

JOSÉ ANTONIO SALAS GARCÍA

RELEYENDO LOS *APUNTES TOSCANOS*

REREADING THE *TUSCAN NOTES*

EN RELISANT LES *APUNTES TOSCANOS*

Resumen

Apuntes toscanos de Jorge Wiese es un conjunto de tres estampas correspondientes a sendas ciudades de la región epónima, en el lado oeste de la Italia central. El autor transcribe de manera poética sus impresiones tras visitar Siena, Arezzo y Florencia. Con ser cuadros de escasa extensión se condensa enorme contenido semántico, en el que lo visual se conjuga con lo lingüístico. Nuestra aproximación al texto parte de cuestionar la teoría referencialista de Frege, que restringía a la ficción y la poesía su capacidad para referir, conforme lo hace el discurso científico. Damos para esto un repaso a la teoría de los signos. Una vez discutidos estos enunciados, emprendemos el examen de los *Apuntes* con el fin de incrementar la comprensión de los mismos.

Palabras clave: prosa poética; Jorge Wiese; Gottlob Frege; sentido y referencia.

Abstract

Apuntes toscanos (Tuscan notes) by Jorge Wiese is a set of three portraits corresponding to the same number of cities in the eponymous region, on the west side of central Italy. The author poetically transcribes his impressions after visiting Siena, Arezzo and Florence. Although the texts are of small size, they condense a huge semantic content that combines the visual data with the conceptual language. Our approach challenges Frege's referential theory that goes against fiction and poetry restricting their ability to refer to the objects, as

does the scientific discourse. After a review to the theory of signs, we discussed these assertions. Then we start our examination of the *Apuntes*, in order to increase our understanding of them.

Keywords: Poetic prose; Jorge Wiese; Gottlob Frege; sense and reference.

Résumé

Apuntes toscanos (Toscane notes) par Jorge Wiese est un ensemble de trois images qui correspondent à trois villes de la région éponyme, sur le côté ouest de l'Italie centrale. L'auteur transcrit poétiquement ses impressions après avoir visité Sienne, Arezzo et Florence. En dépit de la courte extension des textes, ils condensent un énorme contenu sémantique qui combine l'information visuelle avec le langage conceptuel. Notre approche réfute la théorie référentielle de Frege qui limite la capacité de la fiction et de la poésie à se référer aux objets, comme le fait le discours scientifique. Après un examen à la théorie des signes, nous avons discuté de ces affirmations. Ensuite, nous commençons notre analyse des *Apuntes*, afin d'accroître notre compréhension.

Mots clés: Prose poétique; Jorge Wiese; Gottlob Frege; sens et référence.

Fecha de recepción : 01/07/2016

Fecha de aceptación : 09/09/2016

CORO: Ciertamente que los mortales pueden saber muchas cosas viéndolas; pero antes de verlas, ningún adivino del porvenir sabe lo que sucederá.

Sófocles, *Áyax*.

1. Introducción

En Jorge Wiese, el viaje adquiere un sino atávico. Su bisabuelo Carlos Wiese Portocarrero fue un polígrafo que nos legó entre

otras publicaciones: *Recuerdos de viaje en Suiza* (1918), amén de trabajos en los que la Geografía ocupó un lugar singular. Los libros de viaje despiertan la inquietud de este autor, quien ha promovido el estudio de *Paisajes peruanos* de José de la Riva-Agüero, editando en el 2013 las ponencias presentadas para el Congreso Internacional «Paisajes peruanos: 1912-2012». Otra de sus obras de cabecera es la *Divina Comedia* que en buena medida relata una travesía por regiones metafísicas. No es motivo de asombro que el soneto primo de su poemario *Vigilia de los sentidos* sea *El viaje*, inspirado en el Ulises del canto XXVI de la cántica del *Infierno* de Dante Alighieri.

No obstante, Wiesse no solamente es un lector sobre recorridos ajenos, Wiesse es un viajero y eso se refleja en *Nortes*, subconjunto de *Vigilia de los sentidos*. De esta sección, elegimos para el comentario los *Apuntes toscanos*, en los que los elementos enunciados por el poeta están preñados de significaciones renovadas. Acerca de la Toscana, Alejandro Ferreyros (2005: 23) en las conferencias *Antes de la Vigilia* expresa satisfactoriamente el proceso interno del creador Wiesse, así como el aura de sus retratos, relievando: «la constatación de que lo vivido corrobora lo aprendido; que la historia tiene razón; que la belleza no es invento ni ilusión». La beldad señalada está revestida de una pátina que la enaltece; uno accede a ella por la palabra, pero también por el ojo. El otorgar la justa medida a lo observado depende del bagaje personal. Nuestro propósito es proveer herramientas conceptuales para incrementar la comprensión de los *Apuntes*. Formalmente, Gatti (2005: 51) describe el corpus con respecto a *Nortes*, el cual sigue a *Ruinas* y al trino *Diario romano*: «El tercer texto, denominado *Apuntes toscanos*, igualmente un tríptico en prosa poética, recoge impresiones sobre Siena, Arezzo y Florencia». Desde las letras iniciales, el acento de la interpretación estuvo en aquello que se desprende de los referentes

Europeos, agolpándose en mi memoria los ensayos de Frege, cuya relectura refrescó nuestra preocupación por las presuposiciones, la verdad y las huellas psíquicas del mundo cartesiano. Recurrimos a los originales en alemán, debido a que las versiones hispanas modifican las afirmaciones del maestro germano. Si bien nuestra propuesta es crítica de Frege, reconocemos en él su genialidad. Confluyeron así mis intereses por la percepción, la reflexión lingüística y la elucidación textual, mas no solamente como un entrecruce de lecturas, sino como un diálogo entre lo verbal y lo visual. Nuestro ejercicio hermenéutico es una racionalización de impresiones convertidas, poéticamente, en logos.

2. Sentido y referencia

Sentido y referencia son dos nociones que las traducciones españolas adjudican a Gottlob Frege, uno de cuyos artículos más señeros es *Über Sinn und Bedeutung* (1892). En efecto, lo normal en el romance de Castilla es transcribir ese título como *Sobre sentido y referencia; Bedeutung*, sin embargo, no corresponde a 'referencia' en alemán. Su equivalente cabal es 'significado'. La teoría semántica de Frege era de suyo referencialista. Conforme a ello, el significado de un signo recae plenamente en la cosa designada. Valiéndonos del original por la desconfianza que nos inspiran las traslaciones castellananas, esta es la caracterización del signo para Frege (1892: 29):

Von der Bedeutung und dem Sinne eines Zeichens ist die mit ihm verknüpfte Vorstellung zu unterscheiden. Wenn die Bedeutung eines Zeichens ein sinnlich wahrnehmbarer Gegenstand ist, so ist meine Vorstellung davon ein aus Erinnerungen von Sinneseindrücken, die ich gehabt habe, und von Thätigkeiten, innern sowohl wie äußern, die ich ausgeübt habe, entstandenes inneres Bild. Dieses ist oft mit Gefühlen getränkt; die Deutlichkeit seiner einzelnen Theile ist

verschieden und schwankend. Nicht immer ist, auch bei demselben Menschen, dieselbe Vorstellung mit demselben Sinne verbunden. Die Vorstellung ist subjectiv: die Vorstellung des Einen ist nicht die des Andern. Damit sind von selbst manigfache Unterschiede der mit demselben Sinne verknüpften Vorstellungen gegeben [...]. Die Vorstellung unterscheidet sich dadurch wesentlich von dem Sinne eines Zeichens, welcher gemeinsames Eigenthum von Vielen sein kann und also nicht Theil oder Modus der Einzelseele ist; denn man wird wohl nicht leugnen können, daß die Menschheit einen gemeinsamen Schatz von Gedanken hat, den sie von einem Geschlechte auf das andere überträgt.¹

Con ánimo de esclarecer la terminología, *Zeichen* ‘signo’ semeja al *significante* saussureano, al *representamen* de Peirce o al vehículo sígnico de Morris; *Sinn* ‘sentido’ concuerda con el *significado* saussureano o el *interpretante* de Peirce, que también usa Morris; *Bedeutung* ‘significado’ es el *objeto* de Peirce o el *designatum* de Morris. El correlato de *Bedeutung* es un *objeto* en tanto nombre o un *valor de verdad* en tanto proposición, mientras que *Sinn* es la *equivalencia verbal* o los *pensamientos* en el nivel de la oración. El sentido (*Sinn*) era común a los hombres, a la par que la representación (*Vorstellung*) era individual. Acreditamos que Frege cargó con exceso las tintas

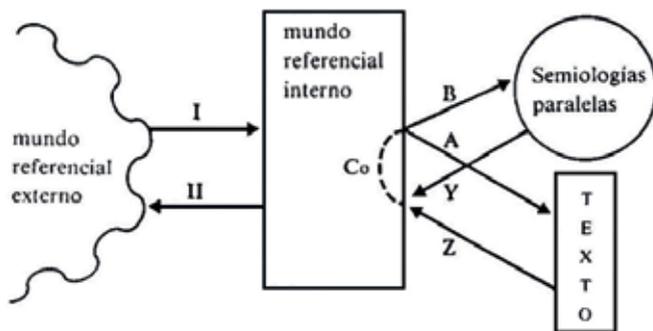
1 Del significado y el sentido de un signo se ha de diferenciar la representación vinculada con él. Si el significado de un signo es un objeto sensorialmente perceptible, entonces mi representación de él es una imagen interna originada a partir de recuerdos de impresiones sensoriales que he tenido y de actividades, tanto internas como externas, que he ejercitado. Esta está a menudo saturada de sentimientos; la claridad de sus partes individuales es diversa y oscilante. No siempre, incluso en el mismo hombre, la misma representación está ligada con el mismo sentido. La representación es subjetiva: la representación de uno no es la del otro. De aquí que las representaciones asociadas con el mismo sentido se den con múltiples diferencias [...]. Por ello la representación se diferencia esencialmente del sentido de un signo, que puede ser propiedad común de muchos y no es, por tanto, una parte o un modo de un alma individual; pues no podrá negarse que la humanidad tiene un tesoro común de pensamientos que transmite de una generación a la otra.

hacia la subjetividad de la representación. Estamos de acuerdo con que la humanidad ostenta un tesoro de pensamientos compartidos; pero si su aprendizaje subjetivo construye *sentidos* intersubjetivos, no hay razón para proscribir lo individual cual sinónimo de 'arbitrario'. No asimilamos el *sentido* a través de *Manuales de instrucciones* como los de Cortázar (1962), en los que se aprende a llorar, a tener miedo, a matar hormigas en Roma o a dar cuerda al reloj. Es innegable que a las representaciones puede asociárseles sentimientos y experiencias personales. De hecho, Wiesse lo hace en *Apuntes toscanos*. No obstante, dentro de las representaciones contamos con datos sensoriales que funcionan de modo similar en la especie humana. Es curioso que para la extensión se aplique un sintagma (*ein sinnlich wahrnehmbarer Gegenstand*) tan comprometido con la percepción y, por ende, con la intensión. Es más, Frege (1892: 29) ofrece esta nota a pie de página:

Wir können mit den Vorstellungen gleich die Anschauungen zusammennehmen, bei denen die Sinneseindrücke und Thätigkeiten selbst an die Stelle der Spuren treten, die sie in der Seele zurückgelassen haben. Der Unterschied ist für unsern Zweck unerheblich, zumal wohl immer neben den Empfindungen und Thätigkeiten Erinnerungen von solchen das Anschauungsbild vollenden helfen. Man kann unter Anschauung aber auch einen Gegenstand verstehen, sofern er sinnlich wahrnehmbar oder räumlich ist.²

2 Podemos tomar junto con las representaciones por igual las intuiciones, en las que entran las sensaciones y las actividades mismas en el lugar de las huellas que han dejado en el alma. La diferencia es para nuestro propósito insustancial, sobre todo que al lado de los sentimientos y las actividades casi siempre los recuerdos de estos ayudan a lograr la imagen intuitiva. Empero, uno también puede entender bajo la intuición un objeto, si se percibe por los sentidos o espacialmente [énfasis nuestro].

La percepción crea una referencia interna de los referentes exteriores. El conocimiento de la referencia faculta al entendimiento de las cosas, mientras que el saber acerca del sentido (*Sinn*) se desenvuelve en una esfera lingüística. De aquí en más, *referencia* valdrá para el objeto interno y *referente* para el objeto externo. Se dice que la labor de Frege echó por tierra el psicologismo, aun cuando no sea menester el divorcio entre la referencia y el referente. De ser extensionalmente estrictos, al afirmar Frege (1892: 32) ‘que el lucero de la tarde es el lucero de la mañana’ («daß der Abendstern der Morgenstern ist»), debió apelar a su memoria, para uno de esos objetos (cuando no para los dos³), puesto que *Venus percibido por la tarde* nunca emerge junto con *Venus percibido por la mañana*. Su equivalencia extensional requiere, forzosamente, de las odiosas intensiones. El conjunto de referencias intensionales construye lo que Pottier (1993: 23) denomina el *mundo referencial interno*, que se bosqueja en este diagrama:



3 No es necesario practicar el lenguaje sin palabras de Swift ([1726] 2000: 169-170) en *Los viajes de Gulliver*: «Se propuso, pues, una solución: ya que las palabras eran solamente nombres de cosas, valdría más que cada hombre llevase consigo todas las cosas sobre las que tenía intención de hablar».

Los componentes del esquema nos serán de ayuda para el análisis de los *Apuntes toscanos*. Por lo pronto, haremos frente a una objeción válida, formulada por Diego Marconi (1997: 80) en términos británicos:

We do not apply the word 'cat' to mental representations: we apply it to cats. When asked to fetch a book, we come back not with the mental representation of a book but with a real book. The performances in which referential competence is involved concern real-world entities, not representations.⁴

Una analogía con el significante se acerca a resolver el asunto. La vocecita que la gente asume sin más como pensamiento es, en realidad, el *output* de la forma fonológica completamente procesada. Cuando esas instrucciones se dirigen a los órganos de fonación, la vocecita cesa y pronunciamos en voz alta. La huella psíquica que es el significante vale para los sonidos internos (la vocecita) y para emitir resonancias efectivas. De igual manera, construimos ficciones o discurremos sobre hechos inactuales (pasados, hipotéticos o futuros) sin las entidades físicas delante, pero cuando nuestros órganos perceptuales nos informan en presente sobre las cosas del entorno, nuestra referencia es isomorfa a los referentes, aplicando la palabra *gato* a los gatos, coincidiendo en circunstancias normales el mundo referencial interno (huella psíquica) con el mundo referencial externo.

El mundo referencial interno posibilita la presuposición de seres que están en la base de la ficción y del pensamiento especulativo:

4 No aplicamos la palabra 'gato' a representaciones mentales: la aplicamos a gatos. Cuando nos piden buscar un libro, volvemos no con la representación mental de un libro sino con un libro real. Las actuaciones en las que está envuelta la competencia referencial conciernen entidades reales, no representaciones.

desde las ninfas hasta el actual rey de Francia. Para la Literatura, este fenómeno es relevante. Frege (1892: 32) reconocía que el valor de verdad en una oración insta a atribuir una referencia al sujeto, aun cuando fuese de existencia discutible como Odiseo. Eso lo condujo a conjeturar una literatura de sentido, sin referentes (significados para él): «In der Dichtung haben die Wörter freilich nur einen Sinn, aber in der Wissenschaft und überall, wo uns nicht mit dem Sinne begnügen, sondern auch eine Bedeutung mit den Eigennamen und Begriffswörtern verbinden»⁵ (Frege [1892-1895] 1971: 26).

Una literatura reservada para el *sentido*, con renuncia a la *referencia* (y a los referentes) se nos antoja pobre. Indudablemente, es factible emprender lecturas de esa guisa, pero el mensaje perdería mucho de su poder. En el canto XIV del *Purgatorio*, verbigracia, Dante (1956: 317) describe el curso del Arno y adjetiva a los habitantes a su vera. Si bien no se menciona a Casentino, Arezzo, Florencia o Pisa, se entiende que los epítetos de *porci*, *botoli*, *lupi* o *vulpi* recaen sobre esas colectividades. Para ello, es imperativo que la memoria del mundo referencial interno establezca correlación con las localidades próximas al río en el mundo referencial externo. A esto se sumaría el auxilio que prestan los historiadores sobre el rol que les cupo a dichos habitantes en la época de Alighieri. Que la Literatura acarree referencias vinculadas a referentes reales no ha de encender las alarmas. La separación entre ciencia y arte de Frege (1892: 33) produciría un discurso literario deficiente:

Beim Anhören eines Epos z. B. fesseln uns neben dem Wohlklange der Sprache allein der Sinn der Sätze und die davon erweckten

5 En la ficción, las palabras, libremente, tienen solo sentido, pero en la ciencia y allí donde no nos contentamos con el sentido, también asociamos un significado con los nombres propios y palabras conceptuales.

Vorstellungen und Gefühle. Mit der Frage nach der Wahrheit würden wir den Kunstgenuß verlassen und uns einer wissenschaftlichen Betrachtung zuwenden. Daher ist es uns auch gleichgiltig, ob der Name „Odysseus“ z. B. eine Bedeutung habe, solange wir das Gedicht als Kunstwerk aufnehmen. Das Streben nach Wahrheit also ist es, was uns überall vom Sinne zur Bedeutung vorzudringen treibt.⁶

La Literatura es algo más que un conjunto de textos coherentes de verosimilitud particular, que —pese a su belleza— no designa absolutamente a nada. La cita anterior deja la impresión de aceptar los *universos del discurso* ideados por Boole (1854: 42), escindiendo la ciencia del arte. La negación de las designaciones a la ficción es no solo poco generosa, sino errónea. Consideremos a Heinrich Schliemann (1874: XIII) y su asunción de un trasfondo histórico en los poemas homéricos: «Da Homer die Topographie und die Witterungsverhältnisse der Troade so genau kennt, so leidet es wol keinen Zweifel, dass er selbst Troja Besucht hat»⁷. Con lo discutible de sus conclusiones, si Schliemann encontró algo de veraz en la *Ilíada*, no se debió a su enfoque científico, sino a que la redacción de la obra se hizo pensando en escenarios reales. De aceptar Schliemann la fementida teoría sobre un arte de sentido exclusivo, sin referencias y valores de verdad; a otro individuo le cabría el mérito del redescubrimiento de Troya. En este trance, si la

6 Al oír sobre una epopeya, por ejemplo, nos cautivan, además de la eufonía del lenguaje, el sentido de las oraciones y las representaciones y los sentimientos despertados por ellas. Con la pregunta por la verdad dejaríamos el goce artístico y adoptaríamos un enfoque científico. De ahí que nos sea indiferente si, por ejemplo, el nombre «Odiseo» tiene un significado, en la medida en que tomemos el poema como obra de arte. Es por tanto la aspiración hacia la verdad la que nos impulsa sobre todo a avanzar del sentido al significado.

7 Ya que Homero conoce tan exactamente la topografía y las condiciones climáticas de la Tróade, no se alberga ninguna duda de que él mismo visitó Troya.

Iliada hubiese sido adscrita por Schliemann al restringido universo del discurso de la ficción, Troya quizás yacería bajo tierra. La noción de *universo del discurso* es una herramienta de la semántica, no un sustituto de la misma. Tenemos la firme creencia de que a las presuposiciones de los nombres debe asignárseles un valor de verdad, incluso en el ámbito poético y ficcional. Trasladaremos los conceptos discutidos en este acápite al examen de los *Apuntes toscanos* de Jorge Wiese.

3. Siena

Nuestro rechazo a una lectura, únicamente, de *sentidos* fregeanos nos impele al escrutinio de la referencia para la interpretación de los *Apuntes*. Escudriñaremos los pormenores en su prosa, a fin de obtener una comprensión lograda del tema. Iniciamos nuestro periplo en Siena. Esta es la estampa que estudiaremos (Wiese 2005: 77):

SIENA

Puntuadas por los cipreses, las ásperas colinas de Senese adquieren una dulzura humana. Entre la mole de San Doménico y otro ciprés, Siena surge en cubos apiñados de tierra roja. En lo alto, las líneas estrictas del Duomo ordenan el mundo, ya vuelto música –música congelada del pentagrama miniado por Liberale de Verona que guarda la Biblioteca Piccolomini.

La frase absoluta «puntuadas por cipreses» partiría del despliegue de estos árboles, a lo largo del camino sienés. El núcleo del que deriva *puntuadas* es evidentemente *punto*. En mi opinión se trataría, en primera instancia, de una acepción geométrica

antes que ortográfica. Los cipreses se distribuyen espacialmente de manera puntual por la campiña de Siena.



El recuerdo del referente, hecho ya referencia, suscita el giro inaugural. Blanco (2009: 35) «equipara la colina de cipreses, elementos naturales, con la escritura, elemento cultural». Sospechamos que esta ecuación no nace de datos visuales, sino del valor afín al signo ortográfico en el participio *puntuadas*, sin reparar sobre el aspecto espacial del punto. En la terminología de Frege, aquí se privilegia la asociación con el sentido (*Sinn*), antes que la designación efectiva nombrada como significado (*Bedeutung*). Hemos reconocido la factibilidad de leer desde el sentido fregeano, aunque señalando sus limitaciones. La idea de Blanco se apoya en que más adelante «las construcciones de la ciudad se convierten en la partitura de una música congelada». Obviamente, las partituras se acopian en grandes volúmenes y de ahí el vínculo con la escritura a través de su formato de libro. Estimamos que estos enlaces o *hyperlinks* deben trazarse una vez agotada la inspección referencial, toda vez que se pierde mucho con generalizaciones tan amplias. En la misma senda, previo al establecimiento de metáforas, no es desaconsejado comprender lo literal.

La atribución de «dulzura humana» a las colinas del territorio sienés halla su génesis en las curvas de dicha topografía. Apelamos para sustentar esta idea a las *semiologías paralelas* del diagrama de Pottier. Los tipos de líneas en las imágenes transmiten contenidos semánticos. Las diagonales son sinónimos de movimiento, como la posición de las ramas al soplar el viento o las patas de un depredador cuando corre. Las ortogonales (horizontales y verticales) comunican estabilidad, como las columnas de un edificio o las personas dormidas. Las curvas expresan afectos y son propias de los entes orgánicos. Quizá la curva tenga como primitivo las formas femeninas, de modo que el bebe sabe instintivamente que ha de dirigirse a los senos para sobrevivir, el adulto encuentra atractivo en las caderas por ofrecer una vía amplia para preservar la especie o el vientre de la mujer embarazada despierta simpatías ante la mirada. Sobre esta base, los abrazos forman curvas como manifestación de afecto. Los valores semánticos de las líneas virtuales pertenecen a los signos visuales, pero se filtran en el lenguaje verbal. De ahí que la palabra *dulzura* (sinestesia del sabor en la órbita efectiva) no sea gratuita y se relacione perfectamente con la calificación de *humana* para un sinuoso relieve de concavidades y convecciones. Las asperezas del reino mineral: «ásperas colinas» se traducen en la dulzura orgánica por la industria del poeta. La oración: «Puntuadas por los cipreses, las ásperas colinas de Senese adquieren una dulzura humana» es para nosotros como el gran plano general que se utiliza en el cine para determinar la ubicación al comienzo de una película.

Una construcción preposicional da principio a la segunda oración, en son de complemento locativo: «Entre la mole de San Doménico y otro ciprés». El carácter monumental de la basílica de San Doménico (o Santo Domingo en castellano) se apreciaría en grado sumo, al divisarse de abajo hacia arriba, con un ángulo contrapicado.



Es encantador el papel de conector sintáctico que ejerce el nombre *ciprés* en este contexto, pues sin serlo enlaza esta cláusula par con la impar ya vista, en razón de compartir el arbóreo atributo léxico. La esforzada mole y el delicado árbol se convierten en una ventana (o si se quiere un marco) para la contemplación de Siena, que «surge en cubos apiñados de tierra roja».



Algo típico de algunas ciudades medievales europeas es su carencia de planificación. Las calles no son simétricas ni

ortogonales, existe una infinidad de puntos de fuga, el ancho de las vías es variable, no hay retiros ni alineamientos de fachadas. Si uno otea los tejados de Siena, podrá perfilar múltiples diagonales que no confluyen entre sí. Juzgamos que la expresión «cubos apiñados» reseña con propiedad la situación urbanística imperante. Con todo, nos apresuramos en decir que la asimetría no hace a la bella urbe menos sugestiva e interesante. Antes bien, es una constatación fáctica sin valoración negativa.

No podemos sustraernos de comentar el detalle de la «tierra roja». En el mundo del óleo, aún hoy se conocen famosos colores como la *tierra de Siena natural*, que —a pesar de ser un marrón claro como caramelo— es usada en interiores como amarillo cálido; o como la *Siena tostada*, que es un marrón más sombrío hecho de *Siena natural* calcinada. Primigeniamente, este pigmento⁸ se elaboraba con la materia prima de la tierra venida de Siena. Hoy se hace con óxido de hierro sintético (Pyle & Pearce 2002: 51). La temperatura en un color le concede un matiz secundario. La frialdad es signada por una minúscula traza de azul. La calidez se da con un toque rojizo: «tierra roja», siendo esto independiente del color principal; el rojo y el amarillo en abstracto son cálidos, pero el rojo carmín y el amarillo limón son fríos por una nota de azul. En cambio, el rojo indio, el amarillo cadmio y la tierra de Siena natural son cálidos por una caricia de rojo subyacente.

El corazón de la tercera oración late en el Duomo. Dos puntos de referencia destacan en el panorama: San Doménico y

8 La procedencia de los pigmentos está llena de curiosidades. Desde el siglo XVI hasta el XIX, por ejemplo, hubo un color de óleo llamado *pardo de momia*, cuyo «pigmento se obtenía de moler momias egipcias. El color característico se debía al asfalto, una tierra bituminosa sólida o semisólida que se encuentra en regiones petrolíferas y que se empleaba para embalsamar las momias en Egipto» (Pyle & Pearce 2002: 50). A la sazón, el *amarillo indio* se elaboraba con la orina de vacas alimentadas con hojas de mango en Bengala (Pyle & Pearce 2002: 54).

el Duomo. Las semiologías paralelas manifestadas en las líneas virtuales se transvasan a lo conceptual, de tal suerte que «las líneas estrictas del Duomo» cobran el rol de ordenadoras. Esto contrasta con las diagonales de los «cubos apiñados» que dan cuenta de la movilidad de un crecimiento desorganizado.



¿Cómo son las líneas del Duomo? Son precisamente ortogonales, que indican estabilidad y orden. ¿Cómo son las proyecciones de las casas sienesas? Son diagonales, que representan inestabilidad y caos. La frase «ordenan el mundo» implica determinar el alcance de esa jurisdicción. Hiperbólicamente, el Duomo podría ser el principio rector del cosmos o, localmente, Siena bien podría optar por ser un pequeño universo del discurso, conforme a la doctrina de Boole. En resolución, la segunda oración se encadena a la tercera por dos hitos monumentales en el paisaje artificial y su contraste entre líneas tácitas. El fragmento final, mediante una anadiplosis, concatena la semblanza musical del Duomo «ya vuelto música» y su representación escrita: «música congelada del pentagrama miniado por Liberale de Verona que guarda la Biblioteca Piccolomini». La comparación de modalidades disímiles

como la música y la arquitectura se asentaría en los ritmos de las rectas horizontales.



Estas horizontales —que de algún modo prefiguran el *Op art* en blanco y negro— no solo integran el exterior con el interior en la Catedral de Siena, sino que aparentan las rayas de las pautas musicales (que confieren alturas a las notas, actualmente mensuradas en Hz). La oposición de blanco y negro resulta análoga a los oscuros signos gregorianos sobre soporte albo.



La correlación entre artes va más allá de este hecho. No hay duda de la disparidad entre las edificaciones físicas en el espacio y la disposición temporal de los sonidos musicales, empero ambas actividades comparten vasos comunicantes. Russell ([1959] 1985: 611) explica que los sucesos complejos causalmente conectados son posibles, aunque no sean cualitativamente similares: «Solo necesitan parecerse uno al otro en las propiedades abstractas de su estructura espacio-temporal. Es claro que las ondas electromagnéticas utilizadas en radiotelefonía causan las sensaciones de los radioescuchas, pero no se parecen a ellas sino en su aspecto estructural». Entre la música dinámica y su representación escrita estática hay una estructura común; en un plano más abstracto, música y arquitectura mantendrían vínculos subyacentes: en ambas puede hablarse de proporciones, belleza, armonía, etc.⁹ Wiesse pondera los monumentos sieneses al compararlos con la estética musical, en virtud de que lo arquitectónico tiene una funcionalidad que suele primar sobre la belleza. La composición musical, salvo aquella al servicio de publicistas o políticos, no es esclava de lo práctico. El Duomo es «música congelada». La alusión al «pentagrama miniado por Liberale de Verona» exhibe un desfase entre el mundo referencial interno del poeta y el mundo referencial externo de Siena. Liberale da Verona minaba tetragramas.

9 En comunicación personal, el autor nos hace ver que la música es arquitectura líquida y la arquitectura «música congelada», sintagma presente en superficie. Me parece que este símil es una manera poética de expresar la racionalización de Russell sobre la estructura abstracta espacio-temporal, que las artes comparten entre sí, pese a las distintas modalidades en las que se actualizan. Son dos sentidos fregeanos (uno poético, otro filosófico) para un mismo referente.



De sobrevivir a nuestra autodestrucción, cuando transcurran miles de millones de años y los cerca de cinco siglos que separan a Jorge Wiese de Liberale da Verona, en proporción, sean el equivalente en aquel tiempo a los segundos de hoy, cierto filólogo acucioso notará por esta minucia léxica la distancia de quinientos ciclos solares y pensará que son cinco centurias. Es agradable que el magnífico Duomo que ordena el mundo termine su cotejo musical con un ejemplar que se conserva en una de sus secciones, habida cuenta de que la *Libreria Piccolomini* recalca en la nave siniestra de la misma catedral.



4. Arezzo

A las *Deudas advertidas* del autor debemos la clave acerca de este antiguo asentamiento etrusco: «*Arezzo*, de *Apuntes toscanos*, se refiere a la *Anunciación a María* de Piero della Francesca» (Wiesse 2005: 105). Planteamos que *Arezzo* funciona como versos libres antes que cual prosa poética. Basamos nuestro aserto en los encabalgamientos verificados y en el espacio que se deja, particularmente, en el penúltimo verso. Este es el material bajo lupa (Wiesse 2005: 77):

AREZZO

(PLEGARIA EN SAN FRANCISCO)

Mirífora: La danza de las manos acaba en las del Padre, que recogen los rayos de luz en los que se ha convertido tu sí. A partir de ese momento, todo está dicho, todo está cumplido.

El plural *recogen* condensa el contenido del primer encabalgamiento al comienzo del segundo verso. En su otro extremo, la pausa tras la preposición *A* se resuelve en el siguiente renglón, en el que el infinitivo *partir* encarna una tautología con el inicio versal. En el cuarto verso, tropezamos con la confirmación de este barrunto. La palabra *cumplido* entraba perfectamente en la línea precedente. Su comportamiento luce el brillo de un verso. El concepto de *cumplido* da ideas de ‘completo’ y ‘acabado’. Esta concepción es óptima para consumir una estrofa, de manera que el signifiante refuerza el significado, al expresar lo mismo. En este texto, además del título, avistamos bajo un subtítulo la locación y la actividad practicada en ella. La basílica de San Francesco en Arezzo se precia de los frescos de Piero della Francesca.



Hacia el lado opuesto del frontis donde reina el óculo, en la pared central de la capilla Bacci (*cappella maggiore* del coro) de San Francesco, en la parte inferior a la izquierda del ventanal se sitúa la *Annunciazione*, en la que cada uno de los tres personajes adquiere un postura divergente (perfil, frente y tres cuartos).



Tal como la Luna alrededor de la Tierra, la *Annunciazione* gravita en torno a la Virgen. El neologismo *mirífora* se acuña sobre la base común del epíteto *mirífica*, cuya raíz acoge la noción de ‘milagro’; más la adición de la desinencia culta *-foro* procedente del griego *-φόρος* ‘que lleva’, cuya terminación femenina *-fora* es creación de la morfología hispana (cf. fósforo < φωσφόρος vs. metáfora < μεταφορά). *Mirífora* es ‘la que lleva el milagro’, por dignidad ingénita. El morfema de género garantiza que se destina a María, quien aflora en la composición enmarcada por la columna, que divide el encuadre por mitades.

En el mural, la «danza de las manos» plasma un papel cercano al del *raccord* en el cine, el cual permite la continuidad en la narración cinematográfica, por obra de los gestos. El arcángel prosternado eleva la mano derecha, siendo contestado por María con su diestra. Gabriel, adicionalmente, porta en la siniestra una palma que es un símbolo del martirio al que será sometido Jesucristo. Desde el acto de la anunciación se anticipa así lo venidero. Por la mayúscula en «Padre», se apunta a la divinidad, que con ambas manos capta la respuesta de la Virgen en forma de rayos que no abrazan sus palmas, refulgiendo sin menoscabo. La diagonal del destello es acompañada por la dirección de las figuras geométricas tras la madre de Dios. Si el anuncio del mensajero prevé lo que sucederá, la afirmación mariana «a partir de ese momento» entrañará que «todo está dicho» y «cumplido», por cuanto la perfección del círculo se ha cerrado (recuérdese la valoración semántica de las curvas). Más aun, si uno aguza la atención, percibirá que María trae a su izquierda un libro, que serían las *Sagradas Escrituras*, en las que —relegando cronologías y anacronismos— ya se consigna la crónica anunciada.



Como experimento mental, es permisible desterrar el referente del fresco y basarnos en el *sentido* exclusivamente. La danza de las manos se interpretaría como la disposición de nuestras extremidades superiores a la plegaria (juntando las palmas) e incluso se tomaría por una danza literal al estilo hindú, de prescindir de la tradición religiosa cristiana, con un cambio de estados (cualquiera que estos sean) tras una contestación afirmativa. Es una exégesis antojadiza e insuficiente, mas no imposible. La pintura de Piero della Francesca ha sido restaurada a fines del siglo xx.



5. Florencia

Clausuramos nuestra excursión en el foco de la Toscana. Somos tributarios de las ajenas *Deudas advertidas* para reconocer referentes y lecturas que nos asistirán en el comentario crítico: «En *Florencia* se describe la iglesia de Santo Espíritu, de Filippo Brunelleschi. “Vivos pilares” recuerda el soneto *Correspondances* de Charles Baudelaire. El Museo de la Spécola guarda una colección de esculturas de cera que ilustran particulares anatómicos» (Wiesse 2005: 105). Este es el fragmento de prosa que tantaremos (Wiesse 2005: 77):

FLORENCIA

La luz de Pentecostés del óculo de la fachada se difunde por el interior del Santo Espíritu, bañando con sus atenuadas iridiscencias las líneas grises que, destacadas sobre el revoque claro, van diseñando el espacio con la rigurosa simetría de lo natural. Al ceñir la fábrica con su devenir, el deambulatorio que forman los vivos pilares de la columnata y las nítidas curvas de los arcos define los volúmenes y los ritmos: todo es eco... las naves laterales fugan, más allá del crucero, hacia el infinito. En La Spécola, una mujer herida responde con su cuerpo a las misteriosas solicitudes de lo absoluto.

Wiesse nos propone dos emplazamientos para su relato: la iglesia de *Santo Spiritu* y el *Museo della Specola*, dedicado a la Historia Natural. Ambos lugares reposan en una margen común del Arno, no a mucho trecho entre sí. *Santo Spiritu* incoa *Florencia*, con una alusión en la que «la luz de Pentecostés del óculo de la fachada se difunde por el interior del Santo Espíritu».



La hipótesis que barajo es que la mención al tiempo de Pentecostés, quincuagésimo día tras el Domingo de Pascua (con fecha variable entre mayo y junio), es responsable de una atmósfera general. Flota en el aire la idea de las lenguas de fuego que manifestaban al Espíritu Santo en los *Hechos de los Apóstoles*. Sin embargo, no se insiste en esta naturaleza simbólica, sino que la luz actúa en un plano visual dando cuenta del claroscuro: gris de la columnata versus tono claro del revoque.



La propia caracterización proporciona una sensación acuosa antes que ígnea, al usar el gerundio «bañando». La alusión a las «iridiscencias» nos sitúa frente a un acontecimiento plenamente óptico. La luminosidad se arroga una causalidad tal que diseña «el espacio con la rigurosa simetría de lo natural». Desde luego, la simetría arquitectónica de Brunelleschi establecería *correspondencias* en la naturaleza por doquier: en la mitad izquierda y derecha de buen número de los seres vivientes, en las secciones de la estrella de mar, en los panales de abejas, en los vectores de las telarañas, en las puntas de los cactus, en la estructura de los erizos o en las hojas de los helechos, cuyas fracciones se reproducen en el todo.

La segunda oración «Al ceñir la fábrica con su devenir, el deambulatorio que forman los vivos pilares de la columnata y las nítidas curvas de los arcos define los volúmenes y los ritmos: todo es eco...» puede ser leída al trasluz de *Les fleurs du mal*. Ya se ha registrado el paralelismo entre lo natural y la construcción del templo; con eso en mente, a la cabeza del poema *Correspondances* asoma muy a propósito (Baudelaire 1857: 19): «La Nature est un temple où de vivants piliers» que glosamos: ‘La Naturaleza es un templo donde vivos pilares’. La intertextualidad inclusive tolera que el segundo verso: «Laisent parfois sortir de confuses paroles» (‘dejan a veces salir confusas hablas’) se relacione con la atmósfera ideada en la primera frase por Wiese.

Una de las virtudes que ha dotado de fama al soneto *Correspondances* es el uso de la sinestesia, mecanismo que describe datos reportados por un órgano sensorial en términos de otro. En *Florecia*, las columnas y los arcos definen «los volúmenes y los ritmos: todo es eco...». Lo visual se convierte en auditivo, por compartir la propiedad abstracta del ritmo. Recuérdese aquí lo dicho por Russell sobre la «estructura espacio-temporal». El eco de Wiese se hermana con el verso inicial del segundo cuarteto de

Correspondances: «Comme de longs échos qui de loin se confondent» ('como alongados ecos que de lejos se confunden').

Florenzia va construyendo la concepción de *trascendencia* a través de pasos discretos, como el devenir de la fábrica, los puntos suspensivos tras el eco, las fugas de las naves, el más allá del crucero hasta el infinito y aun la mudanza de predio. La proyección visual de líneas virtuales, por efecto de la visión cónica en la que las paralelas tiendan a reunirse, traslada la acción al *Museo della Specola*.



La interpretación a la proposición: «una mujer herida responde con su cuerpo a las misteriosas solicitaciones de lo absoluto» es un reto. El hiperrealismo de las piezas de la *Specola* hace que las estatuas de cera cobren vida ante nuestra mirada. Una escultura mimética se muestra como inceptor de una «mujer herida». Al calificar a los pilares de «vivos» ya se había prologado la animación de lo inerte. El referente suscitaría una referencia mortal en la

Florenzia de Wiesse. A nuestro entender, la respuesta corporal no es lingüística. La disposición del cuerpo ya en contacto con la muerte emite, metafóricamente, un mensaje. La situación de vísceras expuestas nos traslada al margen de los límites de nuestro saber: «misteriosas solicitaciones de lo absoluto». En la acción de solicitar hay siempre un agente que pide y aquello que se demanda. El solicitante es corporeizado por «lo absoluto». Si el tenor general se desarrolla en un ambiente católico, no es osado vincular «lo absoluto» con lo divino. La respuesta del cuerpo agonizante se daría liberando el alma a la deidad, que es aquello solicitado a la materia corpórea. Habíamos señalado la relevancia de la trascendencia mediante sucesivas indicaciones, esta reflexión se orienta hacia ese Norte. Hemos enfatizado la importancia de la referencia en la exégesis de los *Apuntes toscanos*, pero es meridianamente nítido que hay conceptos que carecen de ella, tales como ‘infinito’ o ‘absoluto’. Esto fue algo que no escapó a la ágil mente de Frege (1892: 41). Como fuere, *Florenzia* también ha sido objeto de cavilación para Blanco (2009: 41):

En este texto, la luz, nuevamente como símbolo del lenguaje por atravesar el vitral de las lenguas del Pentecostés, es un continuo desplazamiento de significantes –el deambulatorio de los pilares– que remite a un significado perdido, el infinito. En este contexto, aparece una mujer herida, como alter ego del autor, que remite a la división de la subjetividad entre el deseo del Otro –el significado– y el carácter lineal e histórico del lenguaje, donde la imposibilidad fundamental del sujeto va contra lo cultural.

Blanco toma la luz con un valor simbólico más allá del matiz atmosférico que le conferimos. Amén de la atmósfera, nuestra lectura de lo lumínico es más bien literal, por revelarse en los

fenómenos visuales. Intuyo que el uso del vocablo *significante* para Blanco involucra un reporte parcial de la referencia: «deambulatorio de los pilares» a la que se le proporciona un *significado*. Confieso que no hallo ningún pasaje que me haga vislumbrar la identidad femenina como *alter ego* del autor ni la escisión de la subjetividad; aparte, no comprendo la aserción: «la imposibilidad fundamental del sujeto va contra lo cultural». Según nuestro discernimiento, la respuesta de la mujer no es verbal. El mensaje del cuerpo es metafórico, no se trata de un *significante* sassureano en una perspectiva sincrónica: «carácter lineal e histórico del lenguaje». Se nos ocurre que Blanco ha cifrado su parecer en el sentido de Frege. Desde esta óptica, si se nombra a Pentecostés, automáticamente, ha de correlacionarse con el don de lenguas y, por antonomasia, con el lenguaje. El único detalle físico que se advierte es el deambulatorio de los pilares, al que se convierte en *significante* para dotarlo de un significado diferente de sí: el ‘infinito’, que se obtiene por ser mentado una vez y por ser pasible de asociación con el adjetivo *absoluto* que cierra el párrafo. Finalmente, el verbo *responder* se acepta como literal (respuesta verbal), pues ya se había admitido la luz como símbolo del lenguaje.

Una tercera aproximación a *Florenxia* —y en esto vamos contra las agujas del reloj— es la de Carlos Gatti, quien el 2008 expuso: «Una apostilla a Baudelaire: *Florenxia*, de Jorge Wiesse» que se publicaría al año siguiente. Ahí se plantea que Wiesse glosaría a Baudelaire (Gatti 2009: 334 y 336) como una variación musical, mediante una correspondencia no solo entre las artes, sino entre lo natural y lo sobrenatural: «La luz del óculo se corresponde con la luz del lenguaje. Tales luces bañan el espacio del templo. La palabra humana *templo* recibe, así, la iluminación de lo divino y se convierte en iluminadora y constructora del mundo, sobre

todo en tanto se vuelve poesía» (Gatti 2009: 340). A mi juicio, lo poético trascendería lo puramente lingüístico, asociándose con la capacidad creativa. Una constatación valiosa es que «el espacio se vuelve tiempo y arte del tiempo, música, ritmos y ecos» (Gatti 2009: 341). En esto se hermanaría con las sinestesias de Baudelaire. En la lectura de Gatti, lo sensorial y lo espiritual se funden o confunden, siendo la experiencia artística de tal magnitud que es de enorme intensidad, por hacernos rozar lo absoluto. No veo más que ventajas en la multiplicidad de puntos de vista en la crítica textual.

El trasiego de los referentes toscanos a las referencias de Wiesse ha develado un proceso de anagnórisis, como oportunamente anota Gatti (2005: 51), en el que los vestigios externos se convierten en parte de una autobiografía. La subjetividad que Frege proscribía para la ciencia se ha desenvuelto con plenitud y mérito en *Apuntes toscanos*. Hemos defendido una literatura con referencias y valores de verdad, la misma que descansa en la presuposición de los seres. El mundo referencial interno que se aloja buena parte del año en nuestra memoria goza de una inmensa capacidad generativa para crear prosas y versos. Somos testigos de excepción de la existencia de dos *Apuntes* inéditos más. Uno acaece en un prado entre San Savino y Siena, el otro acontece en una zona distinta de Arezzo. Seguramente, pronto se darán a conocer. Cada pequeño cuadro delineado se ha ramificado en contenidos, cuyas semillas valdría esparcir en otras mentes. El fruto de viajes reales ha desatado nuestro excursus crítico, deviniendo en una experiencia extática, antes que estática, basada en el escrutinio de la referencia y la comprensión simple de lo literal.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, Dante. «La Divina Comedia» [¿1321?]. (1956). En *Obras completas de Dante Alighieri*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 27-651.
- BAUDELAIRE, Charles (1857). *Les fleurs du mal*. Paris: Poulet-Malassis et De Broise.
- BLANCO CHÁVEZ, Jhuliana Anaís (2009). *Los viajes del lector: la construcción de su subjetividad en el poemario Vigilia de los sentidos de Jorge Wiese*. Lima: Tesis de licenciatura de la PUCP (ms.).
- BOOLE, George (1854). *An Investigation of the Laws of Thought, on which are founded the mathematical theories of logic and probabilities*. London: Macmillan and Co.
- CORTÁZAR, Julio (1994). «Historias de cronopios y de famas» [1962]. En *Cuentos completos / 1*. Madrid: Alfaguara, pp. 403-501.
- FERREYROS KÜPPERS, Alejandro (2005). «Conciencia de la percepción». En FERREYROS KÜPPERS, Alejandro; Carlos Gatti Murriel; Jorge Wiese Rebagliati: *Antes de la vigilia. En la presentación de Vigilia de los sentidos de Jorge Wiese (= Conferencias 8)*. Lima: Universidad del Pacífico, pp. 15-25.
- FREGE, Gottlob (1892). «Über Sinn und Bedeutung». *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 100. Band, pp. 25-50.
- _____ (1971). «Ausführungen über Sinn und Bedeutung» [1892-1895]. En *Schriften zur Logik und Sprachphilosophie*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, pp. 25-34.
- GATTI MURRIEL, Carlos (2005). «Los nortes de *Vigilia de los sentidos*». En FERREYROS KÜPPERS, Alejandro; Carlos Gatti Murriel; Jorge Wiese Rebagliati: *Antes de la vigilia. En la presentación de Vigilia de los sentidos de Jorge Wiese (= Conferencias 8)*. Lima: Universidad del Pacífico, pp. 27-55.
- _____ (2009). «Una apostilla a Baudelaire: *Flores*, de Jorge Wiese». En PUCCINELLI, Jorge & Biagio D'Angelo (organizadores): *Transgresiones y tradiciones en la literatura. Actas de las IV jornadas internacionales de la literatura comparada de la Asociación Peruana de Literatura Comparada*. Lima: Universidad del Pacífico, Universidad Católica Sedes Sapientiae & Asociación Peruana de Literatura Comparada, pp. 329-342.
- MARCONI, Diego (1997). *Lexical Competence*. Cambridge: The MIT Press.

- MORRIS, Charles (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos* (= Paidós comunicación /14) [1938]. Traducción de Rafael Grasa. Barcelona: Ediciones Paidós.
- PEIRCE, Charles Sanders (1974). *La ciencia de la semiótica*. Traducción de Armando Sercovich. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- POTTIER, Bernard (1993). *Semántica general* [1992]. Traducción de Francisco Díaz Montesinos. Madrid: Editorial Gredos.
- PYLE, David & Emma Pearce (2002). *El libro del óleo. Guía completa para pintores*. Middelsex: Winsor & Newton.
- RUSSELL, Bertrand. «Inferencia no demostrativa» [1959]. (1985). En *Escritos básicos II*, México D.F.: Origen / Planeta, pp. 601-613.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale* [1916]. (1995). Edición crítica de Tullio de Mauro. París: Éditions Payot & Rivages.
- SWIFT, Jonathan. *Los viajes de Gulliver* [1726]. (2000). Texto, introducción y notas de Pedro Guardia Massó. Barcelona: Planeta.
- SCHLIEMANN, Heinrich (1874). *Trojanische Altertümer. Bericht über die Ausgrabungen in Troja*. Leipzig: F. A. Brockhaus.
- WIESSE PORTOCARRERO, Carlos (1918). *Recuerdos de viaje en Suiza*. Lima: Imprenta del Centro Editorial.
- WIESSE REBAGLIATI, Jorge (2005). *Vigilia de los sentidos*. Lima: Editorial Laberintos.
- WIESSE REBAGLIATI, Jorge (Ed.) (2013). *Paisajes peruanos 1912-2012 : José de la Riva Agüero, la ruta y el texto*. Lima: PUCP, Instituto Riva-Agüero & Sociedad Geográfica de Lima.

Correspondencia:

José Antonio Salas García

Licenciado en Lingüística de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Correo electrónico: jos778@hotmail.com