naturaleza que permite ver la vida en forma de dialéctica de fuerzas que se aniquilan mutuamente con energía inquebran-

table. Se trata, pues, de épocas de decadencia en las que las fuerzas en juego no pueden ya ser contenidas. Epocas, diríamos por nuestra parte, como las que estaba pasando Hungría precisamente cuando Lukács escribía estas reflexiones. Al transformarse en esos tiempos la vida en absolutamente problemática, se hace necesaria la desaparición de los antiguos valores. Nace entonces la ideología de la muerte bella y, con ello, las mejores condiciones para el drama y la tragedia. Todo se vuelve problemático desde dentro. No se trata de fuerzas exteriores que problematicen la realidad, sino de la dialéctica interna de la realidad misma. "Toda cultura —dice Lukács diez años antes de inscribirse en el Partido de los Comunistas de Hungría— es dominada por una cierta clase; o más exactamente: la forma, el tiempo y el ritmo nacidos de las relaciones políticas y económicas y del modo de vida total de esa clase, determinan las formas de manifestación de esa cultura". Al convertirse en problemático ese fundamento se hace también problemático el dominio de la clase en cuestión sobre la cultura. La problematicidad afecta entonces a todas las manifestaciones culturales de la sociedad. La época dramática es, por tanto, la época heroica de decadencia de una clase. No en vano, recuerda Lukács, el drama es producto típico de aquellos países (Inglaterra, Francia, España) que han vivido a fondo el decaer de la nobleza. Shakespeare, Calderón, Lope, Corneille y Racine supieron recoger la profunda vivencia de la crisis y darle su forma artística más adecuada, la forma dramática. Y lograron recoger esa vivencia trágica porque acertaron a hacer del dolor la fuente de la felicidad, porque no buscaron paliativos al sufrimiento, porque expresaron en la destrucción de la vida típica la vida como totalidad. Así el drama, devenido en tragedia, permite tomar conciencia del proceso vital y origina la dicha intelectual que posibilita oponerse a las fuerzas de la destrucción y entender al mismo tiempo su necesariedad. Porque sólo entendiendo la necesariedad de esas fuerzas es posible, para la clase social emergente, contrarrestar su efecto negativo y alumbrar la nueva sociedad. La tragedia, en virtud de la concentración, introduce además en la vivencia trágica riquezas e intensidades de la vida nunca antes manifiestas. De esta manera consigue la tragedia revelar, precisamente en la caída, la totalidad del hombre.

Después de estas reflexiones teóricas, que abren nuevas perspectivas a la sociología del arte, trata Lukács de definir las características tipificantes del drama nuevo. Asienta para ello un principio metodológico de la mayor importancia. Lukács no analiza el hecho mismo del drama sino los elementos apriorísticos que posibilitan ese hecho, pues en su opinión la esencia del drama no es determinable con ayuda de los hechos históricos o de las abstracciones que se deducen de ellos. Es necesaria la fundamenta-

ción conceptual, ya que la historia tiende a descomponer todo acontecimiento en elementos nunca repetidos, individuales, atomísticos. La historia presenta como abstracción injustificada toda diferenciación de estilo rigurosamente separable y se inclina a borrar las fronteras entre las diversas épocas a fin de mostrar todo como meramente transitorio. "Nosotros pretendemos aquí describir la historia del drama moderno, el desarrollo objetivo de aconteceres abstraídos de la realidad. Es necesario, por tanto, que tracemos previamente el marco dentro del cual ponemos los límites en un sitio y no en otro, de una manera y no de otra".

Establecida esta posición metódica, heredera del neokantismo ambiental, tipifica Lukács el drama moderno como burgués. "El drama moderno es el drama de la burguesía; el drama moderno es drama burgués". El drama se convierte para la burguesía en arma de su lucha ideológica por el control político. "El drama burgués es el primero que surge de contradicciones conscientes de clase; el primero cuyo objetivo es expresar el modo de pensar y de sentir de una clase que lucha por la libertad y el poder, y las relaciones con las demás clases". Las características generales del drama moderno son, para Lukács, consecuencia lógica e histórica de este origen (téngase en cuenta que en *Historia del drama*, como atinadamente han señalado Fehér y Márkus, en ensayos que incluimos en el libro aún inédito *El joven Lukács y la Escuela de Budapest*, se advierte un constante paralelismo entre el método metafísico-existencial y el histórico).

No nos detenemos en las características del drama para no alargar nuestra exposición, pero queremos subrayar que el análisis lukácsiano se apoya en la relación problemática —que se anticipa a *La teoría de la novela*— entre la vida, concretamente el modo burgués de vida en cuanto prototipo de la vida moderna, y la posibilidad de su conformación (dación de forma). Más que los contenidos del drama moderno preocupa a Lukács el problema de las formas. (Este problema será nuevamente abordado, desde una perspectiva que hace pensar en un protoexistencialismo, en *El alma y las formas* y muy especialmente en el diálogo titulado "Acerca de la pobreza de espíritu"). *Historia del drama* es en realidad una presentación de la evolución de la forma dramática hecha en función de la relación problemática antes aludida. El proceso hacia el drama moderno se inicia con el drama clásico alemán y el drama de tendencia francés. Sigue después la tipificación de la obra de Hebbel y de la de Ibsen, creadora esta última de la tragedia burguesa. En los capítulos siguientes analiza el naturalismo en sus iniciadores (Goncourt, Zola, Becque, Strindberg), en el drama campesino (Anzengrüber, Tolstoi) y en los ensayos de Antoine y Brahm en París y Berlín respectivamente. Termina el estudio del naturalismo con una reflexión sobre los alcances y limitaciones

de esta tendencia (que criticará muy duramente en sus obras posteriores). Los esfuerzos por salir del naturalismo preparan ya el terreno para la aparición del gran drama moderno de Paul Ernst (con quien Lukács mantuvo una larga y conflictiva amistad), Beer-Hofmann, Strindberg y Hauptmann. El libro concluye con un capítulo sobre la evolución de la literatura dramática húngara que contiene interesantes apuntamientos sobre la cultura de Hungría.

El primer libro de Lukács es hijo de un anticapitalismo romántico que no es sino la expresión de la posición de *no reconciliación* con la Hungría oficial. El anticapitalismo romántico, en el que Lukács coincide con buena parte de la inteligencia austrohúngara de la época, puede expresarse como relación problemática entre lo trágico y lo grotesco. Es grotesca la lucha de Lukács porque el filósofo húngaro —y buena parte de la inteligencia austrohúngara de finales del siglo XIX y comienzos del XX— está convencido de que la monarquía es ya una pura ilusión de líderes. Su lucha es contra algo fantasmagórico. Y es, además, trágica esa lucha grotesca contra lo inexistente porque no se vislumbra siquiera camino de salida. Las clases dominantes (antigua nobleza de la tierra y advenediza burguesía financiera) daban cada día más muestras de su incapacitación para gobernar. Las capas medias, recopiladoras asistemáticas del mundo de las ideologías, a pesar de estar en proceso de agrupamento alrededor de instituciones culturales y de revistas, no tenían una posición definida en el proceso de producción —no eran "clases fundamentales" en el sentido de Gramsci— y, por lo mismo, acudían a la política afanosas de llenar el vacío de poder desde la perspectiva que les ofrecía una conciencia ideológica incapaz de trascender el reformismo burgués. El proletariado finalmente, aún en proceso de constitución de clase en sí, era manejado por líderes socialdemócratas demasiado inclinados al pactismo. En realidad no había aún, objetivamente, camino de salida. Se sentía amenazante la espada de Damocles sobre el antiguo régimen. Se palpaban las negras paredes del túnel por el que atravesaba la hungaridad, pero ni un rayo de luz alumbraba los pasos. No quedaba, para la burguesía radicalizada y especialmente para la inteligencia, sino aceptar la oscuridad como compañera de viaje y aferrarse a la caída como forma de vida. De ahí el sentido profundamente trágico de la reflexión lukácsiana que no acierta a mostrar su rechazo de lo viejo sino en la forma de anticapitalismo romántico.

Lukács pretende hermanar el neokantismo formalista (que aprendiera ya en la universidad de Budapest en las lecciones de József Bánóczi) con la crítica de la cultura aprendida de Simmel, el historicismo de Dilthey y un cierto marxismo sociologizado. Pero esta armadura conceptual, este ensamblaje categorial está impulsado por una profunda vivencia que hemos definido como po-

sición de no-reconciliación con el mundo de la cultura oficial. Diríase que se trata de la vieja oposición de Lukács frente al mundo *gentry*, pero extendida a todas las manifestaciones de la vida y de la cultura. Desde el punto de vista teórico, Lukács comienza a ver en el socialismo y en el sindicalismo soreliano el trasfondo metafísico de los movimientos ideológicos modernos. En la práctica, sin embargo, está aún lejos de poner en esas nuevas ideologías el ansiado camino de salida. Al referirse a las posibilidades dramáticas del socialismo considera que Shaw no llega a crear el drama socialista a pesar de que critica despiadadamente a las instituciones burguesas desde una posición socialista. La literatura socialista comienza con Gorki, pero el mismo Gorki no pudo escribir dramas sociales sino cuando era anarquista. Es la percepción vaga de la insoportabilidad del presente lo que lleva a Gorki, en opinión de Lukács, al socialismo. Naturalismo y socialismo se diferencian en que el primero trata de explicar los fenómenos desde las causas cercanas e inmediatas, mientras que el segundo descuida la importancia de lo individual para adentrarse en causas más profundas y objetivas que transcienden al individuo. "No sería muy exagerado decir que toda la concepción marxista no es otra que la visión de un horizonte infinitamente lejano, tan lejano que la mirada que se pierde en lejanías apenas puede advertir las diferencias de ciertos pormenores". Aun cuando socialismo y naturalismo se diferencian en muchos aspectos, coinciden ambos en el rechazo a las fuerzas sociales que unen a los hombres y en el deseo de la eliminación de ellas. Artísticamente se identifican en el esfuerzo por mostrar, con claridad despiadada, lo malo y deforme de nuestra sociedad. En la explicación de esa deformidad y en la naturaleza del deseo de su destrucción vuelven nuevamente a separarse naturalismo y socialismo. "Para expresarlo con terminología marxista: el naturalismo es el adecuado instrumento de expresión de la ideología pequeño-burguesa; lo que significa lo mismo, aunque desde otro punto de vista, que lo que hemos afirmado arriba, es decir, que han comenzado a dejarse oir los deseos que nos consumen en una búsqueda del fin sin objetivo, oscura y estéril".

Ya desde entonces considera Lukács que el marxismo es una síntesis, la síntesis más rigurosa que haya habido desde el catolicismo medieval. Pero esta síntesis es más capaz de influir en las convicciones políticas y sociales que en el arte. A nivel artístico el marxismo, por seguir una cierta dogmática, se aleja del hombre concreto para buscar la monumentalidad como expresión de la energía incontenible del movimiento obrero. De los sentimientos socialistas no ha surgido aún arte. Y es natural que así sea —dirá Lukács para escándalo de los socialistas— porque no puede haber ningún tipo de artes cuyos temas y motivos están inspirados

en estos sentimientos. Podría, sin embargo, existir un cierto arte socialista si estos sentimientos consiguen atrapar la forma, si el sentir socialista encuentra su forma adecuada. Pero una manifestación artística no es socialista porque lo sean sus temas y motivos. Para Lukács el problema está en si "la maravillosa dialéctica del marxismo es en general transferible al drama, pero es imposible que hoy sea transferible. El drama es la dialéctica de las voluntades humanas y todo lo que no se manifiesta de esta manera es inutilizable para el drama. La esencia de la estilización dramática consiste en que un hecho de un hombre expresa toda la esencia de ese hombre, toda su vida, y es cierto que esto es tanto menos posible cuanto más actúan los hombres solamente en relaciones sociales". Para que un hecho pueda representar a un hombre es necesario que esté fuera de las relaciones sociales, pero si las fuerzas sociales son tales que no permiten a nadie escaparse de ellas, entonces no es posible el drama. Lo dramático puede ser dialéctico sólo en sí mismo. Para los socialistas los procesos históricos no son dramáticos por ser transitorios, "para el sentir socialista esos conflictos no son de validez eterna, no son metafísicamente necesarios y, por lo mismo, no son trágicos". Porque la tragicidad consiste en que la destrucción de algo es necesario y en que esa destrucción necesaria es símbolo y signo de la vida toda.

Estas reflexiones, que escandalizaron ya entonces y siguen escandalizando a no pocos socialistas, significan por parte de Lukács una primera toma de distancia con respecto al socialismo de la IIa. Internacional. No se trata de una recusación del socialismo de Marx y Engels, al que Lukács ya se había acercado por entonces, sino de la interpretación mecanicista —la total disolución del individuo en la sociedad— que del pensamiento marxista hicieran los prohombres de la IIa. Internacional. Frente a esta posición, Lukács subraya la permanencia del individuo, especialmente del individuo devenido en persona moral y libre. Porque lo que Lukács busca, ya desde sus primeros escritos, es el despliegue total de las posibilidades humanas dentro de una comunidad de personas morales y libres. Que esa comunidad anhelada por Lukács no era precisamente la sociedad burguesa es algo que queda totalmente claro para el lector atento de sus obras de juventud. No queremos con ello afirmar que hubiese ya en Lukács una conciencia clara con respecto al objetivo de la búsqueda. Pero sí es evidente que su vieja posición de *no reconciliación* estaba llevando al filósofo a una actitud de rechazo total del modo burgués de vida. Pocos años más tarde e influido ya por el mesianismo salvífico y profético de Ernst Bloch tratará Lukács de formar con sus amigos en las cercanías de Heidelberg una comunidad de vida.

Bastan estas referencias para caer en la cuenta del carácter

romántico del anticapitalismo del primer Lukács. Pocos vivenciaron tan profundamente como él la decadencia del mundo aristocratizante y *gentry* de la "Hungría histórica" de Francisco José. Pocos expresaron tan existencialmente esta vivencia como lo hiciera Lukács en *Historia del drama* y en *El alma y las formas*. Lukács se identificó con el decaer, nucleó su vida en la vivencia de lo trágico y estuvo varias veces al borde del suicidio por no saber a qué atenerse. Su posterior franciscanismo (Lukács acude en actitud peregrinante a la tumba de Francisco de Asís), su apego a la obra como tabla de salvación frente a la caótica multiplicidad de la vida, su reflexión sobre la inquebrantabilidad de las castas, su deseo de retirarse a las afueras de Heidelberg para formar allí una comunidad, su adhesión al revolucionarismo sin revolución del poeta húngaro Endre Ady y el revolucionarismo interior de Dostoievski, su apertura al sindicalismo de tipo soreliano y a las posiciones de Rosa Luxemburgo...no son sino manifestaciones de una búsqueda marcada por el anticapitalismo romántico. La vida era para él trágica, pero su tragicismo era sobrehumano porque, dada su procedencia social (la más alta burguesía financiera) y su formación elitizada, el juego de las fuerzas en lucha le impedía vislumbrar caminos de salida. No acertaba a ver otro camino para la realización en plenitud de la posibilidad humana sino el apego al tragicismo como forma de vida y a la obra como tabla de salvación, como signo de la permanencia en el cambio, como cosmos frente al caos de la vida toda. Ni el neoabsolutismo gubernamental (que tanto beneficiara a los Lukács económica y socialmente: su padre recibió el título de nobleza en 1901), ni el radicalismo burgués de las capas medias (en cuyas filas se sintió siempre Lukács sólo "huésped tolerado"), ni el movimiento obrero (dirigido todavía por la socialdemocracia y, por lo mismo, plagado de resabios pequeño-burgueses) parecían responder a las expectativas del filósofo. Hacia 1910 los caminos se cierran a los pies de Lukács. De poco le sirven los consejos pragmatistas del padre, el banquero József von Lukács, quien estaba empeñado en hacer de su hijo predilecto un prestigiado intelectual. "Porque mira, hijo mío —le dice en una carta del 2 de julio de 1910—, los éxitos externos, los resultados externos también son muy importantes en la vida...Vería con mucho gusto, por tanto, que en Weimar consigueses la publicación en alemán de tu gran libro... Después de que aparezca tu gran libro harías bien en dedicarte de inmediato a conseguir la habilitación como profesor..." Le promete incluso mover sus influencias para conseguir una cátedra, y hasta le ayuda económicamente para que publique luego la revista *A szollem* (El espíritu). Pero el joven György Lukács no comulgaba con los buenos deseos de su padre. Le son también poco útiles la amistad de Béla Balázs y Endre Ady

e incluso la estrecha relación con Irma Seidler. Una soledad radical, de la que *Historia del drama* es la primera expresión, va anidando en su espíritu como polo negativo de una radical necesidad de comunicación. La crisis, conceptual y vivencial a un tiempo, se expresa con maestría en *El alma y las formas* y llega hasta honduras insospechadas en el *Diario* (inédito de 1910-1911) y en el diálogo titulado "Acerca de la pobreza de espíritu" (este diálogo fue motivado por el suicidio de Irma Seidler, quien se suicidó precisamente por interpretar el retiro de Lukács —al modo del "gesto" de Kierkeggard frente a Regina Olsen— como un rechazo). Pero ya en "Acerca de la pobreza de espíritu" se vislumbra un camino de salida que se irá afirmando en *Filosofía del arte* (1912-1914), en *La teoría de la novela* (1916) y en *Estética de Heidelberg* (1916-1918). Se trata de un camino que tiene que ver con la llegada al límite y con la incursión en el horizonte de lo utópico. Si la identificación con la tragicidad como forma de vida es en Lukács muestra de su actitud de rechazo frente a la sociedad burguesa, su incursión en el horizonte de lo utópico le conducirá a las puertas del socialismo. Y en el camino de Lukács hacia Marx su primera obra, *Historia de la evolución del drama moderno*, es un paso fundamental en cuanto que marca el inicio de la ruptura con el mundo capitalista del que provenía y cuya ideología constituía la base de su primer filosofar.

BIBLIOGRAFIA

Nota. No parece necesario alargar el trabajo con las acostumbradas referencias bibliográficas y documentales por tratarse de textos en húngaro que poco o nada pueden decir al lector de habla hispana. Baste, pues, con la siguiente anotación general:

Lukács, György — **A modern dráma fejlödésének története** (Historia de la evolución del drama moderno). A Kisfaludy-Társaság Lukács Krisztina-dijával jutalmazott pályamú (Obra galardonada con el premio "Cristina Lukács" de la Sociedad Kisfaludy). Budapest, Franklin-Társulat, 1911. 2 volúmenes, XVI + 496 + 548 p.

Lukács, György — **Magyar irodalom — magyar kultúra.** Válogatott tanulmányok (Literatura húngara — cultura húngara. Estudios escogidos). Budapest, Gondolat Kiandó, 1970. Ver especialmente el prólogo escrito por Lukács en Budapest en 1969.

Fehér, Ferenc — Balázs Béla és Lukács György szövetsége a forradalomig (Alianza de Bla Balázs y György Lukács hasta la revolución). **Irodalomtörténet** (Historia de la literatura). Revista de la Sociedad Húngara de Historia de la Literatura. Budapest, año LI, núm. 2, 1969; p. 317-347 y 531-561.

Hermann, István — **Lukács György gondolatvilága.** Tanulmny a XX. század emberi lehetöségeiröl (El mundo intelectual de György Lukács. Estudio acerca de las posibilidades humanas del siglo XX). Budapest, Magvetö, 1974. 415 p.

Heller, Agnes — **Portrévázlatok az etika történetéböl** (Bosquejos de historia de la ética). Budapest, Gondolat, 1976. 433 p.

Márkus, György — A lélek és az élet: a fiatal Lukács és a "kultúra" problémája (El alma y la vida: el joven Lukács y el problema de la "cultura"). **Magyar Filozófiai Szomle** (Revista Húngara de Filosofía). Budapest, año XVII, n. 5/6, 1973. p. 742-760.

Lukácshoz irt levelek: 6 Balázs Béla (1910-1917) (Cartas escritas a Lukács: 6 Béla Balzs). Academia de Ciencias de Hungría. Instituto de Filosofía. Archivo y Biblioteca Lukács.

Lukácshoz irt levelek: 71 Lukács József (1909-1917) (Cartas escritas a Lukács: 71 József Lukács). Academia de Ciencias de Hungría. Instituto de Filosofía. Archivo y Biblioteca Lukács.

Lukács, György — **Naplójegyzetek** (Diario): 1910-1911. Se trata de un cuaderno manuscrito que consta de 55 páginas, escrito en húngaro y en alemán. El cuaderno se conserva en el Archivo y Biblioteca Lukács de Budapest.

Balázs, Béla — **Naplói** (Diarios). Se trata de un manuscrito de Béla Balázs que se conserva en la Sección de Manuscritos de la Academia de Ciencias de Hungría.

Letras, Lima. 1977-79. (Nos. 86-87), 109-120.

Moral, causalidad e ironía en la narrativa de Vargas Llosa

MIGUEL VALLE

Las estructuras de pensamiento que combaten en el interior del creador con el libre juego de la fantasía y del recuerdo traen consigo sedimentaciones del pasado, como memoria, tradición e interpretación. Los problemas filosóficos y culturales se desabstractifican en la obra de arte, que no es simple experiencia inmediata, sino síntesis existencial y cultural. Por eso mismo, el estado de una determinada sociedad no es un elemento accesorio ni para la comprensión de la obra de arte ni para la forma en que ésta se configura. Viceversa, la obra señala, con sus repeticiones y silencios, los puntos débiles de un cuerpo social. Rastrear determinadas temáticas es investigar carencias y aspiraciones. No siempre es tarea fácil, puesto que la carencia principal de numerosas sociedades es la de libertad.

Tampoco es necesario que una obra literaria sea directamente crítica, en el sentido comúnmente aceptado. Su criticidad debe ser establecida partiendo de los criterios específicos del ámbito estético. La hermenéutica de lo artístico no puede aplicar mecánicamente las reglas de los lenguajes naturales y científicos. O, también, es posible decir que se impone una ampliación del concepto de criticidad; la obra de arte sería, en esta suposición, esencialmente crítica, en cuanto desplazaría contenidos inaceptables y propondría una nueva lectura de lo real: sin negar necesariamente las anteriores. Así, por ejemplo, *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, es menos noctambulismo inquisitorial que defensa de las semánticas particulares. *Paradiso*, de Lezama Lima, demuestra que la crítica no es algo añadido desde el exterior a la realidad, sino una dimensión de ésta. De todos modos, el contenido crítico de una obra y, con mayor razón, de la producción de un autor, incluye necesariamente un juego entre *concepciones fundamentales* de la realidad, de cuyo movimiento dialéctico brota no sólo la

acción sino también la explicación de la elección de determinados hechos. En un plano más restringido, el contenido crítico surge de la dinámica que se establece entre *categorías interpretativas* de la realidad. En esta nota queremos referirnos a tres de ellas; las categorías de moralidad, causalidad e ironía, como se presentan en la narrativa de Mario Vargas Llosa.

1. *El moralismo como destrucción de la moral.*

Las obras de arte exigen ser recibidas por un apriori estético libre de rigidez: la introducción de la historicidad en las mismas estructuras conoscitivas ha permitido no sólo abandonar la suposición de un sujeto absoluto, sino también el privilegio que derivaba de allí a los sujetos empíricos que por particulares circunstancias ya se encontraban en una situación más favorable. El apriori estético se transformaba allí en un factor sectorial del conocimiento humano y, a la larga, se provincializaba. Esto no significa, sin embargo, que el apriori sea legítimo simplemente por constituir la propia recepción de la obra de arte. Es necesario, en cierto modo, modificarlo, para hacer justicia cabal a la obra, para permitirle ser tal. Es obvio que hay aquí un continuo movimiento dialéctico que incluye la propia situación conoscitiva, la comprensión de las diversas y sucesivas concretizaciones del texto o de la obra de arte y los resultados sociales u objetivos de la comprensión, más o menos colectiva, de la obra en cuestión.

Aquí queremos limitarnos a señalar la insuficiencia de la clave moralista para la comprensión de la obra de arte y, en concreto, de la producción novelística de Vargas Llosa. Nos parece que un apriori moralístico destruiría no sólo su expresividad artística sino aun sus contenidos conceptuales, teóricos y emocionales. Más aún, nos apoyamos en la idea de que el moralismo constituye no sólo un atentado contra la consistencia del ámbito moral, sino que llega a destruirlo, neutralizándolo y desvalorizándolo. El moralismo devora el auténtico campo de juego de lo moral pretendiendo extender la capacidad de la libertad hasta el ineludible reino de los determinismos. Su confianza en la omnipotencia de la voluntad termina obstaculizando cualquier acción realista y eficaz, y no logra evitar que el fracaso se trasforme en autodesprecio. No nos parece exagerado afirmar aquí, como hipótesis, que una de las fuentes principales de la ironía latinoamericana es un desmedido moralismo, que deriva a su vez de la carencia de contrapesos al predominio de las filosofías idealistas, espiritualistas y personalistas que han ocupado el panorama intelectual de América Latina. Prima, ante todo, la confianza en la potencia de la voluntad, por más que luego la confusión sobre la fuerza de los determinismos lleve a interpretar cualquier derrota con categorías autolesivas. En

el moralismo se desencadena un movimiento pendular, que va de la euforia al abatimiento, del sentimiento de triunfo a la depresión, de la presunción a la vergüenza de sí mismo. El menosprecio de los elementos objetivos de la realidad reduce las vicisitudes del individuo a un juego de sentimientos y de actos de valor o cobardía. El moralismo puede enmascararse aun en su contrario, en el espíritu volteriano y en el escepticismo jocoso. Una clave moralista lleva inevitablemente a desfigurar las dimensiones reales de la obra de arte. Si leemos en clave moralista *El Señor Presidente*, de Asturias, o *El otoño del patriarca*, de García Márquez, no sólo se hace incomprensible el proceso de acumulación de poder, sino que la obra queda reducida a un panfleto difamatorio del pueblo que produce o tolera tales engendros. Despojadas de su marco social y reducidas a formato puramente individual, *Persona non grata*, de Jorge Edwards, o *El caso Banchero*, de Guillermo Thorndike, se transforman en crónica maldiciente.

¿Cómo podría explicarse en clave moralista la particular complejidad estructural de *Conversación en la Catedral* o de *La Casa Verde*? El moralismo no constituye una base suficiente para justificar procedimientos analíticos. A lo más, apoyaría recursos puramente cuantitativos, en que se debería trazar, descriptivamente, una línea divisoria y definitiva entre los 'buenos', por una parte, y los 'malos', por otra. Es obvio que este modo de proceder destruiría la consistencia de la obra de arte y aquella progresividad hacia valores futuros que provoca su aparente 'ambigüedad', la pluralidad de interpretaciones posibles y los conflictos con los sistemas ideológicos y políticos, cuya aspiración gnoseológica (y condición de subsistencia) es la claridad y la univocidad.

En las obras de Vargas Llosa existen múltiples elementos que permiten 'recuperar', en ciertos personajes, una dimensión moral que contrapesa parcialmente el rechazo que provoca el conjunto de la descripción y que, por tanto, rompen la posibilidad de una interpretación moralística. En *Conversación en la Catedral* don Fermín Zavala, aun en medio de sus vergonzosas debilidades y y de oportunismo, tiene rasgos de profunda humanidad como padre, y hasta de comprensión hacia lo que atenta contra su propia clase social. Las turbulentas discusiones familiares muestran no sólo su equilibrio y sentido de la justicia sino que (desgraciadamente para el futuro) está más 'a la izquierda' que su mujer y sus hijos, el Chispas y la Teté, internalizadores furiosos de los valores burgueses (y sobre todo consumidores voraces de lo que sólo a Fermín ha costado sacrificio). Es posible afirmar que *Conversación en la Catedral*, como conjunto, es una crítica a la actitud moralista. No porque destruya la moral en una igualación agnóstica de todos sus personajes, sino porque pone de manifiesto la falacia de los pomposos programas de 'moralización' que ostentan los re-

gímenes fascistas, bajo los cuales se esconde la eficacia en la represión de los movimientos populares. La homosexualidad de Fermín Zavala no es barata denigración de la burguesía, ni de la homosexualidad, sino un medio expresivo (por otra parte, ya conocido en otras literaturas) para romper la inmutable buena conciencia de ciertas clases sociales. (Aquí también con diferencias. En la novela es presentada de manera más positiva la figura de Fermín que la de su mujer, doña Zoila. La frustración social, profesional y hasta política de Santiago Zavala nos deja un sabor menos amargo que el monolítico triunfo del Chispas). El moralismo programático del régimen es sólo para la imagen exterior: Cayo Bermúdez, el supremo moralizador, organiza orgías en su casa de San Miguel. Fermín Zavala hace eliminar a la Musa, para eludir sus extorsiones. El moralismo es, en esta obra, un mecanismo de defensa del sistema. El rebelde, o simplemente el crítico, por parcial que sea su disconformidad, se trasforma en algo así como el asesino de la moral. El pecado es definido aquí como la rebelión.

En *La ciudad y los perros*, el mundo de valores-límite no ha sido creado por los mismos alumnos: ellos encuentran ya un orden establecido, en que los educadores-militares son la correa de trasmisión de lo que la sociedad ha producido, con sus desequilibrios, y de lo que, a pesar de ello, exige para el futuro. La crueldad del Jaguar es para los más pequeños un argumento de la existencia del infierno, pero al mismo tiempo él se jacta de haber enseñado a ser hombres a todos los demás. ¿O es cruel sólo porque nadie ha podido abusar de él? Alberto logra mantenerse en aquel punto medio de neutralidad que le confiere su capacidad inicialmente 'artística', sus posibilidades de defensa mediante la ironía, y sus intereses prácticos. No logra infundir más que la idea del valor en el Esclavo, irremediable víctima de su pusilanimidad. Alberto, sin embargo, sabe que no se trata sólo de cobardía: el cadete Arana es moralmente superior a muchos de sus compañeros. Aquí también, Arana se hubiera salvado si hubiera permanecido en la 'ciudad'. Confrontado a la conflictualidad exasperada del internado, sucumbe: y no en lucha leal. Algún 'valiente' lo elimina a traición.

El teniente Gamboa insiste en la necesidad de la disciplina: pero el capitán Garrido la contrapesa con la defensa de la audacia, de la iniciativa. Podríamos interpretar la actitud de Gamboa como los derechos del moralismo, de un mundo que funcione con perfecta coherencia. Pero Garrido advierte que esa adaptación total a las órdenes sería la destrucción de las características más valiosas del verdadero militar. En realidad, caóticas o no, las actividades de los cadetes buscan el camino de lo auténtico, de sus verdaderos derechos. La sumisión total sería como la mutilación de Cuéllar, en *Los cachorros*, que, tarde o temprano, conduce a la

autodestrucción, por el camino de una liberación angustiosa, desordenada y traumática. La privación de la sexualidad, de la expresión artística o de la libertad, va a terminar en una recuperación ilusoria del tiempo perdido.

Pantaleón y las Visitadoras continúa esta temática. El capitán Pantoja es un incorregible moralista: su sentido del deber llega a ser patológico. En él la disciplina es un mito por el cual se debe sacrificar todo. Al mismo tiempo, antes de entrar en una crisis personal acerca de su actitud, recibe el castigo de sus virtudes y cualidades. Es precisamente su aceptación incondicional de la autoridad y su eficiencia lo que constituye su debilidad: pertenece él mismo de lleno a aquel mundo inmoral del que quería librar a tantos soldados 'que esperaban en él'. Como el hermano Francisco, fracasa en sus tentativas de ofrecer una liberación a la población amazónica.

La Casa Verde es la obra de Vargas Llosa en que se ve quizá con mayor claridad la condición histórica del hombre, en que los determinismos son más poderosos y esclavizadores. Aquí el éxito es dudoso hasta en el plazo de lo trascendente. Incluso las misioneras de Santa María de Nieva contribuyen, contra sus intenciones, a asegurar el funcionamiento de la mala vida, a través de la larga mediación de la occidentalización forzada de las niñas selváticas, de su desarraigo tribal y de la desocupación que reina en las ciudades. La obra no es una distribución general de culpabilidad, ni explota los difusos mecanismos escandalísticos en aras del interés. Es más bien un análisis estructural de la íntima relación que existe entre todos los componentes del cuerpo social. No hay fácil idealización. Las niñas indias no son ni felices, ni totalmente respetadas en sus respectivos grupos. Por otra parte, con la construcción de la Casa Verde, Piura trata de entrar en la 'modernidad', en busca de una moralidad autónoma. El crecimiento moral bajo el signo del terror y de la represión busca su expansión en el enfrentamiento con la norma moral petrificada, la predicación severa y descarnada del Padre García, el 'quemador'. Sin embargo, la liberación es ilusoria, conflictiva. En *La Casa Verde* suceden delitos de todo tipo, violaciones, corrupción de menores. En la selva, Fushía niega tener propensión a negocios turbios: lo que sucede es que sin capital inicial todos los negocios son sucios.

Por otra parte, la línea que señalaba la gradual destrucción de las posibilidades expresivas, y de acción, en *Los cachorros*, llega a culminación en la parte final de *La tía Julia y el escribidor*: la enorme energía de Pedro Camacho y su dedicación al trabajo no sólo son ineficaces para hacer de él un verdadero escritor sino aun para mantenerlo en el nivel de un productor de cultura comercializada. Hay aquí también una crisis de la homogeneidad

lineal trabajo-rendimiento, esfuerzo-éxito, que es una de las bases teóricas de la actitud moralista. No es exagerado interpretar las borrascosas relaciones del narrador con la tía Julia como los vaivenes de la sublimación y los sacrificios de la afectividad que impone al artista una sociedad cuyo paradigma de éxito está muy lejos de los intereses de lo cultural.

2. *La fuga de la causalidad.*

Nada más normal, en contexto moralista, que las tentativas de escamotear la causalidad, como un elemento 'fixista' que obligaría a negar la omnipotencia de la propia voluntad o a admitir la fuerza de los determinismos. Aceptar la causalidad es ser 'reducido' en la propia estima incondicional. Esta lucidez sobre el propio ser se presenta de manera amenazadora, pues cuesta el sacrificio de la novedad, de la variedad ilimitada y sin ley; puede hasta parecer una traición al Nuevo Mundo y una adaptación incondicional a la marcha espiritual que impone el desarrollo de las sociedades industriales. La causalidad es poco menos que un estorbo en la necesidad de *dominar* la naturaleza y el mundo humano: introduce la exigencia de cambio y de investigación incesante, mientras destruye el equilibrio de las representaciones y ritos con las cuales se puede obtener lo inalcanzable. En el moralismo es siempre la voluntad lo que ocupa el lugar central: si el rito no tiene éxito, es siempre por insuficiencia moral propia o por influjo de una voluntad más poderosa. Al mismo tiempo, el recurso a lo sobrenatural y a lo mágico deja intacto el sentimiento del propio valer: lo que no se alcanza pertenece a un ámbito esencialmente extraño, sobrehumano, y ante la imposibilidad metafísica nadie podría sentirse disminuido. La magia y la brujería mantienen así la propia imagen. El demonio y las almas en pena permiten ser siempre valientes ... en los demás casos.

En la obra de Vargas Llosa, el ideal programático de totalidad se expresa en un sondeo omnicomprensivo de los diversos niveles de la realidad peruana. No sería excesivo afirmar que la estructura estilística está al servicio de lo temático, alcanzando, por eso mismo, su plena vigencia estética. Los planos formales de lo estético y de lo moral no se agotan en esteticismo ni en machacona predicación, sino que alcanzan las dimensiones de lo moral precisamente por asumir los determinismos, en el análisis de las vertientes económica, social y política. O, desde otro punto de vista, porque asumen en plenitud la geografía y la historia, el espacio y el tiempo. Vargas Llosa denuncia más bien las tentativas de escapar a la causalidad, de reducirla a álibi o a noúmeno inconoscible. No todo puede ser aclarado pero tampoco es lícito que todo quede oculto. La causalidad implacable puede destruir

las tradicionales apoteosis (de personas, naciones o ideas), pero puede también devolver su lugar humano a quien previamente había sido humillado. El análisis estructural de la sociedad peruana llega a su punto más alto en *Conversación en la Catedral*. Aquí la actividad económica queda patente en su carácter elitista e individualista y, por tanto, antidemocrático. No es la 'iniciativa privada' la que se pone en discusión, como podría pensar quien redujera a Fermín Zavala (la burguesía peruana) a sus fallas morales. Es su absoluta falta de *partner* lo que la deja al descubierto, como resultado, y causa, de regímenes antidemocráticos. El 'pueblo' no es relevante económicamente. Todo depende de la sagacidad de Fermín y de su modo de tratar a sus 'socios' norteamericanos. El mismo régimen de Odría existe por permisión del capitalismo extranjero: es puro instrumento formal de legitimidad. Como se ve, es el reino de la apariencia. La represión, en este contexto, no es sólo desahogo de los instintos sádicos de Cayo Bermúdez que, después de todo, vivía más o menos satisfecho en Chincha. Es, ante todo, la tentativa de eliminar la conciencia de la causalidad, el análisis y la acción implacables de apristas y comunistas y, a través de ellos, del pueblo. Es obvio que todo régimen antidemocrático teme ante todo la claridad acerca del origen de la riqueza. Ocultándola o reprimiéndola, obtiene que se difunda una causalidad sectorial, personalista, en que el capital se forma a partir de la decisión y de la voluntad de un grupo restringido. La estructura social, en consecuencia, es mantenida dentro de límites rígidos y casi inmutables. Ambrosio, Ludovico e Hipólito, a pesar de su adhesión incondicional, sólo llegarán a 'entrar en el escalafón'. La rebelión de Santiago Zavala lo desplaza hacia el proletariado, pero da ventajas a la 'eficiencia' de su hermano el Chispas y a la granítica buena conciencia de Teté y de doña Zoila. Los estudiantes y los militantes de izquierda terminan en el exilio o enloquecidos por la tortura. Desde otra perspectiva, la fuga de la causalidad trasforma la realidad política en pura actividad volitiva: concretamente, en hipertrofia de lo conspiracional. El oportunismo degenera la actividad política a búsqueda de ventajas, el alto precio de la debilidad del país.

Los determinismos son negados también en la desmedida confianza en las posibilidades de lo axiológicamente relevante. Los valores se sostienen, ciertamente, contra todas las tentativas reduccionistas; pero ello no significa que escapen a la historia o que puedan trasformar, sin contrapesos, los mecanismos psicológicos habituales. En *La ciudad y los perros*, *La Casa Verde* y *Los cachorros* encontramos el análisis de este proceso de superación por decreto de los determinismos o de desmedida personalización. En *La ciudad y los perros* la conflictualidad social es reducida a dimensiones individuales, y se le aplica terapias voluntaristas; la

carencia de las figuras parentales, los desequilibrios sociales y las rivalidades raciales y regionales son cubiertos mediante un acto pedagógico institucional: la entrada de algunos muchachos en un colegio militar y la aceptación (paroxística) de valores que se pretende pueden salvar a la sociedad. La internacionalización de tales valores pone en peligro la resistencia psicológica de los alumnos y hasta su vida física. En *Los cachorros* esta sectorialización de los valores será descrita como mutilación, es decir, como irreparable y violenta privación de una dimensión de la personalidad: a Cuéllar, como a los cadetes, le ha sido arrebatada la infancia. es decir, la posibilidad de remontarse a un tiempo originario, fundacional, en que todo estaba posibilitado hacia el futuro, a pesar de que no todo estaba permitido. Esta juventud está privada de la capacidad de ingenuidad, de juego, de irresponsabilidad. Más aún, es a ella a quien se impone la tarea de 'salvar' a una sociedad que se reconoce corrompida.

En *La Casa Verde* se somete a análisis la determinación cultural. La 'modernidad' avanza ilusoriamente en la fundación del prostíbulo y en la victoria sobre la moral del Padre García, sin alcanzar un auténtico dominio del propio mundo ético. La modernidad avanza, pero se frustra, en los esfuerzos del indio Jum por obtener relaciones económicas más justas. Y con mayor razón, en la acción occidentalizadora de las misioneras. Aquí el conflicto llega a un punto particularmente álgido, pues ya no se trata de lo moralmente insuficiente que da sus correspondientes frutos: aquí son el sacrificio y la rectitud los que provocan el fracaso moral (Bonifacia-La Selvática). Como hicimos observar antes, no se idealiza la situación de las niñas selváticas, pero se acentúa que lo cultural no es un elemento accesorio que puede abandonarse de un día para otro. Aquí se pone en discusión incluso la confianza esquemática en que el bien sólo puede reproducirse con sus mismas facciones. En *La ciudad y los perros* hay elementos paralelos: el Jaguar no termina en la cárcel, Gamboa es castigado por su rectitud.

Pantaleón y las Visitadoras y *La tía Julia y el escribidor*, a pesar de su heterogeneidad temática, tienen puntos de estrecho contacto: en ambas se señala la evasión de la correcta causalidad social. En la primera, la obediencia y la disciplina se vuelven, usando la terminología de Pantoja, una 'excrecencia', que se desarrolla autónomamente. La eficiencia tiene sus propias leyes y las sigue, poniendo en peligro el cuerpo social. Sin embargo, desde el punto de vista de la anécdota, es el modo de 'resolver' el problema lo que llama la atención, y produce no sólo hilaridad sino también reflexión crítica. Se trata de una solución parcial y objetivista, en que el hombre concreto es reducido a mecanismo fisiológico: no son la calidad de las relaciones humanas ni el me-

joramiento de las condiciones de vida lo que ocupa el primer lugar sino la satisfacción de una necesidad física. Acallado el deseo (por un momento), la dinámica social corre sobre ruedas. La fuga extrema de la causalidad está representada en el movimiento heterodoxo del hermano Francisco: no llegamos a saber qué doctrina predica, fuera de un general simbolismo de la cruz y de la madera y de un ritual que termina en la crucifixión de seres humanos. Algo parecido encontramos en *La tía Julia y el escribidor*, sobre todo en los capítulos pares, que trascriben los apocalíticos dramones de Pedro Camacho. Sus argumentos son elementos estabilizadores del *statu quo*, precisamente por su total originalidad y alejamiento de la realidad. Lo que constituye el interés de los oyentes asegura al mismo tiempo la benevolencia de los dueños: no hay a la vista peligro alguno para la tranquilidad de las clases satisfechas.

3. *La ironía como deficiencia de identidad.*

No es fácil ofrecer hipótesis acerca del origen de difusas actitudes psicológicas y modos de reaccionar. La complejidad de las situaciones y las diferencias entre los diversos grupos humanos hace siempre imprecisa y aproximativa cualquier tentativa de caracterización. Sin embargo, la acentuación de ciertos rasgos permite establecer líneas divisorias, provisionales y móviles, que nos conceden una cierta libertad en la calificación de lo observado. Podríamos decir que la existencia del adjetivo (y del adverbio) tiene su fundamento real en desplazamientos o intensificaciones de matices del mundo objetivo y de la actividad sujetiva. Aquí, apoyándonos en la obra narrativa de Vargas Llosa, proponemos la interpretación de la ironía (peruana y, en cierta medida, latinoamericana) como resultado de una deficiencia en la identidad. No hablamos, ciertamente, de una *carencia* de identidad: sólo que esta identidad es todavía incompleta, no totalmente formada. Creemos que esta situación explica en parte el particular desarrollo del elemento irónico en la vida del hombre latinoamericano. No es lícito, por supuesto, llegar a una reducción psicologista, en que el conflicto constitutivo entre determinismo y libertad, causalidad y moralismo, tecnicismo y moralidad (que es el fundamento último de la actitud irónica), desapareciera en la simple afirmación de 'cualidades' peculiares a los latinoamericanos. Sin embargo, el fenómeno en cuanto tal incita nuestra curiosidad y nos impulsa a un sondeo, siquiera parcial. La actitud socarrona, la burla fugaz y pluridirigida, un desmedido sentido del ridículo, confieren agilidad y ligereza a la conversación, y al pensamiento, pero les quitan eficacia, constancia y audacia en la experimentación. No podemos anotar aquí, ni siquiera a manera de hipótesis, los

factores que contribuyen a la particular acentuación del elemento irónico en la vida del latinoamericano. Nos limitamos a los que pueden ser encontrados en la obra narrativa de Vargas Llosa. En su mundo artístico, la ironía es un recurso con diversas vicisitudes.

Hay una ironía que toma la forma de malestar y protesta que proviene del subdesarrollo. No es la pobreza como tal la que provoca la actitud irónica sino la conciencia de que se sufre un destino injusto, del cual se ven libres otros grupos humanos. Es, podríamos decir, la experiencia de la arbitrariedad del destino. Encontramos textos muy significativos en *Conversación en la Catedral*. La ironía es usada aquí en su sentido aristotélico, como desvalorización de sí mismo: es efecto de la sensación de retroceso, de estar perdiendo terreno. El escepticismo y, aparentemente, el cinismo repta entre los periodistas, colegas de Santiago Zavala. Carlitos envidia los tiempos de las antiguas revistas limeñas *Variedades* y *Mundial*, en que los peruanos leían a Vallejo y a Mariátegui: 'ahora nos leen a nosotros, Zavalita, qué retroceso'. Carlitos se alcoholiza sin remedio, porque 'el periodismo no es una vocación sino una frustración'. Poco antes de morir, destroza su máquina de escribir. Para sus colegas, se trata de 'defenderse del Perú' como se pueda. Aquí la autoironía es ironía trágica, que sobrepasa claramente los límites de lo cómico, en que habitualmente se la clasifica.

En otras ocasiones, la ironía se lanza hasta el límite de la agresividad permitida, con la finalidad de defender la propia situación social. Véanse los casos, ya citados, de doña Zoila y sobre todo Teté y el Chispas. Las ideas progresistas de Santiago Zavala, que terminarán siquiera en un rechazo del fascismo, constituyen una amenaza para la pacífica posesión de los privilegios de la familia. A un nivel más modesto, pero a veces más tenaz, el mismo mecanismo se expresa en el resentimiento de Pochita, la esposa de Pantoja, por los sacrificios a los que la condena la 'misión secreta' de su marido. 'Te juro que al general Scavino le cortaría lo que ya sabes (jajá)'. En *La ciudad y los perros* la burla y la ironía tienen una función de refuerzo de la supervivencia, mediante la iniciativa en el ataque; las víctimas predilectas de la agresividad ingeniosa son los más débiles en el sistema social: negros, indios y 'serranos'.

Hay también una ironía que surge de la deficiencia de las figuras parentales, la cual, a su vez, puede ser explicada en gran parte mediante las condiciones socioeconómicas de la respectiva sociedad. En *La ciudad y los perros*, los cadetes no han entrado al colegio por decisión personal, o por lo menos, con motivaciones suficientes. Ricardo Arana, el Esclavo, tiene que ser 'fogueado' mediante una disciplina rígida, porque 'las mujeres', es decir, su madre y su tía lo están arruinando con su influjo: la ironía del pa-

dre de Arana se dirige contra ellas, y contra la capacidad educativa de las mujeres en general. El padre de Alberto, a su vez, hace alusiones que están en el límite de lo malicioso, respecto a las inclinaciones literarias de su hijo. En *La Casa Verde* los personajes son presentados, y revelados, en su esencia ahistórica, sin filiación conocida, enérgicos pero surgidos del paisaje. El insulto se refiere con predilección a la paternidad o a la maternidad, así como en otros pueblos la ofensa florece en las variaciones de lo sexual o de lo coprolálico. En forma paradójica, exigida por el tono humorístico de *Pantaleón y las Visitadoras*, se insiste en el carácter casual de la filiación. El coronel Valdés, a una mujer de la selva que ha sido violada por los soldados, la obliga a reconocer a su agresor, para que el capellán los case: le pregunta brutalmente cuál de los soldados prefiere 'para papá de su futuro hijito'. El punto más doloroso de esta insuficiencia es quizá la figura de don Fermín Zavala: todos sabían en Lima sus debilidades, menos su hijo Santiago. 'Esta noche te hiciste hombre, Zavalita, o nunca más'. La 'traición' de la figura de su padre le quita a Santiago hasta el goce de la paternidad! a Ambrosio le hará entender que tener hijos lo considera más bien 'un deber cívico'. No es extraño, por eso, que sienta un rechazo por todo lo que representa su familia. No está en condiciones de 'seleccionar' los elementos positivos de la racionalidad burguesa. Al desheredarse voluntariamente dice al Chispas: 'Sé que harás quedar bien el nombre comercial de la familia'. No sólo la falta, sino también las insuficiencias de las figuras parentales, provocan o prolongan las situaciones conflictivas y encuentran expresión en la ironía. Las dificultades de la vida familiar del capitán Pantoja son agudizadas por la tutela opresiva de su madre doña Leonor.

Desde otro punto de vista, puede ser opresiva también la rigidez del tejido social de relaciones familiares, que forma, sobre todo en los países menos industrializados y urbanizados de América Latina, una malla poco menos que irrompible. Encontramos un texto al respecto en las aventuras amorosas del narrador de *La tía Julia y el escribidor*. La familia entera (es decir, patriarcal) participa en la conspiración para hacerlo casar por la Iglesia: el arzobispo de Lima era, 'por supuesto', pariente de ellos.

La ironía puede explicarse todavía como resultado de la deficiencia en la identidad moral (y, obviamente, también como camino hacia ella). En *Pantaleón y las Visitadoras*, Vargas Llosa desarrolla lo que podríamos llamar la dimensión moral de la ironía. No se trata solamente de obtener hilaridad sobre la 'incoherencia' o la 'hipocresía' de personas e instituciones. Por debajo de ese plano corre la crítica a los conceptos tácticos y oportunistas de la moralidad: en fin de cuentas, la moral del resentimiento, del 'no poder hacer', del que es honesto por necesidad o por

pereza. Cuando la opinión pública, en los pueblos de la selva, llega a conocer la existencia del servicio de visitadoras, trueca rápidamente el escándalo inicial por una actitud menos desinteresada: exigen que se extienda también a los civiles. Y encontraremos divirtiéndose con las visitadoras no sólo al general Scavino y al Sinchi sino hasta al padre Beltrán.

Universidad de Münster.

MIGUEL VALLE

Letras, Lima. 1977-79. (Nos. 86-87), 121-128.

Filosofía y Ciencias Sociales*

DAVID SOBREVILLA

I

La historia de las relaciones entre la filosofía y las ciencias sociales, puede ser descrita en forma parecida a como Jean Piaget expone la historia de las relaciones entre la lógica y la psicología: en una primera etapa existió una indiferenciación de las ciencias sociales frente a la filosofía, hasta que aquellas pudieron constituirse maduramente en su forma actual aproximadamente hacia el siglo XIX. En una segunda etapa, desde el siglo XIX, han existido intentos de subordinación recíproca: la filosofía ha procurado reintegrar a las ciencias sociales dentro de su seno —este es especialmente el caso del Idealismo Alemán— y de su parte algunas de las ciencias sociales han tratado de reducir total o parcialmente la filosofía a sí mismas —como en el caso del psicologismo, que quiso reducir la lógica y la estética a psicología— o de superarla, como el sociologismo comtiano, que pretendía que el estadio positivo había trascendido definitivamente el estadio metafísico. En una tercera etapa, que es aquella en que nos encontramos, la filosofía y las ciencias sociales han aprendido en general, que tanto la una como la otra, tienen sus problemas, procedimientos y funciones propias y que, en consecuencia, no deben agotar sus esfuerzos en tratar de subordinarse recíprocamente, sino que deben buscar de coordinar sus actividades.

En esta ponencia nos proponemos examinar cómo puede plantearse esta coordinación, y en este sentido cuál es la contribución que puede prestar la filosofía a las ciencias sociales y, a la inversa, cuál es la colaboración que éstas son capaces de brindar a aquella— en efecto no se trata tan sólo de considerar unilateralmente "la posible utilidad del filósofo en la ciencia social" (Mario Bunge), sino también la del científico social en la filosofía. Previamente nos referiremos a algunas diferencias entre la filosofía y las ciencias sociales.

---

* Ponencia presentada al IIº Coloquio sobre epistemología de las Ciencias Sociales" que por encargo de CLACSO organizó la Universidad de Lima del 3 al 6 de julio de 1978.

II

En cuanto a su objeto, la filosofía se distingue de las ciencias sociales por su carácter universal. Podemos simplificar esta situación, señalando que por ejemplo en la Antigüedad, la filosofía pretendió constituir la ciencia del ser en tanto que ser (Aristóteles), que en la Epoca Moderna se ha presentado como una teoría de la objetividad de los objetos (Kant) y que en la actualidad aparece como una teoría de la significación (filosofía analítica)*. Por cierto, la filosofía se ha mostrado además en muchas otras formas: así en la época presente en la figura del marxismo, que reivindica no sólo ser una interpretación del mundo, sino además buscar transformarlo; o en la del positivismo lógico, que lucha contra la metafísica y trata de construir una teoría de la ciencia.

En cambio, las ciencias sociales (psicología, sociología, economía, antropología, historia, derecho, geografía, politología, lingüística y otras más) poseen un carácter más limitado: se refieren tan sólo a un sector de lo real. Es cierto que, a veces, algunas corrientes dentro de las ciencias sociales han mostrado una tendencia expansiva y han pretendido referirse a todo lo real; pero es cuestionable que en estos casos se hayan podido mantener como ciencias.

Los procedimientos de investigación en la filosofía, vienen determinados por los objetos que se le hayan asignado. En la actualidad, los procedimientos que la filosofía emplea, entre otros, el método fenomenológico, el método axiomático, los métodos semióticos, el análisis lingüístico, los procedimientos dialécticos. Muchos de estos procedimientos pretenden no ser empíricos. En cuanto a los métodos científicos, el positivismo lógico ha establecido como fundamental el principio de verificación y Karl Popper el de falsación. En general se considera que el método científico es siempre de carácter empírico. Al igual que las ciencias naturales, las ciencias sociales están actualmente involucradas en un proceso de matematización y formalización.

Por último y en cuanto a la función de la filosofía y de las ciencias, mientras aquella se ocupa tanto del ámbito del ser, como del deber ser, éstas se restringen a la comprobación de los hechos. Este es también el caso de las ciencias sociales, aunque algunas corrientes consideran que también las ciencias pueden determinar las normas y valores. Pero en general se suele respetar siempre la división entre hechos y valores, y reservar los primeros para la ciencia. Pensamos que esto hace que la filosofía pueda tener una genuina función crítica de la sociedad, ya que al poder transgredir el marco de lo dado, puede elaborar modelos anticipatorios de sociedad, como señala la Escuela de

---

* Esta caracterización histórica de la filosofía pertenece a Erust Tugendhat.

Francfort. Estos modelos no son sin embargo arbitrarios, sino construidos en base a las posibilidades ya existentes, pero aún no plenamente realizadas; y permiten juzgar la sociedad factualmente dada.

III

En base a las determinaciones ofrecidas anteriormente sobre la filosofía y las ciencias sociales, podemos decir que lo que aquella puede ofrecer a éstas es lo siguiente:

1) La filosofía puede proporcionar un esclarecimiento *temático* de la relación que guarda el objeto propio de cada ciencia social con la realidad en su conjunto. Por ejemplo, en el caso de la sociología, una sociología orientada filosóficamente podrá determinar *reflexivamente* la relación entre la sociedad y otros sectores de la realidad, como la cultura o la religión. Esta es claramente la situación del marxismo y de la sociología comprensiva de Max Weber. En cuanto al funcionalismo, que parece ser una teoría que muestra las relaciones entre el sistema social y las creencias (entre las que Parsons incluye a la religión y la cultura), sin recurrir a la filosofía, se puede probar que muchas de sus afirmaciones en este sentido, transgreden evidentemente el ámbito de lo verificable y albergan además supuestos filosóficos.

Lo mismo acontece por ejemplo en el caso del derecho. Qué puesto ocupe dentro de la realidad en su conjunto, es una cuestión que sólo puede decidir una ciencia jurídica orientada filosóficamente (en verdad una filosofía del derecho): un jusnaturalista como Del Vecchio sostiene que el fundamento del derecho es la naturaleza humana, un neokantiano como el primer Kelsen que existe la categoría jurídica de la imputación, un marxista como Stuchka que el derecho es el sistema de las relaciones sociales como expresión jurídica de las relaciones de producción de la estructura económica, un realista como Alf Ross que un orden jurídico nacional es el conjunto de reglas para el establecimiento y funcionamiento del aparato de fuerza del Estado.

Por cierto, las ciencias sociales no necesitan de la filosofía para situar de manera inmediata su objeto con respecto a la realidad, y de facto lo hacen así. Pero la apelación a la filosofía se torna indispensable en caso de que se desee hacer de esta relación inmediata una relación *temática*. En efecto, en caso de que una ciencia quiera captar *reflexivamente* dicha relación será imprescindible que traspase el ámbito de su competencia profesional, con lo que eo ipso se encontrará en el ámbito de la filosofía.

2) En cuanto epistemología o teoría de la ciencia, la filosofía puede ayudar a las ciencias sociales a establecer en qué grado han al-

canzado en verdad el estatuto de ciencias, a precisar sus métodos, a rigorizar sus conceptos y a no perderse en trivialidades.

A este respecto hay que tomar en cuenta que actualmente existe una teoría analítica de la ciencia, constituida sobre todo por el movimiento analítico contemporáneo en base a la observación de la realidad de las ciencias naturales a las que se reputa más modernas y adelantadas, como la física; y una teoría crítica o dialéctica planteada por Max Horkheimer y desarrollada por la Escuela de Francfort, con aplicación sobre todo a las ciencias sociales.

Según un destacado exponente latinoamericano de la teoría analítica de la ciencia, Mario Bunge, una teoría científica es un sistema hipotético-deductivo comprobable empíricamente. La verdad de una teoría científica exige un examen empírico y conceptual. Esta noción de teoría científica le permite a Bunge sostener que el materialismo histórico es una mera doctrina (un cuerpo de ideas susceptibles de ser trasmitido o enseñado), que el freudismo y el funcionalismo son teorías incomprobables y que un ejemplo de teoría científica sería la teoría de Coleman de las redes de influencia social.

El método científico posibilita según Bunge, fijar reglas para la investigación científica. Dos de estas reglas son por ejemplo el análisis lógico (sintáctico y semántico) de las proposiciones científicas y la comprobación de sus afirmaciones. En cuanto nadie sabe cuáles son las reglas del método dialéctico, a qué ni cómo se aplica, ni cómo se controla su aplicación, sostiene Bunge que éste es un seudométodo, un enfoque consistente en presuponer la ontología dialéctica y encajar en ella los objetos de interés.

Finalmente, el análisis de un concepto como el de "estructura" o el de "tipo ideal", nos lleva según Bunge a establecer su vaguedad y a cuestionar, correspondientemente, la condición científica del estructuralismo y de la sociología weberiana. El único sentido claro del término "estructura" encuentra que sería el matemático: la estructura como un conjunto arbitrario de elementos dotados de una o más relaciones, operaciones o funciones. Y que ninguno de los dos sentidos determinables de la expresión "tipo ideal" (el modelo a imitar o norma de acción del agente racional, y el modelo teórico con idealizaciones extremas) ayuda mucho a comprender los modelos teóricos en general, y los matemáticos en particular.

La teoría crítica o dialéctica de la sociedad se diferencia de la teoría tradicional o analítica, según Jürgen Habermas, en cinco respectos: 1. En cuanto a la relación entre la teoría y su objeto, mientras la teoría tradicional procede indiferentemente frente a los hechos, la teoría crítica tiene que asegurarse antes la adecuación de sus categorías a sus objetos. Para ello sustituye el sistema hipotético-deductivo de proposiciones en que consiste la teoría tradicional, por la explicación hermenéutica del sentido, por la categoría de la precomprensión

y por conceptos que expresen al mismo tiempo sustancia y función. 2. Tocante a la relación entre la teoría y la experiencia, la teoría tradicional se atiene tan sólo a la comprobación de sus proposiciones, mediante la observación controlada. En cambio, la teoría crítica se remite además a toda la experiencia social acumulada preteoréticamente, la cual debe controlar la pre-comprensión hermenéutica de la totalidad. 3. Por lo que hace a la relación entre la teoría y su historia, tiene en la explicación de los hechos y sólo se interesa en la subsunción de los acontecimientos bajo leyes históricas; en tanto la teoría crítica no sólo que apela a procedimientos analítico-causales, sino que pretende comprobar además la dependencia de los hechos particulares del movimiento de la totalidad social. Las leyes del movimiento histórico tienen, según Habermas, una validez más amplia y más restringida que las leyes de las ciencias naturales. Más restringida, porque como no prescinden del contexto específico, no tienen una validez general; más amplia, porque no acogen las relaciones locales, sino sólo las fundamentales de dependencia, aquellas por las que el mundo social de la vida o una situación epocal en su conjunto, vienen determinadas. Estas legalidades históricas designan movimientos que, mediados por las conciencia del sujeto agente, se imponen tendencialmente y al mismo tiempo expresan el sentido objetivo de una trama vital histórica. En esta medida la teoría dialéctica procede hermenéuticamente. 4. En cuanto a la relación entre ciencia y praxis, la teoría tradicional postula que hay que desligar los intereses cognoscitivos de los procedentes de la praxis vital; mientras que la teoría crítica sostiene que "separando de manera radical los problemas inmanentes de una ciencia de los problemas reales que en sus formalismos vienen a reflejarse pálidamente, no se conseguiría sino fetichizar aquellos" (Adorno). Por lo tanto, Habermas cree que es necesario despejar a las intenciones prácticas de los análisis de la teoría crítica de toda arbitrariedad y justificarlos dialécticamente, de modo que pueda esperarse una orientación científica para la acción práctica. 5. En relación al problema de la llamada neutralidad valorativa, la teoría tradicional defiende que hay que desligar tajantemente la esfera del ser de la del deber ser, mientras que la teoría crítica asume a las valoraciones en los análisis.

En base a estas y otras ideas, los miembros de la Escuela de Francfort, han procedido a realizar una amplia crítica de todas las corrientes que quedarían comprendidas dentro del rubro de "teoría tradicional"; y han desarrollado en diversa manera el planteamiento de la teoría crítica teórica y prácticamente. Por ejemplo, Marcuse condena a toda la ciencia y técnica contemporáneas, porque considera que legitiman el sistema de dominación actual; y sostiene que hay que crear una nueva ciencia y tecnología. En cambio, Habermas cree que este proyecto no es viable, y que sólo hay una ciencia y técnica; por ello la

única solución sería desarrollar la capacidad de usar el progreso técnico para la liberación a través de una comunicación libre. En cuanto a los trabajos empíricos de la Escuela de Francfort, hay que recordar aquí especialmente los estudios sobre autoridad y familia, las investigaciones de Adorno sobre sociología de la música y sobre la personalidad autoritaria y los trabajos de Habermas sobre el estudiante y la política y sobre el cambio estructural de lo público.

No es difícil ver que estas dos concepciones de ciencia se excluyen en muchos aspectos. En consecuencia, toda filosofía debería decidirse argumentativamente por uno de ellos, antes de juzgar el estatuto científico de una ciencia social determinada. Lo que es arbitrario es identificar sin más la idea de ciencia con la concepción científica de la teoría tradicional; o ignorar la concepción científica de la teoría crítica, pese a que se conozca su existencia.

3) La filosofía puede servir a la ciencia social, permitiéndole clarificar sus problemas mediante un análisis histórico-filosófico. Se trata de un análisis genuinamente filosófico y no tan sólo histórico, en tanto no tiene como finalidad explicar simplemente un fenómeno histórico, sino mostrar más bien cómo se ha generado un problema científico en un contexto determinado, lo que a veces permite disolverlo. Por ejemplo, la filosofía puede orientar a la economía en cuanto a determinar la relatividad de ciertos criterios empleados para medir el desarrollo socio-económico, o incluso para mostrar el condicionamiento histórico de la misma teoría del desarrollo. Otro caso semejante es el de la orientación que la filosofía puede procurar a la psicología en cuanto al problema de las relaciones alma-cuerpo, problema que no ha existido siempre, sino sólo a partir de un determinado momento y en base a ciertos supuestos.

4) La filosofía puede ayudar a las ciencias sociales a establecer un modelo anticipatorio de sociedad, que sirva de guía para la crítica del sistema social fáctico. Por ejemplo a un nivel macrosociológico, la filosofía puede enseñar cuáles son las condiciones de posibilidad en general de una sociedad justa y cuáles son las posibilidades reales de la sociedad existente. En el caso de la sociología y psicología sexual, la filosofía podrá establecer en base a una antropología filosófica que provea una idea del hombre, cuáles son las relaciones sexuales que en general pueden llamarse normales y cuáles las vitandas.

5) La filosofía puede realizar finalmente una crítica de la ciencia social existente y de sus posibilidades, como parte de la crítica de la ciencia y técnica contemporáneas en general. Esta crítica es tanto más necesaria, cuanto que hoy en día la ciencia amenaza con colocar a la vida a su servicio, como decía Nietzsche; con negar la validez de las otras formas de pensar, como sostiene Heidegger; con convertirse en una fuente de legitimación del orden existente y por tanto de alienación, como señala Marcuse. Esto sucede por ejemplo, cuando hoy

se atiborra a los niños en la escuela materias inútiles para la vida en nombre del valor de la ciencia (I. Illich); cuando se sostiene que mientras la ciencia se refiere a lo real, el arte atañe solamente a lo imaginario; cuando el monetarismo pretende explicar los fenómenos económicos, teniendo en cuenta únicamente variables económicas y no variables socio-políticas.

IV

La filosofía necesita hoy de las ciencias sociales en los siguientes aspectos:

1) En algunos casos la filosofía no puede seguir realizando sus construcciones especulativamente, sino que debe recurrir previamente a los resultados de las ciencias sociales, tal como lo señala Walter Schulz. Esta es la situación por ejemplo de la ética y de la antropología filosófica.

En el caso de la ética, hasta el siglo XIX, se fijaban las obligaciones morales abstractamente. Pero desde Hegel se advierte que esta situación va cambiando, y que hoy en día es necesario que la filosofía tenga en cuenta en relación a la doctrina de los deberes la estructura social y los desniveles que dentro de ésta se presentan. No cabrá más en consecuencia formular un imperativo abstracto, sino concreto. O si se prefiere: habrá que establecer si hay obligaciones absolutas y cuáles sean los deberes concretos de un ser humano de una sociedad determinada en base a las posibilidades que tenga dentro de ella.

En el caso de la antropología filosófica, una disciplina que sólo se ha constituido en el siglo XX, se observa algo parecido: que la filosofía no puede determinar especulativamente el puesto del hombre en el cosmos, sino que es necesario que tenga en cuenta los resultados de las diversas ciencias en general, y entre ellas los de las ciencias sociales. Esto se ve claramente de los trabajos pioneros de Scheler y Plessner y más recientemente de Gehlen, y en la *Nueva Antropología* editada entre 1972-1974 por Hans-Georg Gadamer y Paul Vogler. En esta ambiciosa obra, los tomos consagrados a la antropología filosófica (6º y 7º) están precedidos por otros dedicados a la antropología biológica (1º y 2º) y a la antropología social (3º), cultural (4º) y psicológica (5º).

2) La filosofía es por su origen fundamentalmente un producto griego y occidental, pero que en verdad representa uno de los resultados más altos del espíritu humano y una forma de pensar que hoy en día sigue siendo insustituible. No obstante, pese a que en este sentido las preguntas de la filosofía tienen una pretensión de universalidad,

el origen culturalmente determinado de la filosofía al que nos hemos referido ha llevado a ciertas respuestas de carácter más bien particular.

Por ejemplo a la pregunta de qué sea la historia o de a qué llamamos historia, se ha respondido dentro de la tradición griega y occidental que la historia es el relato de lo que ha sido tal como en efecto ha sido (Ranke). No obstante, la investigación antropológica de la realidad de los pueblos que quedan fuera del ámbito griego y occidental, nos conduce a otra noción de historia, por ejemplo a la de historia como culto en los pueblos egipcios y mexicano (E. Hornung). Se puede considerar este proceso como de relativización de los conceptos que la filosofía había heredado de la tradición greco-occidental; pero hay otra interpretación posible y más correcta con respecto a este desarrollo: a saber, que aquí se presenta a la filosofía la posibilidad de adquirir por fin una verdadera universalidad. Lo que supondría cotejar los dos conceptos de historia —y otras más si fuera el caso— y tratar de encontrar lo que en ellos pudiera haber de común y diverso.

3) Si por mucho tiempo la filosofía no necesitó legitimar sus respuestas, en nuestra época se observa que debe hacerlo, ya que va siendo desplazada como forma de pensar por la ciencia en general. Esta ofrece una imagen de la realidad, cuyos resultados pueden ser cotejados a veces (no siempre, porque se hallan en distinto plano) con los de la filosofía. Por ello, la ciencia moderna es actualmente un importante punto de referencia para la filosofía en nuestro mundo. Se le presenta a ésta como una realidad decisiva, un reto y una instancia crítica. En el caso de las ciencias sociales, sus respuestas permiten por eso poner a prueba los planteamientos de la filosofía.

V

Estas son a nuestro parecer algunas de las utilidades que puede prestar hoy en día la filosofía a las ciencias sociales y a la inversa. Parafraseando una célebre frase de Kant, podríamos sostener que actualmente las ciencias sociales sin la filosofía son ciegas y que ésta sin aquellas se torna en vacío.

Letras, Lima. 1977-79. (Nos. 86-87). 129-144.

Pensamiento Incaico: WIRACOCHA

MARIA LUISA RIVARA DE TUESTA

WIRACOCHA O EL PODER Y MANDO DE TODAS LAS COSAS

La crónica española nos proporciona abundante información acerca de Wiracocha, pero hasta el momento no se ha podido explicarlo convenientemente dentro de la estructura del pensamiento incaico. Así tenemos que el cronista atribuye al Perú primitivo el conocimiento de un ser supremo que identifica con ligereza con el Dios de los cristianos. Esta identificación porta en sí el primer problema para el estudio de Wiracocha; debemos por lo tanto despojarlo cuidadosamente, en la versión del cronista cristiano, del ropaje interpretativo, ya que nuestro propósito está encaminado a desentrañar su sentido y significación en forma objetiva.

Wiracocha es así comúmnente considerado como la entidad de máxima jerarquía en el mundo religioso pre-hispánico, debido justamente a que el cronista, hombre perteneciente al mundo y la cultura occidental del siglo XVI, al convertirlo al signo cristiano le está otorgando su mayor sentido interpretativo. El hecho de que Wiracocha haya sido identificado con el Dios de los cristianos, explica a su vez la continuidad de su ubicación como máxima entidad religiosa (1).

Wiracocha, entidad siempre presente, sea en la mitología, en el poema o en su versión cristianizada, ofrece una característica peculiar: se da temporalmente, es decir desenvolviéndose en el tiempo, nunca como algo acabado, fijo o conocido, sino más bien adquiriendo mayor riqueza y contenido de significación a través de su propio quehacer en el tiempo.

Esta primera característica explica que a la llegada de los espa-

(1) "Pachacutec reconoció en sitial superior al sol a otra entidad divina que parece ser un dios antiguo que vuelve a ocupar el sitio más alto, el Dios Wiracocha".
cf. Valcárcel, Luis E. **Etnohistoria del Perú Antiguo, 7- Religión, p. 139.**

ñoles y en su indagación se recolectaron datos de diverso nivel racional: desde las formas mitológicas hasta las metafísicas, y explica a su vez algo peculiar y propio de la estructura de pensamiento en el antiguo Perú: el conocimiento adquirido se trasmitía conservando al mismo tiempo la trayectoria de su propio proceso evolutivo-explicativo.

Desde esta perspectiva temporal nos es posible presentar a Wiracocha, con el testimonio que la crónica nos proporciona, en tres estratos diferentes y donde a través de su presencia es posible detectar tres niveles de respuesta racional a la problemática de todo lo existente. Así examinaremos primero la forma mitológica, luego la poemática; nos ocuparemos igualmente de las diferentes modalidades de su significación en la traducción al código occidental, para llegar en última instancia a nuestra interpretación acerca de cuál fue su sentido y significación.

WIRACOCHA EN EL MITO

Motivo de nuestro primer análisis es la presencia de Wiracocha en el mito, lo que prueba que Wiracocha está enraizado en el proceso de desenvolvimiento explicativo de todo lo existente y aun cuando irá adquiriendo mayor riqueza y contenido de significación, ya se le atribuyen poderes que no solamente sirven para responder a las grandes problemáticas de tipo gnoscitivo, sino que lo van delineando como entidad sui generis.

Las fuentes consultadas, que enuncian la presencia de Wiracocha como personaje mitológico, ofrecen matices y rasgos característicos peculiares de una forma de pensamiento que, aun cuando se ve conectada con las formas de pensamiento universal, nos permite afirmar que Wiracocha es una respuesta peculiar, surgida de una reflexión acorde con la cultura que iría gestándose en este espacio geográfico de nuestro continente. Esta respuesta no pudo haber sido inventada o adulterada por el cronista, quien trató de conservarla en traducción al idioma español, justamente por lo extraño de su contenido y por la admiración que experimentaba ante las formas explicativas que la cultura que trataba de penetrar y conocer había elaborado como verdades inconmovibles.

Ilustra adecuadamente esta situación del cronista el hecho de atribuir al demonio el haberles introducido ilusiones, mentiras y fraudes "haciéndoles entender que él los había criado al principio..." (2) para luego agregar: "Y como por ventura antes tenían alguna noticia (...) de la verdad de lo pasado, y mezclándola con los cuentos

(2) Sarmiento de Gamboa, Pedro. **Historia Indica.** (6), p. 206.

del demonio y con otras cosas que ellos mudarían, compondrían y añadirían, como suele hacerse en todas naciones, hicieron una ensalada graciosa, aunque notable en algunas cosas para los curiosos que saben considerar y discurrir por las cosas humanas" (3).

Para el cristiano el que dieran respuestas a las más trascendentales problemáticas de la humanidad no puede ser atribuido sino a la inspiración del demonio; más aún se permite hacer una paralelo entre las verdades de las fábulas y las verdades de la fe cristiana, cuando acota: "Una cosa se debe notar (...) que las cosas que aquí van notadas por fábulas (...) ellos las tienen como tan verdades como nosotros las de fé" (4).

El mismo fenómeno se presenta cuando José de Acosta enuncia que "aunque las tinieblas de la infidelidad tienen oscurecido el entendimiento de aquellas naciones, en muchas cosas no deja la luz de la verdad y razón algún tanto de obrar en ellos; y así comúnmente sienten y confiesan un supremo señor y hacedor de todo" (5).

En Bernabé Cobo se dan consideraciones de mayor alcance y de un análisis más profundo, cuando establece que la "forma de idolatría y falsa religión de los Incas era la más concertada y menos apartada de razón" (6) que las de las otras naciones de indios. Por otro lado considera que quien conozca las verdades y desatinos que tuvieron las más nobles y sabias naciones de Europa, como fueron los egipcios, caldeos, griegos y romanos "echará de ver que muchos de aquellos antiguos filósofos tuvieron algunas opiniones más fáciles y de menos fundamento que éstos" ya que "no es poco que ellos mismos se diesen a buscar la causa de cada cosa (...). Antes alcanzaron estos indios algunas cosas guiados por razón natural, en que pasaron adelante a muchos de los otros gentiles, como es el haber alcanzado a conocer que el verdadero Dios y primera causa era uno solo, al cual, aunque confusamente, adoraban como a Criador de todo.

Y no parando aquí, se dieron a buscar las razones que había para cada cosa y las causas de donde procedían, con que vinieron en conocimiento de muchas de las segundas causas que se podían ver por los efectos (...) como al sol, al agua, a la tierra..." (7).

Cuestión demoniaca (7a), asomo de luz de verdad y de razón, o indagación acerca de la primera o segundas causas, lo esencial en el

---

(3) **Loe.** cit.
(4) **Loc.** cit.
(5) Acosta, José de. **Historia Natural y Moral de las Indias.** Libro V, Cap. III, p. 141.
(6) Cobo, Bernabé. **Historia del Nuevo Mundo.** Libro XIII, Cap. I, p. 146.
(7) Cobo, Bernabé. **Obra cit.** Libro XIII, Cap. I, p. 147.
(7a) "mas lo que vemos y entendemos es que el Demonio tuvo poder grandísimo sobre estas gentes, permitiéndolo Dios"
cf. Cieza de León, Pedro. **El Señorío de los Incas.** Cap. V, p. 11.

dato que nos proporciona el cronista es la presencia de un proceso racional que busca afanosamente dar una explicación ordenada y coherente acerca de todo lo existente. Así los datos aparentemente arbitrarios que nos proporcionan los cronistas lo que revelan en última instancia son las estructuras profundas, inconscientes del espíritu humano que en el caso de la cultura incaica lo conducen a la postulación de una entidad, con caracteres propios, que es la que tiene en sí y por sí el poder y el mando de todas las cosas.

1) WIRACOCHA Y LA CREACION

Para los efectos de un adecuado análisis de la presencia de Wiracocha en el mito de creación hemos seleccionado, entre otras, cuatro versiones recogidas por cronistas españoles. Las versiones recogidas coresponden a: Juan de Betanzos (8); Pedro Cieza de León (9); Cristóbal de Molina el cuzqueño (10) y Pedro Sarmiento de Gamboa (11).

Las cuatro versiones recogidas coinciden en el aspecto fundamental tratado en esta parte de nuestro trabajo, es decir que los naturales cuentan y explican cómo se produjo la creación, atribuyéndosela a Wiracocha. Lo interesante y original en la versión mítica es lo que trataremos de analizar a continuación.

El agua como elemento primordial y su tránsito al elemento solar (fuego).

La aparición de Wiracocha, así como sus actos más importantes de creación, han de localizarse con precisión en la gran laguna del Collao.

Juan de Betanzos al referirse a la aparición manifiesta "dicen que salió de una laguna que es en esta tierra del Perú en la provincia que dicen de Collasuyo, un Señor que llamaron Con Tici Viracocha (...). El cual (...) dicen haber salido otra vez antes de aquella..." (12).

---

(8) Betanzos, Juan. **Suma y Narración de los Incas** Cap. 1, "Que trata de Con tici Viracocha, que ellos tienen que fue el Hacedor, e de como hizo el cielo e tierra e las gentes indios destas provincias del Perú" p. 9.

(9) Cieza de León, Pedro. **Obra cit.** Cap. V. "De lo que dicen estos naturales de Ticiviracocha, y de la opinión que algunos tienen que atravesó un Apóstol por esta tierra, y del templo que hay en Cáchan y de lo que allí pasó" p. 8.

(10) Molina, Cristóbal **de. Ritos y Fábulas de los Incas. I,** "Los origenes y el diluvio p. 9.

(11) Sarmiento de Gamboa, Pedro. **Obra cit.** (6), "Fábulas del origen de estos bárbaros indios del Perú según sus opiniones ciegas". p. 206.

(12) Betanzos, Juan. **Obra cit.** Cap. I, p. 9.

Cieza, al referirse a la aparición del sol, igualmente alude a la gran laguna del Collao en los siguientes términos: "salió de la isla de Titicaca, questá dentro de la gran laguna del Collao, el sol muy resplandeciente..." (13).

Hemos querido referirnos al elemento agua como elemento primordial porque se alude a ella en las dos apariciones de Wiracocha, pero si bien es cierto el lago sagrado es la única referencia en que podemos apoyarnos, la secuencia lógica del mito, que se mueve en dos planos, oscuridad— claridad, indica que a la etapa oscuridad corresponde la importancia del agua, pero que luego ésta es reemplazada o eclipsada por la etapa de claridad, debido justamente a la segunda obra de creación, es decir astral, en la que el sol podría ser el símbolo del elemento fuego.

Al haber señalado en el mito dos planos: el de la oscuridad y el de la claridad, debemos adelantarnos a delinear una característica que le es peculiar, aunque poderoso como criador, actúa perfeccionando y rectificando su obra en el tiempo.

El mito, que fundamentalmente está encaminado a resaltar la etapa de claridad, a través de la cual ha de mejorarse la obra, no olvida referirse, justamente, para resaltar la segunda creación, a la primera creación, que aunque importante es insuficiente y defectuosa.

Primera creación por Wiracocha (En la oscuridad)

Aun cuando las versiones mticas recogidas por los cronistas que hemos señalado están referidas concretamente a una segunda y póstrera aparición de Wiracocha, que destaca en punto a creación la importancia de su presencia, no omiten signar qué es lo que hizo en su primera aparición.

A la obra de creación efectuada en su primera aparición es a lo que vamos a referirnos, según lo expresan los cronistas. Betanzos reseña: "En los tiempos antiguos, dicen ser la tierra e provincia del Perú escura, y que en ella no había lumbre ni día. Que había en este tiempo cierta gente en ella, la cual gente tenía cierto Señor que la mandaba y a quien ella era subjeta" (14). En este estado de cosas es que aparece Wiracocha, quien ya había aparecido en oportunidad anterior cuando "hizo el cielo y la tierra y que todo lo dejó escuro y que entonces hizo aquella gente que había en el tiempo de la escuridad ya dicha; y que esta gente le hizo cierto deservicio a este Viracocha, y como della estuviese enojado, tornó esta vez postrera y salió como antes había hecho (15), y a aquella gente primera y a su Señor, en

(13) Cieza de León, Pedro. **Obra cit.** Cap. V, p. 8.
(14) Betanzos, Juan. **Obra cit.** Cap. I, p. 9.
(15) de la laguna situada en el Collasuyo.

castigo del enojo que le hicieron, hizoles que se tornasen piedra luego" (16).

La versión de Cieza es escueta, pero reafirma la etapa de oscuridad, cuando consigna que "Antes que los Incas reinasen en estos reinos ni ellos fuesen conocidos, cuentan estos indios otra cosa muy mayor que todas las que ellos dicen, porque afirman questuvieron mucho tiempo sin ver sol..." (17).

En la versión de Cristóbal de Molina no se hace referencia a la etapa de oscuridad, se menciona "que al tiempo que el Hacedor estaba en Tiahuanaco, porque dicen que aquel era su principal asiento (...), dicen que era de noche..." (18). Igualmente indica que hay en Tiahuanaco muchos bultos de piedra de hombres y mujeres que por no haber obedecido al mandato del hacedor dicen los indios que fueron convertidos en piedra (19).

Sarmiento de Gamboa expresa: "Dicen los naturales de esta tierra, que en el principio, o antes que el mundo fuese criado, hubo uno que llamaban Viracocha. El cual crió el mundo oscuro y sin sol ni luna ni estrellas; y por esta creación le llamaron Viracocha Pachayachachi" (20), agrega en su relato que creó un género de hombres que vivían en oscuridad y a quienes les dejó cierto precepto, que transgredieron, lo que produjo su eliminación por diferentes medios (21); algunos de ellos fueron convertidos en piedra.

Lo que podemos extraer en forma concreta acerca de la primera creación efectuada por Wiracocha es que crea el cielo y la tierra y cierto género de hombres a quienes deja determinadas normas. El hecho de no haber cumplido esas normas parece ser motivo fundamental de su retorno, imponiéndoles el castigo más drástico: los elimina convirtiéndolos en piedra (22), lo cual implica una rectificación dentro de lo creado, para proceder a mejorar su obra como veremos en lo que llamaremos la segunda creación de Wiracocha.

Segunda creación de Wiracocha (La claridad)

En sentido estricto los mitos y fábulas que hemos recogido a través de los cronistas se refieren a la segunda aparición de Wiracocha. Esta segunda venida tiene como objetivo el anular parte de

(16) Betanzos, Juan. **Obra cit.** Cap. I, p. 9.
(17) Cieza de León, Pedro. **Obra cit.** Cap. V, p. 8.
(18) Molina, Cristóbal de. **Obra cit.**. I, p. 13.
(19) **Loc. cit.**
(20) Sarmiento de Gamboa, Pedro. **Obra cit.** (6), "...y por esta creación le llamaron Viracocha Pachayachachi, que quiere decir Creador de todas las cosas" p. 207.
(21) **Loc. cit.**
(22) Es conveniente anotar que se consignan otras modalidades de exterminio como el fuego, el tragárselos la tierra, el mar o el diluvio, pero la conversión en piedra parece ser la más significativa.

la creación —a los hombres— y rectificar o mejorar lo efectuado, así pues el acento y realce que se da a esta segunda creación de Wiracocha se logra a través de la estructura lógica de la versión que es presentada en un fuerte contraste de un período de oscuridad, frente al de otro, donde la aparición de la luz es el elemento más significativo.

Pasaremos ahora a ocuparnos de la obra que realiza Wiracocha en su segunda aparición, según las fuentes consultadas. Para Betanzos en los tiempos en que toda la tierra era noche, aparecido Wiracocha de la laguna del Collasuyo, se dirigió a un pueblo llamado Tiahuanaco "y como allí (...) en improviso dicen que hizo el sol y el día, y que al sol mandó que anduviese por el curso que anda; y luego dicen que hizo las estrellas y la luna", luego ha de hacer en piedra modelos de cierta gente que después habría de producir (23).

En la versión de Cieza se afirma que en los tiempos en que estuvieron sin ver el sol "y questando desta suerte salió de la isla de Titicaca, questá dentro de la gran laguna del Collao, el sol muy resplandeciente". Por el poder que los indios le reconocían, agrega Cieza, "llamábanle Hacedor de todas las cosas criadas, Principio dellas, Padre del sol, porque, sin esto, dicen que hacía otras cosas mayores, porque dio ser a los hombres y animales (...). Y este tal, cuentan los indios que a mi me lo dixeron, que oyeron a sus pasados, que ellos también oyeron en los cantares que ellos de lo muy antiguo tenían..." (24).

Cristóbal de Molina se refiere a que estando el "Hacedor" (25) en Tiahuanaco, que era su principal asiento (...) "dicen que era de noche y que allí hizo el Sol y la Luna y estrellas, y que mandó al Sol y Luna y estrellas fuesen a la isla de Titicaca, que está allí cerca, y que desde allí subiesen al cielo" (26).

En la versión de Sarmiento de Gamboa el creador de todas las cosas viendo que los hombres que vivían en la etapa de oscuridad habían generado vicios de soberbia y codicia, transpasando sus preceptos, cayó en indignación, los confundió y maldijo, convirtiéndolos a algunos en piedra a otros en otras formas, pero sobre todo les envió el *uno pachacuti* (27) que quiere decir 'agua que trastornó la tierra' dejando señales de los que se convirtieron en piedra, para memoria del hecho y para ejemplo de los venideros en los edificios de Pucara, a setenta leguas del Cuzco (28).

---

(23) Betanzos, Juan. **Obra cit.** Cap. I, p. 9.
(24) Cieza de León, Pedro. **Obra cit.** Cap. V, pp. 8-9.
(25) Molina, Cristóbal de. **Obra cit.** I, "...el Hacedor, a quien en lengua de éstos le llaman Pacha yachachi, y por otro nombre Ticsi Viracocha, que quiere decir incomprensible dios..." p. 16.
(26) Molina, Cristóbal de. **Obra. cit.** I, p. 13.
(27) Diluvio.
(28) Sarmiento de Gamboa, Pedro. **Obra cit.** (7), "Fábula de la segunda edad y creación de estos bárbaros, según ellos los tienen" p. 208.

Los cuatro cronistas a que nos hemos remitido certifican una segunda creación de Wiracocha en términos de luminosidad a través de la creación de los astros.

Sin embargo, los efectos de su poder no se limitan a este ordenamiento cosmológico, es decir más allá del mundo, sino que se proyectan en el mundo y en los hombres, cuestiones que analizaremos en posteriores trabajos.

Vista la creación en sus aspectos fundamentales, conservada en la visión mítica, examinaremos ahora el poema a Ticci Wiracocha, transcrito en lengua quechua por el cronista indio Joan Santa Cruz Pachacuti (29).

2) WIRACOCHA EN LA POESIA (Poder de todo lo existente, modelador del universo y ordenador).

De este célebre poema, considerado como poesía religiosa inca, es posible extraer conceptos, que no solamente concuerdan con lo expresado en la tradición mítica, sino delinean con más precisión su sentido intrínseco. Se le considera como el poder de todo lo existente: hacedor de la luz, y creador del hombre.

Se le atribuye un poder ordenador que permite que el sol, la luna, el día, la noche, el verano, el invierno no estén libres, sino que a través de su ordenamiento lleguen a lo que se considera está ya señalado y medido por él.

Los fragmentos del poema que alude a Wiracocha en los términos expresados arriba son:

¡Ah Wiraqocha (30), de todo lo existente el poder!

(...)
Señor,
del universo
el modelador
(...)
Del mundo de arriba,
del mundo de abajo,
del océano extendido,
el hacedor.
(...)
de toda luz naciente
el hacedor

(29) Santa Cruz Pachacuti Yamqui, Joan. **Relaciones de Antigüedades deste Reyno del Perú.** El poema en quechua está en: I, pp. 287-288, II, 289, III, 292, IV, 294. La versión castellana es de J. M. Arguedas.
(30) El traductor mantiene el vocablo Wiraqocha sin traducir.

(...)
Pachacamac (31)
creador del hombre
(...)
El sol, la luna,
el día, la noche,
el verano, el invierno
no están libres
ordenados andan:
están señalados
y llegan
a lo ya medido.

Como es posible observar en estos pasajes del poema se sintetiza su definición en forma precisa, como algo que se da ya acabado y cumplido en el tiempo y en la realidad objetiva. En contraste se dan otros versos que revelan lo indefinible, lo insituable y la imposibilidad de acercamiento real, visual, a Wiracocha, cuando se le inquiere:

¿Quién eres?
¿Dónde estás?
¿No podría verte?
¿En el mundo de arriba
o en el mundo de abajo
o a un lado del mundo
está tu poderoso trono?

Luego han de reiterarse las preguntas, con una variante de exigencia de comunicación a través del lenguaje:

¿Quién eres?
¿Dónde estás?
¿Qué arguyes?
¡Habla ya!

Se da en esta estructura del poema un contraste de mayor significación que la surgida en el mito. Si en el mito la primera creación es presentada en obscuridad y la segunda en claridad, en el poema el contraste se da a través de dos formas conceptuales. La primera es claramente definitoria, cerrada a través de los atributos creativos que se le asignan, y así la vemos en el mito, pero la segunda es todo lo contrario, implica desconocimiento de la cuestión para poderla cerrar

(31) Igualmente se mantiene el vocablo Pachacamac sin traducir. que significa "Creador de la tierra", a fin de no confundir al lector en la lectura del verso siguiente que alude a la creación del hombre.

en una definición, más aún vincula el quién eres y dónde estás a la respuesta hablada que pudiera proporcionar el ser a quien se invoca.

Queda así delineado un orden del preguntar que sí responde al qué ha podido hacer Wiracocha, apareciendo la respuesta en un crear efectivo, real o visible, pero que no acierta a contestar sobre quién es ni dónde está, cuestiones éstas que deben ser respondidas por el propio Wiracocha.

Esta ambiguedad intrínseca del poema, que delínea la concepción misma de Wiracocha como entidad que se reconoce a través de su poder, pero que no es posible definir en forma precisa, explica el por qué de las variantes encontradas en los cronistas cuando en su indagación trataron siempre de encerrarlo en una definición precisa y concreta de acuerdo con las exigencias conceptuales escolásticas.

3) LAS DIFERENTES CONCEPTUALIZACIONES DE WIRACOCHA

El objeto de esta indagación es probar que a la venida de los españoles se daba en el imperio incaico un conocimiento generalizado acerca de una máxima entidad a quien se le reconocía, no en términos cerrados de definición sino como concepción bipolar: cerrada y definida en cuanto se le adjudicaba lo creado en el universo y en el mundo, abierta e indefinida en cuanto entidad desconocida.

El mito presenta a Wiracocha en función de la creación realizada, el poema sintetiza la concepción misma en sus términos bipolares. Veremos ahora cómo el cronista nos va a proporcionar diferentes conceptualizaciones acerca de Wiracocha, que representan en última instancia un intento de definir esta entidad.

Los cronistas que traen información sobre este problema, recepcionan términos complejos, lingüísticos o idiomáticos, que se refieren a una entidad suprema. Casi siempre la fórmula expresiva incluye en su formación el vocablo Wiracocha, o denominaciones en lengua quechua con igual significación traductiva.

Lo interesante, a nuestro modo de ver, es que cada intento de cerrar en una definición a esta entidad suprema, procura hacernos inteligible su existencia.

Lo que hemos considerado pertinente, dado que no es posible unificar los criterios interpretativos proporcionados por los cronistas, es agrupar la información recogida en cuanto expresa términos afines o características semejantes.

Sea Hacedor o creador, incomprensible dios, movedor y causa de las demás causas, el principio entendido como luz eterna, el poder y mando de todo lo existente, lo que trata de demostrar el cronista, es la presencia, en el imperio incaico, de un ser que permitía explicar coherentemente la realidad y el orden del universo y el mundo.

Así pues conviene ahora presentar, bajo los diferentes rubros conceptuales enunciados arriba, la información recogida:

1) *Como Hacedor y creador.*

Este criterio está sustentado por Juan de Betanzos, Pedro Cieza de León, Francisco López de Gómara, Cristóbal de Molina, Martín de Murúa, Pedro Sarmiento de Gamboa, José de Acosta y Román Gamora.

A) Para Juan de Betanzos, Viracocha Pachayachachic era el hacedor o creador del mundo y dice así: "...ellos tienen que haya uno que es el Hacedor, a quien ellos llaman Viracocha Pachayachachic, que dice Hacedor del mundo, y ellos tienen que éste hizo el sol y todo lo que es criado en el cielo y tierra..." (32).

B) Manifiesta Pedro Cieza de León que, "Estos naturales del Collao dicen lo que todos los mas de la sierra, que el hacedor de todas las cosas se llama Ticeviracocha..." (33).

C) Para Francisco López de Gómara, Pachacama "significa criador, y desterro a Con (...) crió él de nuevo los hombres y mujeres como son agora, y proveyóles de cuantas cosas tienen..." (34).

D) En Cristóbal de Molina se alude a "...al Hacedor, a quien en lengua de éstos le llaman Pacha yachachi, y por otro nombre Ticsi Viracocha, que quiere decir incomprensible dios..." (35).

E) Martín de Murúa consigna, que es a "...Tipsi Viracocha, (...) a quien tenían por criador del mundo..." (36).

F) Pedro Sarmiento de Gamboa manifiesta "...Dicen los naturales desta tierra, que en el principio, o antes que el mundo fuese criado, hubo uno que llamaban Viracocha. El cual crió el mundo oscuro y sin sol ni luna ni estrellas; y por esta creación le llamaron Viracocha Pachayachachi, que quiere decir Criador de todas las cosas" (37).

G) José de Acosta dice al respecto "...comúnmente sienten y confiesan un supremo señor y hacedor de todo, al cual los del Perú llamaban Viracocha, y le ponían nombre de gran excelencia, como Pa-

---

(32) Betanzos, Juan de. **Obra cit.** Cap. XI, p. 31.
(33) Cieza de León, Pedro. **La Crónica del Perú.** Tomo II, Cap. CI, p. 444.
(34) López de Gómara, Francisco. **Historia General de las Indias.** Tomo I, p. 233.
(35) Molina, Cristóbal de. **Obra cit.** I, p. 15.
(36) Murúa, Martín. **Historia del Origen y Genealogía Real de los Reyes Incas del Perú.** Libro II, Cap. II, pp. 108-109.
(37) Sarmiento de Gamboa, Pedro. **Obra cit.** (6), p. 207.

chacamac o Pachayachachic, que es criador del cielo y la tierra, y Usapu, que es admirable, y otros semejantes..." (38).

H) Por último, nos referiremos a Román y Zamora quien menciona a "...Conditi Boracocha, que en la lengua del Cuzco quiere decir Hacedor del mundo; (...) miraba y gobernaba todas las cosas y proveía el linaje humano..." (39).

Estos criterios que en lo esencial se refieren a un creador o hacedor, curiosamente han recogido diferentes vocablos en quechua, o sea que si en la traducción al significado en español se da un criterio común, en cuanto a la denominación presentan expresiones idiomáticas diferentes. Esto en realidad no es alarmante, ya que hemos encontrado en el mito y en el poema realizaciones de Wiracocha que explican esta insistencia del cronista sobre su acción creadora, y que es natural que tuvieran expresiones lingüísticas específicas, como cuando se le llama Pachacamac, que quiere decir "hacedor de la tierra", usando camac como hacedor o Pacha yachachi, usando yachachi que también significa hacedor.

En resumen, todos estos cronistas ponen énfasis en el aspecto creativo, que justamente corresponde a una de las polaridades que en nuestra interpretación ofrece esta entidad, y que es la más clara y definida.

Sin embargo llama la atención el hecho de que se dé una fuente de información en la cual colateralmente a la adjudicación creativa, se le postula:

2) *Como incomprensible Dios.*

Para Cristóbal de Molina como ya hemos señalado "...el Hacedor, a quien en lengua de éstos le llaman Pacha yachachi, y por otro nombre Ticsi Viracocha, quiere decir incomprensible dios..." (40).

Esta doble traducción de Molina de Hacedor, al mismo tiempo que incomprensible dios, confirma en la crónica la doble vertiente que opera en la esencia explicativa de esta entidad, sin proporcionar aclaraciones sobre la doble significación que presenta. Esta referencia respalda nuestra tesis interpretativa en el sentido de que Wiracocha como concepto definitorio es bipolar, una faceta conocida y otra desconocida, incomprensible, que la cautelosidad del pensar indígena no encierra en una definición.

Nos ocuparemos ahora de los cronistas que se refieren, bajo distintas conceptualizaciones, a esta entidad: como movedor y causa, y como principio.

---

(38) Acosta, José de. **Obra cit.** Libro V, Cap. III, p. 141.

(39) Román y Zamora. **República de Indias.** Tomo XIV, Vol. I, Cap. I, pp. 65-66.

(40) Molina, Cristóbal d.e. **Obra cit.** I, p. 16.

3) *Movedor y causa de las demás causas.*

Miguel Cabello Valboa manifiesta que "...Viracocha entre los antiguos Yngas fue (y a sido) nombre de grandíssima excelencia en tanto grado que quando se cayó en la cuenta de que auia en el Cielo un universal y todopoderoso movedor, y causa de las demas causas (...), por excelencia y grandeza y por no hallar nombre que significasse mas magestad le llamaron Ticciviracocha" (41).

4) *El Principio.*

Según Blas de Valera: "Creyeron y dijeron que el mundo, cielo y tierra, y sol y luna fueron criados por otro mayor que ellos: a este llamaron Illa Tecce (el principio), que quiere decir Luz eterna. Los modernos añadieron otro nombre, ques Viracocha..." (42).

5) *Como poder y mando de todo lo existente.*

A) Lo traduce Polo de Ondegardo, llamándolo en lengua quechua Ticci Viracocha, y aclarando que "...a él le atribuyen principalmente el poder y mando de todo, y a las otras Huacas, como a los señores, o Dioses particulares cada uno en su casa y que eran intercesores para con el Ticci Viracocha" (43).

B) José de Acosta, en otro pasaje, desbordando su concepción de Hacedor que hemos presentado antes, manifiesta que a Ticciviracocha se le "...atribuían principalmente el poder y mando de todo, y a los otros como diosses o señores particulares cada uno en su casa, y que eran intercesores para con el gran Ticciviracocha" (44), "...estando todo debajo de su poder..." (4) y agregando que "...ningún otro Dios hay (...) sino uno; y que todo lo demás no tiene propio poder, ni propio ser, ni propia operación..." (46).

Aparece así en las últimas concepciones anotadas una significación filosófica más compleja y unitaria y por esta razón hemos reservado el juicio que emite el Padre Bernabé Cobo, quién en última instancia sería el que habría calado con más sentido y profundidad en la existencia y el significado de Wiracocha, cuando no sólo confirma

---

(41) Cabello Valboa, Miguel. **Miscelánea Antártica.** Cap. XIV, p. 297.

(42) Anónima. **Relaciones de las Costumbres Antiguas de los Naturales del Perú** p. 135.

(43) Polo de Ondegardo, Juan. **Informaciones acerca de la Religión y Gobierno de los Incas.** Tomo III, p. 6.

(44) Acosta, José de. **Obra cit.** Libro V, Cap. IV, p. 144.

(45) **Idem.** Libro VI, Cap. XXI, p. 200.

(46) **Idem.** Libro V, Cap. III. p. 142.

que a Viracocha se le atribuye "...el poder y mando de todo... (47), sino que lo interpreta como "..la primera causa..." (48), a quien daban "títulos y nombres de gran excelencia: los más honrosos y usados eran dos, ambos translaticios y de grande énfasis: Viracocha el uno, y el otro, Pachayacháchic; al primero solían anteponer o posponer algunas palabras, diciendo unas veces Ticciviracocha, y otras Viracochayacháchic. El de Ticciviracocha era tenido por misterioso, el cual interpretado, significa 'fundamento divino'; el nombre de Pachayacháchic" quiere decir "Criador del mundo"; y la misma significación tiene el de Viracochayacháchic" (49).

Con esta última cita, la más importante por supuesto, creemos haber recorrido un camino que nos permite ahora delinear el verdadero sentido y significación que adjudicamos a lo que hemos venido llamando "entidad".

En primer lugar no podemos negar su existencia, que ha quedado probada a través de las reiteradas menciones de los cronistas y a lo largo de toda la exposición precedente. El que siempre se le haya considerado como entidad religiosa obedece fundamentalmente al hecho de que el cronista, al reconocerlo como la máxima entidad que explicaba todo lo existente, realizó una transposición interpretativa inconsciente en términos de filosofía escolástica. Esto explica también la insistencia del cronista por encerrarlo en una definición, que casi siempre efectuó a partir de una traducción de vocablos quechuas, cargada, igualmente, de sentido interpretativo escolástico.

La cautelosidad del pensar indígena no encierra a Wiracocha en una definición. Examinado como concepto definitorio, aparece con una naturaleza bipolar, una faceta conocida y definida que resume todo lo creado como "existente actual" (pasado-presente), y otra desconocida e incomprensible que apunta hacia todos sus poderes y posibilidades de realización (futuro). Por eso su actuar en el pasado se ofrece imperfecto o defectuoso, y es sólo en cuanto que rectifica y perfecciona su creación, es decir su obra, que adquiere la nota esencial más importante que es la de Poder y mando de todo lo existente, constituyéndose en explicación ontológica.

Este poder y mando atribuido a Wiracocha, por ser una cualidad abstracta, revela no sólo lo indefinible, lo insituable, la imposibilidad de acercamiento real, sino lo desconocido; es en última instancia el reconocimiento, a través de la reflexión, de un poder que trascendiendo la experiencia adquiere categoría de entidad ontológica.

---

(47) Cobo, Bernabé. **Obra cit.** Libro XII, Cap. IV, p. 155.
(48) **Loc. cit.**
(49) Cobo, Bernabé. **Obra cit.** Libro XIII, Cap. IV, p. 155.

BIBLIOGRAFIA

ACOSTA, José de. **Historia Natural y Moral de las Indias**. En Biblioteca de autores españoles (No. 73). **Obras del padre José de Acosta**. Madrid, Ed. Atlas, 1954. pp. 1-247.

ANONIMA. **Relaciones de las Costumbres Antiguas de los Naturales del Perú**. En **Tres Relaciones de Antigüedades Peruanas**. Buenos Aires, Ed. Guaranía, 1959. pp. 135-281.

ANONIMO. **Ollantay, Cantos y Narraciones Quechuas.** Versiones de J. M. Arguedas, César Miró y S. Salazar Bondy. Lima, Patronato del libro peruano, 1957. pp. 59-62.

BETANZOS, Juan de. **Suma y Narración de los Incas**. En Biblioteca de autores españoles (No. 209). **Crónicas Peruanas de Interés Indígena**. Madrid, Ed. Atlas, 1968, pp. 1-55.

CABELLO VALBOA, Miguel. **Miscelánea Antártica**. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto de Etnología, 1951.

CIEZA DE LEON, Pedro. **El Señorío de los Incas**. Lima, Instituto de estudios peruanos, 1967.

CIEZA DE LEON, Pedro. **La Crónica del Perú**. En Biblioteca de autores españoles (No. 26). **Historiadores Primitivos de Indias**. Madrid, Ed. Atlas, 1947. Tomo II, pp. 349-458.

COBO, Bernabé. **Historia del Nuevo Mundo**. En Biblioteca de autores españoles (No. 92). **Obras del padre Bernabé Cobo**. Madrid, Ed. Atlas, 1964. Tomo II, pp. 7-275.

LOPEZ DE GOMARA, Francisco. **Historia General de las Indias**. En Biblioteca de autores españoles (No. 22). **Historiadores Primitivos de Indias**. Madrid, Ed. Atlas, 1946. Tomo I, pp. 155-455.

MOLINA, Cristóbal de. **Ritos y Fábulas de los Incas**. Lima, Ed. Futuro, 1959.

MURUA, Martín. **Historia del Origen y Genealogía Real de los Reyes Ingas del Perú.** Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Santo Toribio de Mogrovejo, 1946.

ONDEGARDO, Polo de. **Informaciones acerca de la Religión y Gobierno de los Incas**. Notas biográficas y concordancias de los textos por Horacio H. Urteaga. Lima. Imprenta San Marti, 1916-1917. Tomos III y IV.

ROMAN Y ZAMORA. **República de Indias, Idolatría y Gobierno en México y Perú**. Madrid, Colección de libros raros, 1897. Tomo XIV, volumen I.

SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI, Joan de. **Relaciones de Antigüedades deste Reyno del Perú**. En Biblioteca de autores españoles (No. 209). **Crónicas Peruanas de Interés Indígena**. Madrid, Ed. Atlas, 1968. pp. 279-311.

SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro. **Historia Indica**. En Biblioteca de autores españoles (No. 135). **Obras del Inca Garcilaso de la Vega**. Madrid, Ed. Atlas, 1965. Apéndice, Tomo IV, pp. 189-279.

VALCARCEL, Luis E. **Etnohistoria del Perú Antiguo**. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Patronato del libro universitario, 1959.

Letras, Lima. 1977-79. (Nos. 86-87), 145-160.

El proceso de la significación

DESIDERIO BLANCO

1. *Tener sentido*

"Es extremadamente difícil hablar del sentido y decir algo sensato". Con esta afirmación comienza A. J. Greimas su reflexión sobre el *sentido*. Y la razón consiste en que el sentido constituye una de las evidencias más inmediatas del hombre común y corriente. Las cosas tienen sentido o no tienen sentido de acuerdo con determinados cánones no siempre explícitos; las palabras tienen o no tienen sentido en relación con normas establecidas por diferentes gramáticas y en relación con la situación en que son proferidas; las diversas expresiones del hombre, es decir, la cultura toda, tienen sentido o carecen de él de conformidad con ciertas exigencias que estipula la sociedad en los diferentes niveles de su organización y operación. Tener sentido es, pues, una evidencia. Por lo mismo, es lo más oscuro que pueda imaginarse. Como toda evidencia, el sentido forma parte de la formación ideológica en la que se produce. De ahí la dificultad de decir algo sensato, es decir, con sentido, al hablar del sentido.

¿Qué significa, en definitiva, eso de "tener sentido"? Los diferentes autores que se han preocupado por este problema, ven el sentido como una realidad confusa, amorfa, extendida como una superficie y representada bajo distintas metáforas. Para unos, el sentido es como una tela inconsútil en la que el hablante hace recortes caprichosos, construyendo diversas posibilidades de intelección (Metz); para otros, el sentido es representado por una superficie sin divisiones sobre la que se proyecta la sombra de una red abierta (Hjelmslev): "la superficie sin dividir es el sentido, la red abierta es la forma y la sombra de la red proyectada sobre la superficie es la sustancia del contenido" (Cfr. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1926, cap. 13); para otros, el universo del sentido es como una pantalla de humo en la que una telaraña apenas perceptible representa los millares de diferencias que organizan u ordenan el tejido de

dicho universo (Greimas). En la "sustancia vaporosa del mundo" — continúa Greimas — el hombre introduce discontinuidades exploratorias que le permiten entenderlo y manejarlo.

Tener sentido, entonces, no es otra cosa que la posibilidad de entender el mundo, de manejarlo y de controlarlo, orientando los fenómenos que en él se producen a fines determinados por el hombre. Tener o no tener sentido es un fenómeno exclusivamente humano, ya que solamente el hombre puede establecer fines y metas y ordenar las cosas hacia su consecución. La naturaleza no tiene sentido para sí misma, está formada de procesos sin sujeto(s) ni fin(es), y solamente con la aparición del ser inteligente comienzan a descubrirse orientaciones y finalidades. Cada grupo humano, cada cultura, plantea las suyas; de ahí que los fenómenos adquieran diverso sentido según la sociedad en la que se produzcan y el momento histórico en el que tengan lugar. El sentido es un hecho histórico y social por su misma esencia. Hechos y objetos que tienen sentido para unas sociedades, no lo tienen para otras; expresiones que tienen sentido para unos grupos, no lo tienen para otros; códigos que producen sentido en una cultura no lo producen en otras, y así sucesivamente. La historicidad del sentido se descubre ante los restos del pasado: nos resulta difícil descubrir el sentido de determinados objetos utilizados por el hombre primitivo en los diferentes estadios de su desarrollo, cuando nos faltan informaciones sobre su orientación concreta y su finalidad última en la sociedad que los produjo, y ese sentido se convierte en objeto de terca investigación. Así mismo, resulta enigmático el sentido de muchos productos del presente, cuya investigación ocupa la energía y la dedicación de muchos investigadores. Tratamos de encontrar el sentido de los procesos sociales en los que estamos inmersos; nos preocupa descubrir el sentido de la vida y de la muerte; queremos alcanzar el sentido del universo en su totalidad; trabajamos constantemente en la identificación del sentido de los innumerables mensajes que se emiten en la sociedad contemporánea y de todos aquellos que han sido emitidos a lo largo de la historia humana. Y cuando encontramos algún sentido en esos fenómenos y en esos mensajes, nos sentimos satisfechos.

2. *Sentido/significado/significación*

Por ser el sentido un fenómeno tan extenso y tan ambiguo, la forma de representarlo y las formas de designarlo son también ambiguas y difusas. Con frecuencia, se habla del sentido bajo los nombres de significado o de significación. Se dice, por ejemplo, que una película tiene un profundo significado o que la significación de un poema no es clara. En ambos casos, se trata de juzgar el sentido de ta-

les mensajes. Pero no solamente se producen estas interferencias en las expresiones corrientes, sino que los mismos tratados especializados utilizan confusamente los tres términos, sin precisar los alcances de cada uno. La Lingüística moderna y con ella la Semiótica se ha preocupado por diferenciar los conceptos de cada término, a fin de introducir el mayor rigor posible en el análisis de los fenómenos de sentido.

Para Saussure, el significado es el término correlativo del significante en la formación del signo, y su contenido es el concepto o representación mental del objeto o entidad de que se trate. Semánticamente, el significado está compuesto por un conjunto de rasgos sémicos que caracterizan la representación del objeto y que permanecen invariables a lo largo de extensos lapsos en el desarrollo de las lenguas. Tales rasgos son de dos clases: aquellos que reproducen las características perceptibles y aquellos otros que señalan las marcas de la clasificación. Por sus características perceptibles un globo es algo esferoidal, flotante, corporal, hueco, etc.; por sus marcas de clasificación, el globo puede ser terráqueo, aerostático, de juguete, etc. La combinación de estos dos tipos de rasgos es lo que permite que el sentido se manifieste, es decir, lo que permite saber de qué globo hablamos cuando hablamos de un globo. El conjunto de rasgos que definen el significado de un término o significante es configurado históricamente por los hablantes de una determinada lengua.

La significación, en cambio, es una función en el sentido algebraico del término; es decir, la significación resulta de la relación que se establece entre el significante y el significado y consiste en la capacidad que tiene el signo de aludir, de señalar hacia el objeto. Significar es señalar, orientar la atención del receptor por medio de la representacicón contenida en el significado hacia la realidad significada. Esta capacidad referencial del signo, conduce a la situación ideológica del "realismo" lingüístico, en virtud de la cual el significado tiende a ser confundido con el referente. El significado de la palabra "perro" o de la imagen de un perro no es el animal físico, biológico, que denominamos "perro", sino la representación conceptual de lo que es ser perro:/animal/ , /mamífero/ , /doméstico/ , /cánido/ , etc. La significación es el proceso por el que el signo alude a la realidad sin alterarla.

Ampliada a las dimensiones de un mensaje completo, la significación constituye el proceso complejo por el que los signos utilizados crean el universo representado.

El sentido es algo más amplio. Está, por un lado, vinculado a la actitud del hablante o emisor. Las mismas relaciones de significación creadas por los signos, producen diverso sentido de acuerdo con la actitud asumida por el emisor ante la situación enunciada. Una expresión como: "Arturo vendrá", puede adquirir tres sentidos dife-

rentes según sea el tono, la situación y el contexto en que se pronuncie:

1. Una simple información.

2. Una promesa.

3. Una pregunta.

Como ya señalaba Amado Alonso, la actitud del hablante puede ser declarativa, interrogativa, desiderativa, imperativa, y es la que da unidad al pensamiento.

Por otro lado, el sentido configura "un horizonte de significaciones encarnado en la organización de los enunciados" (Cfr. H. Lefebvre: *El lenguaje y la sociedad*, Buenos Aires, Proteo, 1967), y está formado por un bastidor clasemático (=de rasgos sémicos contextuales, genéricos, clasificatorios), de carácter ideológico, según el cual los significados de los signos se organizan con vistas a la comunicación.

El sentido no se reduce a los límites de la significación; incluye también lo que Lyotard denomina fenómenos de expresión, que no se hallan orientados deliberadamente a la comunicación (Cfr. *Discurso, figura,* Barcelona, Gustavo Gili, 1979). En esos fenómenos se incluyen las formas de sentido que provienen del deseo, del inconsciente, formas esquivas y fugitivas, fulgurantes e inasibles, formas perturbadoras que se manifiestan en las transgresiones del sistema significante utilizado.

El sentido implica una intencionalidad, una dirección. La intencionalidad no siempre es consciente, pero siempre actúa, y se presenta como una relación entre el trayecto que se ha de recorrer y la meta que lo cierra.

3. *Estructura elemental de la significación*

La teoría del *valor* introducida por Saussure en Lingüística, permite descubrir la forma en que se organiza la significación. Cada uno de los rasgos sémicos, o *semas*, que definen el significado de un signo, está determinado por los semas que lo rodean y de los cuales se diferencia. Cada sistema semiótico establece diversos tipos de relaciones y de diferencias entre las unidades que lo conforman. Así, el español establece una diferencia entre rata y ratón, allí donde el latín no la introducía (="mus" es tanto rata como ratón). La realidad cubierta por el latino "mus" está desglosada en español en dos campos diferentes: el campo de las ratas (animales grandes y repugnantes) y el campo de los ratones o pericotes (animales pequeños y casi simpáti-

cos). El valor de cada término o unidad significativa es diferente en cada lengua.

Un sema está, pues, definido por su valor diferencial. Se distingue y se entiende un rasgo sémico en cuanto se percibe su relación con otro sema. Esta relación puede ser de semejanza o de contraste. Más aún, semejanza y oposición concurren a la configuración de cada sema. La relación de semejanza permite ver su mutua conexión en el sistema; la relación de oposición lo diferencia del sema más cercano que contribuye a su definición. /Masculinidad/ y /feminidad/ se conectan en el eje de la sexualidad, pero se diferencian por ocupar posiciones extremas en ese eje. Se denomina *eje sémico* a esta relación de doble orientación entre las unidades mínimas de la significación. El eje sémico constituye la estructura elemental de la significación. Toda significación surge de una oposición, pues como señala Saussure, "en la lengua, como en todo sistema semiológico, lo que distingue a un signo es todo lo que lo constituye. La diferencia es lo que hace la característica, como hace el valor y la unidad". (Cfr. *Curso de lingüística general,* Buenos Aires, Losada, 1974, p. 205). La captación de un sema obliga siempre a la inteligencia y comprensión del sema o rasgo sémico que se le opone: entendemos la condición de "blanco" por oposición al rasgo de "negro"; el concepto de "poco" por oposición al de "mucho"; lo "grueso" por diferencia con lo "delgado", y así sucesivamente.

En códigos tan abiertos como el cine, las oposiciones se establecen en formas muy diversas: el plano general se opone al primer plano, pero también al plano americano y al plano medio. La presencia de uno cualquiera de los planos en la cadena de montaje, actualiza por oposición las características de todos los demás que están ausentes, y cuya fuerza actúa, como indica Soussure, *in absentia.* Existen, no obstante, preferencias opositivas, que son las que primero llegan a la mente de los usuarios (emisor y receptor) y determinan la elección pertinente en la cadena sintagmática (=de montaje). La asociación del cineasta puede actuar por el mayor contraste (PG/PP) o a través de una progresión gradual de diferencias inmediatas (PG/PC; PC/PE; PE/PA; PA/PM; PM/PP), que era el consejo de la escuela.

Por otra parte, el plano del contenido de la imagen tiene que ser verbalizado para ser comprendido. Es decir, en la imagen "leemos" unidades complejas de significado denominadas *sememas,* o acepciones semánticas. Los sememas son unidades de manifestación del contenido, integradas por rasgos sémicos de carácter permanente y por rasgos sámicos contextuales. Los rasgos permanentes representan las características físicas del objeto; los ragos contextuales permiten clasificarlo en un conjunto determinado. De todos los datos captados por la cámara, solamente algunos resultan pertinentes para reconocer el objeto, y con frecuencia es necesario recurrir al truco (filtros, com-

posición, trabajo de laboratorio) para que un objeto aparezca como lo percibe la visión normal. Clara demostración, por lo demás, de que la visión normal es selectiva, culturalmente selectiva, y no "natural". Tales rasgos, sin embargo, no serían reconocibles de no estar insertos en un contexto determinado, razón por la cual ante un objeto que aparece fuera de su espacio habitual, fuera de su contexto, sentimos dificultad para reconocerlo e identificarlo. Y solamente logramos identificarlo cuando lo nombramos, es decir cuando le aplicamos el semema correspondiente. Semejante dificultad se siente ante objetos que aparecen en filmes etnográficos y que no alcanzamos a nombrar ni a clasificar. Ante las imágenes no-figurativas, la tendencia normal es a descubrir formas y figuras reconocibles que el autor no ha pretendido representar.

4. *Niveles de significación*

Por medio de los signos se puede aludir a la realidad de dos formas diferentes: en forma directa, inmediata, y en forma indirecta, secundaria. La forma directa da origen a la *denotación,* forma de significación en virtud de la cual el lenguaje designa los objetos de la realidad. La forma indirecta produce la connotación, forma de significación por la que el lenguaje alude a los valores atribuidos a los objetos designados. Un sencillo esquema permite ver la articulación de ambos sistemas en los mismos elementos del lenguaje:

1.	significante	significado
2.	significante | significado	

En el nivel 1, el significante y el significado de un signo señalan la existencia real o imaginaria de un objeto, por ejemplo un automóvil. En el nivel 2, con la enunciación del signo automóvil significamos /desplazamiento rápido/ , /comodidad/ , /velocidad/ , /status social/. Pasemos el ejemplo a la imagen cinematográfica: en la primera imagen del filme se nos muestra un automóvil a la puerta de una casa en plano de conjunto corto. En el nivel de denotación, la imagen nos permite reconocer, por medio de la distribución de la luz sobre la superficie de la pantalla, la imagen de un automóvil (en este caso, por las virtudes de la imagen icónica, el automóvil ya no será "el" automóvil, en general, sino "un" automóvil concreto, un Mercedes-Benz, por ejemplo). La imagen del Mercedes-Benz significa lujo, distinción social, riqueza: nivel de connotación. Lo que los sociólogos llaman "signos externos de riqueza" funcionan por connotación.

La connotación, por ser secundaria, no es menos importante y fundamental. La secundariedad se debe solamente al proceso de producción del efecto de sentido, puesto que necesariamente debe apoyarse en un signo primero para significar. La mayor parte de las significaciones que producimos en nuestra vida, y sobre todo en los mensajes elaborados por el arte, son significaciones de connotación, de tal manera que llega a no ser importante dicha distinción para la producción del sentido.

La connotación quiere decir que el sentido jamás está dado, que el mensaje nunca es simple y que siempre hay *más*, siempre *queda algo* que hace eco, efecto de turbación en la transparecencia del sentido funcional, y que recarga de evocaciones la aparente evidencia del mensaje.

Como señala Metz, "siempre hay sentido detrás del sentido".

Los niveles de connotación se encadenan en forma indefinida. Este fenómeno de significación da cuenta de lo que se llama la "profundidad" de la obra de arte. En la obra de arte, los niveles de connotación se superponen unos sobre otros, hasta llegar a los grados más genéricos de sugerencia. Los niveles de connotación son eminentemente ideológicos, porque se insertan en contextos semánticos cada vez más amplios, contextos que a su vez están formados por conjuntos de rasgos sémicos, cuya función consiste en clasificar los objetos del mundo. Cada cultura elabora sus propias clasificaciones de acuerdo a las necesidades que tiene que resolver. Los niveles de connotación son cada vez más latentes, mientras que la denotación constituye el sentido patente del mensaje.

5. *La ilusión referencial*

Ya hemos indicado que existe la tendencia natural, es decir, ideológica, a identificar el significado de un signo con su referente. Por este mecanismo ideológico se llega a la reificación del significado, fenómeno que produce la denominada "ilusión referencial". Para dilucidar este problema, Peirce estableció una distinción entre referente interno (Immediate Object) y referente externo (Dynamic Object). El referente interno es "la forma en que el objeto es representado por el signo" (Cfr. Collected Papers, 4536).

A partir de esta doctrina semiótica, Umberto Eco ha elaborado su teoría del significado como *unidad cultural*. Los estímulos que recibimos del mundo son organizados en unidades de reconocimiento que nos permiten representar los diversos objetos de la realidad. Esas unidades son elaboradas siguiendo determinadas normas sociales establecidas en el contacto diario con los objetos. La necesidad de dis-

tinguir una cebra de una hiena, por ejemplo, determina que la unidad cultural de representación del objeto "cebra" sea diferente en una cultura selvática y en otra cultura de puna, en la que el objeto "cebra" deba ser distinguido del objeto "yegua", por ejemplo. Los rasgos sémicos de ambas unidades culturales serán diferentes. Mientras que el rasgo /rayas sobre la piel/ puede ser pertinente para distinguir "cebra" de "yegua", no lo es para distinguir "cebra" de "hiena", en cuyo caso la representación acudirá a rasgos tales como /hocico largo/-/hocico corto/ u otros por el estilo. El significado semiótico de un signo no es otra cosa que la codificación socializada de una experiencia perceptiva.

Esto no quiere decir que los signos no remitan a la realidad. Ciertamente que lo hacen, pero a través de mediaciones culturales de orden social e histórico, que es necesario tomar en cuanta al establecer el valor de los signos de un código. Por otra parte, los signos no son entidades subjetivas, sin ninguna relación con la realidad, lo que nos encerraría en un idealismo insalvable. Las unidades culturales que constituyen el significado o referente interno de los signos, están determinadas materialmente por los estímulos exteriores de los objetos. Sin embargo, no es posible concebir este reflejo en forma mecánica y simplista. El reflejo se produce sobre un espejo condicionado por una cultura y por una historia. Por otra parte, la ubicación del espejo resulta también determinante para captar el reflejo; es decir, el reflejo está determinado materialmente no sólo por la cultura, sino también por la posición que el sujeto ocupa en la sociedad, especialmente por la posición de clase en una sociedad de clases. En este sentido, se puede afirmar que las unidades culturales están físicamente a nuestro alcance. Son los signos que la vida social pone a nuestra disposición. (Cfr. Eco, *Tratado de semiótica general,* Barcelona, Lumen, 1977). Con la introducción del concepto de "unidad cultural" se evita la metafísica del referente a la que tan propensa es la ilusión referencial.

La ilusión referencial se produce con mayor facilidad en los códigos icónicos, pues el objeto representado ostenta los mismos caracteres del objeto real. La fotografía y el cine han acentuado esta ilusión al producir sus signos con procedimientos mecánicos que registran los reflejos físicos, luminosos, de los objetos fotografiados. Sin embargo, es claro que el contenido de una imagen no es el objeto real, tal como existe en el mundo extra-semiótico, sino un objeto representado, construido por medio de selecciones y combinaciones conscientes o inconscientes. La ideología propia del cine consiste, precisamente, en esa *ilusión de reaildad* que producen sus imágenes. El naturalismo burgués ha encontrado su plenitud de representación en la imagen cinematográfica, que nos permite ver el mundo en movimiento, tal como se desarrolla ante nuestros ojos cotidianos, aunque para ello tenga que

modificar la materialidad del reflejo directo a fin de conseguir las condiciones culturales de la percepción. El uso de filtros, por ejemplo, tiene esa finalidad, así como otros trucos corrientes en el medio cinematográfico.

La ideología dominante promueve la "ilusión referencial" por medio de la representación y de la narración en los diversos medios de expresión. Frente a ella, las vanguardias, el cine independiente, "underground", el video-arte, trabajan contra la ilusión referencial, destruyendo las formas narrativas o representativas o ambas a la vez, o incluso utilizándolas contra sí mismas. En esta operación, la ilusión de realidad cede terreno ante el trabajo de la escritura, que promueve la presencia del significante en la producción del sentido.

6. *La producción del sentido*

Porque el sentido no está dado de antemano, sino que se produce. El sentido es el resultado de un trabajo con los signos. Las operaciones de producción del sentido se enmarcan en los dos ejes fundamentales que organizan todo código: el eje paradigmático y el eje sintagmático. El eje paradigmático agrupa todas las oposiciones del sistema, oposiciones que surgen de las diferencias entre las distintas unidades que lo conforman. De estas unidades diferenciales, el emisor debe escoger, en cada caso, la que mejor se ajusta a sus necesidades comunicativas y expresivas. Esta es una operación de selección y determina qué unidades, qué elementos pasarán a formar parte del mensaje concreto que se está produciendo, así como el sentido final que dicho mensaje producirá. Pero quedan las otras, las unidades no seleccionadas, las unidades "olvidadas", que pudiendo estar en el mensaje no lo están, y cuya ausencia también es significativa. Es significativa porque, como ya habíamos indicado anteriormente, contribuyen a definir el valor de las unidades que han sido elegidas para formar el mensaje; pero además son significativas, porque su "olvido", tiene razones que la razón no comprende. Y es aquí donde entran a tallar en la interpretación, métodos como el psicoanálisis o la psicocrítica.

El eje sintagmático es el eje de las combinaciones, mejor dicho, el eje de las reglas de combinación entre las unidades. Las unidades seleccionadas deberán ser colocadas en un orden determinado, orden temporal o espacial, o ambos, según los códigos. La materia significante que utiliza el código, señalará las condiciones de dicho orden. Así, por ejemplo, el código de la lengua impone un orden temporal, de carácter lineal, sucesivo, como todo lo que se desarrolla en el tiempo. La escritura ampliará este orden a un orden espacial, cambiante de escritura a escritura. Nuestra escritura impone el orden de izquierda a derecha y de arriba abajo; las escrituras orientales, o al menos

algunas de ellas, imponen un orden de derecha a izquierda y de arriba abajo; otras aún, un orden vertical de arriba abajo y de derecha a izquierda. Los resultados son diferentes, pues determinan formas de pensar y de representar concomitantes , que es necesario tomar en cuenta a la hora del análisis. Los medios de comunicación masiva, por ejemplo, están alterando nuestras formas de representación escritural, lineal, de implicación lógica ("post hoc, ergo propter hoc"), con la estructura de mosaico que imponen a sus mensajes. El código de la pintura impone un orden espacial, del que surgirá un tiempo de lectura. La disposición de las unidades en el espacio está regida por leyes que establece el código de la pintura. El cine, por su parte, impone un orden mixto y complejo: por un lado, establece la disposición de las unidades icónicas en la superficie de la pantalla, como la pintura; por otro lado, señala una sucesión temporal entre las unidades así compuestas (=encuadres), organizadas por las leyes del montaje (leyes sintagmáticas), y establece aún relaciones entre unidades de orden visual y sonoro, relaciones simultáneas a las que rigen la cadena de cada orden por separado.

La sintagmática no ofrece el mismo rigor en todos los códigos. Hay códigos rígidos y códigos laxos. Los primeros, como la lengua, exigen que todas las combinaciones se ajusten a reglas estrictas: de posición, de orden, de concordancia, etc. Los segundos dejan mucha libertad para efectuar la combinación entre las unidades, llegando incluso a la supresión total de reglas de combinación. En este caso, la combinación elegida es responsabilidad absoluta del emisor, y su elección marca mejor sus preferencias y sus determinaciones.

No puede, sin embargo, existir un código sin paradigma, pues en tal caso sus unidades no se diferenciarían entre sí, ni de otros elementos adyacentes. Con frecuencia, no obstante, los códigos acuden a diferencias con elementos inexistentes, con la nada significante. Se habla entonces de términos no marcados o de significante cero. Algunos ejemplos ilustrativos: En el cine, el sonido se opone paradigmáticamente al silencio, que no es otra cosa que la ausencia de sonido. En el cine mudo, el silencio no significaba nada, era una simple carencia; en el cine sonoro, el sonido significa por su oposición diferencial con el silencio. Cuando se pone en marcha un automóvil, comienza a funcionar un sistema de señales direccionales. Si el automóvil que va delante de nosotros, hace oscilar su luz direccional a la derecha, entendemos que el automóvil va a doblar a la derecha, y aminoramos la marcha. Si no hace ninguna señal con su luz direccional, entendemos que el automóvil sigue adelante, a su misma velocidad. Si de hecho dobla a la derecha, es posible que nos choquemos con él, con la discusión correspondiente, propia del caso. La ausencia de señal es señal de seguir adelante. La economía del código es el principio que actúa en la base de estos mecanismos de significante cero.

La selección y la combinación de las unidades van configurando la estructura del mensaje y produciendo sus efectos de sentido. Selección y combinación están regidas, en última instancia, por la actitud del emisor, por sus determinaciones sociales y personales, determinaciones que se conocen como condiciones de producción. Los receptores solamente contamos con la estructura del mensaje para decodificar su sentido y para reconstruir, a partir de su estructura, las condiciones de producción. A esta labor pueden concurrir, indudablemente, ciencias como la sociología, el materialismo histórico, el psicoanálisis y otras, según su pertinencia.

7. *Estructura del mensaje*

Bernard Pottier, plantea que todo mensaje resulta de la formulación de relaciones entre designaciones. En fórmula simple:

$$M = F\ [\ D_1 < R > D_2\ ]$$

Las designaciones están referidas a las entidades y a los comportamientos. Cada código dispone de distintos medios para designar objetos y comportamientos: la lengua natural utiliza los morfemas lexicales o lexemas, llamados vulgarmente palabras; el cine designa por medio de la mostración icónica, tanto entidades como comportamiento.

El cine es un medio deíctico por excelencia; su capacidad mostrativa es la base de cualquier otra función que pueda cumplir, como la narración, por ejemplo. Las designaciones cinematográficas son infinitas, y su organización resulta por demás difícil. La lengua natural, con sus operaciones metalingüísticas, nos ayuda en esa tarea, pues la imagen para ser identificada necesita ser nombrada (Cfr. Ch. Metz: "Lo percibido y lo nombrado" en *Essais sémiotiques,* Paris, Klincksieck, 1977). Los elementos mostrados en la imagen pueden ser organiazdos siguiendo los siguientes criterios:

— Oposición, de carácter paradigmático, entre elementos del mismo nivel, del mismo campo semántico. En este sentido, distinguimos un caballo de un burro; una gallina de un conejo; un automóvil de un camión, etc.

— Inclusión, entre los elementos del paradigma y el campo que los abarca: la gallina está incluida entre los animales domésticos; la anchoveta, entre los pescados; la casa, entre los construcciones, etc.

— Participación, entre elementos de distinto campo semántico relacionados en la experiencia social: librero, chofer, constructor, pescador, etc.

— Asociación, entre elementos cuya relación en la experiencia social es virtual. El pavo evoca la Navidad; el rojo se asocia con el peligro; las golondrinas, con la primavera; las llaman, con el amor; los buitres, con la muerte, etc.

Las relaciones que pueden establecerse entre las designaciones son: la voz, la actancia y la integración.

En el cine, tanto la atribución como la acción, se muestran de la misma manera. Es la lengua la que nos permite distinguir entre "perseguir" y "ser perseguido", "amar" y "ser amado", "golpear" y "ser golpeado". En el cine, ambas relaciones se expresan como comportamientos. Por otra parte, el cine no dispone de mecanismos para expresar los procesos interiores. No puede decir, por ejemplo, que Napoleón sentía miedo, o que pensaba tal o cual cosa, sin acudir a los recursos de la lengua. Para expresar tales fenómenos debe hacerlo indirectamente, por medio de indicios, por la captación y mostración de los comportamientos exteriores. En este sentido, el cine es eminentemente conductista.

La actancia es el conjunto de relaciones que se establecen entre los actantes o participantes del enunciado y del relato. Los actantes se estructuran en un modelo:

DESTINADOR→OBJETO→DESTINATARIO
↑
AYUDANTE→SUJETO←OPONENTE

La relación fundamental entre los actantes del relato es la yunción, relación que adopta las formas siguientes:

/conjunción/ ——— /disyunción/

y que articula al sujeto con el objeto. Todo relato, incluido el relato cinematográfico, consiste en una sucesión de estados de conjunción y de disyunción, así como de las transformaciones que se producen entre ellos.

La integración es un fenómeno propiamente lingüístico, que no tiene ninguna aplicación en códigos como el cine. Se refiere a los fenómenos de adjetivación, síntesis y aspecto verbal.

Las formulaciones son aquellas operaciones semióticas que expresan la actitud del hablante o emisor ante la realidad significada. En esta categoría se incluyen la aserción, la determinación, la calificación

y cuantificación, la modalidad y la situación de locución. Las lenguas han desarrollado enormemente la clase de las formulaciones, ya que de la actitud del emisor depende la producción del sentido.

También el cine ha desarrollado una serie de recursos para expresar la actitud del emisor frente a la realidad representada: la planificación, los ángulos de toma, los movimientos de cámara, la composición del cuadro, los trucos, la iluminación y la selección de los colores forman parte de la clase de las formulaciones. Pero es, sobre todo, el montaje el que mejor expresa esta dimensión de la estructura del mensaje: el montaje alternado, el montaje paralelo, el montaje lineal, el tonal, el métrico, el serial, el durativo, etc., son otras tantas formas de formulación semántica.

La aplicación de estos procedimientos, consciente o inconscientemente, da por resultado el mensaje que el receptor recibe y cuyo sentido dilucida. Para captar el sentido, es preciso hacer el recorrido inverso: pasar de la identificación de las operaciones de producción a la actitud del emisor y de la actitud del emisor a las condiciones que la determinan. El conocimiento del código constituye una condición imprescindible para lograrlo. Sin código no hay comunicación posible.

8. *El sentido como energía*

El sentido es una forma de energía psíquica organizada. Los recorridos que efectúa esta energía se ubican, según la primera tópica freudiana, en los tres niveles del aparato psíquico: inconsciente — preconsciente — consciente, pero en cada uno con particularidades muy diferentes. En el sistema consciente, el sentido se presenta como energía ligada, y las ligaduras que la oprimen son las exigencias de los sitemas semióticos en su variada diversidad. Reglas gramaticales, sistemas de oposición, ejes paradigmáticos y ejes sintagmáticos de los más diversos tipos canalizan la energía psíquica para ponerla al servicio del pensamiento consciente. En estos sistemas el preconsciente trabaja tanto como el consciente o tal vez más, ya que los sistemas de oposición y las reglas gramaticales y semióticas operan en el tránsito del preconsciente al consciente. Eso quiere decir precisamente la expresión de Saussure "in absentia", referida a la acción de los elementos ausentes del paradigma en la determinación del sentido del mensaje. Es éste el trabajo de la elaboración secundaria.

Pero existe otra forma de energía, la energía no ligada, que recorre libremente el aparato psíquico y que pugna constantemente por surgir a la superficie textual del mensaje como un surtidor incontenible. Es la energía gobernada por el deseo bajo el impulso del principio del placer, que se burla, siempre que puede, de las normas gramaticales que controlan los procesos secundarios. El sentido que surge

de este régimen de energía no es un sentido racional, no es un sentido "significado", sino un sentido "expresado", sugerido, latente, cuya formulación no es otra que la de sus operaciones de producción. Los mecanismos que lo producen son los mismos que rigen los procesos primarios: condensación, desplazamiento, figuralización y deformación. Los resultados visibles de tales operaciones son las transgresiones de todo tipo que sufren los sistemas secundarios de significación. La retórica ha hecho el inventario de los diferentes recursos de transgresión que en cada época han sido elaborados para lograr la expresión del *otro* sentido primario.

Entre ambos tipos de energía, entre ambos regímenes del deseo, existen grados intermedios de secundarización, cuyos efectos se observan en los diversos mensajes que se producen en la cultura de nuestro tiempo. Es lo que se conoce actualmente como fenómenos de *deconstrucción.* La deconstrucción puede afectar a distintos niveles y códigos del mensaje: en unos casos, es el código del relato el que sufre violentas alteraciones, como sucede en *Ocho y medio* (F. Fellini), *El año pasado en Marienbad* (A. Resnais), el último cine de Godard: *Número dos, Aquí y allá, Sálvese quien pueda; Rayuela* (J. Cortázar), *La casa verde* (M. Vargas Llosa), etc.; en otros casos, la deconstrucción afecta a los códigos de la representación: tal es el caso en obras de la vanguardia más radical como *Malone muere* (S. Beckett), *Finnegans Wake* (J. Joyce), *Sinfonía diagonal* (V. Eggeling), *Ritmo 21* y *Ritmo 23* (H. Richter), *Vitesses Women* (C. Eizykman), *La región central* (M. Snow), *Ultra-rojo Ultra-violeta* (G. Fihman), las películas de N. MacLaren y los actuales experimentos del Video-Arte, entre los que sobresalen los *Happenings* de Wolf Vostell y los trabajos de Nam June Paik.

Los resultados de la deconstrucción consisten en opacar la transparencia del signo y en impedir el acceso directo al significado; consisten en poner en primer término el trabajo productivo del significante y en liberar la energía del sentido, atada por las ligaduras de la racionalidad. Ese *otro* sentido liberado produce malestar, inseguridad, angustia. Por eso resulta profundamente crítico y perturbador, a tal punto que el sistema lo rechaza y lo margina. Pero produce también, como ha señalado R. Barthes, por un instante, con la celeridad del rayo, el más intenso placer, el goce más penetrante, en el que el sujeto se pierde como en un orgasmo.

Sin embargo, la emergencia de la actividad significante en el seno del mensaje no es suficiente para especificar ni su modernidad ni su criticidad, pues "existen muchas obras que se saben adornar con una factura de buena calidad deconstructiva, salpicando el discurso con puntuales surgimientos de la enunciación, pero reducidos a simples variaciones ornamentales perfectamente encauzadas por la estructura narrativa general. La ilusión referencial, que parece vacilar por

un momento, retoma muy rápidamente sus derechos y sale reforzada de la prueba" (A. Gardies, "El espacio del relato fílmico" en: *Video-Forum* 7, Caracas, 1980). Quedando a salvo lo esencial, la emergancia de la actividad significante, aporta la plusvalía de un simple signo de modernidad. Si no cuestiona la relación que el receptor mantiene con su objeto, si no provoca una verdadera mutación en el acto de consumo, sino obliga al receptor a redefinir su propio lugar en el proceso de significación, se condena a ser recuperada, muy rápidamente, por las formas dominantes del relato.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1. GREIMAS, A. J., **En torno al sentido**, Madrid, Edit. Fragua, 1974.
2. HJELMESLEV, L., **Prolegómenos a una teoría del lenguaje**, Madrid, Edit. Gredos, 1962.
3. METZ, Ch., **El significante imaginario.** Psicoanálisis y Cine, Barcelona, Gustavo Gili edit., 1979.
4. POTTIER, B., **Gramática del español**, Madrid, Ediciones Alcalá, 1971.
5. LEFEBVRE, H., **El lenguaje y la sociedad**, Buenos Aires, Edit. Proteo, 1967.
6. LYOTARD, J. F., **Discurso, figura**, Barcelona, Gustavo Gili edit., 1979.
7. DE SAUSSURE, F., **Curso de lingüística general**, Buenos Aires, Edit. Losada, 1974.
8. PEIRCE, Ch. S., **La ciencia de la semiótica**, Buenos Aires, Edit. Nueva Visión, 1974.
9. ECO, U., **Tratado de semiótica general**, México, Nueva Imagen + Lumen, 1978.
10. FREUD, S., **La interpretación de los sueños**, Madrid, Alianza Editorial, 1972.
11. GARDIES, A., "El espacio del relato fílmico" en: **Video-Forum** 7, Caracas, 1980.
12. EIZYKMAN, C., **La jouissance-cinéma**, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976.

Letras, Lima. 1977-79. (Nos. 86-87), 161-164.

La novela latinoamericana y la cultura italiana

MARIA ROSARIA ALFANI

El interés que la literatura hispanoamericana ha despertado en Italia en los últimos diez años, tiene un antecedente muy cercano en el tiempo: el descubrimiento de la literatura norteamericana.

A finales de los años 40, para el editor Einaudi, trabajan como traductores Cesare Pavese y Fernanda Pivano, los nombres de punta de la cultura italiana de aquellos años, la más vital, ligada al capital y a la industria cultural que recién nacía.

El trabajo de estas vanguardias culturales, hace de manera que Steinbeck, Faulkner y después Hemingway, se difundan en el público medio.

En los años 50, Fernanda Pivano, traduce *Spoon River Anthology*, que tiene enorme difusión, aunque generalmente en Italia la narrativa se prefiere a la poesía.

Llega a Italia, también la nueva cultura norteamericana: además de Henry Miller, Kerouac y sus beatniks, Salinger con sus adolescentes problemáticos y el budismo zen, es decir el "disenso" que en estos años empieza a formarse y confirmarse en la West Coast.

A la influencia de la literatura norteamericana, hay que adscribir *Uomini e no* di Elio Vittorini, con su técnica behaviorista, cinematográfica y los tres tomos de *Americana,* siempre de él.

Si los años 50, son los años de la literatura, del cine y de la música de Norteamérica, los años 60 son los de las artes visuales.

La Bienal del 62 y la del 64, hacen conocer a Rauschenberg y el pop art; ya no se puede hablar de "boom", sino de presencia, de término de relación y verificación constante y obligada.

Esto tiene explicaciones políticas y sociológicas.

El fascismo impuso a Italia un gran aislamiento cultural: la autarquía económica, significó autarquía cultural.

Y la invasión armada de los norteamericanos, comportó el deseo, la curiosidad de identificar culturalmente a este invasor escondido en un uniforme.

Además Estados Unidos imponen a Europa y a Italia de particular manera, extremada por la guerra, su hegemonía política y económica, que se le impone como modelo cultural. Italia acoge sin discriminación los productos de élites (la literatura) y los deteriores: el hula-hop, por ejemplo; en suma la cultura de vanguardia y la de masa.

El "boom" de la narrativa hispanoamericana comienza en el 67 con la publicación de *Cien años de Soledad,* de Gabriel García Márquez: un éxito editorial sin precedentes.

Es cierto que Borges y Cortázar y Lezema Lima, en la novela, y Neruda en la poesía eran nombres ya conocidos en Italia, pero por un público limitado, casi especializado, y hay que agregar que Borges y Cortázar, por ejemplo, no son voces argentinas, sino por razones referenciales y circunstanciales: ellos son en realidad exponentes de una cultura refinada y cosmopolita y portadores de una problemática intelectual y estética local, sólo en sus referentes inmediatos.

De formación europea, ellos pertenecen al país más industrializado del Sur de América, a la realidad urbana y europeizante de Buenos Aires.

En cambio *Cien Años de Soledad,* es un libro local y ligado a problemas concretos, sociales, culturales y políticos de Colombia en cierta fase de su desarrollo socio-económico.

Es la metáfora de la historia del entero continente, contada por un hombre al que la cultura no ha diluido y extenuado, sino exaltado y fortificado los vínculos con su tierra y sus mitos.

El éxito editorial de *Cien Años de Soledad,* debido al gusto con que se ha leído no sólo por masas de lectores, sino también por los especializados, ha desencadenado y multiplicado las iniciativas editoriales: Einaudi y Feltrinelli, han difundido en Italia los libros de Vargas Llosa, Argüedas y hasta escritores de interés local, como Julio Ramón Ribeyro y después Alfredo Bryce Echenique.

Se vuelven a editar las novelas de Carpentier, los cuentos de Cortázar, Donoso, Roa Bastos, en suma toda la narrativa latinoamericana de los años 60.

El aparecer de esta narrativa, corresponde a un momento histórico de transformación en Latinoamérica y al formarse de una nueva conciencia política: a fines de los 60 el Che, ya leyenda, realiza su experimento de guerrilla, en Chile arranca el proceso político que va a llevar a Allende al poder, sin dejar a Velasco, que en su intento revolucionario, privilegia precisamente al componente indígena de la población y apunta en la valorización de la cultura nacional.

Todo esto tiene vida breve: la década de los 70 ve el instaurarse de una general tendencia autoritaria, claramente involutiva, en Chile, en Perú, aunque menos abiertamente, y en Argentina. La represión acaba con estos rapidísimos procesos revolucionarios.

Y también la narrativa sudamericana de estos años, la de Bryce Echenique, la de Manuel Scorza, la del último Vargas Llosa es una narrativa que se rehace a sí misma.

Ya no es reflexión problemática sobre su realidad cultural y política, sino producto de evasión, aunque de buen nivel. Es una narrativa que busca a su público, que está lejos de la literatura, de éste secunda los gustos y se deja acondicionar.

¿Cómo se explica el éxito que ha obtenido en Italia, hasta Manuel Scorza?.

¿Cuál falta en la cultura italiana, oportunamente individuada por las editoriales, está detrás de estos "exploits"?

Como en los años 40, después del silencio del fascismo, se pidió linfa nueva a la literatura norteamericana, como compensación del proceso involutivo de la imaginación, que siempre se produce en los momentos de represión de la libertad, en los años 60 el estímulo nuevo viene de Latinoamérica.

La iniciativa editorial que lo sustenta y al final manipula y acondiciona este episodio cultural, tiene menor duración en el tiempo, se agota y se quema más rápido, en perfecta sintonía con los ritmos siempre más veloces de la vida italiana a comienzos de los años 70.

Los motivos de este fenómeno son culturales y políticos.

Esto acontece en el mismo momento en que los críticos profesionales, y la crítica académica de común acuerdo, empiezan a redactar el acto de muerte de la novela.

Y la narratología, recién nacida, afina sus armas sobre este cuerpo oficialmente declarado muerto.

La reflexión y la teoría substituyen la novela: la narratología se establece en el panorama cultural con la fuerza y la riqueza de un nuevo género literario.

¿Había muerto de veras?

Es cierto que Carlo Emilio Gadda, Italo Calvino, los autores más problemáticos culturalmente y más innovadores en el lenguaje y en las técnicas narrativas, nunca han sido bestsellers.

El único boom editorial de estos años, "La Storia" de Elsa Morante, es indudablemente una involución desde el punto de vista de las técnicas expresivas; en cambio sus precedentes novelas, más substancialmente novedosas, fueron patrimonio de pocos.

Es decir que la divergencia que se ha producido entre la literatura y el público medio, ha sido llenada por el cine: la invención, al dejar la palabra, se ha unido a la imagen. O hay que buscarla en episodios, como la narrativa hispanoamericana que manifiesta nuevos espacios.

Muy iluminante es la experiencia artística de Pasolini, que empieza con la literatura, pero a comienzos de los 70 llega definitivamente al cine en busca de mayor comunicación, y sus películas evolucio-

nan emblemáticamente desde la historia de "Il Decameron" hasta el mito, la infancia mítica del mundo de "Le mille en una notte".

Finalmente esta literatura ha tenido un valor totémico, porque en ella se han reconocido grupos intelectuales, los que en el 68 querían "la imaginación en el poder".

Se ha reconocido en estos libros, huellas del pasado pre-colombino y en éste se ha individuado la realización de la utopía de Marcuse: el triunfo del principio del goce que la cultura occidental dominó y reprimió sobre el principio de la realidad.

El encanto de estas novelas se acrecentó por su proceder de países en que había transformaciones políticas; éstas no sólo han proporcionado el gusto de volver a leer en un momento en que el cuento y la imaginación eran alcanzables para la mayoría sólo en el cine, sino han compensado, en cierto sentido, también las aspiraciones a cambios políticos.

Grupos que aspiran a ser revolucionarios, sin tener el valor de serlo, en víspera del que será sólo un cambio en la continuidad, apagan sus deseos con el vivir los cambios imaginados y frustrados de otros países, de otras culturas, de otras literaturas.

Letras, Lima. 1977-79. (Nos. 86-87), 165-179.

Reseñas

CONTEMPORARY ART IN LATIN AMERICA. Gilbert Chase. The Free Press, 1970, New York, N. Y. USA.

Una definida vocación por la cultura y una larga experiencia en los aspectos estéticos de la vida latinoamericana han conferido autoridad a Gilbert Chase para reunir en este volumen sus puntos de vista sobre la pintura, la escultura, las artes gráficas y la arquitectura de América Latina en el siglo XX. La tarea ha supuesto, por una parte, capacidad para vencer una dificultad conceptual —la figura unívoca de América Latina— y, por otro lado, un conocimiento concreto para tratar movimientos, artistas y obras en cada uno de nuestros países. América Latina ofrece, hacia afuera, una imagen tan típica como engañosa. Y aunque determinadas estructuras históricas y sociales nos sean comunes, pues provienen de hechos como nuestra incorporación y sometimiento a la cultura occidental a partir del siglo XVI, son evidentes también, y de un modo cada día más dramático, nuestras disimilitudes originales y la heterogeneidad de nuestro mosaico actual. Gilbert Chase ha sido durante algunos años Agregado Cultural de los Estados Unidos en Lima primero y en Buenos Aires luego. Su experiencia le ha permitido vivir, por consiguiente, la realidad de nuestras diferencias desde dentro de ellas, desbrozando así la imagen arquetípica que inevitablemente forjan el turismo cultural y los libros de escritores itinerantes. Su seriedad académica —Chase ha sido profesor en la Universidad de Oklahoma y en la Universidad de Tulane— le ha permitido reunir un conjunto de informaciones responsables que tratan ordenadamente de los principales movimientos artísticos, referidos a su fundamento político y social, y de los artistas que han protagonizado las etapas de nuestra estética última, sin excluir, si es necesario, la descripción precisa de algunas obras fundamentales.

El volumen contiene, además de un Prefacio, cinco capítulos sobre pintura, escultura y grabado en las zonas que allí mismo se definen por su contexto geográfico e índole cultural, y un sexto capítulo sobre la arquitectura y la integración de las artes. El título de cada uno de ellos nos remite al esfoque con que ha sido tratado: vg. "México: Revolution and Reaction", "Nativism and Modernism on the West Coast", o "Argentina and Uruguay: Cosmopolitan Currents". Mas allá del específico desarrollo que corresponde a estas regiones y sin

desmedro del énfasis que asiste a cada una de ellas en la línea de su evolución plástica —que Chase relieva pertinentemente— el lector deduce al cabo, al terminar el libro, que sobre todas nuestras disparidades, congénitas y adquiridas, se cierne sobre nuestras obras el denominador común de la vanguardia contemporánea. Si alguna línea general puede ser aplicada, inclusive a los países del área andina o de origen precolombino, es la que se inicia en una tradición académica derivada, atraviesa un movimiento indigenista o social intensamente motivado y se disuelve en una transición hacia los estilos internacionales y los modos de expresión contemporánea, como lo sugiere el propio Chase al iniciar su texto sobre la pintura ecuatoriana. La ambiguedad de nuestra línea creativa, más allá de propuestas que nacen de nuestra diversidad geográfica y cultural, reactualiza implícitamente el problema de la identidad propia o de los caracteres diferenciativos del arte de América Latina. Chase no toma posición sobre este punto. La suya es una historia del arte y no un ensayo sobre nuestra problemática con vistas a señalar una orientación o predicar tabús a los artistas, como es por desgracia muy frecuente en nuestra época. El capítulo sobre arquitectura destaca, finalmente, el esfuerzo hacia el diseño funcional iniciado por los brasileños, seguido con alternativas (arquitectura racional y arquitectura emocional) por los mexicanos y difundido con diverso grado de acierto en Venezuela primero y luego en los demás países de América Latina.

La claridad expositiva va acompañada en esta historia de un interés manifiesto por aproximar al lector a las obras tratadas. La deliberada sencillez del lenguaje, enteramente ajeno a la retórica al uso en críticas y ensayos sobre el arte actual, constituye un mérito no menor de este trabajo. Es carácter preciso y descriptivo, por una parte, y la comprensión de las grandes tendencias generacionales del arte latinoamericano, por otro lado, otorgan a este volumen, dentro de su carácter sintético, un interés indudable para los estudiantes del tema.

Carlos Rodríguez Saavedra

●

HARRY BELEVAN: La piedra en el agua, Barcelona, Tusquets, 1977.

Mucho se ha hablado de la extraterritorialidad de Harry Belevan. Extraterritorialidad del autor que sin duda ha influido de manera decisiva en su propia obra. Como hijo de diplomáticos y siendo él también diplomático, puede decirse que su vida se ha distinguido precisamente por no ser nada sedentaria; por el contrario, los continuos viajes y desplazamientos que supone una vida dedicada al oficio diplomático, lo han llevado necesariamente a una confrontación con diversos ámbitos socioculturales. De allí que su obra no

tenga una filiación en la literatura peruana, sino más bien en la literatura universal. Esto puede explicar en parte su interés por la narrativa fantástica, vertiente que apenas ha sido explorada por nuestros narradores, mientras que en otras literaturas ha sido bastante cultivada. La preocupación de Belevan por el género fantástico se puede rastrear no solamente en su propia narrativa, puesto que como investigador y estudioso ha preparado una **Antología del cuento fantástico peruano** (Lima, UNMSM, 1977) que reúne a los mejores escritores peruanos en esta vertiente, así como también una **Teoría de lo fantástico** (Barcelona, Anagrama, 1976). . .

El primer libro de Belevan, **Escuchando tras la puerta** (Barcelona, Tusquets, 1975) venía precedido por un prólogo de Mario Vargas Llosa, quien hacía notar las virtudes de este nuevo narrador. Estas virtudes podían ser apreciadas en la elección y tratamiento del tema narrativo, el cual mostraba un empecinado afán de originalidad e ingenio, pero sobre todo mostraba a un buen lector. Las historias de los cuentos del volumen estaban desarrolladas a partir de cuentos o novelas de autores consagrados como Kafka, Borges, Bioy Cesares, etc. Por ejemplo, en **"La otra cara de la moneda"**, Belevan continúa la historia de Gregory Samsa, el protagonista de **La metamorfosis**. El elegir una realidad de ficción para edificar sobre ella una nueva realidad de ficción presentaba algunos inconvenientes, sobre todo para el lector, pues si éste quería comprender los cuentos de Belevan en toda dimensión significativa tenía que conocer necesariamente el punto de partida, o sea las novelas o cuentos sobre los cuales se construyeron los relatos. Por otro lado, el interés que podían suscitar éstos disminuía sensiblemente por problemas de orden técnico. La mayoría de los cuentos adolecía de una falta de dominio de la situación narrativa. Esto repercutía en el lector con cierta sorpresa, porque veía desvanecerse progresivamente lo que parecía un magnífico libro de cuentos. Esto es patente en un cuento como el titulado **"Mamá, no quiero morir"**, donde lo desmedidamente artificioso y la exasperante frivolidad del relato bordean el **kitsch**.

Estos errores han sido ampliamente superados en **La piedra en el agua**, novela que muestra ya a un narrador con un sólido conocimiento del oficio. La construcción del universo narrativo ha sido hábilmente realizada, especialmente tratándose de una novela que encierra a otra novela, algo semejante al sistema de "cajas chinas". Es decir, la primera novela genera a la segunda y ésta a su vez alimenta a la primera. El recurso de Belevan para distinguir ambos textos es muy ingenioso porque no se limita al carácter de la grafía; el autor ha simulado las páginas de la novela incluida y les ha dado una numeración distinta. Esto es particularmente valioso en la medida en que la novela incluida conserva perfecta autonomía frente a la novela que la incluye. Además es preciso aclarar que la novela incluida en rigor no es una novela sino un libro de cuentos, y cada

uno de ellos es igualmente autónomo. En otras palabras, se confirma el título del libro, pues al caer una piedra en el agua se genera círculos concéntricos que a su vez originan otros y así sucesivamente.

El tema es nuevamente la literatura misma, aunque tomada ahora en otra perspectiva. La novela está sustentada por una discusión teórica en torno a la literatura. Esto es lo que concierne a la configuración de la primera novela. En un segundo nivel podemos situar a la novela incluida, porque ésta es leída por uno de los personajes de la primera. De esta manera se establece el nexo entre ambas. Si bien la primera novela plantea una discusión sobre el problema de la literatura subvaluada, es decir, aquellos géneros considerados injustamente como menores (el policial, el fantástico, el de misterio y aventuras, etc.), la segunda se encarga de corroborar en lo práctico esta discusión, para lo cual incluye piezas narrativas pertenecientes a dichos géneros. Esta compleja estructura exige un arduo trabajo narrativo que Belevan logra cumplir a cabalidad. Por otro lado, para el lector asiduo a la literatura de misterio, fantástica o policial es un verdadero placer encontrar referencias y alusiones que van desde Poe hasta Borges, pasando por Hammett. Sin embargo, lo más importante es que **La piedra en el agua** ha sido concebida como una novela de misterio y el logro alcanzado confirma que este tipo de literatura es tan válido como cualquier otro. Una vez más repetiremos que no hay tema bueno o malo sino tema bien o mal tratado (o maltratado).

Guillermo Niño de Guzmán Cortés

CISNEROS, ANTONIO: El libro de Dios y de los Húngaros, Lima, Libre 1, 1978.

Después de casi 6 años de silencio, Antonio Cisneros publica **'El libro de Dios y de los Húngaros'**, en el que recoge experiencias de su vida personal desde 1973: su segundo matrimonio, viaje a Hungría (+ reconversión) y el nacimiento de su hija Soledad.

Antes de resaltar la importancia de Cisneros en el Perú e Hispanoamérica conviene citar su penúltimo libro, **'Como higuera en un campo de golf'** (1972). En él deja establecido su hartazgo por una retórica que lo llevó a ganar el Premio Nacional a los 22 años y el Casa de las Américas a los 25. La imagen del poeta joven y experimentado fue asumida por Cisneros y respaldada por una obra realmente fascinante. En una entrevista ("Imagen" de La Prensa, Lima 19-2-78) el poeta explica este proceso de adquisición de la retórica: primero se escribe lo que se puede, luego lo que se quiere. Este movimiento dialéctico fue resuelto por Cisneros con una precoz intuición. Doble importancia y riesgo. En 1972 exclamaba en el último verso

de su libro: "no hay símbolo ni nombre para esto". Sin embargo, el silencio total no lo envolvió.

Las dos palabras que a nuestro juicio definen el reciente libro son hermoso y maduro. La primera no apunta a una originalidad frente a su obra anterior (ya veremos por qué), sino, en combinación con la segunda, ejemplifica una fuerza vital y expresiva que se basa en ciertos rasgos recurrentes en toda su poesía; dichos rasgos armonizan a cabalidad en este libro y es por eso que se le puede llamar maduro, sin que ello desmerezca su poesía anterior.

'El libro de Dios y de los Húngaros' es también un libro transicional. Anuncia una etapa en su poesía más que plasmarla; es una partida hacia lo que la madurez de Cisneros logrará. Veamos por qué este libro representa una síntesis y una apertura.

Los temas que lo conforman son: el redescubrimiento de Dios, el peso de una historia cotidiana/colectiva, la muerte. No son temas nuevos en la poesía de Cisneros. Desde **'Comentarios Reales'** (1964) hasta el penúltimo libro, su poesía ha sido calificada como "inteligente, cerebral". Cualquier elemento tratado por el poeta sufre un distanciamiento y es abordado y enjuiciado con una frialdad impresionante. Esto le permitió perfeccionar su retórica en gran medida. Sin embargo, el presente libro tiene, con algunas excepciones, un tratamiento sencillo, un despojamiento sustentado por una sinceridad no encubierta.

Con respecto al redescubrimiento de Dios es interesante notar cómo equivale al redescubrimiento del amor (su segundo matrimonio) y a la perpetuación de ese amor (nacimiento de Soledad). Cuando el poeta se aferra a la vida necesita un apoyo, físico o no, que lo proteja. En su primer libro, **'Destierro'** (1961), la vida es representada por el mar y el amparo es su figura paterna; aquí, en su séptimo libro, el padre es reemplazado por el Padre Hacedor. El lirismo de sus dos primeras colecciones es retomado, en la madurez, por el poeta: "Ocupado y veloz,/no en tus negocios/ni en los míos, Señor,/navego hacia la mar/que es el morir" (OCUPADO EN GUARDAR CABRAS), "Perdóname Señor. Me aterra esa pradera inacabable. Sigo a la vida/como el zorro silente tras los rastros de un topo a medianoche" (SOLO UN VERANO ME OTORGAIS PODEROSAS). Este lirismo no es alterado por el manejo expresivo del poeta, sino expuesto al lector como una opción válida. En ella se mezclan elementos recurrentes en toda su obra. El agua, por ejemplo, aparecía en **'Canto Ceremonial contra un oso hormiguero'** (1968) con una connotación temporal o histórica: "a mi buena leche, a mis olvidos./Qué se ganó o perdió entre/estas aguas" (CRONICA DE LIMA). En el último libro, el agua (que dentro de la simbología cristiana tiene el valor de reinstauración de Dios) es ambivalente; a veces como pérdida: "Soy el buey que ha perdido las aguas generosas" (BAUTIZO DE SOLEDAD CEVALLOS, MI AHIJADA), a veces como temor: "Cómo hablar del amor, de las colinas blandas de tu Reino,/si ha-

bito como un gato en una estaca rodeado por las aguas" (ORACION).

La Historia en el libro es una reflexión indirecta sobre las vivencias personales del autor. Una historia ideológica más que un acontecimiento. Lo importante es resaltar el trabajo formal unido a esas vivencias. Según Cisneros, **'Comentarios Reales'** cumplió a medias lo que se había propuesto: desmitificar la 'historia' impuesta por la clase dominante en el Perú. Pero fallaron la técnica (que recién empezaba) y la vida (tenía 21 años). En la actualidad está escribiendo un largo poema histórico sobre las comunidades de Chilca y Pachacámac (ver entrevista citada). Tal vez se trate de una 'reescritura'. En todo caso dicho texto confirma la fructífera etapa que pasa el poeta y nuestra hipótesis sobre este libro. Cisneros vuelve a un marco referencial más reducido y, por ello, alejado de la peligrosa dispersión. Hasta C. R. (1964) su poesía tiene un marco delimitado: Punta Negra, El Antiguo Testamento, la Historia peruana al revés. Pero en C. C. (1968) y en 'Como higuera...' (1972), una vez establecida su retórica, los límites de ese campo se amplían y hallamos una traba que el poeta supo saltar con habilidad: sea cual fuese el contenido, el poema alude siempre a elementos culturales, políticos, históricos sin perder nunca su carácter poético. En el presente libro, el autor utiliza de nuevo ese mundo concreto de las referencias con un excelente dominio de su propia materia verbal. Justamente los mejores poemas del libro son aquellos de reducido marco referencial. Y es que ese marco constituye la piedra de toque de toda su retórica hasta la fecha. Antes de entrar en los poemas veamos el tercer tema.

La presencia de la muerte sólo refleja el deslumbramiento del amor. El poeta siente su vida actual como sentía su infancia en 1961 y es así como la pérdida de ello equivaldría a la nada. Ya David Sobrevilla ha estudiado profundamente estas relaciones en el poema que Cisneros le dedica a Luis Hernández (C.f. "El Comercio", Lima 5-5-78). Acá diremos que la muerte, como terror cósmico, está unida en el libro de Cisneros a la embriaguez. La imagen del borracho constituye un límite entre vida y muerte, entre la sobriedad y las sensaciones alcohólicas: "te sobrevive apenas ese gato/oculto tras la sombra del borracho que cruzó la frontera" (TIERRA DE ANGELES). "Y sólo recuerda que murió —borracho él— en manos de un borracho cerca de Viena en la Semana Santa" (RAPSODIA AUSTRO - HUNGARA, 1912), "No hay días venideros, apenas un tranvía cargado de borrachos/como un carbón prendido entre la niebla" (TRANVIA NOCTURNO), "sin otra dignidad que la pena del sobrio y la alegría/ del borracho tendido en la frontera" (A NICOLAS YEROVI Y LUIS LA HOZ).

'El libro de Dios y de los Húngaros' es un libro importante para comprender el desarrollo de la poesía de Cisneros y la lucha contra una retórica implacablemente propia. Los logros más saltantes

son la recuperación de un lirismo y una sencillez notables (P. Ej. "DOMINGO EN SANTA CRISTINA DE BUDAPEST Y FRUTERIA AL LADO", "NACIMIENTO DE SOLEDAD CISNEROS", "OCUPADO EN GUARDAR CABRAS", "SOFIA", "ORACION"), como en el poema AVE NEGRA EN EL INVIERNO DE MOSCU: "No sé el nombre. Sea cuervo este pájaro que nombro./Feo y fuerte en todas las antenas y cúpulas de azúcar./Duro para los vientos más helados como una iglesia pobre./No sé el nombre, es verdad, pero algún día podrá morir por mí".

En segundo lugar, una expansión de temas que son recurrentes. El tratamiento es menos cerebral, pero más apasionado (P. Ej. "TU CABEZA DE ARCANGEL ITALIANO", los endecasílabos de "DIFICULTADES PARA NOMBRAR UN RIO EN INVIERNO", "MUCHACHA HUNGARA EN HUNGRIA OTRA VEZ", "CEMENTERIO CALVINISTA EN PRAGA", "SOLO UN VERANO ME OTORGAIS PODEROSAS", "POR ROBERT LOWELL"); así en el poema dedicado a su esposa: "Pienso en una copa/de vino y en un libro/de Dawson sobre China/ y en una torre roja./Te amo. Y no te amo/por el vino,/el libro sobre China,/la torre roja./Ni te dejo de amar/si el vino es agrio,/el libro es aburrido/y me sepultan/bajo esa torre roja".

Finalmente, las "excepciones" son aquellos textos que mantienen el peligro de una retórica que el poeta busca trascender. Es por ellos que el libro es transicional y no un punto de llegada. Si observamos detenidamente algunos poemas (P. Ej. "A NICOLAS YEROVI Y LUIS LA HOZ", "BAUTIZO DE SOLEDAD CEVALLOS, MI AHIJADA", los versos iniciales de "TRANVIA NOCTURNO", "HOLOFERNES COMPLAINT", "ADDIO, LONDRA, ADDIO" —a la manera tal vez del Cardenal de 'Oración por Marilyn Monroe') veremos que determinados rasgos y técnica son 'más cisnerianos que cisneros'. Pero no atentan contra la unidad del libro. Más bien localizan en él los dos ejes en pugna, la retórica anterior en sus últimas manifestaciones y el germen de una nueva visión expresiva y circundante en Antonio Cisneros.

(1978)

Edgar O'Hara

●

TORO MONTALVO CESAR: Antología de la poesía peruana del siglo XX (años 60/70), Lima, Ediciones Mabú, 1978.

Toda antología suscita controversias. Se dice que sólo es posible rebatirla con otra antología. Esta exageración resulta extrema en el caso de la antología preparada por el poeta César Toro M. Primero, porque representa más una guía de poetas y publicaciones; segundo, porque abarca años (en el caso del 70) que no pueden ser vistos con objetividad, sino más bien como tanteo.

No dudamos de las buenas intenciones de C. T., poeta con grandes posibilidades, pero la antolo-

gía publicada es un mero acopio de lugares comunes y falta de rigor crítico. Nos limitaremos a señalar algunas observaciones que tal vez sean útiles.

Una antología puede pecar de exceso. Casi todas son excesivas. Una antología puede ser subjetiva. Ninguna deja de serlo. Pero lo que una antología seria debe evitar son las contradicciones. C. T. ha confundido los niveles del lenguaje; éste tiene funciones precisas que, en el caso de la crítica, son imprescindibles para todo estudioso. La función referencial, que va de la mano con toda frase que pretende ser objetiva, parece ser ignorada por el antologador. Es así que en muchos pasajes del prólogo y en casi todas las notas introductivas a los poetas nos encontramos con frases que pueden ser poéticas en otro contexto, pero se transforman aquí en acertijos.

En segundo lugar, la antología de C. T. deja notar yerros en lo que a redacción se refiere, cayendo en confusiones de puntuación que un trabajo de esa naturaleza no debe permitir. Incluso la contracarátula parece indicar que C. T. ha sido el autor de su propia nota.

En el prólogo de la obra hallamos un primer párrafo donde se nos 'define' la poesía, tratándola de mágica ("El campo mágico de la poesía siempre ha sido motivo de liturgia, de rapto eterno, de locura ajena"). El autor debiera definir sus propios gustos poéticos y de acuerdo a ellos sustentar su elección e introducción. C. T. no lo hace y entonces sus palabras adquieren un sentido de juicio absoluto.

Hay, nos dice el autor, "vertientes registradas debidamente" como las poesías conversacional, del verso abierto, caleidoscópica, conceptual, agresiva, mágica y visual. Cabe preguntar ¿qué es una poesía caleidoscópica? ¿qué una agresiva? ¿qué una conceptual?

Cuando el autor habla de las generaciones antologadas, explica: "Existen las generaciones del 60 y 70. Básicamente. Sus textos lo demuestran. En el caso de generación del 70, que aún no se han publicado todavía las obras más ambiciosas, sin embargo, este acontecimiento debe darse en lo que resta de la década. Para esto pido un poco de pudor y paciencia". C. T. no sólo es un poeta que practica la poesía mágica sino que tiene algo de hechicero. Si explícitamente nos dice que los textos demuestran que existe la generación del 70, ¿cómo es posible que diga que las obras ambiciosas se publicarán en lo que resta de la década? Y nos pide pudor y paciencia. Sólo hace falta un turbante, la bola de cristal y una mesa sin clavos.

En la pág. 16 se dice, hablando del 60: "Esgrimen sus preocupaciones políticas o morales, presentadas desde el interior de los acontecimientos que afloran en nuestro país. Y frente a un pueblo analfabeto, como el nuestro, sus poéticas cultivan el rigor y la depuración o la conciencia del ejercicio poético". Hemos pensado varias veces en qué trata de decirnos C. T. con "Y frente a un pueblo analfabeto". La afirmación no

sólo está al margen del contexto, sino trasmite un pensamiento reaccionario al no aclarar su sentido ni ahondar las causas de su significado.

Hablando de Ricardo Silva Santisteban y de A. Rojas, se trasluce un criterio del antologador. Dice que ambos pertenecen al 60 "ya que sus inicios literarios se dan en publicaciones de esos años, igualmente su fecha de nacimiento los hace coetáneos de los autores de esta generación" (pág. 17). Nos hallamos ante un criterio cronológico. Y entonces, ¿qué pesa más, la fecha de nacimiento, la fecha de publicación o las dos cosas? Piénsese en Mirko Lauer, nacido en el 47 como A. Sánchez León, siempre incluido en el 60.

Al hablar del 70, establece tres vertientes: la 'agresiva' o 'violenta', la que gusta de la esencia de la poesía y la que explora los símbolos gráficos. El autor se incluye en las dos últimas vertientes sin indicar qué significa "gustar de la esencia de la poesía". Hay cierto afán de figuración tanto en el nivel poético como en el crítico; en la página 23 aclara: "Estoy completamente de acuerdo con la opinión vertida por Alberto Escobar". ¿Le importará a A. E. que César Toro esté o no de acuerdo con él?

El proceso poético que parte con Vallejo, Eguren y Adán hasta los años 60 es visto más como una lectura personal que como exposición para delimitar el campo de estudio. Frases como "nueva corriente: el Simbolismo, descubierto y vuelto a crear de acuerdo al rumbo personalísimo de Eguren" (pág. 21), "Moro, como se sabe, conoció en París a Max Ernst, interesándose en su aromática flora submarina de onírica policromía" (pág. 25), "...de formas bellamente oníricas capaces de haber sido absorbidas por chorros de imágenes, contiguo a los sentidos y las porciones orgánicas del subconsciente verbal único" (sobre Westphalen, pág. 25), "Es aérea, por ternura; lacustre, por amante; y terrestre, por ser vastamente definitiva" (sobre Xavier Abril, pág. 25), además de bordear el enigma, lindan con la huachafería.

C. T. reniega del adjetivo "pura" al referirse a la absurda dicotomía de los años 50. Sin embargo, hablando de Javier Sologuren insiste en colocarlo dentro de la poesía "pura".

Finalmente, dos contradicciones flagrantes. Dice C. T.: "...en la presente antología se han considerado, o, se han tomado en cuenta, a los poetas que han publicado 'libros' de poesía a partir del 60, hasta nuestros días" (pág. 30). ¿Cómo incluye, entonces, a J. Livia Torino, reconociendo que es un autor sin libros publicados? Por otro lado, incluye una lista de nombres entre estas palabras: "Evidentemente están abiertas las puertas para aquellos autores jóvenes que merecen seguir su camino (...) Para ellos va las mejores muestras de mi confianza en su futuro poético" (pág. 30). ¡¡Y menciona a Isaac Rupay, muerto hace 4 años!!

Creemos que el trabajo de César Toro habla de su pasión por la poesía y del enorme interés que tiene por estudiar y trazar los lo-

gros poéticos de nuestra tradición en los últimos 20 años. Pero los planes han superado a los resultados. Y creemos que el elogio gratuito, de reseñas periodísticas que revelan intereses o compadrazgos, no le hará bien personal ni académicamente. Ya en la reunión de los poetas y en las notas introductorias se filtran deslices. Muchas veces las noticias sobre los autores poco tienen que ver con los textos escogidos. Y algunas resultan francamente incomprensibles. Por ejemplo: "Mario Razeto es un poeta versátil en el manejo plástico del lenguaje" (pág. 53), "Antonio Claros es un poeta muy dueño del sentido transfigurador, donde el resultado de la escritura es un gozo que desmonta la total apariencia creacionista. Esa felicidad de diarios que inserta, es escrita en el encerado por una levitación de señas" (pág. 58), "No sé hasta qué punto el reto hacia el lector sencillo de sus versos, precede para establecer lecturas convencionales que provoquen un ardimiento o un sosiego satisfecho, implicado por una suma sencillez de finísima clarividencia" (Luis Hernández, pág. 75), "Heraud fue un ser poseído y en trance: en una doble lección, que arrebata la admiración constante" (pág. 128), "Su poiesis diáfana y fuerte a la vez, está unido al lado de su hermano el músico Edgar Valcárcel" (Alberto Valcárcel, pág. 194), "Dotado de espíritu brujo y aspecto nigrosomante (...) Un ser elegido para perecer maravillosamente" (Juan Ojeda, pág. 213), "la poesía que corre el riesgo de la formalidad de los géneros conceptuales" (Vladimir Herrera, pág. 320).

Los más alucinante de las notas de C. T. corresponde al poeta Heinrich Helberg. De él se dice en la página 293: "Muy poco conocemos sobre su vida personal (...) Inaugura, con algunos jóvenes autores peruanos de su generación el movimiento o la tendencia hacia una escritura netamente visual". ¿De qué 'generación' habla C. T. si es que ignora hasta la fecha de nacimiento de Helberg? ¿Por qué lo incluye?

Para terminar, algunas referencias bibliográficas de los poetas acusan una deformación cronológica, enumerando los artículos sobre un autor en forma desordenada; varias fuentes carecen de fecha o no indican el lugar de donde proceden.

Las intenciones de C. T. no se ven plasmadas en el libro como se esperaba. Esto no significa que todo sea negativo en la antología. Hemos señalado ciertos errores que, a nuestro entender, no debieron cometerse. Por otro lado, algunos poetas están muy bien representados en sus textos; otras veces el antologador acierta en sus comentarios y brinda ayuda y claridad al lector. La experiencia de esta publicación le servirá a César Toro para reformular sus criterios (o aclararlos) y poder así emprender un trabajo en el que los proyectos concuerden con los resultados. Estamos seguros de que la tenacidad de C. T. para con la poesía se mantendrá en sus futuras investigaciones.

(1978)

Edgar O'Hara

GOLDEMBERG ISAAC: La vida a plazos de don Jacobo Lerner, Lima. Libre. 1. 1978.

La publicación de un libro como el que ahora vamos a reseñar pareciera poner en una situación difícil a la crítica literaria peruana, pues, en primer término, suscita la pregunta por su ubicación dentro del panorama de la narrativa actual. ¿Dentro de qué tendencia situar **La Vida a Plazos de Don Jacobo Lerner?** Resulta, por ejemplo, poco cercano a la tendencia que Arguedas representa; aún más resulta también lejano de las preocupaciones que Vargas Llosa plantea; no obstante pudiera tener con éste una cercanía en lo que se refiere a cierta crítica de las instituciones. Pero las instituciones que Goldemberg describe tienen poco que ver con las que Vargas Llosa critica; le falta a la del primero la tipicidad que las del segudo posee. No se entienda esto como una deficiencia; sino como un hecho previo a la escritura. Los mundos que ambos tratan no tienen punto común. Todo esto podría hacer pensar que habría entonces una cercanía mayor con el mundo marginal que Julio Ramón Ribeiro trata. Sí, pero en un primer momento, pues Goldemberg encara un mundo en el cual se trata de otro tipo de marginalidad. Aclaremos aquí que con este término no aparecen juicios valorativos; sino que es utilizado en su sentido primario de margen, de aparte.

Pues bien, el interés de Goldemberg es el narrarnos este mundo aparte, el cual tiene sus propias instituciones, sus propios valores y miedos, sus propios sistemas supraestructurales; y aun más, presentar toda la problematicidad que un mundo así posee dentro de otro con otros valores e instituciones.

La anécdota se podría sentetizar de la siguiente manera. Jacobo Lerner es un judío-ruso que llega al Perú en los años veinte y muere en Lima el año 35. En ese lapso estará primero en Lima, luego recibirá la noticia que un amigo de la infancia y juventud, León Mitrani, radica en Chepén y partirá a su encuentro. En Chepén conocerá a Virginia con quién tendrá un hijo; abandonará a ambos y vendrá a Lima donde después de varios trabajos, pondrá un prostíbulo, hecho que le representará la marginación de la comunidad judía y el rompimiento de su compromiso matrimonial con Miriam, la hermana de la esposa de Moisés, su hermano. Con respecto a éste tendrá una actitud problemática, pues Moisés llegará a ser presidente de la Unión Israelita, institución principal de la comunidad judía. El último período de su vida lo pasará con la conciencia remordida por el abandono de su hijo.

Dentro de la composición formal de la novela hay una serie de hechos que merecen atención. En primer lugar, la novela trae XXI capítulos a los que se intercalarán unas Crónicas y algunas páginas de la revista **Alma Hebrea.** Por otra parte, el autor ha querido en la narración jugar con varias perspectivas. La tercera persona será utilizada para hablar de Ja-

cobo Lerner, mientras que la primera, a forma de monólogo interior, para Efraín (su hijo), Samuel (un amigo judío), Miriam, Sara (la mujer de Moisés) y Juana (su querida). La intención es pues clara; el autor busca distanciarnos de los acaecimientos de Jacobo Lerner, mientras que nos acerca a Efraín, el hijo de Jacobo. Estos personajes parecen divididos en dos grupos: los judíos (Mitrani, Samuel, Moisés, Miriam y Sara) y los no judíos (Virginia, Juana, la familia de Virginia). Un personaje, Efraín, participará de ambos mundos. Todos ellos tienen una estructura de oposición. De alguna manera Miriam y Sara se oponen a Virginia y Juana; Moisés se opone a la familia de Virginia; Samuel se opone a Moisés en tanto que ayuda a Jacobo, mientras que Moisés lo desfalca; Mitrani y Jacobo son aspectos de una misma tendencia (Jacobo se sentirá en un momento poseído por el espíritu de Mitrani insepulto). Las relaciones que ellos entablan siguen una dialéctica de aceptación/rechazo, de aceptación/marginalidad. Jacobo establece relaciones con Virginia y Juana aunque las abandona; Miriam y Sara abandonan a Jacobo o sienten lástima de él. El mundo no judío recibe a León Mitrani, pero las presiones del sistema supraestructural religioso hacen que devenga marginado y enloquecido.

Es en este nivel de problematicidad que entran los dos artificios utilizados por el autor para llevarla a un estado de mayor generalidad. Las **Crónicas** cumplen varias funciones, una de ellas de suma importancia: introducir la información de los acontecimientos políticos peruanos de la época. Por la misma situación de Jacobo resulta imposible a través de su vida seguir los sucesos políticos peruanos. Este hecho nos plantea un nuevo aspecto de la marginalidad de la que venimos hablando. La historia de Jacobo Lerner poco o nada tiene que ver con la historia peruana. Los personajes viven otra historia, en algunos casos historias contemporáneas que se encuentran bastante alejadas de lo que espacialmente tienen más cerca. En sentido inverso, parecen cumpliendo el mismo papel los avisos que el autor sitúa en la revista **Alma Hebrea** de "Correligionarios, Naturalícense peruanos", pues parten de la conciencia de esa marginalidad y de su superación por la vía de la nacionalización legal. No obstante el autor quiere ir más lejos dentro de la problematicidad de este asunto, ya que los personajes vivirán, a pesar de nacionalizarse, sus propias historias desarticuladas con las del país donde residen (el episodio de los soldados que entran a Chepén a hacer sus prácticas y que León Mitrani asume como una nueva persecución de los judíos es, en este aspecto, ejemplificador).

La novela se cierra con un último capítulo dedicado a Efraín. Aparece allí recluido en una habitación, en un rincón de la casa de su abuelo (el padre de Virginia) hablando incoherentemente y en un estado lamentable. Efraín participa de los dos mundos y por ambos resulta marginado: aban-

donado por su padre y por su madre; sin paternidad ni maternidad; sumido en un estado tristísimo y demencial, nos deja con la interrogante por su vida futura, de cuál es el futuro de un judío que no lo es o de un no judío que lo es. En otras palabras, Goldemberg nos lanza la interrogante, sin respuesta de su parte, por la identidad de Efraín y lo que él representa.

José Morales Saravia

●

PANTIGOSO MANUEL: Sydal, Lima, Ediciones "Capulí", 1978, 79 págs.

Manuel Pantigoso nos presenta un libro de poemas pleno de indagaciones vitales, en el que inclusive la aventura formal manifiesta idéntica voluntad por encontrar sentido a la propia existencia en el contexto social.

Sydal ha sido organizado en dos secciones, subdivididas, igualmente, en dos partes cada una. Las cuatro subunidades resultantes van marcadas por su pertenencia a un universo simbólico alusivo a uno de cuatro elementos arquetípicos: agua-aire-tierra-fuego.

La sección inicial está orientada subjetivamente a través de dos polos complementarios: búsqueda (agua) y ensoñación (aire). La sección segunda implica un logro o alcance en lo que se anhela individualmente, y la simultánea apertura de la subjetividad hacia una inserción del poeta en el mundo social.

En lo tocante al sector acuático (**Velamen**), la meditación del "solitario buceador" aspira profundamente a la conjunción amorosa, predominando como actitud la de vigilia en melancólica soledad. La búsqueda de un "tú" queda perfilada por una sigilosa persecución de lo inasible: "Ya va soledad ya va". Acorde con la simbología del agua como elemento protector, como cauce de una nostalgia de integración, surge la voluntad de interiorizarse en algo que se evade: "Todo me separa de ti". Podríamos sintetizar la unidad de esta parte en los versos de **Ofertorio:** "Yo te ofrezco morir como tú quieres / de alegría humedecido en tu regazo / sobre este mar de plomo que vuelve y va / entregándome a pocos / a sus ostias / en silencio".

En el grupo **Sueños del viento** prosigue el tono melancólico, y si en **Velamen** las percepciones del ver, oír, gustar, (desear) tocar, abundaban, hace ahora su aparición la sensorialidad olfativa: perfume, aroma, respirar, olor de mar, aspirar, etc., como anticipo de íntima incorporación de aquello anhelado y soñado: "olor-amor". Es a partir de ensoñaciones positivas que se configura lo aéreo como sustancia esencial en la fusión amorosa: "menos flor y menos ave y menos nube definitivamente". En esta unidad, la aproximación al ser amado obtiene su realización por el camino de lo ilusorio.

El conjunto de poemas denomi-

nado **Terrenales** acentúa la preocupación por los otros, "los múltiples". El poeta toma conciencia del mundo subjetivo —acuático, aéreo— en el que se ha ensimismado, y se vuelca hacia la densidad inmediata de lo terrestre. Por tal razón dirá enérgicamente: "todo eso es esfumarse en secreto de sí mismo / cuando afuera / incisiva anida la letra como espina / y los múltiples se queman de frío se ovillan y se hunden / dedos a pecho abierto en sus geranios / y una vigilia de cuervos levanta vuelo y el hambre / salpica siete leguas y crece en saliva con su ayuno". **(Grado Cero).**

Flecos del Sol, agrupamiento final de la colección, participa, con relación a **Terrenales,** en la misma función que **Sueños del Viento** con respecto a **Velamen;** esto es, constituye la ejecución poética de un proyecto irreprimible. En ambos casos —tanto en **Sueños,** como en **Flecos**— trátase de una formulación utópica, de tal manera que lo que en la sección I concluye en utopía individual **(Sueños),** en la sección II encuentra su paralelo en la utopía colectiva **(Flecos).**

La composición que hemos descrito se extiende hasta un marco de dos poemas de estilo y complejidad diferentes: **Revelación** y **Campanela.** Similares en su vocación esperanzada y utópica, exponen una secuencia de sentido inverso al flujo de lo individual a lo colectivo que observamos en el sector enmarcado, para brotar como énfasis y **leit motiv: Revelación** — utopía colectiva, **Campanela** — utopía individual.

No termina aquí el nivel composicional, ni tampoco la relación uno-múltiple. El epígrafe de José María Eguren que antecede a **Revelación,** rico en subjetividad simbólica, se enfrenta al de Gunter Grass, previo a **Campanela** y declaradamente comunitario.

Con todo este entramado de epígrafes, marco, secciones y subunidades, se consigue comunicar la integración de lo uno en lo múltiple, sin solución de continuidad del marco hacia el interior y del interior hacia el marco.

Por último, y complementariamente, el símbolo de la rosa náutica sugiere un ordenamiento integral, la unidad de lo diverso: la totalidad.

Atención singular merece el poema que da título al libro. En él se descubre la visión de un conglomerado simbólico: Sydal significa compañía perenne, ilusión, consuelo, esperanza, utopía. Pero Sydal abarca aún más. Para apreciarlo debemos analizar el motivo del espejo. Este aparece como revelador de pureza, de autenticidad. La imagen invertida en el espejo nos da la figura de una realidad transformada. En tal sentido, el reflejo considerado dialécticamente en su dimensión existencial nos proporciona la idea de una perfectibilidad sin límites: la imagen despliega el verdadero ser del objeto y le permite a éste transmutarse, modificando, a su vez, la imagen primera, y así sucesivamente.

El motivo del espejo interviene, también, en el aspecto amoroso: el yo se aprecia y ahonda en el tú.

Por su parte, en el estrato visual, varios ideogramas están di-

señados como objetos especulares: **Espejismo, Asombro, Sombra luminosa.** De igual forma, en el plano de lo fonético el reflejo se explaya como especie de eco: sigo sigiloso, bate veleta, saeta salpica, vaga beso, piel que riela, hundido sin hundirte, sonrisa avisa, volver a ver, vascos vastos, etc.

La vinculación entre espejo y Sydal ha sido desarrollada en el primer poema-marco, precisamente titulado **Revelación:** "Si la lluvia deja de caer / y el cielo sydal / se vuelve un espejo / en que pueda mirarse / el hombre / sabrá que la tierra / reaparece / disuelta en sí misma / como el más puro amanecer".

Cierta extraña sonoridad (fricción auditiva, desconcierto fónico, fórmulas rítmicas enfáticas) confluye con el discurso cortante, inquieto, apoyado en elipsis y alusiones herméticas, en la edificación de una coherente tensión expresiva, acorde con la apasionada persecución del equilibrio entre lo personal y lo colectivo, que el yo poético se ha impuesto como cima de su travesía.

El libro de Manuel Pantigoso, descontadas las virtudes gráficas de la edición bellamente ilustrada por el pintor Julio José Pantigoso, posee un alto y singular valor gracias a su inagotable contenido simbólico, a su persistencia en el tema del destino individual-comunitario (ya manifestado en **Salamandra de Hojalata,** Lima, 1977) a su cohesión y hondura expresiva y a su exigente sentido composicional.

Eduardo Hopkins

LETRAS solicita canje con revistas similares. Dirigirse a la Dirección Universitaria de Biblioteca y Publicaciones de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Av. República de Chile 295, Of. 508 o Apartado 454, Lima 1. Perú.

Las ideas expuestas en los artículos y notas que se insertan en esta revista son de exclusiva responsabilidad de sus autores.

I. ARTICULOS

Diseño de Carátula: ESCALANTE

Imprenta de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos