

contacto no produjo los puentes interculturales que hicieran viable o perdurable una "tercera opción" (vía el Oriente) a la modernidad latinoamericana. Se puede comprobar en escritos de muy diversa índole que así como se publicaban cartas, crónicas, artículos que fomentaban una verdadera comprensión del Oriente entre los latinoamericanos, había muchos otros saturados de prejuicios étnicos o raciales y del positivismo más recalcitrante. [Se puede consultar como un ejemplo de esta problemática, uno de los libros ausentes en la bibliografía de este estudio, la compilación que hace Robert J. Glickman de las revistas y periódicos de la época modernista (*Fin de siglo. Retrato de Hispanoamérica en la época modernista*. Toronto: Canadian Academy of the Arts, 1999). La mediación del agente colonial europeo no se hace necesaria si se han internalizado sus valores. Lo cual implica que así como hubo una gran apertura cultural, en su situación "periférica" Latinoamérica era también una caja de resonancia de discursos "metropolitanos" que, impulsados por la misma lógica integradora de la globalización económica, penetraban en los diferentes estratos sociales con un efecto que, en muchas ocasiones, no hacía sino reproducir o amplificar una serie de valores y esquemas de racionalizaciones no siempre culturalmente sensibilizados o políticamente correctos. Por ello, la atención puesta sobre Tablada y Gómez Carrillo como autores individuales, excepcionales por su sensibilidad cultural, debería de ser ampliada en futuros desarrollos de esta área de investigación para incluir discursos periodísticos, científicos, filosóficos o la producción literaria de autores menores, a fin de evaluar el efecto más generalizado del orientalismo como discurso en la región.

Ignacio Corona
Ohio State University.

Mirko Lauer. *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2004. 162 pp.

Con *Musa mecánica* culmina un capítulo de los estudios sobre la vanguardia poética en el Perú. Se trata de una investigación que se inició en 1982, según expresa Mirko Lauer en el prólogo de su libro, cuando Antonio Cornejo Polar lo invitó a escribir en el número 15 de la Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, una edición sobre las vanguardias latinoamericanas.

Desde una perspectiva narrativa, podríamos decir que la respuesta a esa invitación se ha extendido en más de dos décadas, abandonando la generalidad de la propuesta inicial y explorando aspectos específicos del discurso poético de la vanguardia.

En el camino hay de hecho muchos aportes, pero lo fundamental tiene que ver con la ampliación del canon. En efecto, esta investigación que culminó en una tesis doctoral sobre la poesía de la vanguardia que va desde 1916 hasta 1930 –cronología propuesta por Lauer para esta etapa literaria– ha recuperado autores y poéticas poco conocidas por el público no especializado. Gracias a ella se publicó en 2001 la *Antología de la poesía vanguardista peruana 1916-1930* (Lima: El Virrey-Hueso Húmero) y *Nueve libros vanguardistas* (Lima: El Virrey-OECI), ediciones que si bien no son críticas, llenan el vacío editorial existente en este tema y amplían la lista de poemarios a los que un lector actual puede acceder.

El libro está dividido en 21 secciones temáticas –además de un prólogo– que a falta de una mejor denominación podemos llamar ensayos. Una división más general agrupa, por un lado, a los primeros 5 textos. Ellos analizan de modo amplio las múltiples relaciones entre poesía y tecnología, modernidad e ideología, mostrándose de modo insistente el "desencuentro entre la

cultura peruana y el conjunto de tecnologías que habían empezado a definir la modernidad en el hemisferio norte desde fines del siglo XVIII" (12). Los siguientes 14 ensayos, son acercamientos a temas puntuales que podemos encontrar en los poemarios vanguardistas de esta época. El penúltimo y el último nos presentan lecturas integradoras y algunas conclusiones.

En el primer ensayo "El encuentro", el autor define al vanguardismo como *entusiasta*, por el acercamiento que los poetas hicieron a las máquinas "siempre con la convicción de que ellas eran importantes para la descripción del mundo de lo nuevo" (27). Se trató de un entusiasmo generalizado, un sentimiento de época, ya que ese sentimiento fue idéntico entre poetas y comerciantes, aunque la novedad se expresó en la pasión con que los primeros trataron retóricamente su descubrimiento poético, máquinas que, no obstante, era usual ver desde dos décadas atrás (28).

Para Lauer, esa fascinación por la máquina no fue sólo un buen aprendizaje del futurismo italiano, fue también una manera de explicarse desde el Perú lo que ocurría en el mundo. Se trató, fundamentalmente, de una vocación por Europa y su centralidad. Además, la máquina por sí misma era una crítica contundente –más que cualquier discurso político– al pasado conservador. Pero a diferencia del vanguardismo europeo, donde los poetas se enfrentaron al pasado –al romanticismo– y exploraron el lugar que la tecnología ocupaba en la realidad, proponiendo una revolución de la sensibilidad, en el Perú, dice el autor, no se puede hablar más que de importación de gestos y de formas y de una exigua transformación de la sensibilidad. El país no estaba para ataques al pasado y se mostraba más bien dividido entre "fans de la Colonia, fans del Incanato y defensores de cien años de vida republicana. Todavía estaba fresca la estela de dolor patriótico que dejó la guerra con Chi-

le. La estructura social, predominantemente rural, era funcional al romanticismo modernista y viceversa, y las máquinas aún no habían participado aquí en ningún cambio social trascendental" (30 y 31).

En este ensayo, lo mejor del entusiasmo por la máquina se encarna en la obra de Alberto Hidalgo (*Química del espíritu*, 1923) y Juan Parra del Riego (*Polirritmos y otros poemas*, 1922-1925); la excepción se expresa en las obras de César Vallejo y Martín Adán. En la lectura del crítico Vallejo evita mencionar máquinas en *Trilce* (1922) "como una forma de no quedar preso en la estética culturalmente híbrida de los émulos latinoamericanos de Marinetti, a quienes cordialmente detestaba" (32). Por su parte Adán, en su breve fase vanguardista (*La casa de cartón*, 1927), asume una posición irónica, pues "concede el cosmopolitismo de aquellos tiempos casi exclusivamente como extranjería frente a lo hispánico en la cultura peruana" (33). Para Adán "la máquina es emisaria de un mundo exterior en contradicción con la cultura humanista tradicional" (34).

Como se observa, el encuentro de los poetas con las máquinas, según el autor metáforas de modernidad –pero, ¿por qué no metonimias?–, fue entusiasta: un sentimiento que marca los poemas, pero no trasciende lo textual, pues es del orden del deseo.

En "El impacto", segundo ensayo de esta entrega, Lauer precisa que los poetas no concibieron su propuesta como una alternativa o una oposición al programa económico-social que suponía ser modernos. Al contrario, los poemas se muestran complementarios a la industrialización en un intento rápido de progresar, sin cuestionar las bases epistemológicas de esa modernidad que se promete realizable. Así el entusiasmo referido líneas atrás, tuvo la estructura de un impacto. Por supuesto, fue un momento fugaz, sin distancia para la crítica. Los poetas que no sospecharon de las consecuencias ideológicas de la

novedad, tomando a las máquinas como neutras, evidenciando para el autor inocencia. Ese "estado del alma limpia de culpa", según el DRAE, se sostuvo en el entusiasmo —pareciera que se trata de niños poetas— por ser creadores de nuevo tipo, "cambiando el sentimentalismo por el esteticismo y el civismo nacionalista por el cosmopolitismo progresista" (35).

Ese fue también un tiempo de circulación nacional e internacional. De la provincia a Lima; de la capital peruana a los centros europeos, fundamentalmente París; de Lima al naciente centro de la industria cultural: Hollywood. En suma, entusiasmos impactados por las fábricas, los sindicatos, el partido popular, el cine: formas, en conjunto, transnacionales de ser.

"La geografía" establece el mapa del vanguardismo como un proceso histórico. Los límites de esta cartografía tienen en los futuristas italianos y rusos un extremo y en el *modernism* anglosajón el otro. Fuera de estos límites, en una especie de limbo, nuestros poetas sólo pueden nombrar en un adanismo anacrónico aspectos exteriores de un proceso que es ante todo espiritual en Europa y Estados Unidos. Al respecto, citando a J.P. Hodin, Lauer nos dice que para el vanguardismo europeo "las máquinas eran el punto de llegada de la historia del arte, llamadas a supeditar todo lo anterior a una estética del poder" (44). Del proceso norteamericano el autor afirma, siguiendo a Miles Orvell, que la respuesta vanguardista "no fue simplemente un franco abrazo a lo nuevo (como sucedió con los futuristas italianos); la respuesta estuvo significativamente influida por un esfuerzo por conectar la nueva era de la máquina con algunas tradiciones culturales capaces de sancionarla. Fue característico del *modernism* que por lo general la búsqueda de lo nuevo viniera acompañada de una mirada hacia el pasado, con un ansia retrospectiva de identificarse con el s. XIX" (44). En otras palabras, el

abrazo de lo nuevo en Estados Unidos se explica en la tradición; una novedad que destaca por su poder transformador de la sociedad.

El entusiasmo de los vanguardistas peruanos tiene para Lauer una explicación en cierto grado psicologista. En "La hipnosis", el autor enfatiza que la experiencia de lo nuevo se circunscribió en el Perú a las comunicaciones y al transporte. En el primer caso, subraya la posibilidad de manipulación de la representación visual (fotografía, cine) y sonora (fonógrafo) que se hicieron accesibles a las grandes mayorías gracias a las nacientes industrias culturales; en el segundo, resalta la posibilidad de viajar que el automóvil y el avión suponían y que en el caso de los poetas a veces significó emigración: "el turismo poético cosmopolita en el Perú nace con las limitaciones de una modernización modesta, y muy excluyente. No es casual que la gran mayoría de los viajes literarios aquí hayan sido emigraciones a secas" (47).

La modernización modesta se expresa como el revés de la hipnosis poética; representa los límites de una sociedad inmovilizada por la condición colonial. Siguiendo a Aníbal Quijano, Lauer nos dice que la modernización no podía hacerse modernidad y lo que sucedió en la década de 1920 no fue más que una nueva relación dependiente con el centro capitalista: "las nuevas máquinas importadas no alimentan la curiosidad tecnológica, sino la adormecen, creando el hábito de la confianza en el producto acabado, reforzando nuestra condición de compradores de novedades y vendedores de bienes cada vez más tradicionales y anticuados" (49).

A pesar de la fuerza de la ideología del progreso, que no reparaba en la ausencia de bases científicas y tecnológicas para realizarse, en esta etapa se fortalecieron, afirma el autor, los impulsos retardatarios de la sociedad peruana. Por un lado, un sentimiento contrario a las máquinas reforzó en el pensamiento académico local una vocación "espi-

ritualista", entendida como un antimaterialismo; por el otro, "los reaccionarios o conservadores percibieron a la máquina como un nuevo medio de prolongarle la vida al orden establecido con un mínimo de cambios" (51). En este contexto, los poetas vanguardistas representan a esa porción de la cultura local que fue hipnotizada por el aspecto exterior de lo nuevo que no hacía más que disfrazar como nuevas las viejas relaciones de dependencia. De ahí también, precisa Lauer, la lúcida distancia que tanto José Carlos Mariátegui y César Vallejo —con mayor énfasis— tomaron frente a la vanguardia.

Con "El sentimiento", concluye, la primera sección de este libro. Dependiendo del interés del lector, este es uno de los ensayos más interesantes, pues vincula los procesos modernizadores de la década de 1920 con los actuales cambios que se experimentan en la sociedad peruana: el sentimiento de estar al borde de una fisura histórica radical presente a inicios del siglo XX es "parecida al sentimiento que existe ahora en el paso del siglo XX al XXI" (55). Sin embargo, el autor señala una diferencia con el sentimiento de época anterior que se explica en el hecho de que actualmente nos reconocernos como participantes marginales del debate sobre la modernidad y la posmodernidad, un poco por efecto de la crisis que ha sufrido la idea de revolución social muy activa en 1920 (55).

Esta crisis atañe, sin embargo, más a las formas que a los contenidos. Porque en la lectura de Lauer un problema central, la pobreza, no ha sido resuelto, de manera que repetimos en nuestra cotidianidad social el simultaneo deslumbramiento y desconocimiento ante la tecnología de años pasados: "se valora la imagen de la globalización, ayer más por sus vínculos con la revolución y el progreso social, hoy por sus vínculos con imágenes de las libertades liberales, con esperanzas de prosperidad. En ambos casos el primer motor es la promesa

de la tecnología unguida al esfuerzo por salir de la pobreza" (58).

Esta repetición, enfatizada por Lauer en diversos puntos del texto, sugiere un nuevo fracaso para nuestro tiempo en el camino a la modernidad. Además, exhibe, como posdata de época, que menos creadores e intelectuales comparten la antigua fe en el progreso. No obstante, la predicción fatalista del autor tiene mucho que ver con su posicionamiento que homologa épocas distintas. Así, leer los procesos de la década de 1920 en nuestra actualidad sugiere un drama nostálgico por una "modernidad inconclusa", que a sido una manera de pensar lo nacional.

La segunda división que he propuesto para este libro se inicia con "La guerra". En este texto se analiza la poca presencia de elementos de innovación tecnológica con carácter bélico en los poemas de Alberto Hidalgo, Alfredo González Prada, Juan Parra del Riego, Mario Chabes, Alejandro Peralta, Carlos Oquendo y Amat y Serafín Delmar. En todos los casos el análisis contrapone las posiciones amables de los poetas peruanos frente a la estética bélica de Marinetti, para quien la guerra era bella porque iniciaba el sueño de la metalización del cuerpo. Este interés exterior por la guerra se debe a que ella nunca fue un tema tecnológico, sino social: "la única experiencia bélica frecuente, por no decir permanente, es la guerra interna contra las diversas formas de descontento popular, y en ella no tuvo mayor protagonismo la innovación tecnológica" (61).

"La ciencia" fue otro de los temas de la vanguardia europea que exhibió una apropiación superficial entre los poetas peruanos. Los impresionantes avances en la ciencia física no tuvieron si no un intuitivo acercamiento. La teoría de los cuantos, de la relatividad, o la idea de considerar al arte más un proceso de construcción de modelos que una imitación sensible de la realidad, no fueron parte de ninguna agenda creativa. La única excepción

en donde criterios geométricos organizan el poema fue *El perfil de frente* de Juan Luis Velázquez. En los demás poemarios existieron exploraciones de algunos objetos mecánicos. Por ejemplo, el automóvil.

En efecto, el automóvil constituyó la más popular de las novedades. Lo prueba su presencia en los poemas y el tratamiento temático que recibió, ya sea comparado con la mujer, ya tratado como cuerpo mecánico de piel metálica, con faros como ojos y sangre de gasolina, etcétera. Se trata también de una manera de recuperar un tema del futurismo italiano, para participar en el debate europeo que el manifiesto de Marinetti había iniciado. Nadie pudo percibir entonces que el posicionamiento de los futuristas fue más romántico que moderno, por lo menos en el primer manifiesto, teniendo los vanguardistas peruanos al automóvil como un puente entre lo orgánico y lo inorgánico, lo moderno y lo tradicional (70).

Los ensayos "El motor futurista", "Metal inorgánico", "Autómatas animistas", "Maquinas enfermas" y "Cerebros" permiten argumentar al autor acerca de la visión animista, orgánica y biológica que los vanguardistas tuvieron de lo tecnológico. Mientras los futuristas italianos apostaban por convertir la carne en metal, los peruanos metamorfosearon en los textos la realidad física de las máquinas, pensándolas vivas y, en algunos casos, humanizándolas.

La consecuencia de esta visión, que Lauer asocia con el animismo andino en algún momento, buscaba establecer "una relación personal con la máquina a través de su zoomorfización o antropomorfización, y al volverla orgánica, establecerla como un igual, real o ideal" ("El motor futurista" 80).

Esta antropomorfización de la máquina tiene en *Musa mecánica* un recorrido. Comienza fuerte y viril, asociada generalmente a la masculinidad y termina enferma en los poemarios de Hidalgo, Parra del Riego, entre otros, a partir de 1923.

Ese trayecto, empero, tiene una problematización en "Neurosis hermafrodita", uno de los ensayos más breves del conjunto. En él se analiza la identidad compartida entre automóviles y mujeres en un poema de Xavier Abril, donde la segunda (femenino) rueda como si fuera máquina (masculino). Este poema, que destaca por su erótica mecánica refuerza la visión animista que el autor nos presenta de la vanguardia.

En "Una excepción andina", Lauer vuelve al análisis, esta vez de un poema de *Junín*, poemario que Enrique Bustamante y Ballivián publicó en 1930. El autor nos muestra que la excepcionalidad de este libro radica en la ecléctica interpretación que el poeta hace de lo tecnológico, imaginando una sociedad armoniosa entre máquinas, extranjeros y pobladores andinos. Se trata de una visión que contrasta con la de los otros vanguardistas porque asume la defensa del indio.

"Maquinas impopulares", resalta la difusión social que los objetos de la tecnología tuvieron en el Perú de la década de 1920. Para los sectores medios y altos hubo automóviles, aviones, trasatlánticos; para las mayorías, visitas al cinema de vez en cuando y escucha radial. En ambos casos estamos en el consumo. Mientras los primeros tienen posibilidades turísticas con el transporte, los segundos son parte de las nacientes industrias culturales, imperiales si se quiere. En ningún caso, resalta el autor, estas novedades transformaron sustancialmente sus vidas.

Pero la naciente industria cultural del cine no estuvo destinada sólo a las clases populares. Diríase, mejor, que su acceso fue en cierto grado democrático. Los ensayos "Lo cinematográfico", "Chaplin", "El poemario como película" y "Contemplador contemplado", son versiones a su modo que documentan su trascendencia entonces. Su estatuto de significante complejo (audio/visual), fue entendido más como un lenguaje que como una tecnología. Va-

Ilejo, en su ensayo "Poesía nueva", afirma que un poema nuevo no lo es por las palabras que introduce, sino por el efecto que produce. En el caso del cinema el reto era producir textualmente emociones análogas a las producidas en la proyección de imágenes.

Una precisión de Lauer en estos ensayos nos dice que a los poetas les interesó más el acto cinematográfico final: la proyección, a la que dedicaron buena cantidad de poemas. Pensar y producir el poemario como si fuera una película resulta una consecuencia de lo anterior. Está presente, que duda cabe, en la obra de Carlos Oquendo y Amat, pero también en poemas de Nazario Chávez y Nicanor de la Fuente, entre otros. En todos los casos, dice el autor, importa poco a los poetas la imagen como funcionamiento técnico; se explora, por el contrario, la opción de hacer del cuerpo un soporte de inocencia mecánica con posibilidades de travestismo. En este contexto, Chaplin constituyó el modelo de existencia cinemática, pues fue entendido como un comunista de vanguardia.

En "El instante sin futuro", Lauer afirma que el vanguardismo en el Perú no se vinculó con el futuro, sino con el presente. En ese sentido fue evasivo y explica de alguna manera el fracaso nacional por lo moderno. El tiempo de los poetas, en consecuencia, es una ficción social, flexible, para nada una construcción colectiva: "el tono vanguardista local buscó establecer un espacio público de *actualidad absoluta*, que en varios aspectos se contradecía con la experiencia de lo nacional" (138). Más adelante el autor destaca la importancia de la relación de los poemas con lo nuevo y lo viejo, porque aporta argumentos para abordar el debate entre modernidad y posmodernidad, al tiempo que ilustra sobre el choque o la complementariedad entre las diversas culturas periféricas del capitalismo y la cultura del capitalismo transnacional.

"La cosecha mecánica", por su

parte, estudia la relación vanguardia e indigenismo cultural. Según la cronología literaria y a los que Lauer ha dedicado su investigación (en 1996 publicó *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*) se trata de momentos sucesivos que aparecen como contradictorios desde la perspectiva del contenido —el primero de vocación cosmopolita, el segundo sólo tiene sentido como reivindicación de lo nacional. Para el autor, esta contradicción es ilusoria, ya que los poemas vanguardistas, "nunca fueron parte de una ideología del progreso" (140); evidencian, al contrario, la participación de nuestros actores letrados en un espasmo sociocultural de capas medias y altas que transformó superficialmente algunas apariencias. El verdadero ingreso a la lucha por un país moderno se dio a finales de la década de 1920 e inicios de 1930, cuando la mayoría de vanguardistas buscó refugio en la militancia o en otras escuelas como la indigenista (141).

Esa lucha por un país moderno, desde la perspectiva del indigenismo, se presenta en *Musa mecánica* como la necesidad de recuperar un "orden establecido alternativo", más que a la modernidad a la modernización, vinculando lo nuevo con lo antiguo, lejos de la máquina y el paisaje urbano.

Hasta aquí la lectura de un libro que se publica en el Perú, en un momento en que el debate intelectual pide despedirse de la década de 1920, según expresión de José Ignacio López Soria, para volver a pensar, además de su propia composición, las relaciones del país con lo mundial. Se trata en ese sentido de un aporte que va a contracorriente, porque invita a leer los años de entonces en nuestra época. En términos hermenéuticos es posible hacer una aplicación.

No obstante, leer el presente en el pasado tiene sus riesgos. Sin ir muy lejos la idea de inocencia, que califica en *Musa mecánica* a la apropiación que los vanguardistas hacían de lo nuevo, parecería ser no

muy inocente desde una perspectiva actual. Esa apropiación de referentes culturales foráneos, desde 2004, aparece mejor como el inicio de una actividad ilegal que en el Perú denominamos piratería. Quiero decir, que en esos poemas demos leer también el modo marginal en que se realiza, como bien ha precisado el autor, una maquinización impopular, esto es, una modernización deficitaria. A esto podemos añadir que el carácter deficitario se agudiza más si lo pensamos desde la modernidad, que en este contexto se presenta como un criterio eurocéntrico, que olvida las condiciones no sólo materiales sino imaginarias para su realización y acusa a nuestros particulares procesos de "inconclusos".

Por lo anterior, *Musa mecánica* es un libro sugerente, abierto a la polémica y al diálogo –en un contexto como el peruano poco dispuesto a discutir sus diferencias coloniales–. Se trata de un sutil acercamiento a las palabras de una época, o a la necesidad de nombrar el inicio de nuestra modernización deficitaria.

Enrique Cortez

U. Nacional Federico Villarreal

Cornejo Polar, Antonio. *La "trilogía novelística clásica" de Ciro Alegría*. Lima: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar" – Latinoamericana Editores, 2004.

Este volumen, que forma parte de la colección de obras completas de Antonio Cornejo Polar, en curso de publicación, fue preparado por Tomás Escajadillo, tomando como base los manuscritos de Cornejo Polar y los artículos que este destacado investigador publicara en vida sobre la novelística de Ciro Alegría. Como apunta Escajadillo en el enjundioso prólogo que encabeza el volumen, se trataba en verdad de un "libro virtual" de Antonio Cornejo Polar, quien a lo largo de su

actividad intelectual dedicó siempre gran atención al estudio del indigenismo en general y de la obra novelística de Alegría en particular. Más allá de algunos detalles filológicos, los textos incluidos en el volumen que comentamos coinciden en lo esencial con los de artículos ya publicados por Cornejo Polar entre 1967 y 1984. El capítulo primero del libro presenta un diseño general de la narrativa de Alegría, el segundo analiza *La serpiente de oro*, el tercero *Los perros hambrientos*, en tanto el cuarto se dedica a un examen de los rasgos comunes de esas dos novelas iniciales de Alegría; por último, el capítulo quinto aborda el análisis de *El mundo es ancho y ajeno*. El volumen se completa con una cronología de Ciro Alegría, una bibliografía de y sobre el autor, e incluye en apéndice un par de trabajos de carácter divulgativo y global de Cornejo Polar sobre la obra de Ciro Alegría. Este apéndice podría haberse completado incluyendo las entradas que Cornejo redactó para el *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* sobre *La serpiente de oro* y *Los perros hambrientos*. Como lo precisa el título, el volumen aborda la denominada "trilogía novelística clásica" de Alegría, pues sólo analiza las novelas publicadas por el autor entre 1935 y 1941, que constituyen sin duda lo más importante de su contribución literaria, pero no examina ni los cuentos que publicó en vida, ni los textos narrativos que se publicaron póstumamente, salvo escuetas referencias en los trabajos incluidos como apéndices.

Sin duda Alegría merece ser considerado un clásico peruano, y es pertinente calificar a sus tres novelas iniciales y esenciales como textos canónicos de la literatura peruana, por tanto "clásicos" en el sentido más elemental de la palabra. El atributo de clásico resulta especialmente apropiado para el caso de *El mundo es ancho y ajeno*. En opinión muy personal, es ésta la novela peruana más importante de todos los tiempos; si bien puede