

des y sus enlaces son los que entonces se podían aprender en cualquier tratado de armonía y lo único que tienen de no académicos son las progresiones que se conocen como típicas de la cadencia andaluza. Y el piano está tratado con una parquedad, una indiferencia, diríamos, que resulta inconcebible en un virtuoso del instrumento como era Albéniz. Parece como si ignorase las posibilidades de color que atesora ese instrumento y que ya habían sido reveladas por Chopin y Liszt.

En cambio, en la suite *Iberia* es evidente el afán por una forma más desarrollada y lo que en esas piezas canta no es ya una delgada línea melódica, sino el tejido todo de la obra. La armonía, si bien perfectamente asentada en bases estrictamente tonales, se encuentra enriquecida por sabrosas disonancias que, sin desvirtuar la función propia de cada acorde, le proporcionan variedad, color y dinamismo. Y en cuanto a la escritura pianística, se la ve perfectamente compenetrada con su función de servidora fiel del nuevo concepto armónico: las sonoridades son siempre ricas de color, variadas, ya luminosas, ya sombrías, duras y tersas como el cristal o blandas y suaves como el terciopelo.

Pero en todo ello no encontraremos una fórmula armónica o instrumental que se pueda calificar de estrictamente debussista o faureana. De Fauré, sólo el gusto por las progresiones armónicas sutiles; de Debussy, la sensibilidad para la disonan-

cia irisada y la intuición de cómo servirse de ciertos fenómenos armónicos, no catalogados en los tratados al uso, que los *tocadores* andaluces habían descubierto hacía mucho en sus guitarras, pero sobre todo un refinamiento, un aristocratismo general y una conciencia del fenómeno estético característicos del gran músico francés. Albéniz no perdió nunca su espontaneidad, su abundancia del corazón al escribir música, pero en la última etapa de su vida, la más importante, se le nota más consciente de lo que hace, más atento a los diversos aspectos del fenómeno sonoro y más seguro en sus propósitos: es la lección de aquellos músicos franceses —Dukas, Fauré y Debussy— que ha sido provechosamente asimilada.

Contrariamente a lo que podría desprenderse de una ojeada al catálogo de sus obras, en el que encontramos una misma música con diversos títulos, no fue Albéniz un compositor calculador ni mucho menos tramposo. Fue descuidado, desordenado, olvidadizo. Alguna vez se dio cuenta de ello, como cuando le escribió a Malats preguntándole si ya no había dado a alguna pieza el título que pensaba darle a la que estaba componiendo. Eso muestra claramente su naturaleza despreocupada, su desinterés por la propia obra y constituye un motivo más de meditación para los que nos movemos hoy en un mundo musical en el que los compositores, quien más, quien menos, saben administrarse.

que todo el mundo esté (teóricamente, claro) de acuerdo conmigo.

Sin embargo, aun quienes reconocen las diferencias de calidad en el cine de la U.R.S.S. —y hay que ser muy bruto para no reconocerlas— suelen atribuir las a factores extracinematográficos. La idea más difundida, la más "inteligente", es la de que el cine soviético ha sido malo durante una época por culpa del dogmatismo y del "culto a la personalidad" y bueno cuando tales aberraciones no lo han impedido. Algo de razón hay en ello. Además, parece lógico.

Pero la lógica juega malas pasadas y es saludable desconfiar de ella. Lo cierto es que en el cine soviético, como en todos los cines, ha habido hombres de talento y otros desprovistos de él. Éstos han hecho, por lo general, películas mediocres y aquéllos las han hecho buenas, sin tener demasiado en cuenta la época de su realización: Tan sencillo como eso. Para mí, *Chors* (1940), de Dovjenko, *Alejandro Nevsky* (1939) e *Iván el terrible* (1945), de Eisenstein, *La gran decisión* (1945) y *Relato inacabado* (1955), de Ermiler, no son inferiores, y quizá sean superiores, a las películas mudas de los mismos cineastas, realizadas cuando no había "culto a la personalidad". Lo mismo se dice con respecto a *La siega* (1953), de Pudovkin, película que no hemos podido ver en México. Y ¿qué queda del cine mudo soviético si descontamos las obras de Eisenstein, Dovjenko, Pudovkin y Ermiler? Se dice que esos hombres pudieron, de todos modos, haber hecho cosas mejores de no impedirlo, ya en la época sonora, determinadas imposiciones políticas. Probablemente. También se atribuye a causas políticas el que no haya surgido, durante mucho tiempo, otra generación de directores comparable a la de los mencionados. Quizá. Pero no especulemos. Estamos hablando de cine, del cine realizado y no del cine que pudo realizarse.

Por lo demás, el cine de la U.R.S.S., tomado en su conjunto, es de los pocos (quizá el único, además del norteamericano) que tiene una solera, una tradición, un *modo*. Esa solera no la perdió en la época de los excesos dogmáticos. Durante esa época seguimos viendo películas penetradas de un lirismo desenfrenado, siempre lindante con lo cursi, de una vehemencia y de una pasión que lo mismo podían servir a los sentimientos más nobles que al maniqueísmo más atrabiliario.

Las exigencias políticas se ejercían, de hecho, sobre los temas. Pero ya sabemos que ni el tema por sí solo, y ni siquiera la historia que lo aborde, determinan la calidad de un film. En todo caso, queda afectado lo meramente narrativo, con toda una serie de consecuencias positivas (no hay una sola película soviética racista, o belicista, o que rebaje a la mujer a la condición de objeto, o que justifique la explotación económica del ser humano, o que exalte la violencia gratuita, etcétera) y toda una serie de consecuencias negativas (abundan los films soviéticos solemnes, a menudo patrioterros; el humor auténtico, de sano sentido crítico y auto-crítico, brilla por su ausencia; se insiste demasiado en la tipificación de los personajes, destruyendo su autenticidad; etcétera). Pero la imposición de temas y de historias no puede impedir que un Eisenstein siga siendo un Eisenstein. De realizar *La caída de Berlín*, Eisenstein hubiera hecho un film tan impregnado del "cul-

EL CINE

SOBRE EL CINE SOVIÉTICO

Por Emilio GARCÍA RIERA

Las siguientes consideraciones generales sobre el cine soviético han sido provocadas, en gran medida, por el hecho de haber visto, en exhibiciones privadas:

LA BALADA DEL SOLDADO (*Balada o soldate*), de Grigori Chujrai. Argumento: Valentín Ezhov. Foto: Vladimir Nikolaev y Era Savelera. Intérpretes: Vladimir Ivashov, Zhanna Projorenko, Antonina Maximova. Producida en 1959 (Mosfilm).

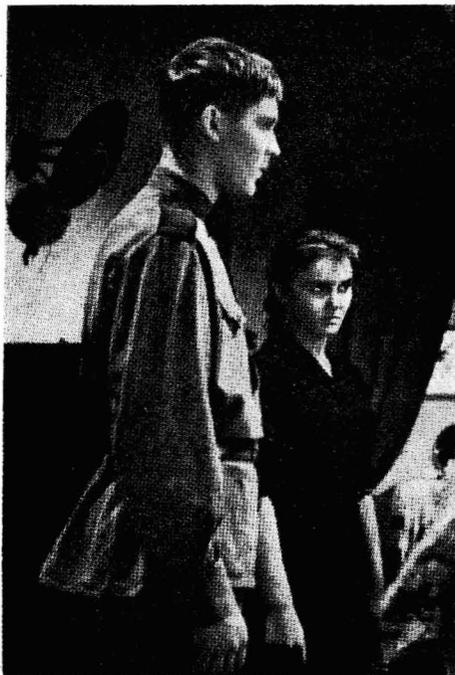
EL CAPOTE, de Alexei Batalov. Argumento basado en Gogol. Intérpretes: Rolan Kikov, Yuri Tolubeiev. Producida en 1959 (Lentfilm).

SI LOS PREJUICIOS extracinematográficos han entorpecido con frecuencia la valoración correcta de lo que es, en conjunto, el cine norteamericano, otro tanto puede decirse que ha ocurrido con el soviético. Exaltado por unos y minimizado por otros hasta los peores extremos, dijérase que el más discreto juicio sobre cualquiera de las obras de ese cine lleva implícita una toma de posición política.

Naturalmente, todo hombre más o menos consciente tiene una posición determinada frente a la U.R.S.S., y no creo que nadie pueda pretender, sinceramente, ser capaz de mantener frente a ella una perfecta objetividad. La perfecta objetividad no está hecha para el ser humano,

por fortuna. Nuestra visión afectiva, mediatizada, de la realidad es legítima, pues es la propia del hombre.

Pero, a pesar de todo, tratemos de ser objetivos. La verdad es que el cine soviético no ha sido, de seguro, ni tan bueno ni tan malo como cada quien, según sus ideas y simpatías, hubiera querido que fuera. No conviene insistir demasiado en ello, porque corro el riesgo de



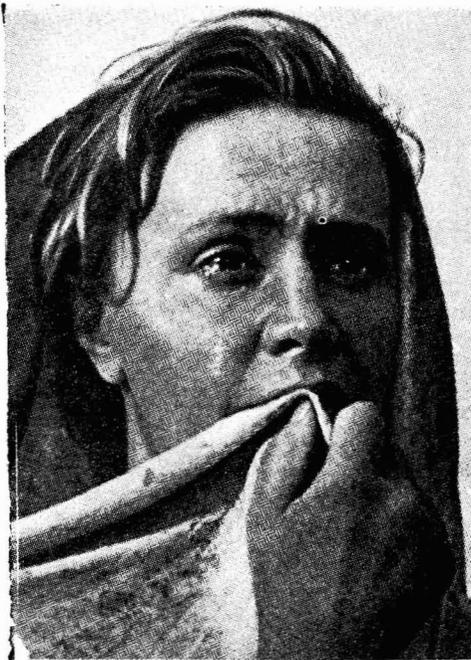
La balada del soldado: "el tema del amor"

to a la personalidad", por su tema, como lo es el de Chiaureli, pero mil veces superior en lo estético. Y hoy *La caída de Berlín* pasaría por los cine-clubs y la aplaudiríamos, a pesar de su "culto a la personalidad", como aplaudimos *El nacimiento de una nación*, de Griffith, a pesar de su racismo descarado, mil veces peor, ideológicamente hablando, que el culto tantas veces mencionado.

Hay que insistir en una idea clave para juzgar al cine: No se trata de darle, en la creación cinematográfica, preeminencia a la forma sobre el contenido. Se trata de distinguir entre tema y contenido, y entre la simple anécdota que nos cuenta el guión y lo que se dice en el lenguaje específico del cine. Aunque Eisenstein hubiera hecho un documental sobre el proceso fabril de embotellamiento del vodka, por el simple hecho de escoger unos ángulos de cámara determinados o de buscar un determinado juego de luces, no podría haber dejado de decir algo sobre sí mismo, y, por lo tanto, algo sobre la naturaleza profunda del ser humano.

Volvamos a nuestro asunto. Después del famoso XX congreso del P.C. de la U.R.S.S. (1956), el cine soviético se liberalizó en orden a los temas. Pero, de la misma manera que, antes, el dogmatismo no había impedido totalmente que se hicieran buenas películas, tampoco ahora tenían por qué realizarse, automáticamente, obras maestras en serie. Las nuevas condiciones pueden favorecer y estimular el desarrollo de un buen cine, previa la revelación de las personalidades creadoras necesarias, pero no pueden asegurarlo. Cuando pasan las cigüeñas, típico producto de la nueva época del cine soviético, es una película simpática, ambiciosa, y resulta lícito aplaudirla por cuanto representa un nuevo espíritu, un loable empeño de buscar nuevas vías de expresión, de hacer cine moderno. Pero, desengañémonos: como película vale menos que *Arco iris* (1944), por ejemplo. Por la sencilla razón de que Mark Donskoi es, por mucho, superior como cineasta a Kalatozov. (Claro, tales ejemplos se ajustan a mis preferencias. Utilice el lector las suyas y quizá, a pesar de todo, llegue a las mismas conclusiones.)

Empleando un lenguaje por el estilo del que emplea Jean Renoir cuando le da por hablar de cine, podría decirse que está muy bien rodear a la parturienta de cuidados y atenciones, ayudándola en todo lo posible. Con ello quizá se asegure un robusto bebé. Pero no forzosamente un hermoso bebé. Por lo pronto, no hay duda de que el nuevo cine soviético es muy robusto. En un número cada vez mayor de repúblicas soviéticas se inauguran nuevos estudios y en ellos se hacen cada vez más y más películas. Hay películas ucranianas, georgianas, azerbaijanas, etcétera, y por eso resulta burdo hablar de cine ruso al querer referirnos al soviético. (Y lo ha sido siempre. Ni Dovjenko ni Eisenstein eran rusos, ni lo son Donskoi ni Ermiler). Así, los estudios de Moscú, Leningrado, Kiev, Minsk, Tiflis, Baku, Riga, Stalinabad, Yalta, Tashkent, Alma-Ata, etcétera, presentan al año cerca de un centenar de películas, de las que la mitad, más o menos, según mis cuentas (desgraciadamente, no tengo datos exactos) son realizadas por jóvenes directores debutantes. No debe desdeñarse la ley de las probabilidades: si la producción llegó a reducirse, allá por 1950, a nueve o diez películas anuales (se pretendía así evitar el "cine superfluo"), resultaba muy fac-



"enfrentar lo individual a lo colectivo"

tible que ninguno de los privilegiados que había logrado dirigirlas se revelara como un auténtico talento. Hoy se cuenta con decenas de nuevos realizadores. Sería de una mala suerte increíble que ninguno de ellos llegara a convertirse en un cineasta de primer orden.

Dado el número reducido de películas soviéticas que podemos ver en México, es difícil opinar con conocimiento de causa. Hemos visto, evidentemente, algunos buenos films, debidos a nuevos directores. Y, sin embargo, yo sólo me atrevería a hablar de uno de esos realizadores como de un talento seguro. Explicaré el por qué: Salvo en casos excepcionales, la presencia de un auténtico creador de cine no queda demostrada por su primera película, aunque ésta sea excelente. Son las que siguen las que nos dan la evidencia de un estilo, de una forma peculiar de reflejar la realidad.

Así, de un Bondarchuk no podemos decir todavía que sea un auténtico creador, por mucho que nos haya gustado *El destino de un hombre. La casa que yo habito* es un film estupendo, pero sus jóvenes realizadores, Lev Kulidzhanov y Yakov Seguel, deberán, cuando menos, superar en un futuro sus limitaciones de "amateurs". Y otra incógnita resulta Alexei Batalov, a quien ya conocíamos como actor por su interpretación del principal personaje masculino de *Cuando pasan las cigüeñas*, y que, siguiendo los pasos de su colega Bondarchuk, se ha iniciado en la dirección. En su primera película, una nueva versión de *El capote* de Gogol (aparte de la italiana de Lattuada hay otra, de Kozintzev y Trauberg, realizada en la época muda del cine soviético), Batalov se nos muestra como un excelente ilustrador del texto literario. Evidentemente, la sombría atmósfera del film, lograda con juegos de luces y emplazamientos de cámara, en los que se adivinan, como en tantas películas soviéticas, notorias reminiscencias expresionistas, parece adecuarse al mundo descrito por Gogol, lo que vale tanto como decir al mundo de Gogol. Pero, ¿sabemos ya cuál es el mundo de Batalov? Su película conservará un valor ilustrativo, pase lo que pase, mas no podemos anticipar si, a la vez, llegará algún día a formar parte de la obra coherentemente personal de un realizador dotado de estilo propio, de un autor de cine.

En resumen, puede decirse que los anteriores casos demuestran un hecho: en la U.R.S.S., como en los E.E.U.U., existe la tradición del buen cine. O el genio del cine, para decirlo así. Pero los auténticos creadores no son los que únicamente participan de una tradición y se benefician de ella, sino los que la enriquecen con la aportación de su estilo propio, de su visión del mundo. Es muy posible que Bondarchuk, Kulidzhanov, Seguel o Batalov lleguen a ser algo más que los realizadores de un buen film. Por lo pronto, han empezado muy bien sus carreras.

Queda el caso de Grigori Chujrai. Creo haber dicho ya, en alguna ocasión, que *El último disparo* es, entre los films soviéticos exhibidos en los últimos años, el que más me ha convencido y emocionado. Obra apasionadamente lírica, la película de Chujrai resulta, a la vez, profunda y rigurosa en lo ideológico: la idea de la contradicción inherente a todos los fenómenos preside *esencialmente*, y no retóricamente, el tratamiento cinematográfico de su trama.

Vi tres veces *El último disparo* y en cada una de ellas se me puso la carne de gallina y se me llenaron los ojos de lágrimas ante ese tremendo final ("¡Tus ojos azules, tus ojos azules!") en el que Chujrai supo evitar, misteriosamente, una cursilería a simple vista inevitable. Esa capacidad de ser sublimes donde los demás suelen resultar ridículos, es muy propia de los cineastas soviéticos. Y muy concretamente de los ucranianos: Chujrai podría ser el joven heredero de las glorias de Dovjenko y de Donskoi. Pero hasta hace poco quedaba por demostrar que *El último disparo* no era un acierto casual.

Y lo ha demostrado con su segundo film: *La balada del soldado*, concursante en el festival de Cannes de este año. Para quienes afirman que "no hay buen film sin una buena historia" quizá resulta incomprensible que Chujrai haya logrado uno sobre la base de una trama lineal, elemental. Porque parece que, *a priori*, esa historia del joven soldado que obtiene un permiso para visitar a su madre no promete sino una serie de desahogos melodramáticos. Pero Chujrai, por lo visto, está decidido a tocar los temas caros al melodrama para demostrar, precisamente, la posibilidad de no hacer melodrama con ellos.

Como en *El último disparo*, Chujrai insiste en el tema del amor. Del amor sinónimo de poesía. O sea, del amor sinceramente sensual y, por lo tanto, puro. La pervivencia de los sentimientos humanos más característicos a través de unas condiciones sociales desfavorables (la revolución en *El último disparo*; la guerra en *La balada del soldado*) es la constante temática de una obra en la que se advierte la clara intención de enfrentar lo individual a lo colectivo. Es decir: de demostrar la ley dialéctica de unidad y lucha de los contrarios. Sociedad e individuo se unen, se complementan, precisamente porque son términos opuestos de una contradicción. Nos guste o no nos guste, eso es marxismo. (Y no tienen nada que ver con el marxismo, en cambio, esos pequeños dramitas sobre "el koljosiario que casó con mujer consciente" hechos según las recetas de un realismo socialista entendido a la manera burocrática).

Por lo demás, Chujrai luce su virtuosismo en el manejo de la cámara. Sin forzarse, de la manera más natural, el reali-

zador ejecuta una serie de alardes técnicos casi vanguardistas como el de mostrarnos, en la persecución de un hombre por un tanque (¡para que no abramos tanto la boca ante Hitchcock!), el mundo al revés. Es decir: el cielo abajo y la tierra arriba. Lo formidable del caso es que no hay en ello nada de gratuito, y, por lo tanto, nada de vanguardista en el sentido barato que suele dársele al término. El realizador, simplemente, se ha dejado llevar por el ritmo mismo de la acción y su reflejo psicológico en el protagonista. En Chujrai hay lo que falta en tantos directores: el gusto de *crear* imágenes transfiguradas por la visión subjetiva, de descubrir las mil maravillas de un mundo que espera a ser revelado por el cine.

Paradójico por naturaleza, el cine de un Chujrai, como antes el de un Dovjenco, desarma a la crítica acostumbrada a enjuiciar al cine por reglas de tres. La crítica, con frecuencia, no se vale sino de palabras y sólo de palabras. Para estigmatizar a un Chujrai pueden encontrarse decenas: sensiblería, esquematismo, formalismo, romanticismo trasnochado, cursilería, etcétera. ¡Qué se yo! Pero tales juicios peyorativos, apoyados en las mil teorías existentes sobre "lo que debe ser el cine" o sobre "las diversas condiciones y requisitos que deben cumplirse para realizar un buen film" quedan ridiculizados ante la mera presencia de un realizador capaz de comunicarnos su sensibilidad.

(Una última consideración sobre Chujrai: el realizador, consecuente con sus ideas, gusta de "desmilitarizar" a sus personajes militares. El aspecto casi paternal de los altos oficiales y jefes revolucionarios de sus films no obedece tanto a una idea de concesión como a las exigencias de su humanismo).

SOBRE LOS ÚLTIMOS ESTRENOS

No he podido ir al cine, en este último mes, con la frecuencia acostumbrada. Creo que no me he perdido gran cosa. Personas dignas de crédito me han asegurado que asistir a la exhibición de *Salomón y la reina de Saba* equivale a presenciar el entierro artístico de King Vidor. No me gustan los entierros, pero, como Santo Tomás, necesito ver para creer. El viejo King ha sido, a lo largo de su carrera, mucha pieza, y no puede dársele así como así por enterrado.

El estreno más interesante de las últimas semanas ha sido, a simple vista, el de *El kimono escarlata* (*The crimson kimono*), film norteamericano de Samuel Fuller. Fuller no es un cualquiera: recuérdese su admirable *House of bamboo* (*La casa del sol naciente*). Verdadero hombre-orquesta, autor completo, Fuller es tan buen director como mediocre argumentista. Y ese último Fuller es el que echa a perder, en gran medida, su *Kimono*. De cualquier manera, quienes deseen darse cuenta de cómo se hace el gran cine pueden ir a ver la película y retirarse a la mitad de la misma, en el momento en que a Fuller —típico realizador norteamericano, hecho para los films de acción— le da por sentirse dramaturgo y psicólogo. Lastima.

La gente de buen gusto se ha sentido obligada a ver a Paul Muni en *Esclavo del deber* (*The last angry man*), de Da-

niel Mann. En lo personal, odio las "performances" de actor, aun de un actor que hace treinta años empezó muy bien como *Caracortada* y que acabó echándose a perder al sentirse la reencarnación de Zola, Pasteur, Juárez, etcétera. (Sólo las limitaciones de su sexo le impidieron interrutar a Madame Curie.)

También vi *El hambre nuestra de cada día*, película mexicana de Rogelio González. No dudo de las buenas intenciones del realizador, pero ya se sabe que "de buenas intenciones, etcétera". González, pese a todo, tiene la habilidad de dar a

sus personajes cierto aire popular. Rosita Quintana sería, en *El hambre*, una perfecta Borola Burrón si no fuera tan difícil imaginarse a una doña Borola capaz de tomar conciencia de sus deberes sociales. Por lo demás, la "audacia" del film no se ve por ninguna parte: atacar a los hambreadores y a los acaparadores es el recurso de quienes no pueden, no saben o no quieren analizar las causas profundas de su existencia. Tales especímenes son más un efecto que una causa. Y González acaba de protegerse situando la acción de su film en 1940.

TEATRO

MARCO POLO

Por Juan GARCÍA PONCE

EN LA ACTUALIDAD, unánim e m e n t e, Eugene O'Neill es considerado el más grande dramaturgo norteamericano; puede decirse, inclusive, que el teatro de su país, ocupado antes de su aparición en producir tan sólo intrascendentes comedias costumbristas y traducciones de las obras de *boulevard* europeas, nace con él y que aparte de la brillante generación de la década de 1930-40 que supo llevar a la escena los problemas sociales de la época de depresión y de los dramas de Arthur Miller últimamente, después de él no ha vuelto a encontrar el camino que con tan espléndida seguridad O'Neill señalara y se pierde en la inútil y gratuita truculencia de las piezas de Tennessee Williams, en los limitados conflictos psicológicos de Inge y Anderson o en la vacua comicidad de las fáciles comedias de Axelrod.

El teatro de O'Neill, realizado dentro de los más diversos estilos, desde el realismo al expresionismo, desde la crónica épica hasta la comedia satírica, se caracteriza por el sentido trágico con que el autor logra reflejar la lucha del hombre por encontrar su lugar en el mundo. Sus obras abarcan una vasta temática que le obliga a buscar nuevos recursos expresivos continuamente; pero la técnica no aparece en ellas nunca como fin sino como estricto medio, indispensable para expresar los conflictos que le preocupan. Por esto, si su papel como innovador es muy importante, queda, sin embargo, relegado a un segundo término ante la profundidad de la problemática que su libre empleo de la escena le permita abordar.

Hijo de irlandeses y educado dentro de la religión católica, O'Neill no logró, a pesar de esto, liberarse del influjo del puritanismo y su teatro está dentro de la corriente maniqueísta común a la gran mayoría de la literatura norteamericana. El bien y el mal como fuerzas perfectamente diferenciadas entablan en sus obras una batalla interminable, en la que el hombre que aspira a colocarse en las filas del primero, pero es incapaz de liberarse del segundo, es la víctima ciega e impotente. El autor crea así una lucha de fuerzas superiores a los protagonistas, que dota a sus obras de un auténtico espíritu trágico. El verdadero drama se desarrolla en el interior de los protagonistas y al

proyectarse hacia afuera en sus relaciones con los demás da lugar al conflicto. Pero no es en la proyección exterior, entre hombre y hombre donde debe buscarse la solución, sino en la interior, entre hombre y dios. El espíritu trágico de O'Neill encuentra su sentido en esta búsqueda de la divinidad que le permita al hombre situarse en el mundo.

Sin apartarse jamás por completo de esta preocupación fundamental, en el prolongado examen de la realidad vital norteamericana que es su teatro, O'Neill se ha ocupado, algunas veces, sin embargo, de problemas que están relacionados nada más indirectamente con ella. La lucha de fuerzas ocupa siempre el sitio principal y es la que da motivo al conflicto; pero en esas ocasiones no se refiere a los "fines últimos", sino a problemas parciales de la sociedad. Así han nacido obras como *¡Ah, soledad!*, *La fuente*, *Diferente* y *Los millones de Marco Polo*. Y esta última ha sido elegida por los directores del Teatro del Seguro Social para iniciar su temporada en el Teatro Xola.

Los millones de Marco Polo es esencialmente una sátira contra el espíritu materialista del norteamericano medio, del que el protagonista, Marco Polo, es una irónica transposición. Para darle una perspectiva más amplia a su intención, O'Neill recurre al eficaz sistema de alejar la historia en el tiempo y construir una especie de apólogo por medio del que los defectos del héroe se harán más evidentes. La anécdota tiene así las características de una fábula en la que a través de los ojos del espíritu conoceremos la vida de este infeliz comerciante. A lo largo de ella, vemos como Marco Polo, que es el producto lógico de las estúpidas enseñanzas de sus mayores, pasa por la juventud sin pena ni gloria, incapaz de percibir el amor como algo más que un tratado comercial entre dos familias ricas y de expresar su ternura con otra cosa que el oro y la plata, viaja por el mundo y conoce otras civilizaciones sin que se le ocurra sacar de ellas nada que no sea dinero, es amado sin percibir la pasión que ha provocado y sin poder gozar por tanto de ella, acepta que lo desprecien y se burlen de él con tal de que le permitan aumentar su capital; rechaza la poesía, la belleza, la sabiduría y no es capaz en toda su vida de