

# VIDA DE LA UNIVERSIDAD

## T. S. ELIOT. — Premio Nobel 1948

“Los poemas son hipotéticos y teorematológicos. La hipótesis de un poema es la experiencia emocional, el momento de visión, el relámpago de visión interior, la *ligne donnée*, el punto central de impulsos de este momento lo que la consistencia de la lógica poética comprueba. La coherencia de la demostración de la hipótesis original hace un poema ‘verdadero’, no su verdad general... El crítico debe ser tolerante con la hipótesis; pero debe escrutar muy de cerca el teorema”.

Stephen Spender: *La poesía por la Poesía y Poesía Más Allá de la Poesía*. HORIZON, Vol. XIII, Nº 76.

*“Poems are hypothetical and theorematological. The hypothesis of a poem is the emotional experience, the moment of vision, the flash of insight, the ligne donnée, the central point of impulses and impressions: it is the validity of this moment which the consistency of the poetic logic proves. The coherence of the demonstration of the original hypothesis makes a poem ‘true’, not its original general truth... The critic must be tolerant of the hypothesis; but he must scrutinize very closely the theorem”.*

Stephen Spender: *Poetry for Poetry's Sake And Poetry Beyond Poetry*.

Con estas palabras inicia Stephen Spender, el poeta británico, un denso ensayo sobre la poesía inglesa de los últimos diez años. Esta teoría de Spender tiene, sin duda, validez suma en el caso de la última poesía de T. S. Eliot. Me refiero a *Four Quartets*. Cuatro Cuartetos. Bajo el pretexto de cuatro paisajes justificados por los nombres de sendos lugares norteamericanos —Burnt Norton, East Coker, The Dry Salvages, Little Gidding— Eliot sienta su hipótesis sobre el tiempo. La hipótesis fundamental inicia el primero de los cuartetos:

*“El tiempo presente y el tiempo pretérito  
Están ambos tal vez presente en el tiempo futuro,  
Y el tiempo futuro contenido en el pasado”.* (1).

Más adelante, al final de la primera parte de este primer poema, Eliot amplía su concepto hipotético:

*“El tiempo pasado y el tiempo futuro  
Lo que pudo haber sido y lo que ha sido  
Tienden hacia un fin, que es siempre presente”* (2).

A cada paso, el poeta insiste en su hipótesis, a medida que va devanando su teoremización de la misma:

*"Sólo a través del tiempo el tiempo es conquistado"* (3).

Y más adelante, la hipótesis de la unidad temporal aparece más audazmente expresada:

*"O digamos que el fin precede al principio,  
Y que el fin y el principio estaban siempre allí  
Antes del principio y después del fin  
Y todo es siempre ahora..."* (4).

En el tercer cuarteto —The Dry Salvages— el poeta es aún más explícito. Nos explica ahora qué clase de tiempo es el que tiene en mientes:

*"...Y bajo la opresión de la niebla silenciosa  
La campana doblando  
Mide un tiempo que no es nuestro tiempo, tañida por el lento  
Oscilar del manubrio, un tiempo  
Más antiguo que el tiempo de los cronómetros, más antiguo  
Que el tiempo contado por ansiosas mujeres preocupadas,  
Desveladas, calculando el futuro,  
Tratando de desenrollar, de destamar, de desenmarañar  
Y de unir como en colcha de retazos el pasado y el futuro  
Entre la media noche y el alba, cuando el pasado es todo  
decepción,  
El futuro carece de futuro, antes de la vigilia del alba  
Cuando el tiempo se para y el tiempo nunca acaba..."* (5).

Un poco más tarde, el poeta nos advierte con cautela:

*"...Pero captar  
El punto de intersección de lo intemporal  
Con el tiempo, es una ocupación para el santo"* (6).

Pero es lógico que, para fortalecer la hipótesis de la intemporalidad —o quizás omnitemporalidad?— del tiempo, el poeta precisa ponerse de acuerdo con la hipótesis einsteiniana —la existencia del tiempo y la del espacio son interrelativas, interdependientes y simultáneas. De modo que, para que transcurra el tiempo —y se justifique así la existencia del pasado y del futuro—, es preciso recorrer un espacio, lo que implica la existencia de un tercer factor determinante —el movimiento.

Eliot ejemplifica de manera genial la síntesis perfecta de los tres aspectos del tiempo, unificados en un sitio único, donde se hacen también únicos el movimiento y la quietud —el punto diminuto que es centro del eje de rotación de la esfera:

*"En el punto quieto del mundo girando  
.....  
En el sitio quieto, allí está la danza,  
Pero ni detención ni movimiento. Y no lo llaméis fijeza,  
Donde el pasado y el futuro se juntan. Ni movimiento desde ni hacia,  
Ni ascenso ni descenso. A no ser por el punto, el punto quieto,  
No habría danza y hay sólo danza"* (7).

Quizás aquí el poeta haya logrado hallar la única definición posible y lógica de Dios —la unidad de tiempo, espacio y movimiento, la concentración de la energía total. Este primer verso, que es clave del teorema, lo había utilizado Eliot, años atrás, en uno de sus poemas inconclusos— en la *Marcha Triunfal* de *Coriolanus*.

Esto es importante de tenerse en cuenta, si se considera el misticismo de Eliot, omnipresente a lo largo de toda su obra. Con una diferencia —el Eliot desesperado de *The Waste Land* ha dado paso a Eliot lleno de fe en Dios. Pero, cómo lograr la comunión perfecta con la divinidad, como no sea por la eliminación del tiempo, del espacio y del movimiento, para llegar a la quietud perfecta, a ese sitio mínimo al par que inmenso, centro del eje de rotación del universo, que bien podría ser el concepto mismo de Dios —concentración de energía, principio y fin de todas las cosas?

La idea obsesionante de llegar a la quietud total comienza a esbozarse en *Burnt Norton*:

*“Desciende más abajo, descíende solamente  
Al mundo de la perpetua soledad,  
Mundo no mundo, sino lo que no es mundo,  
Tinieblas interiores, privación  
Y destitución de toda propiedad,  
Disecación del mundo del sentido,  
Evacuación del mundo de la fantasía,  
Inoperancia del mundo del espíritu;  
Este es el único medio, y el otro  
Es el mismo, no en el movimiento  
Sino en la abstención de movimiento; mientras el mundo se mueve  
En apatencia sobre sus rieles metálicos  
Del tiempo pasado y del tiempo futuro”* (8).

Nada más opuesto al acercamiento a Dios —según la mística clásica— que esta marcha ambiciosa del hombre en oscilación perenne entre el ayer y el mañana, actitud jánica, ansiosa o nostálgica de lo que pudo haber sido y de lo que podrá ser. Pero esta idea de Eliot, apenas esbozada en *Burnt Norton* sólo viene a lograrse plenamente, francamente, en *East Coker*:

*“Dije a mi alma, quédate quieta, y déja que la sombra  
Que será la sombra de Dios, caiga sobre tí”* (9).

Y unas líneas más adelante:

*“Dije a mi alma, quédate quieta, y espéra sin esperanza  
Porque la esperanza sería esperar lo que no debes; espéra sin amor  
Porque el amor sería amar lo que no debes; y sin embargo hay la fe  
Pero la fe y el amor y la esperanza todos están en la espera.  
Espéra sin pensar, porque no estás madura para pensar:  
De modo que la tiniebla será la luz, y la quietud la danza”* (10).

Pero para llegar a esta quietud suma es preciso llegar primero a la renunciación total. El pensamiento total del poeta, citado hace unas páginas, es éste:

*"Pero captar  
El punto de intersección de lo intemporal  
Con el tiempo, es una ocupación para el santo  
Ni ocupación siquiera, sino algo dado  
Y tomado, en la muerte de una vida entera en el amor,  
En el ardor y en la generosidad y en la entrega total" (11) .*

En East Coker el poeta ya había afirmado:

*"...Diréis que estoy repitiendo  
Algo que ya antes he dicho. Y lo diré de nuevo.  
¿Lo diré de nuevo? Para poder llegar allí,  
Para llegar adonde estáis, para irnos de donde no estáis,  
Debéis seguir un camino en el que no hay éxtasis.  
Para poder llegar adonde no sabéis  
Debéis seguir un camino que es el de la ignorancia.  
Para poder poseer lo que no poseéis  
Debéis ir por medio de la desposesión.  
Para poder llegar a lo que no sois  
Debéis ir por medio de lo que no sois.  
Y lo que no sabéis es lo único que sabéis  
Y lo que poseéis es lo que no poseéis  
Y donde estáis es donde no estáis" (12).*

Por eso, para poder llegar a la unión total con lo divino, para poder burlar las convenciones absurdas del tiempo, del espacio, del movimiento y de la quietud, es necesario encarnarse en el pensamiento de Dios —ubicuidad y ausencia, quietud y movimiento, temporalidad y eternidad. Pero, como dice el poeta,

*"Estas son sólo sugerencias y sospechas,  
Sugerencias seguidas de sospechas; y el resto  
Es oración, observancia, disciplina, pensamiento y acción.  
La sugerencia sospechada a medias, el dón a medias  
entendido, es la Encarnación.  
Aquí se hace real la imposible unión  
De las esferas de la existencia,  
Aquí el pasado y el futuro  
Son conquistados y reconciliados,  
Donde de otro modo la acción era movimiento  
De lo que sólo se mueve  
Y no tiene en sí fuente de movimiento  
Empujado por supraterrénos, subterráneos  
Poderes. Y la verdadera acción es la liberación  
Del pasado y del futuro.  
Para la mayoría de nosotros, este es el objetivo  
Que jamás ha de ser aquí logrado;  
No estamos derrotados  
Porque no hemos cesado de ensayar;  
Así, al fin, contentos*

*Si nuestra temporal reversión logra nutrir  
(No muy lejos del árbol de tejo)  
La vida del subsuelo significante" (13).*

Este análisis al vuelo de los *Cuatro Cuartetos* muestra claramente que existe una hipótesis básica, que se demuestra de manera teorematizada. La hipótesis es: El tiempo no existe. El pasado y el futuro son ficciones para justificar el movimiento al que nos lanza la ambición y la nostalgia. Todo es un eterno presente, en la realidad que es la muerte y la quietud. Pero en la vida, donde todo es fantasía, oscilamos entre el ayer y el mañana. Por ello, para obtener la quietud absoluta, la paz total, es preciso renunciar a todo, por la humildad. Y encarnarnos así en Dios, donde podremos poseer el tiempo completo, en todas sus fases, donde obtendremos el dominio de la quietud y del movimiento, el poder total de la energía, al ubicarnos en el "punto quieto del mundo gigante". A todo lo largo de los cuatro poemas, la lógica poética actúa brillantemente para lograr la comprobación teorematizada de la hipótesis planteada. Eliot logra así lanzar su teoría mística para salvar al hombre del siglo XX, de la misma manera que San Juan de la Cruz lanzó la suya para salvar al hombre de su tiempo. Porque es preciso abordar la poesía de Eliot en el mismo espíritu con que se aborda a cualquiera de los místicos reconocidos como tales. Y para que esta obra no carezca de un carácter totalmente místico, incluye también una oración:

*"Señora, cuyo santuario se yergue sobre el promontorio,  
Ruéga por todos los que están en barcos, por aquellos  
Cuyo trabajo tiene que ver con peces, y  
Por aquellos que tienen que ver con toda especie de tráfico legal  
Y por aquellos que los conducen.  
Repíte asimismo una plegaria en pro  
De las mujeres que han visto partir a sus maridos o a sus hijos,  
Para no retornar:  
Figlia del tuo figlio,  
Reina de los Cielos.  
Ruéga también por aquellos que estaban embarcados,  
Y terminaron su viaje en la arena, en los labios del mar  
O en la oscura garganta que no habrá de arrojarlos  
O dondequiera estén que no pueda llegarles el eco  
Del ángelus perpetuo de la campana del mar" (14).*

\*

Peró, se argüirá. ¿Qué objeto tiene enviar un mensaje místico, lanzar una teoría, utilizando el vehículo poético? No es, más bien, la prosa, el ensayo pulido, la argumentación teológica, el vehículo apropiado para ello?

Spender, en el ensayo anteriormente citado, responde a esto de manera contundente y honesta:

"El pensamiento detrás de la última poesía de Eliot, es pensamiento viviente dentro de la poesía. No es necesaria y exclusivamente poético, aunque se justifica poéticamente porque Eliot no lo escribe mientras no se haya hecho

parte integrante de su experiencia poética. Pero *Four Quartets* es la expresión poética de ideas en la mente de Eliot que, consideradas como ideas, son religiosas y filosóficas, aunque se justifican en poesía. La poesía es usada aquí como un uso particular de esta forma de lenguaje para dar a comprender la experiencia del pensamiento filosófico y religioso. A veces el pensamiento choca contra el medio poético y no se logra completamente como poesía.

"*Four Quartets* es no sólo experiencia poética, significa asimismo algo que podría expresarse en formas distintas de la poesía, aunque en cuanto se logra la poesía, las imágenes, la música, etc., que lo hacen poesía, no podrían, desde luego, expresarse en ninguna otra forma. El lenguaje, por tanto, se mueve en dos planos: uno es el plano creativo de la poesía en que se crean imágenes y objetos deleitosos que nos producen placer; el otro es el plano del pensamiento filosófico. Estos dos planos se mantienen todo el tiempo, y así el lenguaje tiene una especie de transparencia: uno mira a través de la pintura, al pensamiento detrás de ella, como si las imágenes y los colores estuvieran pintados sobre vidrio, con una luz brillante detrás. Algunos jóvenes críticos llaman a esta clase de poesía, en la que el lenguaje es usado con la más alta precisión a fin de expresar un movimiento de pensamiento (que podría expresarse en otras palabras, si se separara del deleitoso movimiento poético superimpuesto sobre el pensamiento) el 'nuevo clasicismo'; y llaman 'nuevo romanticismo' a una más nueva tendencia poética, en que se crean los objetos sin un significado detrás de ellos. Yo considero que estos términos son confusos, y sería más útil demarcar con distinción entre la poesía *transparente* y la poesía *opaca*".

Yo siempre he sostenido la tesis de que la poesía, para ser permanente, debe ser una poesía con ideas, o 'transparente', como quiere Spender. Porque sólo la poesía con ideas detrás de las imágenes es susceptible de resistir al paso del tiempo y de las modas estéticas. Los técnicos de la estilística moderna han puesto estas cosas bien en claro al descubrir en poemas al parecer ayunos de estructuración filosófica, todo un sistema de pensamiento —el pensamiento vivo de un poeta que utilizó la poesía como elemento translaticio de su acervo mental al público lector del presente y del futuro.

Las famosas *Coplas* de Jorge Manrique no son menos estructuradas filosóficamente que el tratado sobre *La Diferencia entre lo Temporal y lo Eterno* del Padre Nieremberg. De ahí que la teoría de "la poesía por la poesía" marche ineluctablemente a la misma ruina de la teoría parnasiana de "el arte por el arte".

Algunos jóvenes poetas colombianos —y de otras partes— sostienen que lo fundamental en la poesía es la forma y el ambiente de misterio y de sueño. Lo primero es esencialmente falso. Cómo podría comprenderse que Rilke y Goethe, Shakespeare y Eliot sean grandes poetas vertidos al español —o cualquier otro idioma— con pérdida total del valor formal de su poesía, con ausencia definitiva de la gracia del ritmo y de la rima? De manera que es forzoso aceptar que el valor de la poesía está en el mensaje que aporta al lector. Ahora, en cuanto a los del "ambiente de misterio y de sueño" —yo no entiendo lo que esto quiere decir, pero lo sospecho— es lógico que son cualidades intrínsecas de toda poesía, y la fórmula para lograrla sería fácil de establecer. Basta yux-

taponer una serie de elementos: imágenes, objetos, ideas sucesivas, en una forma tal que produzcan el deseado ambiente poético. Lo difícil está en saber el orden y concierto en que deban colocarse. Todo es un problema de composición, como el que afronta el pintor. Pero esto no es problema de solución difícil si el poeta —o pintor— lo son auténticamente tales. Un poema, como un cuadro, no es otra cosa que una yuxtaposición de ciertos elementos; la clave de su colocación la conoce solamente el artista verdadero, y el resultado de su obra es siempre placentero al ojo y al cerebro y a la emoción del espectador inteligente.

El arte que no resiste análisis, vale decir, disección, es simplemente hábil artesanía, pero nunca arte verdadero. Y es claro. Las modas estéticas sólo se aplican a la forma exterior, pero nunca a la esencia del arte. De ahí que los poetas 'transparentes' de todos los tiempos y de todas las lenguas continúan siendo considerados grandes, sin necesidad de considerar el factor tiempo o el factor género. Un poeta auténtico es siempre un poeta, utilice la forma que prefiera, viva en el país que le haya tocado en suerte —o en desgracia— escriba en idiomas rudos o dulzarrones. *El Cantar de los Cantares*, mal traducido del hebreo al griego, del griego al latín, y del latín al español, continúa siendo un bello poema, tres mil años después de escrito.

Me temo que el argumento de los jóvenes poetas contra la poesía de ideas o 'transparente', se deba tan sólo a un inconsciente reconocimiento de su carencia de ideas que expresar —en verso, o en prosa. De todas maneras, sería interesante que trataran de investigar qué ha sido de los poetas de orfebrería del renacimiento italiano, del siglo de oro español, del siglo de Luis XIV, y de tantos otros que en todo tiempo y en todo lugar han abundado y que justamente han caído en el olvido implacable de las generaciones del futuro.

La poesía de T. S. Eliot, por tener un mensaje detrás de la rica imaginería del primer plano, tiene asegurada su perdurabilidad. Poesía transparente como el arte —más perdurable que la piedra.

*Jaime Tello.*

Bogotá, diciembre de 1948.



## NOTAS

- (1) Time present and time past  
Are both perhaps present in time future,  
And time future contained in time past".  
Burnt Norton, pag. 7.
- (2) Time part and time future  
What might have been and what has been  
Point to one end, which is always present.  
Burnt Norton, pag. 8.
- (3) Only through time time is conquered.  
Burnt Norton, pag. 10.
- (4) Or say that the end precedes the beginning,  
And the end and the beginning were always there  
Before the beginning and after the end.  
And all is always now".  
Burnt Norton, pag. 12.
- (5) And under the oppression of the silent fog  
The tolling bell  
Measures time not our time, rung by the unhurried  
Ground swell, a time  
Older than the time of chronometers, older  
Than time counted by anxious worried women  
Lying awake, calculating the future,  
Trying to unweave, unfind, unravel  
And piece together the past and the future,  
Between midnight and dawn, when the past is all deception,  
The future futureless, before the morning watch  
When time stops and time is never ending;  
The Dry Salvages, pag. 26.
- (6) . . . . . But to apprehend  
The point of intersection of the timeless  
With time, is an occupation for the saint  
The Dry Salvages, pag. 32.
- (7) At the still point of the turning world...  
. . . . .; at the still point, there the dance is,  
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,  
Where past and future are gathered. Noither movement from nor towards,  
Neither ascent nr decline. Except for the point, the still point,  
There would be no dance, and there is only the dance.  
Burnt Norton, pag. 9.
- (9) Descend lower, descend only  
Into the world of perpetual solitude,  
World not forld, but that wich is not world,  
Internal darkness, deprivation

And destitution of all property,  
 Desiccation of the world of sense,  
 Evacuation of the world of fancy,  
 Inoperancy of the world of spirit;  
 This is the one way, and the other  
 Is the same, not in movement  
 But abstention from movement; while the world moves  
 In appetency, on its metallated ways  
 Of time past and time future.

Burnt Norton, pag. 11.

- (9) I said to my soul, be still, and let the dark come upon you  
 Which shall be the darkness of God.

East Coker, pag. 19.

- (10) I said to my soul, be still, and wait without hope  
 For hope would be hope for the wrong thing; wait without love  
 For love would be love of the wrong thing; there is yet faith  
 But the faith and the love and the hope are all in the waiting.  
 Wait without thought, for you are not ready for thought:  
 So the darkness shall be the light, and the stillness the dancing.

East Coker, pag. 19.

- (11) . . . . . But to apprehend  
 The point of intersection of the timeless  
 With time, is an occupation for the saint  
 No occupation either, but something given  
 And taken, in a lifetime's death in love,  
 Ardour and selflessness and self-surrender.

The Dry Salvages, pag. 32.

- (12) . . . . . Yo say I am repeating  
 Something I have said before. I shall say it again.  
 Shall I say it again? In order to arrive there,  
 To arrive where yo are, to get from where you are not,  
 You must go by a way wherein there is no ecstasy.  
 In order to arrive at what you de not know  
 You must go by a way which is the way of ignorance.  
 In order to possess what you do not possess  
 Yo must go by the way of dispossession.  
 In order to arrive at what you are not  
 You must go through the way in which you are not.  
 And what you do not know is the only thing you know  
 And what you own is what you do not own  
 And where you are is where you are not.

Burnt Norton, pag. 20.

- (13) . . . . . These are only hints and guesses,  
 Hints folloed by guesses; and the rest  
 Is prayer, observance, discipline, thought and action.  
 The hint half guessed, the gift half understood, is Incarnation.  
 Here the impossible union

Of spheres of existence is actual,  
 Here the past and future  
 Of spheres of existence is actual,  
 Here the past and future  
 Are conquered, and reconciled,  
 Where action were otherwise movement  
 Of that which is only moved  
 And has in it no source of movement  
 Driven by daemonic, chthonic  
 Powers. And right action is freedom  
 From past and future also  
 For most of us, this is the aim  
 Never here to be realised;  
 Who are only undefeated  
 Because we have gone on trying;  
 We, content at the last  
 If our temporal reversion nourish  
 (Not too far from the yew-tree)  
 The life of significant soil.

The Dry Salvages, pag. 33.

- (14) Lady, whose shrine stands on the promontory,  
 Pray for all those who are in ships, those  
 Whose business has to do with fish, and  
 Those concerned with every lawful traffic  
 And those who conduct them.  
 Repeat a prayer also on behalf of  
 Whomen who have seen their sons or husbands  
 Setting forth, and not returning:  
 Figlia del tuo fligio,  
 Queen of Heaven.  
 Also pray for those who were in ships, and  
 Ended their voyage on the sand, in the sea's lips  
 Or in the dark throat which will not reject them  
 Or wherever cannot reach them the sound of the sea bell's  
 Perpetual angelus.

The Dry Salvages, pag. 31-32.

NOTA: La paginación corresponde a la edición conjunta de los cuatro  
 poemas *Four Quartets* by T. S. Eliot, Faber and Faber, 24 Russell Square,  
 London, MCMXLIV. 6 shillings. J. T.

## *Teatro experimental universitario*

Con un éxito sin precedentes en la historia del teatro nacional, se presentó este año el Teatro Experimental con dos obras famosas en la literatura universal, escogidas para hacer las últimas presentaciones en 1948.

La primera de ellas fue "Su Esposo" de Bernard Shaw, entremes o sainete cómico, en un acto de duración aproximada de cincuenta minutos a una hora. Fue interpretado por Bernardo Romero Lozano, en el papel del poeta, Ginno Faccio, en el de su esposo y Carmen de Lugo en el de ella.

La segunda obra se titula "Donde está marcada la cruz" de Eugenio Gladston O'Neill, drama corto de grande intensidad cuya realización fue una sorpresa para la crítica capitalina. Los escenarios fueron proyectados por Enrique Grau, joven pintor vinculado íntimamente al movimiento teatral universitario. La interpretación de los papeles estuvo distribuída así: Carmen de Lugo en el de Susana; Santiago Trival en Capitán Isaías Bartlet, Daniel Bartlet fue interpretado por Gonzalo Solarte y el Dr. Higgings por Alvaro Rojas. Los papeles de los fantasmas de Horne, Kanaka y Kates fueron ejecutados por personas diferentes, cada presentación.

Estas obras fueron puestas en cartel tres veces y de ellas dos fueron destinadas al público universitario y una a las personas interesadas de fuera de la Universidad. Todas las presentaciones tuvieron llenos completos del Teatro de Colón, y la prensa y la crítica verbal hizo grandes elogios de las actuaciones personales y la disciplina y unidad del grupo.

Actualmente se está estudiando una adaptación moderna de "Mackbeth" de Shakespeare, que seguramente será puesto en escena por el mismo grupo en los primeros días de marzo de 1948. Los escenarios serán encomendados a varios pintores vinculados al grupo: Enrique Grau, Marco Ospina, Alipio Jaramillo y Alejandro Obregón. La Universidad Nacional tiene un grande empeño en que este movimiento teatral que se está formando alrededor del Teatro Experimental abarque tanto a escritores como a artistas, universitarios y personas interesadas en formar un teatro auténticamente nacional y de una alta categoría intelectual.

\*

## *Publicaciones*

Las publicaciones que se han terminado en el último trimestre han causado una grata impresión en los lectores y en el público universitario. Aunque no oficialmente sino por contratos particulares se efectuaron dos magnificas ediciones: "El Conejo Viajero", bellísimo libro en octavo mayor con 18 cuentos para niños escritos por la señora

María Eastman, distinguida e inteligente educadora colombiana. Este libro editado a 8 tintas y con cerca de 50 ilustraciones realizadas por los más notables dibujantes colombianos, dio un alto prestigio a las Prensas Universitarias.

Igualmente fue editado en los Talleres Universitarios el libro del ilustre poeta y Embajador de Chile en Colombia, señor Julio Barrenechea, con veinticinco hermosos poemas dedicados a Colombia, de los cuales se hace un comentario en la sección bibliográfica de esta misma revista.

El libro titulado "Productos Biológicos" del profesor universitario Dr. Andrés Soriano Lleras, que acaba de ser dado a la luz por las Prensas Universitarias en un pequeño tratado de preparación y generalidades de los productos biológicos, y es de grande utilidad para farmacéutas y químicos.

La Rectoría de la Universidad ha publicado una serie de pequeños folletos con planes educativos de grande interés, tales como la Casa Cultural, El Bachillerato, la Universidad y la Cultura, etc., que han sido distribuídos profusamente.

\*

#### *Revistas universitarias*

De las Prensas de la Universidad Nacional, han salido este año las revistas de la Facultad de Medicina —seis números— y el Boletín del Instituto Nacional de Radium —tres números—. Igualmente se ha editado esta revista, y las de la Sociedad de Biología y de Tisiología.

\*

#### *Libros en prensa*

Para fines de enero estará listo el libro del Dr. Antonio Rocha titulado "De la Prueba en Derecho", que ha venido anunciándose desde el principio del año, pero que dadas las modificaciones y ampliaciones que se le han introducido, su edición se ha retardado.

"Tratado de Derecho Internacional Privado", por el doctor José Joaquín Caicedo Castilla, es el segundo libro que aparecerá en próximo año destinado a los alumnos de Derecho. Éste libro como el anterior, ha sido ampliado considerablemente y todas las doctrinas puestas al día de acuerdo con las transformaciones que ha sufrido el derecho internacional en los últimos años.

"Astronomía de Campo", por el doctor Darío Roza, será el tercer libro que aparecerá en 1949, destinado a los alumnos de la Facultad de Ingeniería, texto que por primera vez se escribe en Colombia y que ha de llenar un gran vacío en esta materia.

“La Organización Social Chibcha”, por el profesor Guillermo Hernández Rodríguez, aparecerá también en el curso del próximo año de 1949. Es un estudio de las instituciones sociales, económicas, políticas, familiares, militares etc., de los Chibchas, la gran civilización del altiplano colombiano.

Se edita actualmente también el libro de conferencias dictadas en el Instituto de Psicología Aplicada de la Universidad, por varios distinguidos profesores especializados en la materia, tanto nacionales como extranjeros. Este libro estará listo para los primeros días de febrero próximo.

Fuera de estas publicaciones que se encuentran actualmente en prensa, la Universidad por medio de su Extensión Cultural, publicará todos aquellos textos de profesores que tengan relación con la cátedra universitaria, ya sea como libros de texto o de consulta permanente.

\*

### *Conferencias*

En el mes de noviembre, el distinguido técnico alemán, señor Julio Meyer, dictó dos conferencias relacionadas con el cine en su esencia y organización interna y en sus posibilidades de aplicación a Colombia. Estas conferencias fueron dictadas en la sala de la Biblioteca Nacional. El señor Hugo Salazar dictó también una conferencia en la Escuela de Bellas Artes, sobre poesía negra ilustrada con ejemplos propios.

\*

### *Exposiciones*

En el salón de Exposiciones del Museo Nacional, se efectuaron constantemente exposiciones de pintura y escultura. Entre ellas merecen especial mención la de los 26 que causó verdadera sorpresa y una esperanza en la crítica pictórica nacional. La de M. A. Prieto H., la denominada “Salón de los Seis” y la de vitrales del Taller Melpeneme.

\*

### *Conciertos*

Para finalizar el año, los alumnos del Conservatorio Nacional ofrecieron una audición especial en el Teatro de Colón, con obras variadas de los más notables maestros.



## LOS MURALES DE LA FACULTAD DE DERECHO

*Hace algunos meses fueron terminados los murales de la Facultad de Derecho de la Ciudad Universitaria, obra del Maestro Alipio Jaramillo. Su ayudante ha escrito un largo estudio sobre ellos del cual extractamos lo siguiente:*

Como ayudante de Alipio Jaramillo en la ejecución de los murales de la Facultad Nacional de Derecho de la Ciudad Universitaria de esta ciudad de Bogotá, y por la exclusiva necesidad de aclarar el tema de ellos, pero no por más motivos, escribo espontáneamente este personalísimo informe, que espero, será sencillamente interpretado.

En todos los murales mencionados hay sinceridad, verdad y realidad, porque fueron realizados además con emoción, con responsabilidad y con criterio. En su creación fueron rehuídas todas aquellas expresiones que significaran redundancia, exhuberancia singular de fragmentos y de detalles que incesariamente quisieran sobresalir, desbordamientos que mataran la unidad e insinuaran la anarquía. Su nota predominante es un total anhelo de consisión, de justeza y de redondez, aún clásica, en cada una de sus cláusulas. Si algo ahincadamente buscaron, fue más que todo, manifestar y expresar la verdad sin forzarla ni dañarla, ya que la humanizan, la hacen intrínseca, la saturan de movilidad interior y de vida, de estilo y de carácter.

El muralismo, que es la más alta manifestación de valores alcanzado por el difícilísimo arte de la pintura hasta nuestra época, sólo llega a ser completo como conjunto, cuando llena infinidad de requisitos indispensables, máxime en los tiempos modernos en que todas las contradicciones de la humanidad han hecho crisis y se han manifestado como presente y realidad. Frente al expectáculo de la sociedad actual y del universo, la única posición erguida del artista sólo debe ser la de defenderse contra la amenaza de sentir su independencia amenazada y la de los hombres todos, la del ciudadano y la del trabajador.

Los murales de la Facultad Nacional de Derecho, en los que yo fui ayudante, han sido hasta el presente el resultado de una necesidad clara y rotunda, o mejor, obedecen ellos al desarrollo de una brillante iniciativa, que nació como una resultante geométrica de la arquitectura, solicitada por la forma del edificio en que están situa-



dos, y que se completó cuando ese edificio tuvo fines sociales y funciones como acción universitaria, porque un claustro en donde se estudia Derecho, exige que si se le decora se concilien las ideas ornamentales, la figura arquitectónica con la expresión emotiva de las funciones espirituales que surgen del estudio y de la meditación, del ejercicio y del tema para el que está destinado. Por eso los mencionados murales explicados en estas líneas, no podrían ser nunca simples motivos arquitectónicos sometidos solamente a la forma sino al mismo organismo vivo de estudio y de universalidad, de universidad, para el que a su vez fue creada la estructura del edificio, sometiéndose los murales a ser una tonalización armónica de arte libre y personal que mediante la composición y el sentimiento, hace enlaces de términos diferentes. No obstante, estos murales respetaron en un todo a la arquitectura, sin sometersele, ya que ante todo reclamaban representar formas humanas con contenido de función que se impusiera hasta donde la armonía fuera posible a la arquitectura, tratando de conquistar el espacio y de crearlo, porque el auténtico muralismo es ante todo plástica simple, con sentido autóctono y con manifestación de volumen absolutamente libre e independiente, pues de lo contrario, nunca el muralismo sería arte ni merecería llamarse arte, ya que no tendría sentimiento ni emotividad, sino fría sujeción matemática completamente diferente a lo que es creación.

Los murales de la Facultad Nacional de Derecho, en primer lugar no tratan motivos particulares y no particularizan en ningún sentido, ni aún cuando tratan pequeñas figuras o conjuntos concretados como formas numerables, porque aún así ellas todas entre sí se relacionan y se conexionan en el sentido de expresar campo y vida campesina, humanidad y sentimiento campesino. Y de por sí son la más importante expresión de la vida campesina, pues si como conjunto se les fuera a denominar con un nombre total, con una divisa, con el conmemorativo rótulo que lo plasmara ante la época, ninguno de todos los que existen le encuadraría mejor que el que los intitulara, homenaje al campesino colombiano, sin distinción de lugar, departamento o época, aún en el sentido de que la actual, que es la de ellos, ha sido angosta como evolución y larga como tiempo.

El mismo Alipio Jaramillo prístinamente se propuso realizar en sus muros al campesino, con un sentido de homenaje, y orgullosamente así lo recuerda siempre. Porque en realidad, como tema general, no otra cosa representa estos muros, todos ellos minuciosamente observados, sentidos y contemplados, vividos y experimentados, lo que les da mayor autoridad. Jaramillo siente tanta propiedad emocional sobre ellos, como la siente por su pasado, por su infancia, por su tierra, y tanto aún como siente amor un hombre por su patria.

Los veinte títulos de los correspondientes murales de la Ciudad Universitaria, ubicados en el hall de la Facultad de Derecho, son los siguientes: en los ocho paneles el del "Café", el de "Despojo", el de "La Caña", el de "La Molienda", el de "La Cerámica", el de "La Danza", el de "La Colonización" y el de "La Siembra". Los de los

ocho zócalos son los siguientes: debajo del café está "Gestación", sigue debajo de "Despojo", "Masacre", en seguida está debajo de "La Caña" "Idilio" y en seguida "El Paria". Llega aquí el sitio en que está ubicada una puerta que dejar entrar demasiada luz innecesaria y sigue debajo de "Cerámica" una "Madre", en seguida "Siesta", en seguida "Hombre sin tierra" y al final, debajo de "La Siembra" está "La Simiente". El tema del dintel se llama "Lectura" y son los temas de los plafones, empezando por el del fondo, que queda en seguida de "Lectura", sucesivamente, "Vegetación", "Aire", "Luz".

Como el lector de estas letras puede interesarse por la descripción particular de cada uno de estos temas, brevemente y en una forma general, se explicará algo en este sentido y no más de lo necesario porque de extenderse demasiado en esta materia, el presente escrito se haría demasiado largo. El tema que trata del café es un episodio de fuerza y de sangre criolla, de dolor, de intensidad y de amargura. Al pie del cuadro, un hombre palúdico y agotado hace un esfuerzo sobrehumano por levantar sobre su espalda un pesadísimo canasto cargado con café, mientras un compañero entre compasivo y bondadoso pero siempre comprensivo del valor y de la fuerza hercúlea del hombre que carga, no obstante estar dominado por el demasiado peso que sostiene, lo ayuda a levantar. Una mujer en el fondo, que soporta sobre sus hombros el peso de un costal cargado con fruta madura de café, mira al espacio y no con indiferencia precisamente, sino con desdén intenso y con melancolía ilímite que interroga al panorama preguntándole por qué la mujer del pueblo trabaja tanto sin alcanzar a conseguir ni el pan, ni el vestido, ni la vivienda completa. Y la india de la izquierda que marcha hacia la profundidad del mural, con un enorme racimo de plátanos denominados dominicuarterones pintones, es apenas un signo de resistencia, de impavidez, de monotonía.

El mural siguiente, "Despojo", es un grito individual de rebelión colectiva. Y dice aquí individual y sin embargo, con expresión colectiva porque nuestro campesino al ser desalojado de sus mejoras y terrenos, sabe que su tragedia no es sólo de él. Un caballo en el muro hiere la tierra con sus cascos, y a su lado las mujeres, estáticas, le gritan al cielo, y los hombres levantan en alto los brazos tratando de golpear los aires solamente. Hay en el mural dos madres, un niño, un grupo de dos personas que conversan y otras varias mujeres que lo contemplan y que expresan siempre lo mismo: disgregación del campesino colombiano frente a la tierra igualmente disgregada, mientras sólo las ciudades del país tienen conexión de historia y continuidad de conglomerado.

El tercer mito se llama "La Caña" y es anterior a la primera vuelta el ángulo en que se tuerce normalmente la pared del hall de la Universidad. Posee este mural un concepto de ritmo y de movimiento tan definido que desde este punto de vista una primera característica se nota en él: es la estática poderosa del peso impuesta por la gravitación compacta de los bloques y de los cuerpos, y que sugiere estaticidad, y a la vez, no obstante, la movilidad funcional de

esos mismos bloques y cuerpos que están claramente ejecutando labor y actividad. Este carácter de la escena es a mi modo de ver, una de las finalidades más expresivas que debe buscar un buen muralista.

La escena de "La Caña" es como sigue: un hombre a la izquierda, que sostiene un pesado bulto con cañas, mira al espectador, y a su lado un compañero de faenas está en trances de levantar del suelo un cargamento que casi se ve como tiempo o movimiento y como irrupción de una forma que se mueve en el espacio, porque está en el instante decisivo en que va a ser alzado de la tierra. En el medio de las dos figuras descritas pero algo alto, un campesino carga sobre sus espaldas caña, igualmente, y camina. A su lado en un horno se cocina la miel y se convierte en dulce panela.

Llámase el muro de enseguida "Molienda", o "Trapiche", que es lo mismo, y en él hay una maternidad llorosa que abraza a su hijo igualmente triste. Al lado de la maternidad aludida, se ve un niño metido en un cañaveral en donde corta vegetal, lo mismo que el hombre macizo, que está a su lado, encima del cual se ve por fin el trapiche movido por caballos.

El mural que sigue en orden, se intitula "Cerámica" y es un monumento al arte popular anónimo que funciona como industria y oficio a la vez que como tradición sin cánones y sometido solamente a la acción perennemente vigilante del pueblo. La escena representada por este muro, es como sigue: en el primer término una mujer, un poco aborígen y de tipo genuinamente representativo como de colombiana, hace una olla, a la que amorosamente modela. A un lado de la mujer descrita, un niño orfebre, trabaja atento y concentrado y desarrolla en arcilla una idea plástica. En la derecha del niño, en el extremo contrario del muro, con un cántaro, está una mujer. El hombre del centro del muro lleva al mercado un cargamento de ollas; al lado de este hombre es donde está la mujer del cántaro que contempla algo que pasa. Lo demás que se ve en este muro, son accesorios naturales que hermanan igualmente a las masas de planos, tales como buyes, el suelo, labor y silencio.

Y se intitula el muro de la parte derecha de "Cerámica" "Danza", y es un bloque de color y de alegría popular, porque en él brilla el regocijo como tema y motivo. Un niño y una mujer rasgan instrumentos de cuerda y baila en el fondo una pareja el bambuco veloz y hay calor y pasión en su aliento y turbulenta es ante todo la inspiración de su animado baile.

"Colonización", es el tema del muro que queda en seguida del de "La Danza" y es un episodio en el que se relata la conquista de la tierra y del espacio, porque en el espacio del muro se ven, como oleadas y torbellinos de vientos, a las generaciones avanzar hacia una profundidad determinada, buscando montañas y baldíos, acompañados de toda clase de menesteres, tales como animales domésticos, escopetas de cacería, aparejos de cabalgaduras para cargar en ellas, etc. La figura principal de este muro es una madre que vivamente va mon-

tada en un caballo, cargando en sus brazos a una pequeña criatura. La siguen muy de cerca dos monteros, y a un lado de ella un hombre al parecer cansado, bien colocada una mano vigorosa sobre el anca de una vaca, que presenta una línea horizontal larga y lánguida, que ocupa bastante trecho del ancho del mural y que cumple un bello efecto compositivo, armónicamente previsto. A un lado de este animal, un niño empuja un ternero recién nacido, mientras el primer término del cuadro está muy plásticamente decorado por una mujer que carga su hijo y que marcha como las demás figuras de la escena hacia la profundidad de la aventura.

El muro que sigue a éste que se acaba de describir, se intitula "Siembra" y está bien compuesto y con un sentido de pirámide aunque ello a simple vista no se nota por haberse transmutado en rectángulos y porque desarrolla movimiento, es decir, aunque toda composición piramidal posee un movimiento esencial por el hecho de estar compuesta de líneas oblicuales que caen o que ascienden, es a menudo esquemática, mecánica y forzada, y convierte la acción de sus figuras en ademanes duros que si se exageran demasiado en este sentido, aparecerán como rebuscadas y postizas. La figura central de esta composición, es una mujer que siembra y a la que simplemente podríamos denominar como una vertical; es muy plástica, muy realista, pues posee vigorosas características de peso, de volumen y de calidad. A un lado de la vertical, un hombre con su arado hiende la tierra, encima de él descuella un tronco, que recoge como un grito al azul intenso de un firmamento coagulado y sobre el horizonte etéreo de la atmósfera, descuella una cabeza equina y la perspicaz e inteligente de un hombre del pueblo que parece mirar pensativamente. En un rincón del mural, un niño indígena trabaja, desyerbando con un pesado azadón.

"Simiente" se intitula el zócalo que queda debajo de "La Siembra". Trata él de una mujer que gesta, con una rama misteriosa en las manos, pensamientos y frutos de diversas calidades. Profundos azules la circundan y rojos intensos que hablan de vitalidad y de alegría.

Debajo de "Colonización" queda "Hombre sin Tierra", que representa un individuo solitario.

Y "Siesta" se llama el zócalo que queda debajo de "La Danza" y es un idilio tierno y eclógico.

El zócalo que está colocado debajo de "Cerámica" se intitula "Madre" y habla de una mujer recostada a la que la contempla el fondo de sus dos hijos, que beben luz por los ojos, que tienen aún la forma de la naciencia y del ambiente que los contempló nacer, del misterio y de la penumbra que rodea a toda obra original, primaria, revelante, de la yuxtaposición de sombras en planos.

El muro que se intitula "Paria" es la representación de un hombre hebrío..

"Masacre" es como se llama el motivo que está ubicado debajo de "Despojo". Representa un hombre asesinado.

“Gestación” es el nombre de la mujer que está debajo de “Café”. Su enunciado es gravidez. El dintel se intitula “Lectura”, y es una cláusula de enlace compositivo. Los enclados, que tienen diferentes nombres en número de tres, hablan de leyes geométricas y de antigüedad tan evidente, que los griegos las conocían, los renacentistas las utilizaron y el cubismo las empleó. Ellas de por sí son un enunciado de planos, de masas, y de agrupamientos.



"LA SIEMBRA".—Mural de Alipio Jaramillo



"CAFE".—Mural de Alipio Jaramillo



"COLONIZACION".—Mural de Alipio Jaramillo





"DESPOJO".—Mural de Alipio Jaramillo