

Sección de Notas

«ALEGORIA Y SIMBOLOGIA»

La perdurabilidad de la expresión se confía a los símbolos, a los que se impone el deber de acumular y transmitir experiencias. El temor a la muerte es el intento de no dispersar en la mezcla confusa del imprevisto esa parte de nosotros que nos parece haber aceptado «definitivamente». En la imperfecta equivalencia de los significados de los símbolos se enlazan las generaciones. Los símbolos se mantienen fieles a la polivalencia de los mensajes. Para evitar que se disuelvan en un mayor tiempo de aquel en el que viven y se renuevan las generaciones humanas, los símbolos crean una sintaxis, y en función de una normativa, que parece no tener en cuenta las lógicas sucesiones del intelecto humano, computan proposiciones en las que el sujeto-predicado no es cronológicamente adecuado para expresar la sustancia-atributo. Estos, pues, descomponen las versiones sociales de los sucesos y los recomponen sin un fin preestablecido por otra sugestión u otra hipótesis.

Las modulaciones de frecuencia en las que se determina el «clima» del arte tienden a desquiciar la obligatoriedad, entendida como una constante del comportamiento humano, y las relaciones sociales, dentro de las cuales la curiosidad natural termina inevitablemente en la dispersión. Los propósitos de fuga son el margen de seguridad, en cuyo interior se busca desesperadamente no dejarse deslumbrar por las «empresas» anónimas y terribles de la lógica de los «otros». Cuando esta condición de sumisión injustificada de alienación intenta verificar y sancionar sus premisas en la práctica, se determina un sentimiento de impotencia, destinado a suscitar casi siempre la rebelión. La conciencia se siente herida y se deja ir como los lemas: con los ojos frente al sol hacia los más insanos propósitos.

El final de una época es el grado de fatalidad con el que se manifiesta un sentimiento de soledad y de insatisfacción. La facultad de pensar por medio de ideas abstractas, de confiar a la memoria el contenido de nuestra fantasía creativa, pule los contornos de las cosas, abre investigaciones surreales sobre las épocas pasadas y hace de los fantasmas de la creación las «referencias orgánicas» de la continuidad. He aquí por qué las intuiciones del arte son perdurables. Estas

reflejan la «contradicción» entre el tiempo de la sucesión de la experiencia (en el que se insinúa el desconsuelo) y el *momentum* subjetivo y polivalente en el que todo lo que ha sido se recupera, fusionándose sobre otro plano y para otro fin.

La figuración da categoría a los sucesos, referencia causal a los hechos; su función consiste en un sobrentendido, en un alargar la tendencia hasta el límite de la justificación unitaria de todas las proposiciones y los contrasentidos. El arte es un tejido de símbolos, en el que la yuxtaposición y las subsecuencias pierden su significado alegórico. La eventualidad se convierte así en categoría de la expresión. Sobre este plano se aventuran las ocasiones de la forma: el suceder aquí o allá, en un momento significativo o en los pliegues de la memoria ancestral, tiene el ritmo de la revelación de una revelación invocada, inspirada por el hombre. La alegoría es, sin embargo, el énfasis del detalle, una aproximación de contrasentidos para resultados breves e inmediatos. Todo lo que se representa en la escena del mundo se puede reducir al efecto ejemplar de una circunstancia, y en este sentido la alegoría baja de tono la vida para dejar incontaminado el reino de la realidad. Los dos ritmos se entrelazan: uno, el de la realidad, restituye al otro, el de la fantasía; uno habla del otro, sin sobrentendidos. La alegoría lo evoca. Sus referencias a la realidad se alejan por la intensidad del enfrentamiento con el que las cosas se acercan a la conciencia. Esta se libera de toda hipoteca simbólica. Se devana en la narración, sin proponer un orden o una sucesión a las cosas. Es un apunte sobre las apariencias, aceptadas como tales, sin tener, pues, un significado. Y sobre esa falta de significados, la alegoría compromete el pensamiento con la falsa «perennidad» de las referencias, de las equivalencias y de las adjetivaciones.

Para que la palabra tenga un efecto creativo tiene que dividir el orden mecánico, en el que se presume están implicadas las cosas, por el orden innovativo en el que el ser humano es capaz de intervenir para representar la mutabilidad del universo (1).

La alegoría —afirma Wolfgang Goethe— transforma el fenómeno en concepto y el concepto en imagen, sin que el concepto pierda sus características distintivas y se «resuelva» completamente en la imagen. El concepto distiende la imagen y le impide asumir esas característi-

(1) «Es muy distinto que el poeta busque el detalle en lo universal, o vea lo universal en el detalle. De la primera forma se deriva la alegoría, donde el detalle vale sólo como ejemplo de lo universal; pero en la segunda consiste propiamente en la naturaleza de la poesía: expresa un detalle sin pensar en lo universal o remitir a él.» «Wolfgang Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Werke. Vol. XXXVIII, p. 261, cit. por GEORG LUKÁCS: *Alegoría y símbolo*, «Belfagor» XXIV, N. 2, Florencia, 1969, p. 126.

cas impropias y aparentes en las que efectivamente consiste. El concepto nos lleva a una operación racional, que para ser tiene que hacer referencia a módulos vitales, a fuerzas interagentes entre ellas, capaces de renovar el aspecto de las cosas. Las imágenes que se representan son función de la energía vital que tiene unido el universo. El nexo entre las imágenes efectivamente realizadas y las eventualidades está constituido por la expectativa simbólica. La Naturaleza —afirma Goethe— se manifiesta en el mundo de los fenómenos: lo incognoscible no tiene ninguna relación con el hombre. La verdad está en el nivel de aproximación con que pensamos el absoluto (2).

La alegoría lleva al estado de conocimiento, ese grado de imprevisibilidad que es innato en la visión del mundo. El conocimiento parece hacerse por estratos, objetivación de detalles. La disantropomorfización es un proceso aparentemente abstractivo de la realidad. Una entidad privada de cualquier tipo de atributo, es decir, que no nos llevase a un fenómeno, no podría de ninguna forma referirse a la realidad. Lo inimaginable es impensable; el no ser es el límite más impreciso y efectivo del existir.

La diferencia entre alegoría y símbolo consiste, según Lukács, en el hecho de que la fijeza de este último tiende a hacer «dos veces eterno» el dualismo entre percepción sensible y contenido racional. En la alegoría —escribe Lukács— «la transformación del concepto en imagen no sirve para superar, sino para eternizar la cesura entre el reflejo sensible-humano de la realidad y el conceptual-desantropomorfizante; sólo que esta cesura, precisamente a causa de la apariencia sensible de la imagen, asume el carácter de contraste entre el mundo inmanente-humano y un mundo trascendente a él opuesto» (3). Si la alegoría no consigue anularse en la imagen, es porque no la crea; le da solamente proporciones en relación a una realidad postulada en base a tiempos objetivos. La alegoría no puede oponerse a la simbólica porque no tiene ningún elemento en común con ella. Y mientras que la simbólica es función de la imaginación, expresada por las ideas, la alegoría es conclusión de sí misma. Ejercicio de narcisismo, exploración de las estructuras y de las regiones en las que se efectúan las transformaciones. La alegoría es la utopía de la estática; no condiciona la libre expresión de los pensamientos; los conduce en una sola

(2) «Lo impenetrable, ante lo cual él (Goethe) se resigna, está manifiesto para él en el mundo de los fenómenos; no el absoluto en sí, sino el reflejado reflejo de su (absoluta) majestuosa lejanía: *Im farbigen Abglanz haben wir das Leben* (En el reflejo colorado tenemos la vida).» ERICH HELLER: *El espíritu desheredado*, traducción it. G. Cozzini Calzecchi Onesti, Adelphi, Milán, 1965, p. 25.

(3) GEORG LUKÁCS: *Ob. cit.*, p. 127.

dirección, en un intento de desnaturalizar, empequeñeciéndolo, el ímpetu creativo.

La alegoría prescinde de todo ese aparato de signos del que se sirve la idea, y la totalidad expresiva que ésta representa se pliega sólo en las proposiciones declarativas y en el empleo de la palabra como un todo, como un proceso definitivo e invariable... Pero también en esta elección la determinación alegórica acepta o rechaza una o todas, menos una, las versiones y los significados de las palabras, de modo que puede detener y agigantar artificialmente las diferencias no positivas que aquéllas tienen en la frase y en el período. El concepto, que es la consecuencia alegórica de la imagen, hace referencia al fenómeno e intenta vencer las fronteras del tiempo. Este es una tendencia icástica de la especie para detener cantidades relativas en volúmenes objetivamente evaluables; es un intento de prefigurar la precariedad de la imagen. La idea, sin embargo, se estructura de figuraciones, emana de un conjunto de hipótesis y da un curso a los pensamientos; en cierto sentido es la anticipación de la realidad. No concluye en un propósito, como sucede para la alegoría que sobrentiende una ética del comportamiento, sino que irrita los propósitos en la contraposición para que sea evidente —y en cierta medida mecanicístico— su recíproca elaboración (4).

La pérdida del carácter mimético de algunos objetos priva a la alegoría de su función estética o religiosa. Sobre todo durante el período mágico se impone a los objetos mediar entre los hombres y la divinidad. La tendencia a trascender instintivamente las formas de la realidad oscurece su fugacidad. Los signos, los trazos ornamentales eluden la realidad. El hecho se representa, encuentra en el interior de las relaciones entre las cosas la inmanencia de lo divino. Y las fuerzas que retienen o conjuran son aquellas mismas que componen la estructura del átomo. Estas hacen que alrededor de la entidad que representan se produzca una curiosidad desviadora de las causas últimas que las han producido y la induzcan a concentrarse sobre los efectos presentes o remotos que aquellas causas han hecho evidentes. Por esta razón las pinturas rupestres del paleolítico tienen a posteriori un carácter evocativo, es decir, tienden a hacernos recordar el clima de inestabilidad espiritual en el que nacieron. Su «amundanía» (falta de mundanía), como escribe Lukács, no es debida solamente al hecho de que no aspiran a crear un mundo, sino, sobre todo, a la

(4) «... según la exigencia goethiana, la imagen que en la simbólica desarrolla la idea por el fenómeno sigue una *delicada empiria*, que descubre en la realidad misma lo universal y, retransformándolo en el detalle, lo hace evidente como propiedad concreta sensible de los mismos objetos». *Ibidem*, p. 128.

vaguedad con la que el objeto es representado. El desvanecimiento del hombre primitivo es en este huir la figura, la proporción de las partes para deformarlas en relación a aquellas fuerzas ocultas que invaden como una pesadilla su mente y le guían las manos. No dispone de libertad para pensar: aprende a hallar en la ornamentación un silencioso filón de protesta y un medio de comprensión. De aquí surge el mundo: de una disquisición de la fantasía creativa que está atenta a sustraerse a la atención a la verdad de las causas. Por un movimiento revolucionario la alocución vuelve a ser símbolo; se resquebraja la autarquía de subsistencia de la región que imagina aprender cuanto aspiraba saber sobre la naturaleza de las cosas.

La objetividad fuera de categorías e ilusoria de las primeras figuraciones pierde interés; cuando el pensamiento vuelve a imprimir en el signo, la persona impone su propia autonomía y da carácter a los recuerdos. Las geometrías son los recuerdos de las visiones del mundo. Estas pueden prescindir del mundo como entidad «opuesta» a la del hombre, saben vivir por intuición. Las geometrías son ejercicios de previsión sobre lo que es posible imaginar, sobre la «duración» de las evocaciones de las imágenes. La trascendencia comienza con la razón. La convicción de que lo representado no es más que un aspecto de lo representable hace que el conocimiento resulte de coordenadas de conjuntos, cada vez más «adecuados» a la realidad natural. La autonomía está en la esfera de los propósitos. Ser en lo divino o negarse a él es una declaración de voluntad; la dependencia del divino significa la admisión de dos planos complementarios del acto creativo. «La mundalidad de las obras de arte se basa, por tanto, sobre su propia estructura categorial, por el hecho de que cada simple objeto está configurado de forma que revela de por sí, como forma aparente inmediata de sí mismo, su propia esencia, la esencia de su relación con el mundo exterior» (5).

La alegoría está en la falsa objetividad de cuanto se desprende de los hechos. Son las visiones quiliásticas, las religiones y las utopías las que confieren a la simbología un significado subjetivo, capaz de eludir a la persona, que se debate entre una realidad presente y concreta y una realidad que la supera. Como la inutilidad es la razón del arte, así el sentimiento religioso es una soledad en expansión a los confines de lo pensable. El sentimiento trágico de la vida se ensombrece en la concepción religiosa no para turbarla y debilitarla, sino para darle el frenesí de lo irreparable. Cuando la desesperación incide sobre la espera milenaria, las alegorías agitan las conciencias

(5) *Ibidem*, p. 130.

y enseñan la vía de salvación a las mismas. Dios es el punto terminal de la peregrinación, el fin del sufrimiento. Las aspiraciones se cimientan, pierden toda continuidad con la tierra y emigran a territorios desiertos. Los místicos, sin embargo, encuentran en cada gesto de la naturaleza el sello de una voluntad que se adapta a su presencia, que los ha querido y los acepta. Sus actos sacramentales despojan de conjuros la tragedia. Son un engaño a la razón. Vigilan su tensión espiritual y hacen que el dios de los ejércitos se transforme en el dios de la resignación. El misticismo es un ejercicio de «profunda» resignación. Sobre sus efectos está impresa la «vocación» del bien, una fuerza cinética que se identifica con la vida. Sobre estos principios aletea siempre una sombra de duda. Es la duda que rige al universo, que alimenta la fe y la perdición, que hace un todo con la historia del hombre.

La alegoría fracasa en la empresa efectuada por el símbolo; la primera se detiene en la constatación de un orden de pensamientos; el segundo se remonta a los tiempos y a los espacios que las generaciones han conseguido explorar (6). Pascal sustrae la intimidad del hombre del peso de una soledad aplastante y coral. El enseña el eco de lo profundo, el murmullo objetivante que desde lo más íntimo del hombre sube hacia la tierra, los cielos y los espacios abiertos que parecen inexplorados y que sin embargo viven ya en la memoria. El ser se convierte de esta forma en un trámite, en un «experimento humano».

La semejanza o la desemejanza de dos objetos no provocan la trascendencia, la superación de su imagen. El acercamiento de dos objetos aparentemente heterogéneos, afirma Max Ernst sobre la línea

(6) Dionisio Areopagita deriva la alegoría de la analogía. Pero es difícil comprender cómo se puede llegar de presupuestos antropomorfizantes a una concepción desantropomorfizante. «Con la ayuda de estas imágenes nos podemos elevar hasta las cosas inmateriales privadas de imágenes, presuponiendo que las semejanzas no se entiendan en sentido terrenal»: DYONYSIUS AREOPAGITA: *Die Hierarchie der Engel und der Kirche*, Múnaco, 1955, p. 107.

A este resultado llega también Karl Barth, que, como sabemos, se ocupa de las relaciones hombre-Dios. El primero en dar una definición del símbolo y de la alegoría es Riccardo di San Vittore, que sostiene la naturaleza intuitivo-filosófica del primero y el carácter autoritario de la segunda. Su concepción refleja el interés manifestado por algunos pensadores de la Escolástica no sólo por la armonización de las relaciones mundanas y ultramundanas, sino también por su íntima conexión. La estética romántica (Friedrich Schlegel y Novalis) exalta la alegoría, el fragmento, la runa: la parte que rechaza al todo. Walter Benjamín, en nuestros días, repropone el problema de la actitud del hombre frente a la realidad en la «representación» alegórica y simbólica. El rehabilita el concepto de unidad en contraposición al de fragmentariedad, «pero no llega a constatar—escribe LUKÁCS en *Alegoría y Símbolo*, cit., p. 157—que el hacer imponentes las cosas equivale a mistificar, mientras que en el reflejo desantropomorfizante, en su cumplimiento estético, está implícita la tendencia a demistificar las cosas, a despojarlas del carácter de fetiche, a reconocerlas justamente como mediadoras de las relaciones».

del Areopagita, tiene una fuerte carga de sugestión porque secunda y demistifica la arbitrariedad. La libertad de la imaginación parece prescindir así de la disposición de las partes, vive una vida autónoma, «soberana», abandonada en el corazón de las cosas, de donde no puede sacarlas sino un movimiento uniforme o un signo. El símbolo consiste, pues, en descubrir las cosas que la alegoría ha ocultado: el símbolo vuelve a proponer continuamente nuevos aspectos del mundo o mundos nuevos; la alegoría evidencia los aspectos de lo que se define como «real» para inducir a los hombres a distanciarse.

En la evidencia se esconden, pues, las fuerzas secretas que rigen nuestras convicciones. El código de amor es el recuerdo, el apego a una región de propósitos y a ese hacerse de la conciencia que anima el presente. El pasado inviste la memoria y le inflige la pena de vagar de un lugar a otro para fortalecer las visiones que nos tienen atados a una edad perenne, la edad de la nostalgia. Los objetos se liberan de su peso, se amalgaman en perspectiva y vuelven a adquirir los humores que tienen en el limbo de la vida. Estos son un reclamo, una meta para los rápidos regresos que hacemos mentalmente, intentando convencernos de que no son las realidades efectivas y evidentes las que nos pertenecen y a las que pertenecemos. La epopeya del regreso a los primeros movimientos de la conciencia es inmediata, sin estupor. El descubrimiento de un punto terminal en la vastedad de lo creado. Es el ancla que lanzamos para nuestra salvación. No nos queda más que abrir los brazos a una voz, a un signo, para saber que formamos parte de un mar de tintas, de un mar de lava, de un rostro, de un derretimiento.

El destino se ha encarnizado en el vacío. Nosotros somos esperanzas reprimidas y reprimimos el vacío. Cada pensamiento filtra el aire que nos rodea, sedimenta en un sol de fuego o marchita en un plano de tierra quemada entre rocas solitarias, en el rompiente de olas exhaustas de viento. Nosotros figuramos el movimiento, la ósmosis del ser, la constancia de un propósito, y en la prefiguración de sucesos cercanos o lejanos a nosotros, resumimos lo que ha sido y lo que será y confiamos a un signo el discurso de las cosas perdidas y halladas entre tiempos llenos de recuerdos. Así se determina la nada, termina de ser un prejuicio o un acto injuzgado para convertirse en indicio de un sonido o de un efecto de tintas que se han dispersado antes de conseguir imprimirse en el tiempo. De esa intimidad primigenia amamos hablar en las memorias; en esas condiciones infinitésimas amamos encontrar la casi presencia del pasado y el sentimiento de la separación: «Le signe memoratif est une présence partielle qui nous fait éprouver, avec douleur et délice, l'inminence et l'impossibilité de la res-

titution complète de l'univers familier qui emerge fugitivement hors de l'oubli» (7).

La nostalgia mina nuestros pensamientos, los hace inadecuados para afrontar el asalto del tiempo. En ella perdemos nuestra vocación de ser diferenciados, nos enfermamos y morimos de sutiles penas. No hay un lugar del alma más indefenso al pasado. Sin embargo, tendemos a él con todas las fuerzas posibles porque ambicionamos hundir las esferas y las eventualidades en un punto solitario, el cromosoma de las descendencias con las que respresentamos los efectos. Nosotros estamos apegados a lo que ha sido, porque lo que ha sido podría haber sido de otra manera: el futuro está allá, en la prueba de fuerza con los elementos, en la desposeída voluntad de los espacios de crear un suceso de tiempos unitarios en los que proponer a la unidad vital el medirse con la armonía de las esferas.

El arte de la memoria es la melancolía de la revolución. Los poetas del *stil Novo* miden los estados de ánimo y de apariencia. Sus reevocaciones están sacadas de la realidad con recelo. El final de un deseo es el comienzo de una realidad. Melancolías furtivas, pretextos para nuevos entusiasmos; y con ellos los riesgos inveterados de las pruebas de amor.

La sumisión del amante a los caprichos de la amada —una actitud que desde el siglo xi expresa con las flexiones y cadencias de la lengua de oc primero y de los dialectos toscano e italiano después, la extrañeza del hombre al mundo real— deja no prejuzgado o más bien lo adquiere con conturbantes aficciones espirituales, el ritual de la contradicción. Un rito que es al mismo tiempo acto de sumisión y de liberación: a los que son corteses está permitido amar, pero es el amor el que los hace corteses. El amor es casi siempre el objeto de amor de otro: el universo de uno es la crónica apenas configurada de otro; y aunque el amor de los stilnovistas no es la celebración de un «rito poético del adulterio» (8) porque no consigue reflejar esa condición de dependencia, esa jerarquía de los conjuntos propia de la Edad Media, es ciertamente el intento de derribar sobre un plano más amplio de sustraer al dominio exclusivo del individuo el sentimiento de amor. La destrucción interior es más una serie de circunstancias. Nace sin culpa y se la crea para fines extemporáneos, gratuitos, cación. Nace sin culpa y se la crea para fines extemporáneos, gratuitos,

(7) JEAN STAROBINSKI: *Le concept de nostalgie*, Diogène, n. 54, Montreal, abril-junio, 1966, p. 104.

(8) Cfr. SERGIO PEROSA, prefacio a C. S. LEWIS: *La alegoría de amor*, trad. it. G. Stefancich, Einaudi, Turín, 1969, p. 7.

casi una prescripción divina que se hubiese abatido sobre el género humano y lo hubiese inducido a dañarse.

En la Edad Media el amor se configura como una actitud. Este impone un ejercicio de bravura, una rendición sin condiciones sobre el plano formal al arte de perpetuar el encantamiento del vivir en común sin perder de vista el modelo más lejano de una figuración ultrasensible, que es el principio de las estaciones del exilio solitario. Los naufragos de amor de la Edad Media van hacia la eternidad con osadía mal ocultada, casi predispuestos a dañarse. El abandono de los sentidos vive en la extenuación de las dudas y de la reflexión: casi un desafío al regulador del mundo que ha previsto sólo para el hombre compromisos de alcoba más que momentos de grandeza. El desafío que el hombre lanza a su suerte es pena de amar, milicia. Por eso son preeminentes sobre todos los actos de la vida medieval las grandes fidelidades y las grandes traiciones. El hombre está implicado sólo a medias: habla de sí como de un émbolo en un torbellino de sucesos que no comprende pero que secunda. «El centro de gravedad está más allá: en las esperanzas y temores religiosos...» (9).

La alegoría medieval está llena de temores y ansias trascendentales; el simbolismo, sin embargo, ha superado ya este estado de ánimo que abandona las pasiones por algo más duradero y real. «En otras palabras, para el simbolista las alegorías somos nosotros. Somos nosotros las *frías personificaciones*, los cielos que están encima de nosotros son las *vagas abstracciones*, mientras que el mundo que nosotros confundimos con la realidad, es el modelo del que realmente existe en otro lugar en un espacio de inimaginables dimensiones» (10). Es, pues, el romanticismo el que abate las barreras que separan al hombre de lo divino y el que lo induce, empujándolo en una dirección simbólica hacia lo absoluto. Es el romanticismo el que descubre en la altivez, en el prójimo, nuestro mismo destino. De aislado y vociferante que es en la Edad Media, el hombre se siente fortalecido por la presencia de los demás en el romanticismo y se libera de las estructuras que lleva que le tienen atado a un estado de conocimiento y atenta a las vicisitudes del saber.

Mientras la alegoría representa al crepúsculo de los dioses (11), el

(9) C. S. LEWIS: *Ob. cit.*, p. 12.

(10) *Ibidem*, p. 45.

(11) Esta fase de transición de la alegoría al simbolismo es vista por Lewis en autores como Stazio de la *Tebaide*, que exaltan las virtudes y las debilidades humanas de los dioses. Los signos premonitores de la decadencia de un pueblo o de una ciudad están escritos en los gestos, en la atmósfera incierta y desconcertante propios de las transformaciones, y los dioses como los hombres más que los artífices son los feroces ejecutores de un inescrutable destino. Como se ha dicho, la alegoría no hace referencia a las causas de un estado de hecho, sino

simbolismo actúa la reducción del politeísmo en el monoteísmo y la mitología asume filiaciones humanas. «Los dioses se convertirán en aspectos, manifestaciones, encarnaciones parciales o temporales de un único poder. Son, en resumen, personificaciones de los atributos abstractos del Uno» (12). Después los vicios del hombre toman el lugar de las virtudes divinas casi como contraposición de iluminadas calles inexploradas los accidentados senderos del yo. El intimismo sirve de contrafuerte al impersonalismo; la fractura entre los dos mundos acaece por grados, pero es irreparable. El hombre prescinde de todo apoyo, abre los ojos y confía en su instinto. Ya no se esconde e intenta todo para curarse del trauma de la realidad. Las virtudes y los vicios se mezclan con los ángeles y los demonios y la salvación del alma se convierte en una empresa cada vez más difícil pero más seductora. En el filón de la tradición occidental (cuyos temas fundamentales se diferencian de los de otras culturas, como la hindú, por ejemplo) (13). El orden real y el orden imaginario siguen contraponiéndose. El conocimiento se entiende como la tendencia a la figuración de un mundo mimético, capaz de acoger en confluencia las contradicciones de la existencia.—RICARDO CAMPA (*Via M. Malpighi*, 2. 00161 ROMA). (*Traducción R. CHAVARRI*).

que lo repropone con algunas variantes para que se evidencie sin saberlo una mayor contradicción. El primer paso, pues, hacia la comprensión de la parte asignada a las abstracciones en Stazio y en sus sucesores es notar que los hombres de aquella época, si no habían descubierto el conflicto moral, por lo menos habían descubierto la nueva importancia. A diferencia de los griegos, conocían la división de la voluntad, del *bellum intestinum*. El nuevo estado de ánimo se puede estudiar también en Séneca o en San Pablo, como en Epicteto, Marco Aurelio y Tertuliano. (C. S. LEWIS, *ob. cit.*, p. 59.)

Sobre la relación existente entre simbología y espectáculo, véase «Tadeusz Kowzan, The sign in the Theater, An Introduction to the Semiology of the Art of the Spectacle», en *Diógenes* núm. 61, Toronto, primavera 1961, pp. 52-80.

(12) C. S. LEWIS: *Ob. cit.*, p. 56.

(13) Véase OLIVIER LACOMBE: «L'illusion cosmique et les thèmes apparentés dans la philosophie indienne», in *Revue des Travaux de l'Académie des Sciences Morales et Politiques et Comptes Rendus de ses séances*, CXIX, 4, París, 2.º semestre 1966, pp. 57-65.