

Brecha

AÑO 3

--

ARTES

--

ABRIL DE 1959

--

LETRAS

--

Nº 8

Secretario del Consejo de Redacción: **Arturo Echeverría Loría** — Teléf. 5640 - Apdo. 1157 - San José, Costa Rica

Edita: **BRECHA Ltda.** — "ES EL ARTE EL QUE VENCE EL ESPACIO Y EL TIEMPO".—*Rubén Darío* — Precio: ₡ 1.25

El Despertar de la Conciencia Moral

En la tierra de Alvargonzález, de Antonio Machado

Por: **CONSTANTINO LASCARIS COMNENO**

El romance **La Tierra de Alvargonzález** me interesa aquí ahora desde un punto de vista "argumental", en cuanto que muestra, como pocos textos, el despertar de la conciencia moral. En este aspecto, es muy sencillo; se trata de un parricidio y de cómo se manifiesta en los parricidas el remordimiento. Un tema clásico en la tragedia es replanteado por el poeta tomando como eje "argumental" de su poetizar precisamente el proceso moral.

Se trata, pues, de la manifestación de la conciencia moral tras la comisión de un delito: el incumplimiento de un deber. El planteamiento es sencillo: Alvargonzález es un campesino que posee alguna tierra y precisamente en Castilla. Lo único que me interesa destacar de esa tierra de Castilla es que, para que rinda su fruto, el hombre tiene que verter un sudor que le cuesta sangre, y si ese campesino no se "mata" entre aquellas peñas, esa tierra no rinde nada. Esto va a ser importante para el desenlace del argumento.

Feliz vivió Alvargonzález en el amor de su tierra. Nacióronle tres varones, que en el campo son riqueza, y, ya ercidos, los puso, uno a cultivar la huerta, otro a cuidar los merinos, y dio el menor a la Iglesia.

Con este planteamiento, ya es de hacer una caracterización del romance. Aquí, aunque a continuación habla de Caín ("muchacha sangre de Caín tiene la gente labriega"), propiamente no es una lucha entre Caín y Abel la que va a darse, sino que va a haber una alianza entre Caín y Abel para matar a Adán. Uno a cultivar la huerta —Caín—, otro a cuidar merinos —Abel—; y ambos juntos, por codicia de la herencia, van a cometer el parricidio.

Mucha sangre de Caín tiene la gente labriega, y en el hogar campesino armó la envidia pelea. Casáronse los mayores, tuvo Alvargonzález nueras, que le trajeron cizaña, antes que nietos le dieran. La codicia de los campos ve tras la muerte la herencia;

no goza de lo que tiene por ansia de lo que espera.

Los hijos no están tranquilos por ansia de lo que esperan, la herencia. La disociación del clan familiar por obra de la actitud de las nueras, plantea el viejo tema de Edipo en el plano más mezquino. El padre siente que hay algo en la familia que no anda bien; había tenido la ilusión de ser un hombre feliz, con hijos felices. Y en una ocasión sueña con sus hijos. Contándonos ahora el sueño, el poeta llega a este punto:

Sobre los campos desnudos, la luna llena manchada de un arrebol purpurino, enorme globo asomaba. Los hijos de Alvargonzález silenciosos caminaban, y han visto al padre dormido junto a la fuente clara. Tiene el padre entre las cejas un ceño que le aborrasca el rostro, un tachón sombrío como la huella de un hacha. Soñando está con sus hijos, que sus hijos lo apuñalan; y cuando despierta mira que es cierto lo que soñaba.

El cómo del delito aquí, ahora, va a ser secundario.

Ambos, Caín y Abel juntos, asesinan al padre y, en cierta manera, se diría que no ha habido preparación del crimen: han sido silenciosos. Sin embargo, se ha dado una comunicación plena entre ellos dos en cuanto que han preferido vulnerar un deber, el respeto al padre, por alcanzar un bien material, la codicia de la herencia. Este es el planteamiento.

Es a partir de este momento cuando me interesa ir señalando los matices con que el poeta va a presentar el nacimiento del remordimiento, el despertar de la conciencia moral. Un primer aspecto que el poeta caracteriza con intensidad es el secreto de la conciencia; estos dos hombres han cometido una acción y van a procurar que esta acción quede en secreto:

A la vera de la fuente quedó Alvargonzález muerto, tiene cuatro puñaladas entre el costado y el pecho, por donde la sangre brota, más un hachazo en el cuello. Cuenta la hazaña del campo el agua clara corriendo, mientras los dos asesinos huyen hacia los hayales.

Ya en un principio el poeta señala una naturaleza en cierta manera animada, "el agua clara corriendo", que cuenta, que denuncia, lo sucedido y, ante esa denuncia, huyen los dos asesinos. Esa agua clara al lado de la cual se ha cometido el crimen va a ser el primer testigo del proceso psicológico de la conciencia moral.

**Hasta la laguna negra,
bajo las fuentes del Duero,
llevan el muerto, dejando
detrás un rastro sangriento.
Y en la laguna sin fondo,
que guarda bien los secretos,
con una piedra amarrada
a los pies, tumba le dieron.**

Esa "laguna negra" es caracterizada como una laguna sin fondo, que guarda bien los secretos. En cierta manera, hay ahí una traslación de la misma conciencia a algo exterior: el cadáver queda inmerso en la laguna negra que guarda bien los secretos, bajo una luna color sangre. Va a ser también la conciencia de cada uno de estos dos hombres quien va a guardar bien el secreto. Esto el poeta lo intensifica aún más:

**Nadie de la aldea ha osado
a la laguna acercarse,
y el sonarla inútil fuera
que es la laguna insondable.**

Llega un momento en que la conciencia del criminal es insondable incluso para él mismo, como pronto va a suceder con estos Caín y Abel. Pero además este secreto de la laguna es total; incluso se condena a otro hombre por el crimen, con lo cual la impunidad jurídica es completa:

**Un buhonero, que cruzaba
aquellas tierras errante,
fue en Dauria acusado, preso
y muerto en garrote infame.**

Sin embargo, pasan algunos meses y la conciencia comienza a manifestarse. La primera manifestación de la conciencia moral es que se hace oír. Este "hacerse oír" de la conciencia, en primer lugar, se manifiesta como una característica especial que gana el recuerdo de cierto día.

**Llegados son a un paraje
en donde el pinar se espesa,
y el mayor, que abre la marcha,
su parda mula espolea,
diciendo: démonos prisa,
porque son más de dos leguas
de pinar y hay que apurarlas
antes que la noche venga.**

Y el poeta sigue, reflexionando:

**Dos hijos del campo, hechos
a quebradas y asperezas,
porque recuerdan un día
la tarde en el monte tiemblan**

Estos dos hombres, por un algo muerto, que está en el fondo de la laguna, llegan a perder el sosiego en cuanto en la soledad del monte los encuentra un atardecer. La conciencia se empieza a manifestar como un algo turbio que hace que no miren ya con claridad las sombras de la noche.

Una segunda manifestación de la conciencia moral es el que ese miedo (preocupación) ante la noche se manifiesta especialmente en relación a un lugar determinado: el lugar maldito donde está el cadáver. Una de las tendencias más fuertes en el asesino es la de volver al lugar del crimen. Esta fascinación del lugar del crimen, en un principio, se manifiesta como "repudio":

**Mala tierra y peor camino.
Te juro que no quisiera
verlos otra vez.**

¿Por qué son "mala tierra y peor camino"? Porque pasan por aquel lugar que ha quedado maldito: la laguna negra donde está el cadáver del padre. "Te juro que no quisiera verlos otra vez", cuando precisamente ese lugar, el único que no quiere volver a ver, es el que en todo momento va a estar, en adelante, centrando su pensamiento.

Sin embargo, este lugar maldito no es lo único maldito que empieza a mostrarse como tal. La conciencia turbia de los dos parricidas empieza a impregnar todas sus acciones, así como la reacción de los demás hombres. Es algo así como que el lugar maldito, a su vez, extiende la maldición sobre todo lo que estos dos hombres tocan. El poeta da una explicación de tipo positivo: estos dos hombres no trabajan la tierra de Castilla,

dura, áspera, difícil, con el amor que hace falta.

**Aunque la codicia tiene
redil que encierre la oveja,
trojes que guarden el trigo,
bolsas para la moneda,
y garras, no tiene manos
que sepan labrar la tierra.
Así, a un año de abundancia
siguió un año de pobreza.**

Entonces ya se da la maldición bíblica propiamente como tal:

**En los sembrados crecieron
las amapolas sangrientas;
pudrió el tizón las espigas
de triguales y de avenas;
hielos tardíos mataron
en flor la fruta en la huerta,
y una mala hechicería
hizo enfermar las ovejas.
A los dos Alvargonzález
maldijo Dios en sus tierras,
y al año pobre siguieron
largos años de miserias.**

Estos dos hombres tienen mala suerte; les salen mal las cosas; el ganado enferma, muere; los campos no rinden; hay, literalmente, hambre. Como hay un algo turbio rondando la conciencia de cada uno, no se trata ya de mala suerte, ni de un Dios indiferente. Se trata de que han quedado malditos y esto lo viven con plena evidencia, tanto que su vida deja de ser una vida "normal". Hasta ahora ha habido algo que no marchaba bien en la conciencia; ha habido un tener miedo en el camino al anochecer; ha habido un querer evitar pasar al lado de la laguna negra. Pero cuando se percatan de que pesa una maldición sobre ellos, que todo lo que están haciendo les sale mal, entonces se da un hacer patente de la conciencia moral, contra el cual no cabe luchar, ni hay rebelión. Aceptan la conciencia moral como una voz que les está hablando, y entonces intentan olvidar aquello que sucedió:

Es una noche de invierno.

**Cae la nieve en remolinos.
Los Alvargonzález velan
un fuego casi extinguido.
El pensamiento amarrado
tienen a un recuerdo mismo.**

Esta es la fundamental caracterización de la conciencia moral: cuando la conciencia moral remuerde porque amarra el pensamiento a un recuerdo, que siempre es el mismo. Por más que estos dos hombres intenten pensar en otra cosa, olvidar, el recuerdo, siempre el mismo, de aquel día se hace presente.

Esa voz, esa conciencia moral ya personificada, es un algo que inquieta y que no deja dormir. El sueño es el mejor descanso, pues consiste en no vivir en vela, en no pensar en nada.

**Larga es la noche y el frío
arrecia...
...las dos pensativas testas
de los asesinos.**

El único adjetivo que necesita el poeta para caracterizar a dos asesinos es llamar "pensativas" a sus cabezas. Y la voz ya se hace presente, tan obsesiva que empieza a darse diálogo.

**El mayor de Alvargonzález,
lanzando un ronco suspiro,
rompe el silencio, exclamando:
Hermano, ¡qué mal hicimos!
El segundón dijo: Hermano,
demostramos lo viejo al olvido.**

E intentan darlo al olvido. Pero viene un algo más que impide una vez más el olvido: el hermano menor dejó la Iglesia, marchó a América, y finalmente vuelve de indiano rico.

**...Un hombre
milagrosamente, ha abierto
la gruesa puerta cerrada
con doble barra de hierro.
El hombre que ha entrado tiene
el rostro del padre muerto.**

La escenificación es la del hermetismo. El poeta emplea todos los recursos plausibles en cuatro versos para lograr la nitidez del agobio del miedo: la puerta es gruesa, está cerrada, con doble barra, y ésta es de hierro. Para que alguien la cruce ha de realizar un portento. La conciencia moral impide mirar hacia afuera, porque todo pensamiento re-

vierte un recuerdo mismo. Por esto, es solamente lo que guarda un recuerdo del recuerdo mismo lo que entra dentro del ámbito de la conciencia. Así, si el tercer hermano, el Benjamín bíblico, **entra**, no es en cuanto Benjamín, sino en cuanto nueva personificación de Adán, en cuanto nueva presencia del padre muerto a los ojos que ya sólo ven el padre muerto. Por ello, creo que sería lo mismo el suponer que el hermano pequeño no se parece al padre. Cuando los dos parricidas le ven aparecer, les recuerda al padre porque ellos, en cierta manera, proyectan sobre Benjamín el recuerdo del padre. No es que una presencia objetiva despierte en ellos un recuerdo, sino que ellos proyectan su recuerdo sobre todo cuanto les rodea. Esta irrupción de otro hombre de la casa, después de años de ausencia, viene a representar la presencia del espíritu de la familia, una nueva personificación del clan familiar. Además, esta proyección de la distensión edipea no se

da solo sobre el hermano menor; el hermano menor viene a ser un testigo mudo, pero vivo, que ahí está, de lo que sucedió; un testigo que testifica el pasado sin saber nada del pasado; un testigo que tiene la conciencia limpia y dinero en las manos; un testigo que termina quedándose con toda la herencia porque su trabajo fructifica, porque tra-

baja la tierra con amor y la tierra le rinde fruto. Los parricidas, poco a poco, pierden incluso la posesión de la tierra maldita.

Además, los parricidas proyectan su mala conciencia sobre sus propias acciones. Cuando trabajan el campo, ¿por qué el campo no rinde como rinde cuando trabaja el Benjamín?

Esa proyección de un algo que no vio, de unas manos manchadas de sangre, se da sobre todo lo que los rodea: se ha dado sobre la luna testigo, sobre el hermano menor, sobre el trabajo cotidiano cultivando la tierra, porque la tierra es en cierta manera el mismo cuerpo del padre, que está tinto en sangre, hendido de un hachazo. Pero es que esa proyección también se da sobre las cosas:

**Del corvo arado de roble
la hundida reja trabaja
con vano esfuerzo; parece
que al par que hiende la entraña
del campo y hace camino,
se cierra otra vez la zanja.**

Y se oye una copla que canta el pueblo:

**Cuando el asesino labre
será su labor pesada;
antes que un surco en la tierra,
tendrá una arruga en su cara.**

Al otro parricida le sucede lo mismo:

**Martín tenía
la sangre de horror helada.
La azada que hundió en la tierra
teñida de sangre estaba.**

**Agua que corre en el campo
dice en su monotonía:
Yo sé el crimen, ¿no es
un crimen
cerca del agua, la vida?**

Estos cuatro versos me parecen, desde el punto de vista de la trama argumental, el eje dialéctico del desenvolvimiento de la conciencia. Claro está que el agua no dice nada, pero, escuchada por los dos parricidas, es un soporte sobre el cual ellos proyectan la estimación de que el agua es juez. Ahí —esa agua no es, pero podría ser, la laguna ne-

Librería ANTONIO LEHMANN

En su departamento Especializado

OFRECE:

Nuevo Diccionario MEDICO Larousse

Para conocer y conocerse:

El "NUEVO DICCIONARIO MEDICO LAROUSSE" refleja exactamente el estado actual de la ciencia médica; reúne en artículos separados de fácil consulta una enorme suma de conocimientos de anatomía, patología, terapéutica, cirugía, psiquiatría, medicina social, obstetricia, anestesia, endocrinología, dietética, toxicología, etc.

Expone detalladamente para el público culto los más recientes progresos.

Su novedoso suplemento anatómico de láminas transparentes superpuestas permite adquirir un conocimiento sólido de la ubicación y relaciones de nuestros órganos.

Profusamente ilustrado con fotografías fieles y explícitas, y aclarado por figuras demostrativas, constituye un inapreciable instrumento de cultura que, con la misma exactitud, pero sin el tedio y la aridez de los textos especializados, permite saber bien y de inmediato todo cuanto se refiere al funcionamiento de los órganos y la salud del cuerpo humano.

gra— hay un cadáver. Los parricidas no han logrado romper los lazos afectivos con aquel cadáver; éste sigue siendo el cadáver del padre. En estos hombres se ha dado un deber incumplido, lo que provoca el desasosiego, la intranquilidad, el sentir que algo no marcha bien; entonces, esa agua, esa laguna, dice, habla, hace presente: "Yo sé el crimen". Aquí ha habido una transferencia de tipo psicológico. Lo mismo que estos hombres han visto la tierra teñida de sangre, o al hermano con el rostro del muerto, también oyen al agua que les dice: yo sé. Pero además: "¿No es un crimen cerca del agua, la vida?" ¿No es un crimen, no es algo injusto, el que cerca del agua, cerca del cadáver, estén vivos los asesinos? Es decir, llega el momento en que la conciencia moral se plantea como remordimiento, como exigencia de satisfacción, como una balanza que ha de ser equilibrada. El cadáver clama sangre, la sangre del asesino. Y, a partir de este momento, se da ya el desenlace. Este desenlace se va a caracterizar por un dominio aplastante en esos hombres del desasosiego, de la intranquilidad, del no sentirse en sí mismos en ningún momento pudiéndose mirar con ojos claros. La renuncia a desoír la voz; ya no cabe el decir: "quiero olvidar". Hay que tener que aceptar que esa voz que sale de dentro tiene que ser escuchada. Y sobre todo, que esa voz reclama la vuelta al lugar maldito, es decir, la aceptación de la llamada del cadáver.

Pasado habían el puerto de Santa Inés, ya mediada la tarde, una tarde triste de noviembre, fría y parda. Hacia la Laguna Negra silenciosos caminaban.

El poeta no nos dice que hayan hablado entre sí, que hayan hecho un plan cualquiera. Llega un día en que, silenciosos, sin una decisión especial, se encaminan hacia la laguna negra, sin más, simplemente así. No deciden ir, se dejan ir, atraídos por la laguna en un momento que el poeta caracteriza como "mediada la tarde", es decir, en el momento en que se les suele

despertar el miedo. Pero además, no es una tarde cualquiera, sino una tarde triste de noviembre, y noviembre en Castilla es realmente triste; además, esa tarde es "fría y parda", ya no hay colores.

Cuando van llegando, el poeta da dos toques psicológicos para indicar su actitud. ¿Cuál es la disposición psicológica de estos dos hombres, que no van a la laguna negra, sino que se dejan ir a ella?

En el hondón del barranco la noche, el miedo y el agua.

Claro es que en el hondón del barranco no está la noche, ni está el miedo. Si está el agua. Pero de las tres notas que da el poeta, las dos que da que son metáfora (la noche y el miedo) son las dos reales, y en cambio, el agua, que es la única nota real que da, la da traslaticamente por el cadáver. Si hay un algo en el barranco que le hace ser laguna negra, lugar maldito, es que estos hombres tienen miedo, y miedo, no a la laguna, sino un miedo angustiado, inmotivado, sin causa concreta, una absorbente intranquilidad que se intensifica al anochecer. El agua, para ellos, es el padre, que no tiene tumba. Y ante la revelación a esos hombres de esa noche, de ese miedo y de esa agua que es algo más que agua, el poeta dice: "los dos hermanos quisieron volver..." El poeta no ha dicho que quisieron ir, ni dice que lograron volverse; simplemente "quisieron volver", pero no hicieron nada por volverse atrás. Estos dos hombres quisieron no seguir adelante; la fascinación del lugar maldito era demasiado fuerte.

Y sobre ese miedo, y sobre ese querer volverse sin volverse atrás, se da el desenlace:

Llegaron los asesinos hasta la Laguna Negra, agua transparente y muda que enorme muro de piedra, donde los buitres anidan y el eco duerme, rodea... agua clara donde beben las águilas de la sierra, donde el jabalí del monte y el ciervo y el corzo abreven, agua pura y silenciosa que copia cosas eternas; agua impasible que guarda en su seno las estrellas.

Me interesan especialmente

estas dos últimas caracterizaciones de la laguna. Claro es que no es la laguna lo que les preocupa; el agua es pura, como el padre fue inocente, pero también el agua es silenciosa, como esa conciencia que fue acallada y que sin embargo en todo momento está hablando y está presente. En los cuatro versos, en forma paralela, se da la vivencia de que en el agua hay un algo que no es el agua y que es inmortal: el agua "copia cosas eternas", el agua "guarda en su seno las estrellas". Se da en todo momento el agua como "caja", como continente de un contenido. Además, el "enorme muro de piedra" viene a reforzar la impresión de ataúd. Pero por encima de todo, esa agua es "impasible", esa agua es **insoportable**:

¡Padre! gritaron; al fondo de la laguna serena cayeron y el eco ¡padre! repitió de peña en peña.

No se trata propiamente de un suicidio, porque no se tiraron. Se trata, más bien, dentro de un ambiente que sería típico de un romance de tipo mágico, en el cual es el muerto quien toma venganza por sí mismo, de una simple aplicación de la ley más primitiva que el hombre ha encontrado, la ley del talión, del ojo por ojo y diente por diente, la ley más elemental de la más rudimentaria justicia humana. Y no por sentencia de un juez; la moral no necesita de jueces. Aquí el aspecto jurídico ya falló sentencia; los jueces se equivocaron. Pero en el orden moral no hay equivocación. El cadáver del padre, que es algo más que un cadáver, hace que los parricidas caigan al fondo de la laguna serena, es decir, el muerto exige un rescate y se lo toma. Quien le da el rescate es la propia conciencia moral de cada uno de los dos parricidas.

x x
x

En este romance no hemos encontrado un sistema filosófico. Aunque su autor era filósofo a más de poeta, ni siquiera puede hablarse de una concepción filosófica. Lo que hay es un suceso. Sin embargo, de la manera como se ma-

tiza este suceso, puede verse claramente el proceso de la manifestación de la conciencia moral en el hombre. Para el caso, daría igual que se tratase de un parricidio, o de cualquier transgresión de un orden moral. La conciencia moral se manifiesta de esta precisa manera: se inicia por un deseo de huir, probablemente realizado; después viene la conciencia moral a manifestarse como una voz a la cual se quiere hacer callar; esta voz, luego, se va convirtiendo en algo obsesivo, que termina fijando la atención en el suceso, y sobre todo, en el lugar del suceso. La conciencia se adapta, en algunos casos, a la vitalidad del hombre, hasta que llega el momento en que se hace obsesiva y entonces precisa de un desenlace. Este desenlace podrá darse, como en este romance, por la ley del rescate, o podrá darse por una indemnización, por el cumplimiento de una condena, por una penitencia, etc. Podrán variar las formas de compensación, pero necesita de una compensación. La voz de la conciencia ha de ser acallada, no por desoirla, sino precisamente por darle salida.

Cuando un hombre tiene un hábito moral (los hijos de Alvargonzález tenían el hábito moral de respetar al padre), puede darse el caso de que, en un determinado momento, este hábito se enfrente con un algo distinto. El hombre se encuentra ante el dilema de la tentación: por una parte, seguir cumpliendo con el hábito de respetar al padre, y, frente a ello, la tentación, la avaricia de la herencia. Este hombre, cuando decide, sabe que, o cumple el deber, o lo infringe: es decir, no se trata simplemente de decidir entre dos posibilidades neutras, A y B. Se trata de optar entre A y B, con un algo más: la conciencia de que el no realizar A y sí B es causa del incumplimiento del deber moral de realizar A. Al infringir el deber moral, se da un desquiciamiento psicológico. Cabe una explicación puramente psicoanalítica, frecuentemente dada, del proceso de desvelamiento de la conciencia moral. La explicación psicoanalítica viene a mostrar el cómo del funcionamiento psicológico del remordimiento. El hábito no

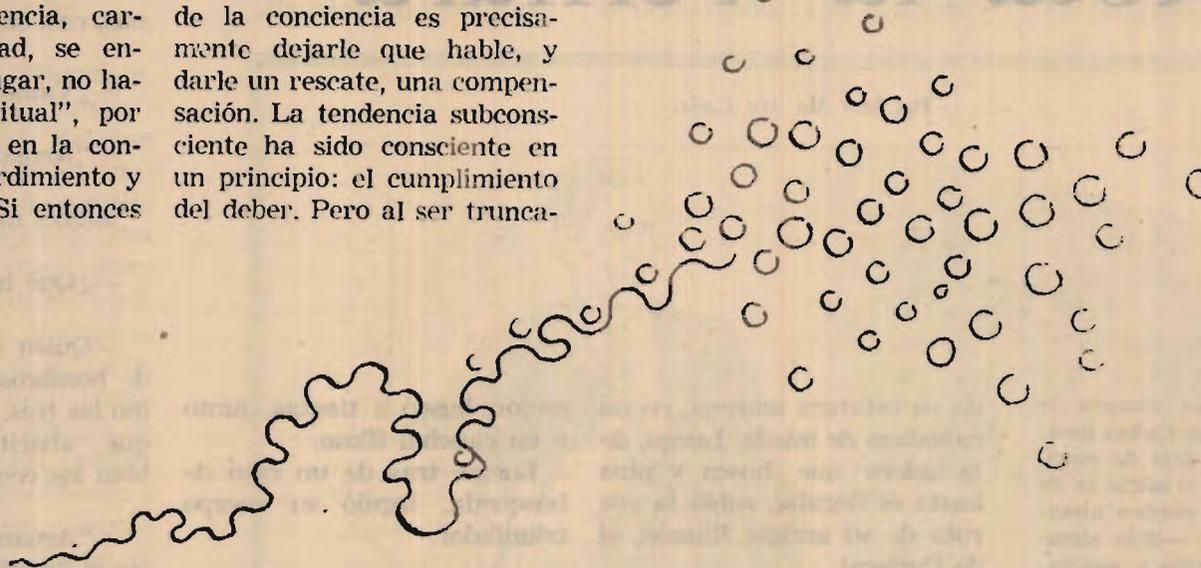
es sólo el repetir una acción, sino que sólo se constituye como tal cuando conforma la persona y esta persona necesita de la reiteración de la acción. Cuando de una manera brusca este hábito ha sido roto, en el subconsciente se produce un desquiciamiento. Una determinada tendencia, cargada de afectividad, se encuentra fuera de lugar, no halla su salida "habitual", por lo que se muestra en la conciencia como remordimiento y mala conciencia. Si entonces

el hombre quiere aplastarla, no oír la voz que habla, se da precisamente el proceso exactamente contrario, pues entonces la tendencia latente en el subconsciente se enmascara y surge a la conciencia con otro rostro. Por ello, la única manera de hacer callar la voz de la conciencia es precisamente dejarle que hable, y darle un rescate, una compensación. La tendencia subconsciente ha sido consciente en un principio: el cumplimiento del deber. Pero al ser trunca-

da como tal, necesita de otro escape por la conciencia. Si estos dos parricidas del romance de Machado, cuando la conciencia moral comienza a despertarse, se hubieran presentado al juez y le hubieran

narrado lo sucedido, hubieran sido condenados, pero el remordimiento hubiera hallado su cauce normal de superación y Antonio Machado no hubiera escrito *La tierra de Alvargonzález*.

Constantino Láscaris C.



Consejo Nacional de Producción

Venta de Semilla Seleccionada de Café

Se avisa a los caficultores que ya está a la venta la semilla seleccionada de café producida a través del Proyecto Cooperativo de Semillas que realizan el M.A.I. y el Consejo.

Las variedades disponibles son Villa - Lobos, Villa - Sarchí e Hibritico (híbrido nacional), que vendemos en la Planta Silos de San José al precio de siete colones (¢ 7.00) la libra.

Rota la Ternura

Por José María Cañas

Hace un buen número de años José María Cañas inexplicablemente dejó de escribir. Pero como el oficio es de los que no se pueden abandonar del todo —deja siempre sus ramalazos y sus extrañas redes de compromisos— María Cañas ha seguido paso a paso, con ojo avizor, el desarrollo de lo literario nacional, y únicamente muy de vez en cuando, aparece en periódicos algún artículo con su firma.

De su extensa obra no quiere ni acordarse. A duras penas suele mostrarse tal vez complacido de ser el autor del "Infierno Verde" y de "Pedro Arnáez", novelas éstas que con las de Fallas le dieron dimensión universal a la novelística costarricense.

El cuento de este autor que ahora ofrece BRECHA, fue premiado en una justa literaria en el año 1928.

En estos tiempos de desgarrar para las letras nacionales, cuando muchos son los tanteos y pocas las realizaciones, estamos seguros que "Rota la Ternura" resultará una nota de recio frescor, de vitalismo ágil y novedoso, características éstas revelantes en toda la obra de este escritor que no ha querido volver a escribir.

AUZ.

En lo alto de la pedriza, sobre la cerrazón del cielo, mintió Miguel una talla en cobre. Tenía tal porte recio su indiana musculatura del Guarco, que resultaba de un metal absurdo. Estuvo un momento hecho en piedra, oteando las sombras que se apretujaban por la cima. Eran sombras ocosas, prietas, demasiado negras. Percibía, únicamente, el ronco lamento del mar, un lamento monocorde, desesperante. Aquel sonar batióle to-

da su estatura morena, en un ramalazo de miedo. Luego, de la ladera que hosca y pina hasta él llegaba, subió la voz rota de su amigo: Ramón, el de Puriscal.

—¿No se ve nada, Miguelote?

—Nada. No "grités".

—¿Vos "crés" que nos han "ispiao"?

—¿Quién sabe! Estoy "tirando ceja" pa ver si atisbo a Sánchez, que hace guardia por aquí.

—Si nos ven, nos jo...

—Callate, no seas necio.

—¿Estará el mar muy "revolvido"?

—No se ve, viejo.

—¿Qué frío, "pa la p..."!

El viento preludeó una queja —una queja tendida, larga— silbó con tremor por toda la isla. Desde el pedriscal, Miguel alcanzaba a ver por encima de la urdimbre selvosa de la hondonada, el caserío turbio del presidio. Por el otro lado, hacia la cima, San Lucas no tenía ribazos, el acantilado era de costa brava y tajante, sobre el vuelo, que, como un fleco de falda, simulaba la espuma del mar.

—Aquí "jué" ¿verdá?

Sí. Acordate de esas piedras "onde estuvimos volando espalda".

Ramón, para convencerse

mejor, buscó a tientas, junto a un canchal filoso.

Luego, tras de un rato de búsqueda, irguió su cuerpo triunfador.

—Ya ves, aquí "jué"; "mirá" la "chinga" del cabo Elizondo.

—¿Es "Liberty"?

—"Vela vos".

Hubo una pausa, en la que los dos presidiarios parecieron alejarse. La tranquilidad tozuda del nocturno les envolvía. El miedo, arrebujaado tras de la llanada honda, pareciera que ahora trotaba por la ruta que siguieron ellos. Unos árboles retorcidos —cimeras bravía del peñón fronterizo— comenzaron a crecer hasta el cielo. Toda la isla tornóse, como en una taumaturgia negra, de un aspecto fantasmagórico. De la selva, tejida rudamente, llegaban ruidos extraños.

Los dos curvaron el cuerpo, aguzando el oído. Ramón se tiró al suelo para escuchar mejor.

Miguelote, ¿y si nos sale el "Cadejos"?

El miedo, ese miedo a la "Llorona", al "Cadejos", a las "Brujas", hizo a Ramón tartamudear. Miguelote sintió el espasmo.

—No la "mentés". ¡Vos sí que "sos" necio!

El aire, que se desleía por sobre los montes en rafagales aturbionados, trajo un claro

sonar de cascajos.

—"Oí" ¿No será el "Cadejos"? —Los dos sintieron que los cabellos se les ponían de punta. Se apretaron las manos. Eran manos rudas, morenas, casi sin pelambre.

—¿Vamos?

—"Arreále".

Miguel miró al cielo.

—¿Qué horas serán?

—Quién sabe— se encogía de hombros. —Deben ser como las tres. "Safémonos" porque "ahorita no más" cambian los centinelas.

—"Acuantá" me pareció oír el "reló".

—No seas chanchito. Lo que vos oíste fué el "riel".

—Callaron nuevamente. Volvió a mirar Miguelote al cielo. Fué en una mirada dura, hincándola sobre la mansedumbre del novilunio. Luego, se persignó.

—"Dios".

—"Dios".

Sobre la punta de sus pies descalzos, libre el amplio tórax musculoso, un poco recogida la cerviz de indiano corte, tensos todos los músculos, Miguel dió el salto. Las sombras de la cima, —ocosas y prietas—, se tragaron la rúbrica que su cuerpo desdibujó en el aire. Atento el otro, estuvo un instante solo, de pie sobre la pedriza calva, hasta escuchar el bote del cuerpo en el agua. Luego, cerró Ramón los ojos, enarcó los brazos y repitió la comba sobre el vacío.

Ahora, desde el mar, veían la costa agría de San Lucas como una mancha que les cortará el ángulo hasta el cielo. Nadaban vigorosamente. Ramón se escurría con agilidad saltando por sobre las olas que le abofeteaban el rostro, en escorzos de todo su cuerpo magro, hecho a las pozas traidoras y a las presas asesinas. Miguel era más tardo, pero era más recio.

Oyeron de improviso un tiro. El tiro se agrandó por los montes, rodando en la hondonada del mar, repitiéndose en el confin lejano. Luego, otro; después de un silencio, varios.

—¡Ay, hijos de ...! —la palabra, gruesa y de lupanar, le rebotó dentro del pecho.

—Nos tiraron. Miguelote. Ya vieron que nos "safamos".

Miguel no le oyó. Estaban ahora separados por muchas brazadas. Sirvióles de conjuro el sonar de los disparos, para nadar con más coraje. Poco a poco, con esa irritante lentitud de la huída imposible, fuéronse alejando de la costa.

Las ancas del mar tornáronse más quietas, más cansinas; casi laxas. En cambio, una pesadez iba envolviendo a Miguel el indio del Guarco. Era una sensación mansa de agotamiento, que le nublabá el vigor como si le amparase. Con toda la fuerza de sus pulmones, llamó:

—¡Moncho! ¡Moncho!

-u- -::; V puví ? - z -

Casi ni se oye él. Con dureza, una ola le batió la cara hasta hacerle tragar un buen buche de agua. El sabor amargo se le fué por la garganta, inundándole toda la boca, la nariz, hasta llegarle a los ojos en un escozor horrible. Se sintió solo, y tuvo miedo. Comenzaban a pesarle las manos, los brazos; hasta por las piernas sentía el avance de una trabazón poderosa. Un chapoteo cercano le hizo ponerse en guardia. Eran los brazos escurridizos de Ramón

— ¿Estás "cansao"?

—¡Mucho!

—¡No seas pendejo!

—No viejo, es que yo no nado muy bien.

—Dáale duro, que si aguantamos, no nos agarran.

—¿Vos "crés" que llegaremos a la costa?

—Sí no "sos" tan "mami-ta"...

—¿Faltaré mucho?

—Estamos al "prencipio". No siguió Ramón. Fue un

escorzo rápido sobre las olas para hundirse. Miguel no comprendía. Estuvo un momento perplejo, sin acertar. Cuando emergió nuevamente la cabeza del puriscaleño, tenía una contracción de terror.

—¡Miguelote, un tiburón!

—¿Onde?

—Aquí. ¡Nos ha "tirao".

Me...

No pudo seguir. Dió un grito ronco, duro, tremendamente desgarrado. Salió el alarido

de sus bronquios, como si fuera un flechazo chato. El terror hizo a Miguel encogerse súbitamente.

—¡Moncho! Moncho, ¿qué "jué"?

La pregunta, loca de terror,



**Ahora,
en una sola
póliza...**

**UN SEGURO DE VIDA
PARA TODA LA FAMILIA**

como **OFERTA ESPECIAL...**

Este nuevo plan de Familia combina, en una sola y económica póliza, un Seguro de Vida para Papá, Mamá y los niños. Y, automáticamente cubre, sin costo extra alguno, a los niños nacidos o legalmente adoptados, después de tomada la póliza.

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

Pida informes de la nueva
POLIZA de FAMILIA
a nuestros Agentes Solicitadores

Instituto Nacional de Seguros

A las personas que tomen Pólizas de Familia antes del 10. de Julio de este año y que a esa fecha estén al día en sus pagos, el Instituto Nacional de Seguros ofrece pagarles la próxima prima de renovación respectiva - equivalente a un año - si resultan favorecidos en el sorteo que se hará para distribuir en esa forma, un total de ₡ 5.000.00. No participarán de esta ventaja los empleados del Instituto.

cedió rota en los suspensivos. Un resonaba en la lejanía y sobre la nuca de Miguel, el ruido del otro. Entre las sombras adivinó su cuerpo —que se movió de leves contorsiones sobre el lomo de las olas— roto y laxo. Abandonada la cabeza entre los poderosos biceps, sudada la cara, todo el cuerpo pesado y flexuoso, se fué hundiendo poco a poco. Trató Miguel de sujetarlo por los pechos, pero se le escurría hacia abajo. Un golpe de agua le dió una horrible verdad. El agua había a sangre.

—¡Se lo “jartó” el tiburón!

Tuvo entonces terror. Fué un terror durísimo. El terror de querer huir; el terror de no poder huir. Sobre su mismo cuerpoánico que le agarrotaba las mandíbulas, entorpeciéndole los brazos, sintió el esfuerzo sobrehumano de sus últimas fuerzas agotadas. Ahora, en la crispación, luchaba con más rudeza. Allí cerca rondaba la muerte. La esperaba de un momento a otro. Saldría para matarlo a él también. Era inútil. Pensó en su “chacalín”. El pensar, lejano y difuso, dióle fuerzas, los músculos, ante el estímulo, se irguieron jarifos. Luego, tras de un rato de brevedad, volvió a caer en un abandono de inercia. Desalentado, dormidos los brazos poderosos de gañán, tundido el cuerpo por la lucha, roto el espíritu de terror, se abandonó al vaivén de las olas. Un ramalazo de recuerdo le vino a acibarar más la boca. Ya los brazos no le servían de nada. Las piernas estaban rígidas. Por todo el cuerpo, la pesadez avanzaba lenta pero atroz.

—Mi “chacalín”— volvió a pensar. Al pensar en su hijo, una ternura honda le subió del pecho.

—¡Más grandote que estará el “confisgao”! —Pensando en su hijo le parecía mentira que la muerte anduviera tan cerca. Era absurdo creer la negación de su deseo de padre. Encontrar el fin, antes de llegar a la meta. La mente de Miguel, primitiva y sedita, razonaba magramente. ¡Debía de estar “grandote”! Toda su ternura sin adornos ni alifanes, sencilla, tosca, de músculo campesino, cifraba la meta

en el hijo lejano. Buscándole iba. Cuando a él, —a Miguelote—, lo trajeron a San Lucas, tenía el niño once meses. Fué en tiempos de don Chico Aguilar. Recordaba claramente que entonces comenzábale la tosferina. Ya hacía nueve años desde la última vez que le vió. Fué precisamente la noche antes de matar al hijo de don Sebastián. Iban a traer al “güila” a Cartago para que lo viera el médico; no lo trajeron, porque Miguel mató al hijo de don Sebastián.

La escena no se le borraría nunca. Sobre todo, por encima de todo, estaba el gesto de terror de don Luis, cuando, en el aire, cimbró clásico, bajo su poderoso brazo de indio de Guarco, el machete filoso y escurridizo. Fué en aquel mismo corralón que había mandado techar don Sebastián sobre cuatro horcones retorcidos, polvosos. Fué entre el barrial que formaron las aguas tozudas y las pezuñas anchas de unas vacas lecheras. Bajo el corralón de fuerte olor a boñiga y a “paca” de heno. Lo mató de un solo machetazo. Por algo tenía él fama, cuando mozo, por toda la contornada de Cartago, Agua Caliente, San Rafael, de “sacarle” “plumas” a los “chúcaros”, “suertes” a las reses bravas, de “enganchar” a las mozas de los pueblos cercanos. Cuando les encontró en la misma oscuridad, abrazados, un rafagal de odio le hizo cimbrar todo su cuerpo poderoso. Fué como si agitaran a una ballesta tensa. Estaban apretujados uno contra el otro. El, casi no les veía la cara, pero los presintió con las entrañas. A don Luis, al hijo del patrón, —coloradote, sano, robusto, elegante, con ojos azules— lo mató de un tajo. A ella, a la “hija de” a “Miquela”, su esposa, no la mató. Faltó brio en el puño, empuje en el pecho, músculo y coraje en el brazo.

—“¡Grandotote debe estar el “confisgao”! —volvió a pensar. Luego, de cara a la noche, miró hacia arriba, donde la tranquilidad se hacía sonora, amplia, robustamente diáfana.

—“¿Se parecerá a su “tata”? ¿Será igual a “yo”?

Le hormigueaban las manos, los brazos; hasta las piernas. Un golpe seco tamborileó dentro de su cabeza achatada. Estaba aturdido; roto todo él, todo su empuje, todo su vigor de sangre “cartaga”. Una ola le golpeó hacia el cielo.

Luego, no sintió nada...

El pegujal, desde el risco cimero que remataba un loma bajo, se extendía a sus pies. El veía el pegujal verdoso, con un olor de ópalo mañanero, dividido por los bajos tapiales en negro. A su vera, majestuoso y solemne, un mango erguía la prestancia de su tronco grave, bajo la urdimbre de bejucos, lianas de yedras ocrosas. El día veranero estaba limpio hasta la lejanía. La reciedumbre azul del dombo, en aquella próxima hora de la anochecida, ennoblecía el matiz del agro. Solamente muy arriba, casi a donde no alcanzaba la vista, rayaba en negro, tintando lejanamente la seda del cielo, la elegancia rítmica de un zopilote.

Miguel se tendió sobre la grama del otero para dar reposo a su cuerpo fatigado. Tenía los pies rotos, manchado de sangre el pantalón de drill burdo, rasgada la pobreza de su camisa de estameña ruda. El pelo rebelde, corriéndosele por la cara hispido de sudor y polvo, dábale un fuerte aspecto de animalidad prehistórica. La marcha a través del monte, de la hondonada, del pedregal; bajo los calores asfixiantes del trópico, sobre los filosos riscos costeros, parecía un milagro. Fué escurriendo el secreto de su delito por las rendijas que dejaba el acoso de la policía, de los jefes políticos en los pueblos remotos, de la curiosidad malsana en las aldeas de ranchos raquíticos. Como un perro cercado, flaco de todo reposo y tranquilidad trotó desde la costa hasta Cartago. De allí —mirando de lejos siempre, las agujas de la iglesia lejana— siguió trotando sin parar, sin dar tregua ni reposo, para venir a aquella hondonada en el remanso grandioso del Guarco. Ahora parecía mentira otear los campos de labrantios, las ringlas verdes de los bananos, las manchas blancas de los cafetos floreci-

dos, las sementeras de hortalizas, que los pegujaleros cuidaban con el amor curvo de sus cuerpos sudosos, bajo la lluvia brava y sol jalde...

Cuando cayó la noche y nació una luna pitañosa, Miguel se acercó a la “tranquera”. Todo estaba igual en la finca. El mismo corralón, bajo y patizambo como un hórreo. El mismo enjabelgamiento que lo denotaba sobre el color del terrazgo.

Al salir el vallado que lo hicieron de pedriza, Miguelote tuvo miedo. Recordó a Marcos —el menor de los Moli—, su tozudo perseguidor. Tuvo miedo ahora, cuando de su hijo no le separaban más de dos zancadas. Fué el miedo de que lo cogiesen sin llegar a verlo; sin mirarle “un güen poco de rato”, después de todo el ayuno de su vida dura en el presidio acre.

—¿Estará “Miquela” despierta?

—¡Mi “Güila”! ¡Mi “chacalín”! —La misma ternura de siempre lo hacía vibrar.

Fué Celestina, el claror de la Luna. Cuando empujó el busto por la ventana exigua, pudo ver que dormían. Fuera, hacia el campo, el silencio agrandábase, apenas rayado por algún grillo metálico. Podía percibir la lenta respiración de ambos. En la tizereta fronteriza, bajo la cobija colorada, estaba “Miquela”. No sintió odio. Contra sus temores, el alma permanecía mansa inundada de ternura. En la más cercana, bajo aquel mismo agujero que servía de claraboya o “linternilla”, estaba él. Miguelote extendió el cuello para mirarle mejor.

—¡Su hijo!— pensó— ¡“Pa la p... y qué grandote! ¡Qué grandote! —Toda su emoción dolorosa de años, reconcentrábase en mascar aquellas palabras zafias, gruesas, que al pobre le parecían más dulces que la “Salev”. A la vista del chiquillo, tuvo que morderse los puños para no gritar; para no estrujarlo contra su pecho duro de músculo. Era “grandotote”, fuerte, de corte indio, recio de tendones. Tenía el belfo gordo, la cara sucia, el mentón ancho. Miguelote lo contemplaba a oscuras, ra-

dante de júbilo, tremándole todo el cuerpo en una alegría feroz.

Quiso, aún, verlo mejor, y estiró el pescuezo que estriaban las venas gordas. Fijo en el sueño reposado del gañán, embobado en él, gozaba de una honda ternura que le hacía escocer el pecho. Fué entonces cuando el muchachote dió un soplido, se restregó los ojos, los abrió un poco, volviendo a caer cuando la sospecha brutal le abofeteó el corazón al padre. Había visto instantáneo, más rápido que el dolor macerante de la carne, el gesto del otro. ¿Cómo adivinó en la penumbra del cuarto aquellos mismos ojos del muerto? Ni la razón más escueta y fría, pudiera descifrarlo. No los vió; los sintió. Eran los mismos ojos azules, claros, desteñidos. El mismo gesto que recordaba bajo el cimbire elástico del machete, cuando la crispación atroz. La idea, certera y aguda, le horadó el cerebro. Sin embargo, no podía ser. Quiso mirarle más hondamente en busca de él mismo. "¿Se parecerá a su

"tata"? "¿Será igual a yo"? Tuvo que reconocer, dolorosamente, que su "chacalín" no era de él. Ahora caía en muchos detalles que antes no percibió.

El suelo de madera, la cobija de lana, el chaquetón nuevo y "dominguero". Encima del lecho del chico había un retrato con ancho marco. Miguelote no quiso mirarlo. El golpe le había atolondrado. Para el pobre no fué un razonamiento frío, despacioso, a la postre estéril. Fué una idea, magra, sedeña, clavada allí dentro hasta siempre. Entonces Miguelote sintió ganas de llorar; eran también unas ganas difusas de matar. Pero ni Miguelote lloró, ni Miguelote mató. El miedo acre, poderoso; el dolor hondo, desgarrado, le enmudecieron los ojos, agarrándole sus brazos. Quedó fijo, en aquella actitud de carriátide india, de bajo-relieve deforme. Así lo hubiera sorprendido el alba. Estaba idiotizado. Tras de él, percibía pasos confusamente; eran voces veladas, ocultas por los árboles de la ladera pina. En la

violenta actitud de su cuello tirante hacia atrás, olió de golpe con su olfato de perro campesino. Presentía a Marcos, el cabo, su tozudo seguidor. Y por entre los horcones, a campo traviesa, a duros pasos que iban manchando la grama con la tibia rojez de sus pies destrozados, huyó en violenta carrera. Huía sin mirar atrás, recto y seguro, como conocedor del peligro. Ampliando el pecho, aventadas las narices, tensos todos los músculos, agarrotadas las manos gruesas y burdas. Era una carrera al través de los barrancos, por sobre las canteiras filosas y duras. En el impulso ávido de escapar, las fuerzas centuplicábanse. En el duro trote por él descampado del potrero, los árboles se emqueñecían a su lado.

Y de pronto, en medio de la tensión, junto al esfuerzo de la loca carrera, se preguntó para qué huía. Hacia dónde huía; y por qué huía. ¿Qué le esperaba después de aquello?... ¿Todo inútil! La amargura de siempre, la amargura del corralón, de la sangre de

Moncho, de su cuerpo tundido por las ramas en la marcha fatigosa, de su hijo perdido, le subió a la cabeza, mareándole.

Hueca la vida, rota la esperanza, destrozada su ternura, "¿pa" qué seguir "juyendo"?

Detuvo la carrera en seco. Sobre un tajo rojizo que descansaba en el camino vecinal y enlodado, abiertas las piernas, bombo el pecho bajo el jadear de bestia, perlada de sudor la frente breve y sinuosa, volvió a tallar su estatua de discóbolo moreno.

—"¿Pa" qué seguir?

Buscó una piedra baja y deforme —era una piedra negra— y se sentó a esperar.

Por la comba del potrero, una comba purísima, asomaron en veloz carrera sus perseguidores. Enclavado a él mismo, sujeto a su desesperanza, ni siquiera alzó la vista.

Llegaban todos radiantes de triunfo hasta él...

En la lejanía, cantó pujante un gallo trompetero.



PILSEN

SABROSA ES POCO!



Para su optimismo... para su placer disfrute de PILSEN la cerveza delicada de sabor inconfundible que demuestra la exactitud y el balance de fabricación.

Disfrute Ud. también de ratos inolvidables de placer, placer de saborear, placer de tomar PILSEN... la cerveza que alegra dos veces.



Ensayo de una interpretación integral del arte clásico

Por: MOISES VINCENZI

Es muy cómodo buscar, a modo de punto de referencia, para la interpretación del arte nuevo, la doctrina del antiguo, aunque sea tan sólo en uno de sus aspectos. De esta suerte obtendremos un fecundo contraste.

El arte clásico tiene como capitales características la simetría, el equilibrio armónico de las partes, la exactitud del detalle y la serenidad final del conjunto. En lo que se refiere a la arquitectura, el Partenón representa el símbolo objetivo de su doctrina. La Venus de Milo y el conjunto del Laocoonte, en la escultura. Y las rapsodias homéricas, en lo poético.

El artista apolíneo aprendió de la naturaleza humana, en primer lugar, la distribución simétrica de los órganos corporales. Después la observó en el reino animal. Y luego en los vegetales y en los minerales. De estos hechos científicos derivó su concepción del equilibrio, que es la fuerza mayor de su arte.

Aprendieron los griegos, además, de los objetos externos, la lección de su continuidad espacial y de su finalidad utilitaria. De este modo unieron al sentido de la armonía simétrica, el de la unidad objetiva y el de la utilidad de las partes concatenadas en la formación de un conjunto armonioso. Así encontraron lo bello en lo vario sometido a lo uno, a lo equilibrado, a lo exacto. Pero además unieron, al espacio continuo, la concepción del tiempo seguido y de la acción continua. No podían

derivar mayores ventajas de la observación científica de las cosas.

Este arte unitario y utilitario correspondió a la matemática de su tiempo. La geometría de Euclides se derivó, al igual que el arte apolíneo, de la observación del espacio próximo dentro del tiempo próximo. Los griegos fueron por esto, observadores presentes de la belleza y de la utilidad del medio. Se advierte con toda claridad la relación existente entre el arte clásico y la matemática clásica.

Pero, ¿fue anterior la observación científica, geométrica de las cosas, a la contemplación de su belleza? Sostenemos que el hombre nace científico y deviene, hasta muy después, en artista. Por ello, el arte apolíneo es hijo de la matemática griega, anterior a Euclides y a Pitágoras. Había de ser, por consiguiente, un arte geométrico, en que la proporcionalidad era el principio de la armonía continua y simétrica de los detalles.

En lo que respecta al ambiente filosófico en que se desarrolló el arte apolíneo, hay que afirmar lo propio: favoreció con el sistema o el simple intento de sistematizar una concepción completa del mundo, el deseo totalitario y unificativo del arte. Por un lado el arte griego buscó la armonía simétrica; por el otro, los filósofos anduvieron a caza del reposo armónico de las ideas. El ritmo de la geometría euclideana es el mismo del arte apolíneo y de la filo-

sófia apolínea.

Sin aquella matemática presental y sin aquella filosofía totalitaria, no habría existido el arte clásico, porque el querer, el sentir y el pensar, son los vasos comunicantes de la vida animica. La presión ejercida sobre el contenido de uno de ellos, se refleja, de inmediato, necesariamente en los otros.

Cierto que el arte apolíneo es, tan sólo, un aspecto de la vida griega. Sin embargo, no le cabe, a su realidad más o menos parcial, una explicación diferente de su doctrina. Es seguro que el arte dionisiaco esté unido a un impulso filosófico y científico, correspondiente a su psicología desbordada. Y lo mismo es posible afirmarlo del arte moderno.

¿Hay alguna relación estrecha entre la matemática moderna y el arte moderno? ¿Entre los inventos de la época y la sensibilidad artística nueva? ¿Existe alguna relación entre las últimas corrientes de la filosofía y el arte actual?

La respuesta a las anteriores preguntas es, como al referirse al arte clásico, afirmativa, aunque el contraste entre el mundo clásico y el actual es, sencillamente, enorme.

La explicación del arte apolíneo es, de esta manera, un caso digno de tomarse en cuenta, como el más típico, acaso, para el objeto que nos proponemos: el de aclarar por medio de la filosofía integral, los móviles del arte contemporáneo.

LAS GRANDES VELOCIDADES AL DESBORDARSE DEL PRESENTE CLASICO

Existe una diferencia muy notable entre la apreciación de las particularidades de un camino que se pasa a pie y la de las características de este mismo camino transitado en automóvil. Y si, en lugar de andar por él o de deslizarse por él sobre un carro, seguimos, en lo posible, ese camino desde un avión, desaparecen, casi por entero, las particularidades observadas antes y las sustituimos por una gran síntesis muy diferente a cualquier percepción menos veloz de los sentidos.

En el primer caso el observador es más apolíneo que en el segundo, puesto que aprecia, al modo clásico, cada detalle del sendero. Y en el segundo, mucho más clásico que en el tercero, puesto que en éste los detalles del paisaje se funden los unos en los otros, uniformando las impresiones más diversas dentro de las líneas más generales de la estimativa visual.

Por eso el arte griego es el del hombre que salva las distancias con sus propios pies, serenamente. Un arte presental, casi quieto, sin solución alguna de continuidad en el espacio y en el tiempo; un arte que distingue no sólo las diferencias sino también sus más pequeñas conexiones. El tiempo parece aquietarse en el examen de cada diferencia y en la apreciación de cada analogía. Es, en suma, un arte analítico. En cambio, las grandes velocidades modernas esfuman las partes en poderosas síntesis temporales, desbordando, de esta suerte, el contenido psicológico sobre el presente despacioso y analítico de los griegos. Así, pues, para resumir este pensamiento, manifestamos que el arte apolíneo trabaja en función analítica y el moderno en función sintética. El contraste es evidente: lo viejo y lo nuevo no pueden tener, con métodos tan diferentes, una misma sensibilidad, una misma apreciación estética, ni un mismo gusto artístico.

El presente clásico ha sido roto ya, dos veces: primero, por los matemáticos moder-

nos, que descubrieron la cuarta dimensión y alargaron las figuras externas hacia lo pasado y hacia lo porvenir; y segundo, por conducto de las grandes velocidades alcanzadas por la máquina contemporánea, que han comprimido, en una laboriosa síntesis, grandes zonas de contemplación espacial, en el menor número de presentes posible.

Queda demostrado que sí existe un motivo científico poderoso para que el arte moderno busque, en todas sus manifestaciones, sobre el análisis de las partes, la síntesis de los conjuntos. Sería ilógico, finalmente, exigirle un mismo método poético a Esquilo, el de la sandalia, que a D'Annunzio, el de la hélice. No puede ser igual, en forma alguna, un canto de Píndaro a un poema de Walt Whitman. Igual por el motivo de inspiración, por el paisaje, por el color de la época y por el ambiente científico y filosófico de la misma. Un mismo poeta no podría cantar, de idéntico modo, al Partenón de Atenas que a un rascacielos de Nueva York.

El mundo pluridimensional y los inventos contemporáneos han desplazado, la relativa homogeneidad de lo viejo, con la innumerable heterogeneidad de lo nuevo; lo analítico despacioso, con lo sintético vertiginoso; lo simple con lo complejo; lo inmediato con lo mediato; la exactitud de lo ingenuo con la sugerencia multiforme de lo simbólico.

De esta manera se suprime lo barroco, no por lo múltiple sino por lo detallista; lo muy adornado, que supone paciente elaboración analítica, apolínea, por lo sobrio que recuerda la uniformidad de los paisajes vistos bajo una enorme velocidad. Como se ve, la sobriedad modernista no es simplicidad, sino comprensión de los detalles en la síntesis de las generalidades más vastas. De aquí la necesidad de comprimir que siente el arte moderno, ya en el verso, suprimiendo partículas de relación innecesarias, tanto como en la prosa; ora en la anatomía de las piedras simbólicas de Rodin, en que el artista hace desaparecer lo pulido y acaramen-

lado de la piel, por la intención del músculo y del tendón secreto que lo mueve; o ya en las imágenes del lienzo, en que el pintor quisiera representar, en el trazo fijo y simple, lo móvil y complejo del movimiento desbordado sobre el presente clásico. Y no es otra la aspiración, cada vez más concreta, del cine. El celuloide suprime lo conectivo superfluo y lento, por la síntesis rápida y esencial de la acción. Quisiera, por ejemplo, para dar la idea de un tren en marcha, suministrar al público, casi simultáneamente, como dándole vuelta a las figuras, la imagen de cada uno de los detalles más salientes, haciendo un esfuerzo por desbordar el tiempo en que ocurren ordinariamente los fenómenos, en un agolpamiento concentrado de datos. Con esta nueva experiencia artística realizada en función de la velocidad, el hombre se ve forzado a concentrar más sus facultades, puesto que se le presentan a su asimilación, con una gran velocidad, sus estímulos. O de otro modo: el arte apolíneo estimula despaciosamente la contemplación del hombre; el arte moderno, la sobreexcita y la recarga de contenido sintético.

El presente apolíneo de los griegos ha sido, por entero, desbordado, al influjo de velocidades fantásticas y de cálculos matemáticos que han superado la capacidad sensorial humana; asiento ya destrozado de la evidencia clásica, esa capacidad sensorial, tan indiscutible para los griegos, ha quedado relegada al simple ejercicio de la conducta vegetativa, mas no al de la investigación superior de la verdad.

¿EXISTE ALGUNA RELACION ENTRE LAS ULTIMAS CORRIENTES DE LA FILOSOFIA Y EL ARTE ACTUAL?

Así como el arte clásico fué sistemático, al modo de la filosofía antigua, siguiendo el ritmo de la proporcionalidad matemática de las figuras, el arte actual, desbordado como la matemática actual, se relaciona de modo estrecho con el desbordamiento de la filosofía intelectualista, sobre los

dominios intuitivos de Bergson y la fenomenología alemana, representada ésta capitalmente por Husserl.

Hemos de recordar que a la visión presental del arte clásico, corresponde el desarrollo del intelectualismo, de la suprema razón que todo lo formaliza en simétricas ideologías. Por esto, un signo de la ruptura del mundo clásico en la filosofía y en el arte, es el de haber postergado a segundo término, el formalismo de la lógica aristotélica, que tan singularmente sabía imponerse en los menesteres preceptualistas del arte.

El imperio del racionalismo está unido, de esta suerte, a lo limitado y presental del arte griego, de la ciencia griega.

La época actual, integralista en todo género de disciplinas, ha impulsado a la filosofía hacia el reconocimiento de que existe a más de una lógica de la razón, otra del sentimiento — Pascal — y

otra de la voluntad— Schopenhauer—. Por tanto la filosofía moderna, desapolinizada, busca la verdad servida de las tres potencias del alma humana: pensamiento, sentimiento, voluntad.

¿Puede, en forma alguna, el arte, realizar obra verdaderamente arquitectónica dentro de un exclusivo intelectualismo estético? La filosofía estética ha seguido siempre, pie a pie, el desarrollo de la filosofía general. Si ésta ha renunciado a un formalismo ideológico apolíneo, por el afán de buscar una verdad más amplia, la estética anda paralelamente tras este propósito complementario: no cabe duda de que ha dejado de ser apolínea al modo clásico, para desbordarse en las inquietudes que por un lado le estimula la matemática de un Einstein y por otro los inventos de un Edison o un Marconi.

No es necesario demostrar que el mundo actual es diferente al de la vieja cultura he-

GANADERO:

LAS MELAZAS

constituyen el alimento más eficaz y más económico para su hato.

Mayor producción de leche.
Engorde más rápido del ganado de carne.

Sólo las piedras cuestan menos que las melazas!

Diez céntimos el kilogramo.—Cuatro y medio céntimos la libra.

Pregunte al Ministerio de Agricultura e Industrias por los extraordinarios resultados que ha obtenido en sus experiencias con este alimento.

CAMARA DE AZUCAREROS.

Reflexiones sobre la Muerte

II

A la nobilísima dama
doña Anita de Vargas
Coto, madre y amiga
ejemplar, con el mayor
respeto.

A. AGUILAR MACHADO

El problema de la muerte alcanza una fuerza excepcional en el alma lacerada por una desintegración prematura o necesaria de la constelación familiar. Dicho problema presenta aspectos de inquietud desconcertante o de agonia en los temperamentos hipersensitivos en quienes el propio dolor o el de otros, les lleva a descender el velo del más allá.

Ante la muerte o pérdida de lo que se ama, de lo que se quiere o simplemente de lo que se necesita, todos suelen flaquear y, por ecépticos que presuman ser, en esos casos, se refugian en una auténtica soledad espiritual, en la que los seres alcanzan a experimentar el desamparo que, por ser tan íntimo e irreductible, identifica a los unos con los otros.

Pasada que sea en nuestras vidas la euforia de la juventud, y al percibir el envejecimiento que el transcurso del tiempo trae consigo, el panorama de la vida se nos va presentando con tonos sombríos, entre los cuales contemplanos aquí y allá, inevitables procesos de extinción y de muerte.

Mirando hacia atrás, y en un cúmulo de actuaciones nuestras, como entre las húmedas fosas de un cementerio abandonado, sólo contemplamos los afectos casi desvane-

cidos de no pocos amigos, que dijeron estimarnos, afectos que van cediendo lugar a la inquina de esas mismas personas o la indiferencia con que nos miran cuando ya su propio destino no depende del nuestro.

¡Esta indiferencia que nos hiere como el histórico instrumento de tortura que lleva sin piedad, el frío de la muerte en derredor suyo! Discípulos que ayer no más dijéronse hijos espirituales nuestros, convertidos ahora en personajes, con méritos o sin ellos, apenas si nos miran cuando pasan a nuestro lado y, hasta en el mismo círculo limitado de nuestros propios familiares, ¡cuántas reacciones negativas ante nuestros problemas y cuántos gestos de indiferencia a medida que el complicado crecimiento de los intereses materiales va hipertrofiando la personalidad de los seres que vinieron ligados a nuestra suerte por los inexorables vínculos de la sangre.

El tema de la muerte sigue penetrando las diversas capas de nuestra naturaleza existencial, conforme vamos extendiendo miradas retrospectivas en el área de los recuerdos. Las mayores energías de nuestra existencia, las hemos dedicado a las tareas de

la educación. Estas disciplinas, y su práctica correspondiente, ejercieron un poder tan efectivo en nuestro destino que, a pesar de algunos halagos profesionales en la carrera del derecho, apenas iniciada esta actividad, hicimos abandono de ella en forma definitiva. Con el acervo de nuestras mejores ilusiones y la fortaleza que da la juventud, comenzamos a laborar en el campo docente, y a llevar ahí, las inquietudes de un espíritu, en el cual fue siempre, —y de ello jamás habríamos de arrepentirnos—, más fuerte el amor que el odio. Naturaleza artística la nuestra por el ineludible mandato de la herencia, el sentimiento nos ha movido de continuo. Ya que no tuvimos el privilegio de estampar el cuadro inmortal en el lienzo, o de imprimir con el buril del escultor nuestros pensamientos en la recia estructura del mármol y de la piedra, o de arrancar del teclado del marfil, las armonías de los predestinados de la música, ya que no alcanzamos tales satisfacciones en el alma plástica de las juventudes, en cambio, prendidos nuestros ideales, no con la arrogancia del "sabio a la violeta", sino con la ternura y el amor de un padre.

El positivismo científico ha

ocasionado el más grave daño al desarrollo de los problemas síquicos, y ha creado esa densa trama de prejuicios y temores, detrás de la cual se ampara el investigador para justificar su negativa a penetrar en los dominios del alma. Por ello las religiones han llegado a monopolizar el conocimiento de los aspectos esenciales de nuestra más entrañada realidad. Esto no debe lamentarse; lo lamentable sí, es que el filósofo y el sabio, traten de eludir un estudio que como lo es el del alma, lógicamente en tratándose del ente humano, debe ocupar el primer lugar.

Con el estudio del alma, de su verdadera esencia, de su real naturaleza, y hasta de sus posibilidades antes del nacimiento y después de la muerte, sin duda lograríamos clarificar, en métodos inductivos, una zona del más allá. Así alcanzaría la ciencia categorías precisas para el problema de la muerte, que mira de soslayo todavía, y con ello, el problema mismo de la vida enfocáramos en un ámbito más dilatado y mejores perspectivas.

El positivismo científico se ha enseñoreado victoriosamente, a pesar de su simplicismo, después de la naturalización de la "cosmovisión" del mundo y de la vida, desarrollada cada vez con mayor amplitud a contar del siglo XVII. Y merced a ese desarrollo se han alcanzado las técnicas que depuran la investigación, el hombre, apoyado en esta cima, como sobre un absoluto, ha vivido en propia carne el orgullo de tamaño triunfo en la aventura de su vida. Así de una a otra conquista material y de peldaño en peldaño en la escala del universo físico, ha logrado llegar hasta la desintegración del átomo, al tiempo que abandona los problemas de sí mismo, atañedores a su íntima natura-

lena. A tal circunstancia se debe lo anacrónico de la filosofía, de la ciencia y del arte apolíneos. Y el desarrollo paralelo, necesario, igualmente desbordado de la vida anímica del

hombre moderno. Mal anda la crítica que mide el mérito o demérito de las obras, sin conocer los principios fundamentales que han cambiado lo presental clásico, en lo pluridimen-

sional moderno; sin indagar la ineludible correlación íntima que tienen en la cultura, la ciencia, la filosofía y el arte; sin precaverse contra el afán de menospreciar las nue-

vas experiencias históricas, por el apego incondicional a las antiguas. Terminemos con esta frase sintética: a toda época nueva, el hombre nuevo.

leza; éstos que pueden explicar en parte la esfera de fatalidad o de libertad, dentro de la cual se escribe, con caracteres imborrables, el lenguaje misterioso de cada destino. Es urgente ya hacer un alto en la desconcertante evolución material y atender a las demandas de cuantos desean aclarar el problema, rodeado todavía de tanta incertidumbre y misterio, del espíritu.

Progresos en los dominios de la materia, sin los correspondientes avances en lo moral, nos llevan a los desequilibrios colectivos y a las locuras individuales.

Einsten, considera que toda la energía actual y potencial del universo es una constante. Por ello los esfuerzos interpretativos del cosmos físico, jamás podrán explicarnos el proceso acumulativo de los valores ni el desarrollo de los fines. La misma esencia energética que duerme en el regazo de la materia, será siempre un misterio para las acuciosas miradas de los físicos. Pero, a éstos se les escapa, asimismo, algo que vale más que el estudio de la energía nuclear. Aludimos al análisis de lo que es intrasferible y creador, es decir, a nuestro maravilloso siquismo, a esta capacidad de conciencia, con la cual determinamos las fórmulas que nos permiten leer, con un apreciable margen de certidumbre, en el libro de la naturaleza física.

Hasta dónde alcanzará el caos que produce la oscuridad en el problema del alma?. De cuál esfera partirá la reacción que, a grito herido, solicitan los más nobles espíritus?. Evolucionará la ciencia oficial o por muchos lustros todavía sólo las religiones, a pesar de sus limitaciones, nos han de brindar el alimento para la apetencia de eternidad que hoy como ayer, angustia el ánima atribulada de los hombres?

Sólo el futuro dará la respuesta conveniente a aquellas interrogaciones que, consciente o inconscientemente, emergen con potestad vital de lo más profundo de nuestro ser.

GRATUITAMENTE

OFRECEMOS A PATRONES Y TRABAJADORES,
LOS SIGUIENTES SERVICIOS DE

SEGURIDAD

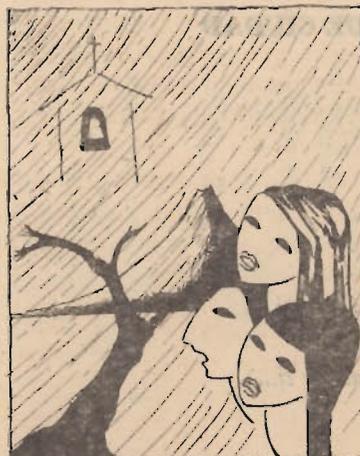
- 1.—Organización de la seguridad.
- 2.—Planeamiento de la fábrica para la reducción de riesgos.
- 3.—Protección de la maquinaria.
- 4.—Prevención de incendios y de explosiones.
- 5.—Localización y corrección de riesgos.
- 6.—Análisis de seguridad de cada tarea.
- 7.—Instrucción a los obreros en prácticas de trabajo seguras.
- 8.—Empleo de los colores de seguridad.
- 9.—Uso de indumentaria protectora.
- 10.—Instrucción a los obreros en procedimientos seguros para el levantamiento y porte de cargas.

DEPARTAMENTO DE PREVENCIÓN DE RIESGOS

*Evite
los accidentes
de trabajo*



Instituto Nacional de Seguros



Poemas de Román Ortega Castro

SEGUNDO POEMA AMORFO

ano en cenizas, reseco cráter,
s,
asiadas rocas,
dos los antiguos charcos ya secos.

o.
angre seca
nplemente inservible.

rbol,
ama,
oja marchita
la savia un ridículo
toncito de nada.

uella nada pétrea de antaño,
pulverizada...).

iele, a pesar de todo,
rencia absoluta de verde.

DE LO QUE DIGO...

o que digo haz un río,
o que callo haz un mar.
ta, soledad!
estamos a solas

verdad.
ata, verdad!
coge el eco
ico,
brío,
o que queda de mi ansiedad.
ra, ansiedad!
amos,
ledad,
erdad,
y yo, ansiedad,
ar...

MI NOCTURNO DE CIUDAD

farol desgajando
avimento.
luna a medio abrir.
ia sombra entre las sombras,
ncio por nacer
or morir.

(Y lo que queda de ti...)

sin acorde afín.

(Y lo que queda de ti...)

blanco
más negro gris.

(Y lo que queda de ti...)

El infinito con fin
de la huella que no
podemos percibir.

(Y lo que queda de ti...)

Soledad de sauce
camino a dormir.
Tajadas de puertas,
de párpados,
de olor noctámbulo de jardín.

Un poco de nada.

Un uno del mil

(Y lo que queda de ti...)

Aquí.

Morir.

Volver. Abrir.

(Y lo que queda de ti...)
) lo que falta de mi...)

LAS GARGARAS JADEANTES DEL QUEBRANTO...

Las gárgaras jadeantes del quebranto
van ya tragando nuestras huellas.
Tu destroz no es tan frío como tu lejos
y aún nublas en la tarde.
Casi no reconozco tu único aliento
y sin embargo te imagino a veces
con tu helecho en mi sombra
y tu rastro juguetea de nuevo
a rastras de la última garganta.
Fuiste la arena
más pura de mi marea
y te amé en todas las tormentas de tu nube
hasta hundirte en la raíz más dura de mi suelo.
Con las maldiciones sucesivas de tu ida
mordías ya carne en tus uñas
y yo llevaba encima
las salivas todas de tu mejor boca.
Desde entonces
cada día te presiento menos.
Aunque nuble a ratos la tarde
el recuerdo intacto de tu última sonrisa de virgen
y de tu primera lágrima descalza de mujer.



Móin

— I —

¡Oh río, espejo y novio de la selva...! En sus ondas en que se ablanda el tedio de las lanchas pesqueras, el junco y los manglares y las altas palmeras sumen el verde intacto de sus espesas frondas.

Y hace lo mismo el cielo en sus nostalgias hondas y la nube de plata con que sueñan las eras y la garza que en ellas engarza sus quimeras en las noches, al claro de las lunas redondas.

¡Cómo llenan la vida de un luminoso ensueño los trazos imposibles de su fugaz diseño, en medio de esta selva de perfumadas blondas...!

¡Y cómo, en la tersura de tanta transparencia, el alma enajenada en su vernal esencia querría, como Ofelia, morir bajo sus ondas...!

— II —

Cuando la noche tiende su mano sobre el mundo y se apagan las luces en las tierras vecinas, las frondas tienen esa voz de las ocarinas que viene como de algo muy alto o muy profundo.

¿Qué se dirán entre ellas? ¿De qué lejano fundo llega la brisa a hablarles...? Húndense las colinas cercanas en un éxtasis lunar. Las golondrinas flecan al sol escaso su espíritu errabundo...

Y en tanto el vasto río se enciende en los luceros de la noche sin nubes que esmalta los senderos y en sus aguas serenas el alma se diluye,

diríase que al paso de la ondulante alfombra de pronto se conturba la selva con la sombra de un ángel que se acerca o de un espectro que huye.

MANUEL SEGURA MENDEZ

Marzo 1959

EL CANDELILLO

Por Antón Montesinos

A Gonzalo Chacón Trejos.

Abajo, al pie del cálido ribazo, se amansa el río en lago de esplendores breve, rodeado de silvestres flores, entre berros y helechos, en un mazo bullente y remecido el lengüetazo repentino del viento de colores. En pececillos de coral, primores, contra la azul vidriera del ocaso, el poró, junto al agua, finge orquesta de rudas ramazones y en la cuesta, contrastando el verdor de las praderas, en grumos de azufrados amarillos, burbujeante de flores veraneras, alegre al sol, detona el candelillo.

ESCUELA RURAL

A Víctor Lizano H.

Paz con voces de sílabas cantadas; avispero que sube como flores de jocorró; la jaula está rodeada de rocío campestre en miradores. La maestra es una abeja entusiasmada en estambres pueriles, sus amores; y la lección del abecé cansada se tiñe de alegrías y de candores. Lejos, el beneficio y la sirena de las nueve de sol, que en la serena ola de milpas y potreros suena. Revienta la semilla de alegría como una petaquilla, y se diría que la campana su lenguaje estrena.

LA POESIA ETERNA

¡Durmiente! ¡Magnífica es la hora en que las palmas abiertas beben la claridad! ¡Mediodía sin aliento! ¡Un zángano de oro aspira una rosa desfallecida! ¡Sueñas! ¡Sonríes! ¡No te muevas!

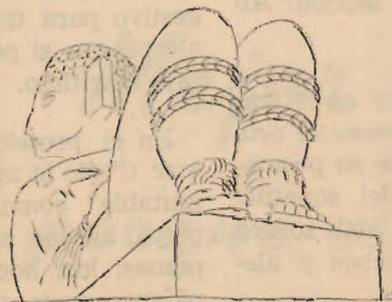
¡No te muevas! ¡Tu delicada piel dorada colorea con sus reflejos la gasa diáfana; y los rayos del sol, vencedores de las palmas, te penetran, oh diamante, y al atravesarte te iluminan! ¡Ah! ¡No te muevas!

¡No te muevas! ¡Deja respirar así a tus senos, que se alzan y descenden como las olas del mar! ¡Oh! ¡Tus senos nevados! ¡Quiero aspirarlos como la espuma marina y la sal blanca! ¡Ah! ¡Deja respirar a tus senos!

¡Deja respirar a tus senos! ¡El arroyo risueño reprime sus risas; el zángano interrumpe su zumbido en la flor; y mi mirada quema las dos uvas color granate de tus pechos! ¡Oh! ¡Deja que mis ojos ardan!

¡Deja que mis ojos ardan! ¡Pero que mi corazón se ensanche bajo las palmas afortunadas, con tu cuerpo macerado en las rosas y el sándalo, con todo el beneficio de la soledad y la frescura del silencio!

(De LAS MIL NOCHES Y UNA NOCHE, de la "Historia de Kamaralzamán y la Princesa Budur")



Notas a la Poesía de Julián Marchena

Por: MERCEDES AGUILAR

ANÁLISIS

La obra poética de Julián Marchena consiste hasta hoy en su único libro publicado "ALAS EN FUGA".

La arquitectura de este poemario dispone sus composiciones en las siguientes secciones: **Alma y Paisaje, Interior, Los collares del recuerdo, Mellones y Un romance y tres poemas.**

Lógrase la unidad de las cinco secciones principalmente por la filosofía del autor ante el devenir interno y externo, por la técnica estética que se revela en la forma de sus creaciones.

ALMA Y PAISAJE

En **Alma y paisaje** nos ofrece el poeta una primera parte: "Marinas", desarrollada en tres temas sobre el mismo objeto: la mañana, la tarde y la noche, cuya efimeridad tiene como mágico espejo de fondo, el mar. La segunda parte contiene siete sonetos y un poema breve de cuatro estrofas en versos alejandrinos.

(Nota: en el soneto "Sincronismo Crepuscular", de esta parte, se hace alusión expresa al título de esta sección: **Alma y Paisaje**).

Escogió el autor en el tratamiento de los temas de esta primera sección de su poemario la fórmula del sonetillo (las marinas) y del soneto (sonetos endecasílabos y alejandrinos).

En los sonetillos aparece la técnica de la miniatura; en los sonetos, la del cuadro más amplio. La Mañana, La Tarde

y La Noche pintan momentos del paisaje y el empleo del octosílabo, obligando a la síntesis, les da a estas descripciones ligereza y gracia.

El motivo-motivos del mar "visto", del mar elemento cardinal del paisaje, es uno de los preferidos por nuestro poeta.

El paisaje "terrestre", si variable, no ofrece la continua dinámica, ese dramatismo sugestivo para una sensibilidad alerta, que sí presenta el paisaje marítimo.

En el proteico cambio del mar ("sólo la movilidad es inmutable", como dice Shelley) playa, arenas, aguas, olas, espumas, luz, horizonte, nubes, pájaros marinos, formas, colores, sonidos, fragancias, tangibilidades, el poeta se deleita experimentando vivencias en juego de originalidad, como niño entregado al juego de a-

zar y de maravillas que le depara un caleidoscopio girador.

El tema del paisaje con mar o del mar se trata en esta sección en otros dos sonetos: *Las dos lunas* y *El mar*.

Además, en **Alma y Paisaje** encontramos el tema de la naturaleza, del campo, tratada según la tradición renacentista de idealizaciones de la naturaleza. (Garcilaso, Fray Luis).

Se aparta un poco de esta línea el soneto *Domingo rural* en el que tenemos una descripción más realista del tema local; una mañana de domingo en uno de nuestros pueblecitos.

La modalidad original de toda esta primera sección de "Alas en Fuga" está sugerida en el soneto "Sincronismo Crepuscular" en que el poeta nos dice:

"Un reloj da las seis y a un tiempo mismo se ensombrecen el alma y el paisaje"

En la sensibilidad del poeta el paisaje mundo externo, es interpretado subjetivamente como causante de estados de ánimo; manera ésta de comprensión poética (o si se quiere mística) de la naturaleza.

INTERIOR

Contrastando con **Alma y Paisaje**, en las composiciones de **INTERIOR**, el poeta nos revela su intimidad, su vida profunda, la filosofía de su vida.

El idealismo —un tanto melancólico— un tanto estoico— pero lleno de piedad y de caridad para todos los seres y las cosas, es la nota constante en esta serie de poemas. El poeta —hombre que piensa y siente— afirma su idealismo a despecho de todas las contradicciones, así podemos sentirlo en "Vuelo Supremo".

No enmarca armoniosamente en esta sección el soneto *Una vida*, en el que con ironía se nos describe la pequeña tragedia vulgar de una vida de mujer que consume su dolor en un misticismo sin hondura.

En cambio en *Vuelo Supremo* resume, concretado en magníficas imágenes, el original impulso idealista del poeta.

LOS COLLARES DEL RECUERDO

Esta tercera sección de "Alas en Fuga" —18 composiciones— sólo las primeras no son sonetos— el poeta nos ofrece un panorama de "confidencias" ("plural ha sido la divina historia...") de su amor idealista e idealizado. Las anécdotas íntimas son las cuentas de este collar de recuerdos ensartados en el hilo de una fina melancolía.

La intimidad sentimental propia de los temas toma en ellos a veces la forma del monólogo —"costumbre heroicamente insana de hablar solo", como dijo López Velarde—, otras la de la confidencia para la "sombra" amada. El sub-



Julián Marchena

jetivismo anejo a la calidad de esta poesía busca su mayor expresividad mediante la objetivación del ambiente y del momento en que se sitúa cada anécdota y confidencia. Es el "procedimiento" en que son maestros en la poesía hispanoamericana Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig.

Notemos que en nuestro poeta este subjetivismo no trasciende el estado de conciencia onírica, como es tan frecuente hallar en los poetas post-modernistas.

Pareciera que tal actitud inicial del poeta Marchena (la de hacer surgir su creación poética en la esfera de su conciencia de vigilia) se refleja en la modalidad de su vocabulario; éste, —como puede comprobarse en toda su obra— es un vocabulario simple, castizo, elegante, sin rebuscamientos, sin intención de efectos de encantamiento esotérico.

La sugestión de la musicalidad concomitante, este poeta confía por entero al ritmo clásico (endecasílabo, dodecasílabo, alejandrino) sin preocuparse de hallar otros efectos originales.

Conscientemente fiel a la tradición retórica, construye el último verso del soneto con la mayor eficacia expresiva (cerrar con broche de oro metafórico). Se aparta de esta modalidad en el soneto "Tu sombra y tu recuerdo" en el que el verso:

"Solloza el viento en su silvestre caña"

—de indudable poder sugeridor y ritmo maestro— cierra el poema con eficacia de estribillo, y casi de ritornelo, gracias a su lograda musicalidad.

El soneto "La Ofrenda", incluido en *Medallones*, bien podría figurar como una cuenta más en *El Collar de los Recuerdos*.

MEDALLONES

Cuarta sección de este poemario. —En "Medallones" los sonetos — que son los más (ocho) — dóciles a la necesidad expresiva adquieren una plasticidad de bajo relieve (*Transmutación*, *Juan Santamaría*) y los otros atesoran amabilisí-

mos recuerdos. Constituyen estos últimos una galería de momentos u horas sentimentales, unidos a la evocación de Lilly o de Virginia, de Renée o de Julieta— mujeres de gracia y ternura, dulces almas que alguna vez derramaron su luz de encantamiento en el castillo interior del poeta y que éste, movido por las singulares mercedes que le fueron dadas o, tal vez sólo por la pasajera irradiación de belleza con que lo envolvieron, eterniza en los medallones cincelados de sus sonetos.

En "Transmutación", una vez más, afirmase por cordial simpatía con el Héroe —desafiador de las fuerzas ciegas de la naturaleza— el idealismo de nuestro poeta para quien es hermosa hasta la muerte, cuando ésta llega sin doblegar el señorío interior del hombre.

En "Juan Santamaría", el acto singular del héroe nacional —en lucha por la libertad— el sentimiento patriótico en toda su sublime belleza moral (libre y completa ofrenda de la vida por el ideal de patria digna), conmueve al poeta precisamente por el rasgo de heroísmo supremo, y de esta honda admiración surge el soneto espléndido.

En cuanto a la forma y a la modalidad estética, en *Medallones* el poeta continúa las que optó en las secciones anteriores; modernismo, simbolismo, equilibrio parnasiano (y clásico) entre idea y forma.

UN ROMANCE Y TRES POEMAS

1°—Romance de las Carretas

Por el tema, "Romance de las carretas" arranca sus vivencias cardinales del subsuelo del folklorismo. Mas por su arquitectura y por su manera, se eleva de lo folklórico (al estilo de lo que ello es por ejemplo en la "conchería") y resulta plenamente simbolista—por tanto, portador de nuevos valores estéticos perfectamente concurrentes a un nuevo enfoque de lo folklórico. Nótese en este romance cómo la originalidad evocadora resulta lograda principalmente por

las numerosas metáforas en que es maestro —como buen sonetista— el poeta Marchena.

2°—SONATA DE AMOR

Por el tema, por la acariciante música y suavidad de los ritmos, por la evocación del ambiente y por el "suspiro" del amor recordado —vuelto al corazón— este poema nos traslada al ambiente de *Los crepúsculos del jardín*, de Lugones. Hallamos en "Sonata de Amor", la misma actitud elegante, el mismo tono elegiaco que encontramos en las "sonatas" del gran poeta argentino.

¿Trátase con esto de señalar una influencia? Quizá más que influencia, lo que hay es una semejante actitud de nobleza para evocar —en sugestivo ambiente— la nota melancólica de la fuente de amor que un ayer de primavera irisaba al sol sus rizados tallos de diamante.

3°—LAGRIMAS FRESCAS

El tema autobiográfico mueve el sentimiento —se irisa y tiembla la forma más no se rompe en grito, sino que se remansa en plegaria breve de esperanza ultraterrena. En este jardín pulcro, ordenado, donde sopló su hálito la muerte, rosas y margaritas hacen el milagro de eternizar la pena transmutada en belleza.

4°—EL POEMA DEL MILLERO

La intuición del conflicto social —el hombre trabajador sometido a un régimen de explotación injusto— halla eco en la sensibilidad del poeta y en esta composición —única de esta índole en toda la obra— nuestro poeta revela su simpatía por la rebelión de los explotados. Mas no es posible concluir a base de un solo poema, en qué filosofía social cifra el poeta su deseado anhelo de liberación.

Una reagrupación de las composiciones de "Alas en Fu-



*Mejor
porque es
más fresca*

Recreo sobre los ancianos

Por: ALFREDO CARDONA PEÑA

Los ancianos, como los niños de Barba, "son tranquilos y suaves". En ellos, acordándonos de Gutiérrez Nájera, se ven como el sol poniente: "algo muy luminoso que se pierde".

Nos referimos a la edad en que se camina con tres pies: los dos conocidos y el bastón.

—principalmente de los sonetos— nos permitiría caracterizar las dos tendencias predominantes en la poesía de Julián Marchena, tal como nos parece haberlas observado.

Tendríamos así un primer grupo de sonetos en los cuales predomina la imaginación objetiva, plástica, más de pintura que de escultura; en ellos puede palpase cierta relativa impasibilidad del poeta, cuya alma parece organizarse como lámina de espejo en la cual las imágenes se copian con nitidez para expresarlas luego sin mezclar con ellas toda la hondura proteica de la vida emotiva personal. Por esto advertimos en tales sonetos el procedimiento más ladeado, o aldeaño al parnasianismo.

En el segundo grupo de sonetos predomina la tendencia francamente simbolista; la manera de "tratar" el soneto es, por ejemplo, la del precursor Julián del Casal, que luego se afirmará y establecerá con los sonetos de Lugones y de Herrera Reissig. Esta manera es también la de los famosos simbolistas europeos: Alberto Samain, Verlaine, Mallarmé, D'Annunzio, etc etc.

Los sonetos del primer grupo (parnasianos en mucho) serían:

1) La mañana, 2) La tarde, 3) La noche (Marinas) 4) Las

Estamos describiendo el momento durante el cual, previo toque del ángelus, el hombre plantea su ruina física. Si el alma flaquea, está perdido. San Jerónimo estuvo a punto de flaquear. San Jerónimo, anciano ilustre, en plena chochez y usando como quinqué una calavera del desierto, enumera (en su comentario sobre A-

dos lunas, 5) El mar, 6) Amanecer campestre, 7) El árbol viejo, 8) El toro, 9) Domingo rural, 10) El sueño, 11) Una vida, 12) Mármol viviente, 13) Elogio de las tres, 14) Transmutación y 15) Juan Santamaría.

El segundo grupo de sonetos incluiría: 1) Sincronismo crepuscular, 2) El loco, 3) Vuelo supremo, 4) La dádiva, 5) Bacarat sentimental, 6) La sombra y tu recuerdo, 7) Canción sin fin, 8) Separación, 9) Alma voluble, 10) Música triste, 11) La ascensión, 12) El beso, 13) Soledad, 14) Amor complejo, 15) La llama, 16) La venganza, 17) Dolor fiel, 18) La muerte de Renéc, 19) La ofrenda, 20) Eso te basta y 21) Galantería.

Cabe señalar esta doble modalidad del poeta —parnasianismo, simbolismo— en todos sus otros poemas.

SINTEISIS

La vena poética de Julián Marchena es individualista, idealista.

Su individualismo nietzscheano —apto para el vuelo al ideal— no acorta su virtud en los paraísos artificiales a donde arribaron las naves de los poetas "malditos", ni la naufraga en las simas del subconsciente, en esa zona submarina de monstruos y zargazos, de corales y tesoros hun-

mós) los males de la vejez. Ellos son —dice— "la disminución de la vista, la acidez del estómago, el temblor de las manos, el encogimiento de las encías y la caída de los dientes, aun en plena comida". Agrega que, además de esto, "la vejez se ve sujeta a menudo a calambres y a punzadas de estómago, a las molestias

dentros. Así lo vemos girar —conteniéndose y contenido dentro de las esferas— hoy tan esclarecidas por la crítica literaria— del simbolismo y del parnasianismo.

Toda su poesía enmarca con natural ajuste en el modernismo. Las pautas —modos y maneras— del Simbolismo y del Parnasianismo, se prestan perfectamente para integrar en ellas las características de su quehacer poético. Su musa equilibrada nunca se deja sorprender por el "Duende" (el lorquiano "duende"); el sentimiento original se depura en el filtro de la inteligencia alerta y se somete a la forma, cristalina y neta, de la copa hecha para contenerlo; porque el intelecto vigila al corazón y le limita sus desbordes, pero también sus éxtasis y sus vibraciones "misteriosas".

Por la claridad formal de los versos de nuestro poeta se dilata, en ondas ceñidas, la claridad de una inteligencia soberana. El poeta es solar, de país de luz y no gusta de las brumas nórdicas, ni de los grises y nieves parisinos; su simbolismo es claro, limpio, alumbrado; sin rincones, penumbras o misterio. Ninguna de sus composiciones podría situarse ponderadamente en alguno de los "ismos" de postguerras y esto que "Alas en Fuga" se publicó en 1941.

de la podagra y de la gota de las manos, que hasta llegan a impedirle a uno tener la pluma o el estilete o andar con sus propios pies".

Con todo, San Jerónimo se daba por bien servido con tal de verse librado de la lujuria, "la única tirana sumamente insoportable". Es conmovedor este pasaje del Estridonense: "En la vejez, la chispa que todavía arde débilmente entre las cenizas muertas trata a veces de revivir, pero es incapaz de provocar incendios".

El alma, con la ancianidad, como que ha perdido algo de su iniciativa pasional, y todo se reduce a esperar, entre toses y mal humor, el asalto definitivo. ¡Sorprendente y doloroso estado! Los sentidos se

DIAGRAMA DE LA POESÍA DE JULIÁN MARCHENA

I.—Actitud vital del poeta, expresada en su mensaje lírico.

a) Afirmación de la indomeñada voluntad individual dirigida hacia el ideal (Vuelo Supremo).

b) Aristocratismo radical, como señorío de sí mismo; actitud noble ante la vida; no impávido estoicismo, sino autorrespeto y sincero sentimiento de la dignidad humana.

c) Necesidad original de transmitir la experiencia individual de la vida interior en creación estética libérrima.

II.—Expresión formal.

a) Equilibrio interno trasladado a la forma verbal equilibrada. Verso modernista; exclusión o no aceptación de los "ismos" de las postguerras.

b) Libre aceptación de la manera simbolista y en ocasiones —las menos— de la manera parnasiana.

c) Producción poética parva, cuidada, vigilada; anhelo más de calidad que de cantidad.

d) Empleo de las formas y fórmulas tradicionales de la poesía española, con predominio del soneto y con sello de originalidad propia.

han declarado en huelga, pero el corazón sigue trabajando. La ancianidad es hermana del sueño y tiene una infantilidad vetusta, una niñez arrugada.

La vejez, antesala de la inmovilidad, viene tan callando que no nos damos cuenta de ella hasta que se ha instalado definitivamente en el cuerpo. Lo primero que nos enseña es la boca, "saqueada de los años", como decía el clásico. Montaigne, experto en meditaciones de toda edad, interviene en esto de la senectud observando que si los jóvenes deben hacer preparativos y aventuras, los viejos deben disfrutarlos, ya que nuestros deseos rejuvenecen sin cesar. Constantemente comenzamos a vivir de nuevo. También nos recuerda que Platón ordenaba a los ancianos la asistencia a los ejercicios, danzas y juegos de la primera edad, y que en las diversiones el honor de la victoria fuera otorgado al joven que hubiera sorprendido alegrando a mayor número de ancianos.

En las ruinas, entre las grietas, prosperan las flores recientes. Sonrisa de lo lúgubre. La naturaleza devuelve a los sitios hundidos por el tiempo algo de la frescura primaveral. Así pasa con los hombres y más con las mujeres, que siempre están **recién naciéndose**. Sobre esto, a una que había cumplido cincuenta y dos y le descubrieron la edad en público, contestó en la prosa de mi señor Quevedo: "No hay tal, no he cumplido quince. ¡Jesús! ¿Por qué dices eso? Aún no he entrado en dieciocho, en trece estoy, ayer nací, no tengo ningún año, miente el tiempo", etc. Y es que siempre están luchando los ataúdes con las cunas.

Belleza honda y humanísima sorprendemos en los ancianos. Sus cerebros semejan una bodega con telarañas y humedad en donde, sin embargo, encontramos borgoñas añejos y jereces ilustres la memoria, andando a tientas y con linterna sorda, tropieza con los recuerdos. Recuerdo de anciano es mariposa extraviada que del jardín llegó a la penumbra de una sala desierta. Los ojos tiemblan como luciérnagas en el frío.

Nada hay tan impresionan-

te como visitar casas de ancianos. En ellas descubrimos la trágica belleza de los mundos cumplidos, la poesía extrañísima de las vidas paralelas que se juntan. Anciano y anciana establecen un vínculo, una proximidad, casi diríamos un noviazgo. Los movimientos dibujan parábolas en el aire; las acciones son lentas, como si se ejercitasen entre los sueños.

A menudo se irritan por una simpleza: se abrió la ventana, la comida tardó, la cama vecina tose de noche. También se alegran hasta la niñería, baten palmas como las novicias cuando Santa Teresa llegaba a la fundación, gozan hasta lo inverosímil un motivo insignificante. En los dormitorios y jardines, con sus cofias y envoltorios, los ancianos nos sobrecogen de admiración y respeto. Ellos están más cerca de la naturaleza: los animales y las plantas tienen para los viejitos un lenguaje especial, una cercanía extraña y sagrada. Poetas que quemaron sus obras. Estos hombres y mujeres amaron un día con pasiones de sol y tienen ahora afectos invernales: se enamoran de un gato, le tienen miedo a un ciprés, odian a la persona encargada de suministrarles la cucharada del doctor, esa cucharada horrible, tormento y no paliativo de las asmas. Otoños desprendidos, hojas vivientes y arrancadas. El día que no haya ni ancianos ni pájaros el sol deja de salir. Ellos practican la memoria del tiempo perdido y la resignación. Son ermitas andantes. Representan lo más grave y orquestal en la vida del hombre.

En 1952, y durante una antiquísima ceremonia que tuvo lugar en Jerusalén, el ex alcalde de ese lugar, que entonces era ministro del Jordán, fue instalado en su puesto como "Supremo Protector de los Lugares Santos". Una legión arábiga custodió la vieja ciudad y montó guardia frente al Santo Sepulcro, en el Jardín de Getsemani, en el Monte de los Olivos y en otros sitios bañados por el río bautismal. Cuando esto ocurría, el Viejo Testamento se llenó de rumores, y con él, la ancianidad mítica y mística de la historia

ritual. Desde luego, el venerable Matusalén, que según el capítulo cinco del Génesis, tuvo hijos e hijas a la edad de setecientos ochenta y dos años. Murió este varón a la edad de novecientos sesenta y nueve años, pues aunque Jehová, en un congreso para medir el tiempo, dijo que los días del hombre serían de "ciento y veinte años", la mayor parte de los patriarcas se encontraban mozos a esa edad, como Enós, que llegó cansadito a los novecientos cinco.

Pero esto no es nada. Diversos periódicos hispanoamericanos publicaron hace poco una noticia verdaderamente sensacional, y fue que los corresponsales de la **Associated Press** descubrieron a un superanciano egipcio llamado Amer Shabat apagando doscientas antorchas de su pastel de cumpleaños, mientras reía mostrando con orgullo un diente más solitario que las nevadas cumbres del Himalaya. El exótico personaje declaró a los periodistas que se había casado

en segundas nupcias cuando tenía ciento veinte años, como quien dice, en plena edad del romanticismo... Shabat fue a quejarse a la policía de El Cairo del abandono en que lo tenía su hijo, un mozalbete de setenta y nueve años que no le daba lo suficiente para comer. Shabat se casó por primera vez cuando tenía cuarenta años, poco antes de que Napoleón Bonaparte dijera a sus soldados: "Desde lo alto de estas pirámides, cuarenta siglos os contemplan".

En los tiempos heroicos, la juventud comenzaba en el tiempo en que ahora comienza la senectud. Si el hombre, tal como lo leemos en el Génesis, nació para vivir ciento veinte años, acorta esa edad con su conducta. Pero el Primer Libro va rectificando la edad, pues en el versículo 10 del capítulo 90 de los Salmos, leemos: "Los días de nuestra edad son setenta años; que si en los más robustos son ochenta años, con todo su fortaleza es molestia y trabajo; porque

EL PUEBLO DE COSTA RICA
ha usado y sigue usando



Zepol

Contra Resfríos,
Catarrós,
Influenza y Gripe

Exija el legítimo **ZEPOL**
de acción prolongada.
¡No se disipa!

Joaquín García Monge

Por: MANUEL BANDEIRA

Por un número atrasado de "EL SOL", periódico costarricense, veo que falleció el 30 de octubre del año pasado el venerable Joaquín García Monge, el fundador y director de la famosa revista *Repertorio Americano*, que desde 1919 condensaba en ediciones semanales lo mejor del movimiento cultural del idioma español, con natural preferencia para las cosas centroamericanas.

Murió a los 77 años ese auténtico prócer de la cultura hispanoamericana, a quien Prampolini calificó, cierto, con exageración, de genial; mejor y sin favor le asentaba el calificativo de "insigne", que le diera Luis Alberto Sánchez, su rehabilitador como

novelista, en el artículo "Joaquín García Monge, novelista ignorado", publicado en *Cuadernos Americanos* (México, mayo de 1950).

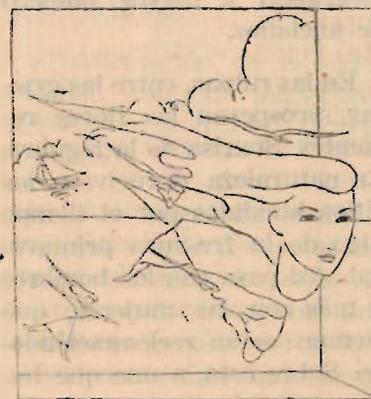
Después de breves interrupciones, tres libros de cuentos: *Hijas del campo*, *El Moto* y *Abnegación*, en donde se refleja la vida de su país en los aspectos políticos y sociales, publicó Monge, quince años después, *La Mala Sombra* y otros sucesos, en que, según Sánchez, "se advierte un pulso firme y un oído atento, como de baquiano, para tomar las bondades de la tierra".

Mas la actividad novelística de García Monge es casi sólo conocida dentro de Costa Rica y las repúblicas vecinas.

El nombre continental del escritor le fue dado por el periódico mantenido por él, con ejemplar elevación y largueza de ideas, durante treinta y dos años. No había escritor de las Américas que no conociese "Repertorio Americano", que en algún momento de su vida no lo hubiese consultado. Los más celebrados hombres de letras iberoamericanas colaboraron en sus páginas, modestas de aspecto (al lado de nuestro *Jornal de Letras*, del benemérito mensual de los hermanos Condé, que es una publicación lujosa, mas siempre ricas en sustancia. Pedro Henríquez Ureña, y su hermano Max; Picón Salas; Arciniegas; Gabriela Mistral; Juana Ibarbourou; Juan Ramón Jiménez; Neruda; Ciro Alegría;

Jorge Icaza; la vieja guardia y las recientes generaciones, todos pasaron por las columnas del *Repertorio Americano*. Aceptando la colaboración espontánea de escritores de todos los países de América Latina, reproduciendo artículos importantes de las hojas y revistas nacionales y extranjeras, manteniendo una sección de "reviewing" del movimiento editorial americano, el "Repertorio Americano" llegó a constituirse en un tesoro de informaciones, un depositario de consulta obligada a quien pretende hacer la historia de la cultura latino americana. Y todo eso fue la obra casi exclusiva de un hombre, devoto de las causas libertarias, de la buena política y de la buena literatura, Maestro Joaquín García Monge.

(Traducción de Salvador Jiménez-Canosa, de "Jornal do Brasil", 11 marzo de 1959)



es cortado presto, y volamos"... y José Gers, un ágil columnista amigo mío que escribe en un periódico de Cali, Colombia, observaba que se llega a esa edad "cuando la letra de los periódicos y revistas nos parecen más pequeñas cada día, y que las escaleras de los edificios tienen los peldaños más altos".

Es verdad. Recuerdo que un día me encontré con el sabio poeta don Enrique González Martínez en la planta baja del Edificio de la Lotería Nacional, en la ciudad de México. Esperábamos el ascensor para ir al cuarto piso, pero éste nunca llegaba. Entonces lo invité a subir por la escalera. El maestro me detuvo del brazo, diciéndome: "No, no, espérese, no es lo mismo "Los tres mosqueteros" que "Veinte a-

ños después".

¿Cuántas clases de ancianidad existen, ya que no todas son iguales?

Sobre este punto, es notable el comentario que hace el ilustre y benemérito doctor don José Luis Montaña al aforismo XIII de Hipócrates de Cos, que acaba de verter al castellano, en prosa limpia y docta, el no menos ilustre doctor José Joaquín Izquierdo, gran fisiólogo:

"La senectud —dice el extraordinario Montaña— se divide en verde, madura y decrepita. La verde, empieza a los cincuenta años y se termina a los sesenta o sesenta y cinco. La madura, de éstos a los setenta. El resto es la edad decrepita. el interés del médi-

co consiste en medir la vejez por el vigor del cuerpo y del ánimo, y no por el número de los años. La vejez verde es la de salud más excelente de todas las edades, y para muchos sabios, es estacionaria. La vejez madura, es por debilidad del cuerpo. La decrepita se reconoce por la indiferencia del ánimo y por la falla de la mente".

¡Hurra! El viejo verde es el más sana y excelente de todos los viejos, porque está apenas en el umbral de la senectud, y sopla con orgullo su caracol de sesenta añitos. Tiene —fijaos bien— el color de las hojas que no corta el otoño, y todo él es una monada de parabienes mujeriles.

Las sorpresas de la edad son fabulosas. El romano Augus-

to fue jefe universal del mundo cuando sólo contaba diecinueve años. Un jovencito llamado Mozart tuvo la sabiduría musical de cien maestros, y un octogenario, en Weimar, la frescura cerebral de una persona de treinta y ocho. En nuestra América tuvimos hace poco el caso ejemplar de don Baldomero Sanín Cano, el eminente colombiano que festejó sus noventa y cinco años con un libro lleno de pujanza; y allá, en El Salvador de encendidos oros, tuvimos a don Francisco Gavidia, que nacido en 1864, se daba el lujo de cortejar —noventón— a las declamadoras que iban en busca de sus versos, después de haber enseñado métrica francesa a Rubén Darío en 1882.

Coronados sean de rosas estos varones ejemplares.

En torno a Racine

Por: MARIANO BRULL

Pocos países ofrecen como Francia en su continuidad histórica, una fisonomía moral e intelectual más fiel a sí misma en su marcha hacia el porvenir. Desde que el pueblo de Francia a partir del advenimiento de Juana de Arco adquiere plena conciencia de sí mismo y de su destino, al consolidar en el sentimiento nacional su unidad política, esta conciencia de su destino histórico jamás se ha velado en su camino, y aún en épocas de crisis, de guerras o de vicisitudes revolucionarias, nunca Francia ha dejado de ser igual a sí misma. Desde hora temprana en la historia se perfila su lucha, que quizás no ha sido la menos ardua, por encontrarse a sí misma y por defender su propia autenticidad. Recordando al famoso verso de Mallarmé, pudieramos decir: que en el transcurso del tiempo no ha hecho más que cambiarse en sí misma.

Este proceso de integración a lo medular, de volver siempre a cierta manera esencial de ser ella misma, en una suerte de flujo y reflujo, donde el clima moral e intelectual, pese a las discrepancias inevitables y posibles, termina por convertir armoniosamente con la geografía, con el clima físico y con el paisaje, todo lo cual constituye sin duda, uno de los rasgos más permanentes de la fisonomía histórica de Francia. Exagerar esta correspondencia de los elementos morales y físicos sería caer en el propio pecado. Nos basta, no más, apuntarla.

Por su perenne y mutua interinfluencia a lo largo del tiempo, su paisaje físico y su paisaje moral e intelectual, si-

multáneamente encadenados, se corresponden en su diversidad de semejanzas y diferencias, con tan espontánea naturalidad, en una manera de armonía que no excluye la convivencia en la libertad, y donde lo arbitrario mismo, parece también que obedece a una disciplina recóndita.

Nunca estará de más recordar al hablar de Francia, estas verdades esenciales: que es el país por excelencia que muestra en su genio nacional una tendencia innata hacia la claridad y la lógica y que su sensibilidad la inclina naturalmente hacia las proporciones justas y armoniosas.

Lo tortuoso, desproporcionado, lo oscuro, no es propio del genuino espíritu francés. "Todo lo que no sea claro, no es francés", dice Rivarol no sin cierto énfasis, como quien toca a la médula de una verdad zenital, en un ensayo famoso de la lengua francesa.

Todo este esfuerzo creador de claridad y de orden se nos revela de manera ejemplar, desde hora temprana en la historia, y en los momentos culminantes del apogeo intelectual de Francia.

Cuando el pensamiento europeo se debatía aún para desenredarse de la maraña a donde lo había llevado el escolasticismo formal y hueco, para marcar el camino hacia delante, en la precisa coincidencia de lo nacional con lo universal, aparece Descartes, que había de ser ya para siempre el supremo maestro de la claridad dubitativa y meditativa; de la luz impaciente formada

alternativa y simultáneamente de corpúsculos y de ondas—según afirma la ciencia de hoy—y de esta antítesis—movimiento preferido de la dialéctica francesa—que discurre como en doble diálogo y sigue el juego múltiple del ser al no ser, y del no ser al ser, para quedarse en todo momento en la parte opuesta a la sombra.

Ya desde antes, Montaigne—cartesiano avant la lettre—enseñaba al mundo esa manera tan francesa de ascender a la genialidad por la clarividencia de lo cotidiano eterno, hilvanando en el dorso de las horas vigílatamente vividas, la maravillosa urdimbre, pacientemente tejida de sagesse, de verdad y de belleza, que son los famosos Ensayos, donde por primera vez se revela con plena madurez ejemplar toda la compleja luminosidad del genuino espíritu francés.

En Francia alcanzó desde temprano un gran desarrollo el sentido crítico, es obvia por tanto su inclinación antidogmática, tanto como es evidente su acatamiento a cierto racionalismo normativo. De ahí su peculiar concepto de la disciplina, que en un sentido general, parece ser, más que un sistema de restricciones, de frenos o de negaciones que la necesidad fatal obliga a un acatamiento ineludible, un ejercicio para adquirir destreza, impulso, dominio en suma; gesto que disimula con naturalidad el esfuerzo y la lección aprendida como en un milagro de improvisación inspirada; integración del movimiento del espíritu que se atempera a las mismas mudanzas de la vida, y que se corrige ante

su acción, sin que se deforme ni se altere la libertad ni la espontaneidad.

De esta concepción de la disciplina formada de rigor y flexibilidad al mismo tiempo, Jean Racine nos da un ejemplo admirable; por su manera típicamente francesa de ascender a la perfección de su arte, él se ha creado un lugar aparte en la literatura universal y en la propia literatura francesa; más que un clásico glorioso y olvidado es todavía un valor vigente, una tradición viva, porque en él más cabalmente que ningún otro poeta, con la sola excepción de La Fontaine, la lengua francesa alcanza una concisión y un grado de expresión poética, de tan fina y matizada plástica verbal, que fija y establece con arte tan sabio como sutil, las posibilidades formales del idioma. Este es sin duda uno de sus mayores timbres de gloria, pero no es el solo, como veremos más adelante.

Cuando se examina de cerca el caso literario de Jean Racine, todo en él parece singular, casi paradójico. No parece propicio para la medida común porque no nos da claro asidero con excelencias de bulto. ¿Fue un genio? ¿Su obra teatral alcanza las proporciones de lo universal? ¿Soporta el parangón con los grandes poetas dramáticos de la humanidad?

Cada una de estas preguntas requiere una contestación de un matiz particular, pero antes es preciso que hagamos un poco de historia y de disertación, y en ellas encontraremos implícitamente la respuesta.

Lo nacional y lo universal en literatura o en arte son como círculos concéntricos. En la pura extensión, hay entre ambos términos una simple diferencia de cantidad, que se convierte al mismo tiempo en una diferencia de calidad, que es como en todas las cosas el elemento de mayor importancia.

En literatura son los factores nacionales que concurren a su formación y a su desenvolvimiento los que aportan siempre los elementos más originales y variados y los que fijan

y dan carácter definitivo a la obra misma: del caudal folklórico del medioevo ha salido lo más original de las literaturas modernas.

Todo lo que es nacional en literatura puede o no llegar a ser universal; pero todo lo que es universal, forzosamente ha sido o sigue siendo nacional.

Al decir esto, pienso en el teatro español que, no obstante ser un teatro de indiscutible originalidad, es más nacional que universal; por el contrario el teatro inglés, sobre todo el de Shakespeare, es tan nacional como universal y, sin embargo, ambos proceden, a través de evoluciones distintas de una misma fuente: los misterios medioevales.

Como sabéis, es el teatro la manifestación artística por excelencia del alma nacional de un pueblo. Su origen, incuestionablemente religioso, nos marca su punto de partida, en la comunión de los más profundos sentimientos colectivos. Los grandes temas teatrales, los que perduran por su virtualidad, no parecen ser nunca la invención personal de un sólo hombre. Todos se han ido formando en la misteriosa imaginación popular por una oscura labor colectiva. Fue la imaginación popular la que pobló de mitos maravillosos y de leyendas extraordinarias aquella tierra incomparable donde floreció la más encantadora de las civilizaciones de la antigüedad, la que produjo en fin, el milagro de Grecia. Ninguna civilización ha dado un ejemplo tan cabal de tan perfecta y armoniosa fusión entre el arte y la vida. A Grecia le ha cabido la gloria de producir el primer gran teatro universal que conocemos por lo profundamente humano de su contenido dramático en estrecha vinculación con el sentimiento religioso popular.

Las grandes realizaciones teatrales de Esquilo, Sofócles y Eurípides, serán en lo adelante consideradas como los modelos supremos en la formación de los teatros que han venido después que no se han inspirado en lo puramente nacional; así el de Roma, que con la cultura greco-latina habrá de transmitirlo a los pueblos

que nacieron de su ruina política: Italia, España y Francia.

El proceso histórico preparatorio que precede a la aparición del teatro en estos tres países va a revelarnos una muy curiosa trayectoria de desenvolvimiento y de resultado, como podréis apreciar en la brevísimas síntesis que ofrezco.

Mientras las tres lenguas nacidas del latín, el castellano, el francés y el italiano, sufren en el período previo a su formación un proceso de evolución casi idéntico y concomitante en el tiempo, es el francés, sin embargo, la primera lengua neo-latina que llegada a un relativo estado de madurez, irrumpe de su noche medioeval para iniciar la aurora de su literatura con una rica floración de canciones de gesta y otras múltiples manifestaciones de la poesía popular para culminar en el cántico épico de la *Chanson de Roland*.

Italia, por otra parte, se le adelanta, y no con una epopeya popular, sino con uno de los poemas más extraordinarios que halla conocido la humanidad: "*La Divina Comedia*" de Dante Alighiere. Especie sui generis de poema épico, verdadera epopeya de la sabiduría y de la conciencia religiosa de la edad media. Monumento literario que no será después superado ni siquiera igualado, pero que habrá de constituir en lo adelante para Italia, que no llegó nunca a crear un gran teatro nacional por su falta de unidad política, la biblia literaria de los italianos.

España en tanto, traspuesta la etapa épica del poema del "*Mío Cid*", gestaba lentamente la cargazón innumerable de su maravilloso romancero y mecía en los atrios de las iglesias, y más tarde en los corrales, la cuna de su teatro nacional.

En Francia sin embargo, las cosas van a suceder de otro modo: de la Galia ancestral resonante de leyendas, de fábulas, de cuentos y de mitos, entre los que se destaca la magnífica leyenda de Tristán e Isolda, la más apasionante y sublime tragedia del amor super-humano, patrimonio de la raza celta; y la del conquistador del Graal, el héroe Sigfri-

do, patrimonio de los pueblos francos, así, todo el caudal popular aportado por los diversos pueblos que han formado más tarde el pueblo francés, traspuesta la edad media, desaparece lentamente en gran parte de la tradición popular, y con el mundo feudal que decae al paso que se consolida la monarquía en Francia, se marca cada día más el divorcio entre la literatura popular y la literatura culta o cortesana.

Más tarde en los siglos XIV y XV la representación de los misterios viene a ser para el pueblo lo que fueron antes las canciones de gesta. Su asunto exclusivamente religioso atraía la simpatía de todos por la unidad de la fé, pero no obstante su originalidad y su virtualidad nacional misma, no se produce como podía esperarse, la unificación en un sólo cauce de las dos tendencias divergentes de la literatura: la popular cada día más debilitada, mientras que la culta cobraba cada día mayor vigor. Así resultó imposible el nacimiento de un teatro nacional como en España; en lo adelante, toda la literatura francesa, aunque atemperada a los modelos clásicos será de creación individual y al posible teatro de inspiración nacional, se sustituye un teatro de aspiración universal, eminentemente culto y hasta cortesano, que busca sus asuntos donde los encuentra: en Grecia, en la Biblia, en España y, por supuesto, en la propia invención personal.

Tales son los materiales con que Corneille, Racine y Molière han levantado el edificio del teatro francés a espaldas de toda posible tradición nacional. De ahí las marcadas diferencias entre ellos en el plano de la intención y sus puntos de semejanzas frecuentes en el plano de la sensibilidad.

Desde entonces van a encontrarse frente a frente dos concepciones del dinamismo dramático: la de Corneille y la de Racine, cuya rivalidad en vida de ambos inicia un pugilato de preferencias, que dura todavía entre cornelianos y racinianos.

Se ha dicho, para diferenciarlos, que Corneille es un creador de conflictos de pasiones, y casi exclusivamente de la pasión amorosa. Esta afir-

mación si no es absolutamente exacta, es sin embargo bastante aproximada. Los elementos con que Racine ha construido su teatro son efectivamente limitadísimos, si se compara con los de cualquier otro dramaturgo. En esto precisamente creemos que consiste su más sobresaliente esfuerzo: en la economía de los medios empleados. Parece inconcebible que con una técnica teatral de tan rigurosa observancia de los cánones más estrictos, sin preocuparse apenas de la creación de caracteres, sin intrigas complicadas, con unos personajes arrancados a la Grecia, a la Biblia o al Oriente y transplantados a otro clima estético y moral, y puestos a moverse en la escena bajo la obsesión de un conflicto amoroso, haya podido crearse un teatro que no fuera esencialmente mediocre y del más formal academicismo.

Sin embargo, ya lo sabéis, Racine con tales elementos ha creado obras que son un acabado ejemplo de arquitectura teatral, verdaderos poemas escenificados donde nada sobra ni nada falta, y lo que es más interesante: ha dado vida a una sustancia dramática, que tiene su sello propio, eminentemente literaria sí, pero de un alto valor lírico y pasional, en una lengua donde todas las sutilezas del alejandrino francés son sabiamente explotadas, con un fervor de perfección y de pureza, que no encuentra paralelo sino en su contemporáneo La Fontaine.

El eminente crítico francés Lanson ha expresado la opinión, grandemente generalizada, de que los dos más puros poetas del siglo XVII francés son Racine y La Fontaine. El abate Bremond ha llegado aún más lejos al vincular a la tradición raciniana la deslumbradora poesía de Paul Valéry. Por otra parte, toda la reciente disquisición sobre la poesía pura en Francia tuvo por centro de comprobación y referencia, la poesía de Racine.

El propio Lanson, cuya autoridad tiene gran peso, al comparar a Racine con Corneille dice: "La naturaleza que pinta Racine es más verdadera para nosotros. ¿No pudiéramos decir que esta verdad data precisamente de Racine? El ha observado y descrito estados de alma que se han convertido cada día en más fre-

Dos autores costarricenses y la posibilidad de un teatro tico

Por: FRANCISCO MARIN CAÑAS

(Leyendo a ALBERTO F. CAÑAS y a DANIEL GALLEGOS

Dos autores costarricenses en activo (¿cabrá decirlo así —Dios mío— dada la menguada actividad teatral de nuestro país? han tenido la gentileza de enviarme sus obras para que las lea y, según parece natural, les dé mi opinión. Lo cual revela el fondo mismo de todo autor que lo sea de veras: un deseo inextinguible de recabar pareceres, junto al temor insatisfecho de no verlas nunca representadas. Riesgo que en el caso concreto ellos corren sin duda, pero no a causa de la presunta flojedad o desaliño de las piezas, sino por culpa de la estrechez, casi mendicidad, antes señalada, en que vegeta aquí toda cuestión teatral.

Y es que con autores o sin ellos, por supuesto que lo primordial habrá de seguir siendo la forma de enraizar en la conciencia del público (apático por naturaleza y por tra-

dicción, ¿o acaso por alimentación?) la idea de que el amor al arte nace del arte mismo, no por generación espontánea o inyección pedagógica, y de que, por consecuencia, no habrá afición teatral sino al calor de un teatro nacional —que ya debiera estar subvencionado por el Estado—, vernáculo del todo o sólo a medias, e incluso sin pizca de proyectar su órbita de cultura dentro del ámbito de nuestro territorio, y aún por encima de él, hasta “más allá de las fronteras”, que es término geográfico y límite espiritual inalcanzable para la mayoría de los intelectuales en los pueblos pequeños, pero desusado o desconocido en los países que, como el nuestro, no tienen las fronteras pegadas a la nariz.

Cinco obras, en total, he tenido en mano con diferencia de pocos días: cuatro de Alberto F. Cañas, y una solamente —la primera, además—, de Daniel Gallegos.

Su lectura me ha dado una

cuentas y universales, los sensitivos y los impulsivos”.

Como vemos, Racine personifica cumplidamente una de las maneras de manifestarse la genialidad francesa, aquella que está formada como en Montaigne, como en Pascal de compleja luminosidad y de desnuda sencillez, paciente-mente arrancada a la materia rebelde.

La indole íntima y peculiar de su genio lo inclina naturalmente hacia la poesía. Pero un gusto—acaso adquirido por su afinada disciplina humanística—lo inclina hacia la arquitectura teatral; y el tema múltiple de los amores infortunados con sus conflictos y sus lamentaciones se encontrará transfigurado en versos de impecable armonía, como ante un espejo que sólo devuelve imágenes de belleza. ¿No parece que revive en sus heroínas el acento perdido en la lejanía del tiempo, del canto profundamente conmovedor y apasionante de Isolda?

Sólo un poeta tan dueño y maestro de su canto interior como Racine, se hubiera atrevido a crear un teatro donde no hay apenas héroes, sino heroínas. El coro de sus admirables criaturas femeninas res-

sorprende, y no chica. Dejémoslos de tonterías, señores: en esas sólo cinco obras hay ya todo un teatro. Incluso dos. Y ambos, fundamentalmente nacionales: el que yo comenzaría a llamar ya “tico”, y además, el costarricense. En tal forma pertenecen a estilos diferentes, y con tal profundidad de diferenciación, con tan claros perfiles en cada caso señalados que, a primera vista, uno estaría tentado a creerlos originarios de distintas nacionalidades y, por lo tanto, universales ambos. (El fenómeno no debe extrañar; resulta corrientísimo en todos los órdenes de la vida costarricense y fácil de comprobar dondequiera, hasta en la calle, sin más que mirar a la multitud y preguntarse: “Pero, bueno, ¿y en qué se parece, últimamente, un tico a otro?” Quiere decir, pues, que un país con tan variados perfiles, con un léxico tan propio y una capacidad de diálogo verdaderamente notable, no tiene por qué no dar de sí un buen teatro.

Pero hay otras razones pa-

ponde a los hombres de Andrómaca, Hermiona, Ifigenia Berenice, Fedra, Esther, Atalia, Roxana y otras no menos admirables. Y lo que es más extraordinario, todas son heroínas del amor profano. Ellas son las divinas amorosas que ascienden, por la escala plañidera del amor todopoderoso, que conduce tantas veces a la muerte, a una suerte de Olimpo inmortal donde los dioses, no son dioses, sino diosas y lo eterno femenino mueve al mundo.

No sería muy aventurado afirmar que hay en Racine una clarividencia, una especie de intuición religiosa que lo lleva

ra el asombro. Y es que, en vista del poco provecho obtenido por sus antecesores en el pasado con los intentos que hasta hoy hicieron —limitación que debió determinar lo exiguo de su producción—, pasma el que todavía ahora haya quienes se salten a la suiza el “mal ejemplo” y se lancen a escribir para las tablas, como si eso fuera a resultarles productivo. Productivo —digo— en el terreno del prestigio personal lo mismo que en el económico, puesto que sin Economía no hay Arte, ni arte sin utilidad. Y después, porque esas obras atestiguan hasta qué punto sigue vivo y coleando el embrión de un teatro nacional que, para ser enteramente nuestro con todas sus consecuencias —voz, talante, fisonomía y posibilidades de cotización— únicamente necesita del cálido seno de un óvulo (el de la afición) que por desgracia en nuestra tierra tristea y se agosta año con año antes de fecundar.

— o —

Las obras de Cañas son de un género agudo y con escarpelo, pero liviano, que persigue por encima de todo el divertir. En ellas prevalece la ironía fácil, la risa amable —o la sonrisa misericorde— dentro del buen decir. Son comedias satíricas, pero más que hirientes, burlonas. Con lo que queda dicho cuánto empeño puso el autor en huírle a la seriedad. Mas no tienen nada de frágiles o intrascendentes. Lo que pasa es que desistiendo de la línea de menor resistencia,

a intentar la fusión, en el dinamismo interno de la tragedia—para decirlo en el lenguaje de Nietzsche—entre lo apolíneo, representado por el elemento lírico y lo dionisiaco por el arrebatado de la pasión amorosa, precisamente la más dionisiaca de las pasiones humanas; bosquejando así una anticipación del famoso freudismo contemporáneo, para llegar de este modo a la forma más alta de la emoción estética: al lirismo dramático. En este noble empeño, en sus mejores momentos alcanza cimas de emoción y de belleza solamente permitidas a los más grandes poetas.

tómalo para cada de sus (con excepción de "El", que es también la única que ha subido a escenas aparentemente y hasta frívolos o tricon la muy ladina y tención de divertirse a e divertir al público. Ni menos que como debiercerlo en sus tiempos, Acon sus cosas, y Don Ricon las suyas, en los su encima, con idéntico de constructividad na-

hí la facilidad con que ble hallar en Cañas si xpresión completa de lo podría ser el auténtico tico, un sentido, un trannegable de él pugnansalir, y para permitirle l su afloración plena a con desatarle la lenorque es en el lenguaje re a punto de ser inte-corpóreo, con frecuenchido de "la gracia". oluntariamente encerraCañas en los calabozos civilidad internaciona a la cual debe él la fornculso el deseo de hacer —falta de la veta naprofunda en la que haurgado para conformar oía afición—, y en cuya bra le mantiene como lado pese a que clama ir con tal apremio que onsigue escapársele por quicios donde pena la d de su talento. Cantea, empero, y con basfirmeza a ratos, la posi de permitirle la evase lenguaje cien por vernáculo que le bulle, puesto que sabe que es o que les falta a sus oara ser "mesmamente" as. Me encantaría saber pasará con su teatro el ortunado en que deseche orceps" de esos estilos adados a que recurre de cuando, quizá instigado temer a un rechazo de de lo que se suele llamar en gusto", para quedarudo y por completo valos giros escuetos, a las iones concretas de ese no que forcejea por imsele con su literario resbaladizo, depresivo, edor e iconoclasta, pero uoso, quizá nacido de la ncia de una exigüedad ráfica insuperable, o de otro símbolo de la pe-

queñez, y cuya más soberbia nota sabe él que está en la ríspica, despectiva, solapada risa —matada incluso en flor y con frecuencia asonora— con que el tico vive sin sacársela del pecho. Forma literaria absoluta, de la que Cañas se mantiene más cerca que ninguno entre los que escriben, a juzgar por los reclamos imperiosos para manifestarse que se le producen; pero con la que tendrá que encararse un día nada lejano y dejarse ganar por ella sin reparo, si es que quiere dar forma definitiva a un teatro magnífico, libre de transposiciones que, en último término, sólo consiguen debilitar los resultados.

Prueba de su cercanía a lo intrínsecamente tico es la farsa "Los Pocos Sabios", de estilo nítido. Sólo el "vos" le falta para quedar limpia de entreveros. Juro que es enteramente deliciosa y que está conseguida en la medida que se propuso el autor; lo cual no es pequeña hazaña. Le envidio lo que se habrá divertido haciéndola, y deduzco de ahí lo que se divertiría el público presenciándola, el día que se la "monte" como merece. Lo cual resulta inexplicable que no se haya hecho ya. Otro tanto debo decir de "Oldemar y los Coroneles", comedia en la que la ingeniosísima trama no es, con todo, lo mejor que tiene. Consiguió Cañas escribirla con desenfado y soltura tal, con tan universal irrealidad de personajes —más sin desarraigarlos por completo del suelo natal—, que dondequiera habría corrido suerte bien distinta de la que aquí le cupo con seguir engavetada. Su última obra —"El Luto Robado"— aspira a más. Y es también más de hecho. Sus personajes rebasan magníficamente el tamaño de la simple comedia. En cambio, pienso que descuidó ligeramente el final, que de puro sutil se escapa, o los simples pormenores de su factura, porque bastaría un rápido retoque para dejarlo perfecto. A mí entender, lo necesita, pues si leyendo es preciso ponerle desmesurada atención para no perderle el sentido, probable será que al escenificarla ese sentido se pierda lamentablemente, y con ello caiga la obra de lo más álgido y bien logrado, a un caos final inexcusable. También "El

Luto Robado" pide a gritos la escena y un director cuidadoso que entienda la filigrana de su trama y la sencillez de su realización.

Ahí están, pues, esperando que sobre ellas se levante el telón de un teatro verdaderamente nacional.

— o —

El caso de Daniel Gallegos es otro.

En Gallegos no está "lo tico". De un modo absoluto no lo está. La verdad es que no tiene por qué estarlo. El muchacho ha escrito una obra a semejanza suya, en la medida en que él coincide con la seriedad con que toma la vida. Y quizá por eso, ha escrito una gran obra.

Si el tiquismo no asoma siquiera en "Los Profanos", si incluso ha sido deliberadamente evadido en su confección, ello no es debido a la seriedad que acabo de apuntar; más bien se debe a que, fundamentalmente, esa obra encara un problema moral de alcances internacionales, a base de caracteres internacionales y estrictamente supeditado a las fuerzas ambientales de una gran ciudad. Aquel grupo de muchachas y muchachos son de carne y hueso, sin relación y sin símbolo convencional alguno y, como de carne y hueso que son, contradictorios hasta el tuétano. Pero vivos, auténticos, concretos. Eso sí, no son muchachos de aquí. No son "nuestros muchachos". Y no lo son, simplemente porque ellos y su actitud vienen a ser algo así como la materialización de un momento histórico exacto y de contornos precisos, pero que hasta el momento parece no repercutir sensiblemente sino dentro del seno de las grandes urbes.

"Los Profanos" han nacido gracias a que habiendo vivido él mucho en el extranjero, y perteneciendo por educación a una de esas otras facetas del conglomerado tico que rompen su unidad, como antes señalaba, debió ser en el extranjero donde la concibiera y en un momento de concordancia entre su propia rebeldía y la del ambiente; y encontrándose como se encuentra en plena juventud, le ha sido imperativo plantear un asunto propio de "su edad", dentro de las condiciones vitales por él experimentadas del modo más

dramático y directo, con todo el patetismo de sus interrogantes, en persecución de esa respuesta —la respuesta suprema— finalmente conseguida de un modo extraordinariamente exacto.

Como en obra de joven y novel que es, en "Los Profanos" debe de haber algo de autobiográfico.

Por lo demás, puede que sea la mejor obra para teatro que se ha escrito en Costa Rica. Pero aun no siéndolo, creo que alcanza, eso sí, la máxima categoría que pudiese conferir el haber tratado el problema humano actual en lo forma más valerosa, resolviéndolo de la manera más impecable que cabría esperar.

El día que la obra suba a escena, será un éxito.

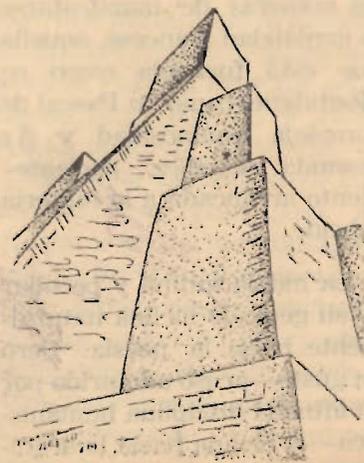
Por supuesto que requerirá tacto para montarla, precisión en los detalles, justeza de ambientación. Todo ello, y sutileza además, por parte del director. Y un olvido absoluto de que ha sido escrita aquí y por un muchacho que todos conocemos, por parte del público.

Pues sucede que en los lugares chicos se tiende por lo general a darse al pensamiento depresivo de que nada que nos sea propio tiene por qué ser bueno. Cuando lo que con "Los Profanos" sucede es cabalmente lo contrario. Así que saludémosla con respeto.

A juzgar por esa primera muestra, en Daniel Gallegos hay posibilidades incalculables que sólo el tiempo irá sacando a la luz.

Y en cuanto a la realidad de un teatro nacional auténtico, después de leer esas cinco obras pienso que también.

(del Diario de Costa Rica)



Mire qué suerte!

A. JOHN L. DE ABATE

Atollada la carreta en el barrizal del camino, quedó detenida pese a los esfuerzos de los bueyes y de Juanico su guía. El sol de la tarde anterior puso el barro pegajoso como la cera. No valían los gritos de aliento ni la punta del chuzo para animar la yunta.

Rómulo, le compañero de Juanico, con los pantalones arrollados arriba de las rodillas, con una paleta improvisada probaba aclarar un poco el camino de las ruedas.

—Juanico, no fueres tanto los novillos, pobrecitos; espérese para que agarren ánimo; jéselos un poquito que ya tengo la carreta calzada.

—Bueno, ahí va.

Los bueyes aflojaron y la carreta con un ligero traquido queda en su lugar. Los dos hombres en silencio trabajan sacando barro.

—Ve Juanico, apagate la carbura y te vas a la orilla de la quebrada y te traes un brazado de hoja del cañalillo para hacerle piso y jalar pronto, que ya rompieron a cantar los botijones.

—Está bien Rómulo. Si me atraso y alguien te puede cuartiar, me gritás para volverme.

Pasa por debajo de los alambres de púa, rumbando al cañal.

A poco de andar alcanza a Rosita, la hija de ñor Anselmo, que va a lavar un poco de maíz a la quebrada.

—Buenos días, Rosita. Mire qué suerte, alcanzarla cuando

menos pensaba y más atareado está uno.

—Así buenos nos los dé Dios, Juanico. Idiay, ¿por qué atareado?

Caminan uno al lado del otro.

—Allá arriba quedó Rómulo cuidando la carreta para mientras vuelvo con unas hojas; es que el camino está que ni la cera de pegajoso.

—Rosita, deme para coger esa tinaja, dice mientras trata de asir la barriguda botija.

—Hombre, no se moleste, si va bien así y ya casi llegamos.

—Usted quién sabe qué cosa

se maliciaba; por eso no vine; además, tata vino un poco pasado de licor.

—Mire niña, yo la quiero desde hace mucho. Yo... yo... ¿Quiere que le ayude a lavar el maíz?

—No Juanico, no. Estése quieto, Rómulo puede venir y entonces...

—Eso sí que no, Rómulo no puede llegar; además convini-mos en que me llamaba por cualquier cosa.

—Pues sí; pero, ¡ay! Juanico, no, no. Después las cosas se ponen peor y usted sabe, la gente...

—Siempre lo mismo: que tata, que la gente. Venga, ayúdeme a coger unas hojitas.

Los postreros grillos clausuraban sus labores nocturnas y un rumor creciente de pájaros salu-

gado! ¿No me oíste cuando te llamé?

—No, el ruido de la quebrada y las hojas de caña no me dejaron.

—Y Rosita, ¿no te ayudó? Siempre llega muy temprano a lavar el maíz del día.

—No, hoy no llegó. Apurémole que nos va a agarrar la solana.

Una sonrisa de Rómulo, cual jicote en busca de flores, subrayó:

—Tenés razón, ¡jalemos!

La carreta, ya en el llano y sin tropiezos, traqueaba con el eco de las viejas soleras...



daba al nuevo día...

—Idiay hombré, ¿dónde te quedaste? ¿Y las hojas?

—¡Usted sí que es, Rómulo!

Las traje, pero como no lo hallé, las dejé orilladas.

—¡Ah! ¿qué Juanico más fre-

El Instituto Costarricense de Electricidad

—Es una Institución Autónoma, encargada de resolver el problema eléctrico en Costa Rica y de lograr a través del aporte oportuno de la electricidad, el desarrollo económico del país.

—Es una Institución de servicio y de fomento, que ha sido formada para promover las actividades de bienestar y de producción de la ciudadanía.

El Instituto Costarricense de Electricidad busca estimular y promover, propiciando progreso y bienestar, y no trata de absorber funciones que en un país democrático le corresponden al ciudadano.

EL ICE NO ES UN FIN EN SI MISMO, SINO UN MEDIO DE FOMENTAR LA RIQUEZA PRODUCTIVA DEL PAIS.

Brújula Quieta

Andrés Sigfried, uno de los más ágiles escritores franceses contemporáneos, acaba de morir en París, a la edad de 84 años. Poseía una inteligencia extraordinariamente disciplinada en el ejercicio supremo del análisis y de las grandes síntesis. La curiosidad intelectual y la claridad de expresión fueron las cualidades esenciales del gran maestro desaparecido. No solamente fue un espíritu curioso de cuanto se pensaba y se escribía en el mundo. Su pasión de expositor de ideas, también era intensa y humana. Sus pensamientos son claros y precisos. Cuando abordaba un asunto digno de su pensamiento lo hacía con seguridad, sin descuidar ni el más ínfimo de los detalles. Para darle mayor valor a sus afirmaciones, en sus páginas brillantes y en sus lecciones no menos brillantes del Instituto de Ciencias Políticas de la Universidad de París, usaba un estilo de claridad diáfana, dentro del cual se movía con una naturalidad digna del más grande clásico francés.

Esta pasión hizo de Andrés Sigfried un gran viajero. Inconforme con la veracidad de las informaciones aprendidas en libros, trató siempre de comprobarlas personalmente. Vivió gran parte de su larga vida viajando. Usó todos los medios de transporte modernos para verificar en cada rincón del mundo, sus puntos de vista, para controlar estadísticas, rectificar documentos dudosos, para actualizar, de acuerdo con las exigencias variables del tiempo, los datos que sus investigaciones exi-

gían. Fue un maestro de los temas económicos y la comprobación de sus tesis le producía, según su propia confesión, una profunda alegría.

Le interesaba tener siempre al día a sus discípulos universitarios y a sus innumerables lectores sobre los más variados problemas mundiales. Pocos pensadores de su tiempo estuvieron más en contacto con la actualidad apasionante de sus contemporáneos. No le importaba que los años se sucedieran y que pesaran sobre su propia vida: su curiosidad, por el contrario, crecía conforme envejecía. Su interés era universal. En sus libros y conferencias se respira un aire de actualidad que deja en el espíritu una sensación permanente de juventud.

Con su inteligencia abierta a todos los vientos espirituales del mundo, con su sentido agudo de la crítica y de la exposición persuasiva y clara, Andrés Sigfried, sin embargo, fue un hombre firme en sus principios de fe protestante, en sus convicciones republicanas, que defendía siempre con discreción y tolerancia.

Andrés Sigfried, tanto por su pensamiento como por su estilo inigualables, es uno de los maestros a quienes la filosofía social contemporánea más debe.

Sus obras más importantes son:

Los Estados Unidos de Hoy
América Latina.
Canadá, Potencia Internacional.
Inglaterra de Hoy.

Crisis Británica del Siglo XX.
Suez, Panamá y las Rutas

Mundiales.
La Fontaine, Maquiavelo
Francés.
Geografía Humorística de
París.

Algunos pensamientos de Andrés Sigfried:

"Soy un hombre que duda mucho.

No lo hago por falta de inteligencia. Decidirse es siempre cerrarse a muchas posibilidades".

"La democracia se ha hecho conservadora porque en ella cada quien tienen algo que conservar: su auto, su motocicleta, su refrigeradora, sus ocios. Pero no es con estos objetos que se hace una revolución".

Universidad de Costa Rica,
Radio Universitaria 810 Kc. -
Tel. 1041. Invita muy atentamente a profesores, alumnos, egresados y público en general, a escuchar todas las tardes a las 6:30 p. m. y en las noches a las 8:45, la reproducción de las conferencias dictadas la semana anterior por los profesores directores de cátedra del Departamento de Estudios Generales de la Facultad de Ciencias y Letras.

El programa se ofrecerá durante todo el año académico, manteniéndose el mismo horario en cuanto a la distribución de las seis materias del Departamento de Estudios Generales.

Nueva York. (Eresnews).- Esta gran ciudad de tantas facetas culturales, se acaba de enriquecer con una actividad nueva: la de la sociedad "Amigos del Instituto de Relaciones Culturales Israel-Iberoamérica, España y Portugal".

Aunque la sede del Instituto está en Jerusalem, y existen 17 entidades similares en otros tantos países de la América Latina, en Nueva York funciona una Oficina Coordinadora a cuyo frente se halla la Sra. Inés Radunsky, de nacionalidad argentina y ampliamente vinculada con los medios diplomáticos y universitarios de Nueva York.

La Sociedad de "Amigos del Instituto Israel-Iberoamérica" la forman destacados intelectuales que por diversas razones residen permanente o temporalmente en esta ciudad, escritores, profesores, periodistas, médicos, etc.

En el mes de marzo, la sociedad inició su curso de conferencias, teniendo como primer participante a uno de los más distinguidos eruditos del continente, el profesor Luis Alberto Sánchez, tan destacado en el campo de las letras y la historia de la América Latina.

Ante un selecto auditorio, el Dr. Sánchez explicó, en una espléndida lección, algunos de los fenómenos que determinaron la realidad latinoamericana de los tiempos modernos. Con palabra certera, el profesor visitante de la Universidad de Columbia, y antiguo rector de la Universidad de San Marcos en Lima, puso de relieve las fallas históricas que acompañaron a los movimien-

H O R A R I O

Lunes	Historia de la Cultura	Dr. Alain Vieillard-Baron
Martes	Castellano	Dr. Salvador Aguado A.
Miércoles	Filosofía	Dr. Constantino Láscaris C.
Jueves	Sociología	Dr. Gustavo Santoro.
Viernes	Matemáticas	Dr. Roberto Saumells.
Sábado	Biología	Dr. Rafael Rodríguez

tos de independencia, y apuntó al mismo tiempo los atisbos que hacen suponer la corrección de aquellas fallas.

La Oficina Coordinadora del Instituto prepara igualmente una especie de seminario en el cual habrán de participar personalidades de la vida pública en los diversos países de la América Latina y de Israel.

(De la Prensa Libre)

Manuel García - Huidobro Riquelme, primer bailarín del Ballet ruso-chileno de Ana Brunowa Etcheff, Alexandre Fon Der Zakaroff y Kurt Joss-Rudolf Pecht, se encuentra desde hace algunos días en Costa Rica.

Margarita Aguilar Machado, la viuda del gran poeta de América José Santos Chocano, le habló en Chile de Costa Rica; de las posibilidades de emprender aquí un movimiento artístico que sitúe en nuestro medio al ballet en primer plano. Y Manuel García-Huidobro Riquelme, joven como es, enamorado del ballet, se vino para Costa Rica. Y aquí está, dispuesto a la realización de un proyecto para establecer en toda forma una escuela de ballet.

Durante una visita que él y Margarita hicieron a nuestras oficinas, Manuel García nos habló del ballet clásico y del moderno.

No menosprecia el ballet clásico, ni mucho menos, en sus más puras formas, pero lo considera como producto de una máquina, es decir, sin vida interior.

Encuentra él, sin embargo, que en lo moderno el artista tiene una ubicación de contornos más amplios, más hondos, más propios, donde el artista lo es de verdad, no una máquina.

Manuel García-Huidobro Riquelme ha dado ya los primeros pasos para fundar la Escuela de Ballet. Será de las proporciones que le permita el medio que él encuentra propicio porque ha descubierto

generosas inclinaciones artísticas en las diferentes capas sociales. Para la realización de su proyecto contará, desde luego, con la colaboración de Margarita Aguilar Machado, que confirma así la estirpe de brillantes espíritus artísticos a que pertenece.

Muy buen éxito le deseamos en sus magníficos empeños al joven bailarín chileno.

(De la Prensa Libre)

En la Academia Costarricense de la Lengua, se procedió a elegir a un nuevo académico para llenar la vacante que dejara el profesor Joaquín García Monge en la silla Q.

La elección recayó en el profesor José María Arce Bártolini, actualmente catedrático en una universidad de los Estados Unidos, de donde regresará el próximo año para radicarse definitivamente en Costa Rica, a donde ha estado viniendo todos los años.

Su personalidad es ampliamente conocida y apreciada, no sólo en el país, sino también en la gran nación norteamericana, donde ha hecho una magnífica carrera.

Al dar esta información, felicitamos al profesor Arce por la merecida distinción que le ha sido conferida.

La Secretaría General de la Organización de Estados Centroamericanos (ODECA), promueve un certamen histórico-literario para premiar las mejores colecciones de lecturas biográficas para niños.

Es con el fin primordial de estimular en los niños el hábito de la buena lectura y como uno de los medios para conocer y exaltar los valores humanos de la Patria Grande. Además, en vista de la reciente creación de la Biblioteca del Pensamiento Centroamericano.

Cada colección comprenderá seis estudios biográficos, de extensión no mayor de 2.000 palabras cada uno, sobre personajes centroamericanos de valor. Eso sí se escogerá un biografiado de cada país del Suchiate hasta el Darién.

El libro está destinado a los niños y por lo tanto su contenido y su lenguaje deberán adaptarse a su intereses y ca-

pacidad mental. Se establecen tres premios 200 dólares, 100 dólares y 50 dólares y los respectivos pergaminos. La primera edición de los trabajos premiados se hará por cuenta de la Secretaría General de la ODECA, como parte de la Colección Mínima. Los autores recibirán además, a título gratuito el 15 por ciento de los ejemplares editados.

CENTROAMERICANA

Una revista cultural, independiente, dedicada a los cinco países de Centroamérica y Panamá, cuyo único objeto es fomentar una mayor confraternidad entre ellos mismos, procurando a la vez que sean mejor conocidos en las demás naciones del Continente.

CARMEN SEQUEIRA

Directora-Editora

Chimalpopoca 34



MIGUEL MACAYA & Cía.

MAQUINARIA AGRICOLA E INDUSTRIAL, LTD.

Maquinaria para la Agricultura y la Industria

Maquinaria Agrícola en una línea completa.

Tractores "International" (de Ruedas y de Oruga).

Motores Diesel "Petter".

Equipo para construcción de carreteras.

Compresores de aire "Worthington"

Equipo de Refrigeración.

Bombas para agua "Worthington".

Equipos para Fumigación de café y árboles "Myers".

Aplanadoras y Motoniveladoras "Galion".

Palas Mecánicas "Link-Belt".

Quebradores de Piedra "Universal"

SURTIDO DE REPUESTOS

TALLER DE SERVICIO

CONSULTE NUESTROS PLANES DE FINANCIACION

EDIFICIO INTERNATIONAL

75 VARAS NORTE HOTEL EUROPA

Teléfonos: 5830-5831

Apartado: Letra "A"

Conozca Costa Rica y descubra sus valores escondidos

Conocer y hacer conocer Costa Rica es contribuir a su grandeza. La cultura de un pueblo es fundamento básico de su importancia para turismo internacional

Colabore con el

INSTITUTO COSTARRICENSE DE TURISMO

una institución autónoma para el fomento del turismo como medio de robustecer la economía nacional y fuerte vínculo de unión entre los pueblos del mundo.