MARCEL DUCHAMP, VISTO POR OCTAVIO PAZ

Sin duda, sería superfluo presentar a los personajes; ambos son bastante conocidos —al menos, en el sentido corriente de la palabra—. Pero si es posible ir más allá, si el verdadero conocimiento puede ser alcanzado (por cierto, no agotado) a través de un discurso comunicable, el verbo presentar debe identificarse con el de actuar, o mejor, con la forma menos abstracta de éste, la de hacer.

Hacer, que nos permite un retroceso deductivo de lo hecho al hacedor. Sin embargo, toda deducción peca, en el campo metodológico, o por tautología o por falta de competencia informativa (el reduccionismo). Y cuando se trata de un personaje, la parte del error suele llegar hasta lo preponderante; en lugar de esclarecer, oculta la relación recíproca entre el autor y su obra.

La crítica que no se resuelve a abandonar la pretensión de emitir los juicios categóricos, no tiene otro remedio sino ensanchar aquella relación, a riesgo de su disolución en lo social o lo psíquico o cortarla de su circunstancia natural, lo que desemboca —según la inclinación emprendida— en la taja definitiva de los polos dados originariamente como ligados, lo que equivale, finalmente, a la negación de lo buscado.

Se dieron, dan y darán muchas respuestas a la grave cuestión sobre la procedencia noética y fundamentación ontológica del arte, respuestas frecuentemente demasiado exclusivas (imitación, juego, sublimación,

necesidad, liberalización, divinidad, «puesta en obra de la verdad», etc.) y, por lo tanto, parciales. ¿Hay una posibilidad de romper la limitación de nuestra perspectiva, de borrar el defecto de una óptica sistematizadora?

Incontestablemente ya existen las aproximaciones válidas en las tentativas de elaborar una teoría general del ser, que englobaría la dimensión artística de la condición humana. Menos explorado parece el camino más «experimental»: el del enfrentamiento de un artista con la obra ajena. Llamamos este procedimiento «experimental» porque —en el caso de una afinidad (que desvela una obra)— asistimos a una interpenetración recreativa, en la cual lo significante vuelve a lo significado, es decir, que la carga de «otredad» (lo universalizante de cada obra) se desdobla.

El discurrir artístico sobre la obra de arte encontrada se presenta, pues, como la apertura del enigma de creación; el creador se cuenta a sí mismo, se *presenta* en tanto que cuestiona lo creado, en tanto que multiplica el llamamiento objetivo de éste por la entrega objetual de su propia subjetividad.

★

Partiendo de esta hipótesis, el comentario que consagró Octavio Paz a la obra de Marcel Duchamp (1) se presta, al menos, a dos lecturas posibles: como ensayo explicativo de la unidad hecho - hacedor (Marcel Duchamp) o como creación inspirada por la inspiración actualizada —pero no materializada— en la visión artística del mundo, planteada y efectuada por el pintor francés.

«La inspiración —escribe Octavio Paz— es una manifestación de la "otredad" constitutiva del hombre. No está adentro, en nuestro interior ni atrás, como algo que de pronto surgiera del limo del pasado, sino que está, por decirlo así, adelante; es algo (o mejor, alguien) que nos llama a ser nosotros mismos. Y ese alguien es nuestro ser mismo. Y en verdad la inspiración no está en ninguna parte; simplemente *no está* ni es algo; es una aspiración, un ir, un movimiento hacia adelante, hacia eso que somos nosotros mismos. Así, la creación poética es ejercicio de nuestra libertad, de nuestra decisión de ser. Esta libertad, según se ha dicho muchas veces, es el acto por el cual vamos más allá de nosotros mismos para ser más plenamente. Libertad y tras-

(1) Octavio Paz: *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*, México, Ediciones ERA, S. A., 1968, 62 pp. Este ensayo constituye la primera parte del «Libro-Maleta», «diseñado por Vicente Rojo a la manera de Marcel Duchamp» y que contiene además *Textos* de Marcel Duchamp, seleccionados por Octavio Paz en la traducción de T. Segovia, unas reproducciones y un álbum fotográfico.

cendencia son expresiones, movimientos de la temporalidad. La inspiración, la "otra voz", la "otredad" son, en su esencia, la temporalidad manando, manifestándose sin cesar. Inspiración, "otredad", libertad y temporalidad son trascendencia. Pero son trascendencia, movimiento del ser, ¿hacia qué? Hacia nosotros mismos» (2).

La meta del empuje creador consiste así en el reconocimiento perpetuo y activo de nuestra tendencia para sobrepasar la sujeción y la clausura de lo individual—lo que rechaza *a priori* toda indiferencia, no solamente moral.

Por eso, Octavio Paz en sus escritos nunca explica; hace, interroga la realidad o, más precisamente, lo que se manifiesta en su nombre. Si concordamos con la opinión que dentro del pensamiento paciano es posible destacar «tres imperativos constantes»—«unidad de los sexos en el amor, unidad de la muerte y la vida en la obra, unidad de los hombres en la fiesta»—, hay que añadir que esa «triple exigencia» (3) es ante todo la del poeta en sentido antiguo de la palabra *poietés,* hacedor. Porque en su alma, despertada y atormentada por la luz y las tinieblas del universo, Octavio Paz descubre un instrumento, la voz humana como vehículo de negación y afirmación, instrumento transformador, en cuya eficacia le resulta imposible no creer y cuyo secreto tiene que entregar a los demás (4), so pena de enmudecimiento. Porque la condición de toda salvación de lo humano está enraizada en la regla dialéctica y no admite que se trunque en ningún plano de la existencia:

«La soledad es el fondo último de la condición humana. El hombre es el único ser que se siente sólo y el único que es búsqueda de otro. Su naturaleza—si se puede hablar de naturaleza al referirse al hombre, el ser que precisamente se ha inventado a sí mismo al decirle «no» a la naturaleza—consiste en un aspirar a realizarse en otro. El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad» (5).

Al poeta le incumbe deshacer lo negativo de esa soledad, buscando

---

(2) OCTAVIO PAZ: *El arco y la lira,* segunda edición, México, 1967, p. 179.

(3) S. GONZÁLEZ NORIEGA: «Octavio Paz, ensayista», en *Revista de Occidente,* Madrid, 1970, núm. 88, p. 102.

(4) En 1962, OCTAVIO PAZ dice sobre FERNANDO PESSOA que sus textos «fueron escritos por necesidad»; que justamente la fatalidad es lo que diferencia un auténtico escritor de quien sólo tiene talento. Con lo que CLAIRE CÉA apunta: «Esas dos últimas frases se aplican rigurosamente a Octavio Paz. Sus poemas, sus artículos críticos, sus ensayos fueron verdaderamente escritos "por necesidad"». (*Octavio Paz,* París, 1965, p. 71.)

(5) OCTAVIO PAZ: *El laberinto de la soledad,* cuarta edición, México, 1964, página 161.

y afirmando un «mito de redención», revelándolo (6). Su experiencia es la de un desafío «lanzado a la nada» como fundamento del ser, la de una tentativa para «nombrar y crear el ser». «Esa es su condición: poder ser. Y en esto consiste el poder de su condición. En suma, nuestra condición original no es sólo carencia ni tampoco abundancia, sino posibilidad. La libertad del hombre se funda y radica en no ser más que posibilidad. Realizar esa posibilidad es ser, crearse a sí mismo. El poeta revela al hombre creándolo» (7).

El hacer poético —en todos los sentidos de la palabra— «es un abrir las fuentes del ser», la fusión del tiempo instantáneo con lo eterno. Pero —y aquí el poeta cede el paso al pensador— ¿cuál es la garantía de esa apertura? ¿Cuál es la base ontológica del ser humano en su repercusión sobre la nada? La experiencia íntima persuade pero no responde, no demuestra. Dentro de un mito podemos amar u odiar, vivir o morir, acceder a la comunión, pero siempre careceremos de la posibilidad de comunicar fuera de su órbita, sin ponerlo en cuestión, desacralizarlo, descifrarlo. ¿Un espíritu liberalizado que experimentó la plenitud de la libertad abandonará definitivamente la mirada interrogativa sobre su propia ascensión? ¿Un poeta que no renuncia a su poesía sabrá cumplir con la exigencia filosófica por excelencia ir más más allá de la poesía?

★

Octavio Paz ha escogido deliberadamente la dificultad. Su obra, considerada bajo este ángulo se nos revela como la empresa ejemplar de autoreflexión creadora donde el elemento destructor de crítica condiciona la pureza del énfasis.

Su arte es «una pasión rigurosa»; cada uno de sus poemas tiene valor de «una experiencia total y única», de «un testamento»; lo que significa: «cada día: empezar de nuevo, diaria condena y diario abrazo con lo desconocido» (8).

Octavio Paz aceptó el riesgo inconmensurable de quitar al yo su coraza de subjetividad —desnudarlo diría Unamuno— para mostrar su precariedad objetual, su situación de dependencia o interdependencia:

«El hombre es, apenas, un momento en el mensaje que la natura-

(6) «...: el acto poético, el poetizar, el decir del poeta independientemente del contenido particular de ese decir es un acto que no constituye, originalmente al menos, una interpretación, sino una revelación de nuestra condición». *(El arco y la lira*, p. 148.)

(7) *Ibíd.*, p. 154.

(8) OCTAVIO PAZ: *Puertas al campo*, México, 1966, p. 256.

leza emite y recibe. La naturaleza, por su parte, no es una sustancia ni una cosa: es un mensaje. ¿Qué dice ese mensaje? ..., ¿qué dice el pensamiento, cuál es el sentido de la significación? La naturaleza es estructura y la estructura emite significados; por tanto, no es posible suprimir la pregunta sobre el significado. La filosofía, bajo la máscara de la semántica, interviene en una conversación a la que nadie la ha invitado, pero que sin ella carecería de *sentido*. Para que un mensaje sea comprendido es indispensable que el receptor conozca la clave utilizada por el emisor» (9).

Pasión de totalidad y rigor de perfección —la más honda ansia que palpita en el fondo de todo reconocimiento, tal es la contradicción desgarradora y al mismo tiempo entrañable del poeta mexicano. El seguimiento incesante del sentido de la apariencia (10) que se nos ofrece, escondiéndose. ¿Cómo descifrar, en un punto dado, la cadena de multiplicaciones?

«Toda palabra engendra una palabra que la contradice; toda palabra es relación entre una negación y una afirmación. Relación es atar alteridades, no resolución de contradicciones. Por eso el lenguaje es el reino de la dialéctica que sin cesar se destruye y renace sólo para morir. El lenguaje es dialéctica, operación, comunicación» (11).

De eso, Octavio Paz no propone ninguna salida terminante; se limita a hablarnos de una posibilidad de «*resolución* del lenguaje» en el silencio de budismo (12). Sin embargo, lo que le importa esencialmente, lo que constituye la verdadera tesis rectora de sus reflexiones sobre la formación y significación de la obra poética, es la búsqueda continua del *principio metodológico* de la metamorfosis artística de la realidad, búsqueda de lo que los antiguos llamaron la piedra de la sabiduría.

Octavio Paz no teme las influencias, que son para él una prueba suplementaria del carácter (13). De esta manera, su abrazo, su inherencia al surrealismo no tiene nada de casualidad espacial o temporal. Porque es justamente el surrealismo lo que «pone en tela de juicio

---

(9) OCTAVIO PAZ: *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, 1967, p. 120.

(10) Los ensayos de OCTAVIO PAZ atestiguan la presencia viva del pensamiento orteguiano. Hay que recordar aquí una de las tesis más importantes de éste: «cuando una realidad entra en choque con ese otro objeto que denominamos "sujeto consciente", la realidad responde *apareciéndole*. La apariencia es una cualidad objetiva de lo real, es su respuesta a un sujeto». (JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *Obras completas*, Madrid, 1962, t. III, p. 236.)

(11) *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, p. 127.

(12) Cf. *ibid.*, pp. 127-128, y en *Corriente alterna*, México, 1967, pp. 53-54, etc.

(13) «Las influencias liberan cuando no matan. Incluso pueden provocar entonces la aparición de algo personal que sin ellas hubiera quedado inexpresado.» («De una carta a C. Céa», en *Octavio Paz*, p. 93.)

a la realidad»; en él se trata «del ejercicio concreto de la libertad»: el hombre se erige contra la imposición anónima de lo aparente y, descubriendo la mismidad originaria de lo racional con lo mágico, procura negar todas las apariencias, «desnudar la realidad» por un movimiento destructivo y autodestructivo. Sólo un nuevo conocer que «es un acto que transforma aquello que se conoce» nos permitiría reconquistar al yo y el mundo.

El surrealismo renueva así «una actitud del espíritu humano; acaso la más antigua y constante, la más poderosa y secreta» (14). Es revolucionario «porque es una vuelta al principio del principio» (15).

La inspiración —manifestación de la «otredad»— llega a ser en esta «dirección del espíritu humano» una «*idea del mundo*» (16), a la par que la tentativa para captar el sentido de la palabra se generaliza en el combate por hallar o/y dar el sentido al mundo.

★

El encuentro de Octavio Paz con la obra de Marcel Duchamp fue «inscrito» en la lógica de las cosas. Porque nuestro universo, nuestra circunstancia vital que forma a la vez nuestra cárcel de creencias, nunca nos soltará sin violencia; el sentido encadenado en el hábitat aparentemente inmutable puede ser liberado sólo si rompemos esa cadena. Y aquí un artista que trabaja la materia —un pintor— queda un ser privilegiado.

El poeta que no sabe sino manejar los signos (las abstracciones), cuando quiere ir hasta el fondo de (su) auto/destrucción, tiene a su disposición el método de la «escritura automática». Pero ésta, en su último alcance debería borrar toda escritura (17).

Por el contrario, al pintor sí se le ofrece la posibilidad de un choque liberador en lo inmediato: producir la contradicción entre representación e idea (18) en lo concreto, romper el *cuerpo* de las formas sin callarse (condenarse a la mudez) para los otros. Al menos al comienzo...

De esa tentativa Octavio Paz escribe: «Con su obra y aún más con su actitud negadora de la obra, Duchamp cierra un período del

---

(14) OCTAVIO PAZ: *Las peras del olmo*, segunda edición, México, 1965, páginas 165-183.

(15) OCTAVIO PAZ: *Corriente alterna*, p. 56.

(16) *El arco y la lira*, pp. 249, 172.

(17) Cf. *Las peras del olmo*, pp. 172-173.

(18) G. APOLLINAIRE dijo al propósito: «Marcel Duchamp opone a la composición concreta de sus cuadros un título extremadamente intelectual. En este sentido va lo más lejos posible, y no teme que le censuren por hacer una pintura esotérica cuando no fusca.» (*Les peintres cubistes*, Genève, 1950, p. 75.)

arte de Occidente (el de la pintura propiamente dicha) y abre otro que ya no es «artístico»: la disolución del arte en la vida, del lenguaje en el círculo sin salida del juego de palabras, de la razón en su antídoto filosófico —la risa—. Duchamp disuelve la modernidad con el mismo gesto con que niega la tradición» (19).

El problema con que se enfrentó el pintor francés, que tuvo que desmitificar en primer lugar, fue el del movimiento, el de la aceleración, tan característica de los tiempos modernos: «Desde el principio Duchamp opuso al vértigo de la aceleración el vértigo del retardo. En una de las notas de la célebre *Caja Verde* apunta: "decir *retardo* en lugar de pintura o cuadro; pintura sobre vidrio se convierte en retardo en vidrio; pero retardo en vidrio no quiere decir pintura sobre vidrio...".»

Y Octavio Paz muestra en seguida la diferencia que separa a Marcel Duchamp de Picasso: «Los cuadros de Duchamp son la presentación del movimiento: el análisis, la descomposición y el revés de la velocidad. Las figuraciones de Picasso atraviesan velozmente el espacio inmóvil de la tela; en las obras de Duchamp el espacio camina, se incorpora y, vuelto máquina filosófica e hilarante, refuta al movimiento con el retardo, al retardo con la ironía. Los cuadros del primero son imágenes; los del segundo, una reflexión sobre la imágen... Picasso ha hecho visible a nuestro siglo; Duchamp nos ha mostrado que todas las artes, sin excluir a las de los ojos, nacen y terminan en una zona invisible» (20).

Por lo demás, el artista francés es al respecto harto explícito cuando declara, refiriéndose a los cubistas: «... yo quería ir más lejos, mucho más lejos; en realidad en una dirección bastante diferente en definitiva. ... Mi meta era una representación estática del movimiento: una composición estática con indicaciones de varias posiciones tomadas por una forma en movimiento, sin ninguna tentativa de dar efectos cinematográficos por medio de la pintura. ... Me interesaba hacer que la pintura sirviera a mi propósito, y alejarme de la fiscalidad del pintar» (21).

La rebelión de Duchamp contra el método tradicional, su rechazo del arte «retiniano» se hace en nombre de la intelectualización a ultranza. Mina sus obras con unas ideas descebadas, el título llega a ser para él «un elemento esencial de la pintura, como el color y el

(19) *Corriente alterna*, p. 61.
(20) *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*, pp. 7-9.
(21) M. DUCHAMP: *Textos*, pp. 50-51.

dibujo»; procedimiento que Octavio Paz llama «cubismo analítico convertido en cirugía mental» (22).

Lo absurdo que estalla así dentro de lo (supra) intelectual muestra la vía de la *meta-ironía* que surge de la descomposición del mito de los tiempos modernos, el del mecanismo. Por esta razón, Marcel Duchamp, en su intento destructor, emplea los mismos elementos que sirven a la construcción de una máquina: la geometría y las matemáticas (23) desembocando en lo contrario, en los antimecanismos.

En sus cuadros *(El rey a la reina, El pasaje de la Virgen a la novia, La novia)* alcanza, a través de una purificación ideográfica, la reducción del objeto «a su elemento más simple: el volumen a la línea, la línea a la serie de puntos. La pintura se convierte en una cartografía simbólica y el objeto en idea. Esta reducción implacable no es realmente un sistema de pintura, sino un método de investigación interior. No la filosofía de la pintura: la pintura como filosofía» (24).

Filosofía que tiene inscrito en su expresión el imperativo de su destrucción, «por el humor». Duchamp escoge pintar, en el mundo relacionado, lo esencial: las mismas relaciones. Sus máquinas son, pues, «máquinas de símbolos», un delirio crítico y autoconsciente.

Su actitud crítica en cuanto a lo (falsamente) humano culmina con la producción de los extraños *ready-made,* objetos seleccionados fundamentalmente «sobre la indiferencia visual a la vez que sobre la ausencia total de buen o mal gusto» (25). Una crítica del gusto ejercitada «por el empleo de las técnicas mecánicas» (dibujo mecánico) (26) se generaliza así en una crítica del arte tomado como significación hecha. En el *ready-made* Marcel Duchamp rehabilita el gesto que es el acto.

El gesto que, negándose a sí mismo, niega el destino técnico del objeto; no es artístico ni neutral: es absolutamente desinteresado, situándose en «una zona nula del espíritu». Lo que quiere decir que el autor debe lograr su completa liberación interior. En ese sentido el gesto negador de *ready-made* aparece como un «juego dialéctico» y, al mismo tiempo, «un ejercicio ascético, una vía purgativa» (27).

---

(22) *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza,* p. 10: «Esa es la dirección en que debería orientarse el arte: hacia una expresión intelectual antes que hacia una expresión animal.» *(Textos,* p. 53.) Cf. también la siguiente reflexión: «Hay como una explosión en el sentido de ciertas palabras: valen más de lo que quieren decir en el diccionario.» (P. CABANNE: *Entretiens avec Marcel Duchamp,* París, 1967, p. 18.)

(23) Cf. *ibid.,* p. 50.

(24) *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza,* p. 14.

(25) P. CABANNE: *Op. cit.,* p. 84.

(26) M. DUCHAMP: *Textos,* p. 59.

(27) *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza,* p. 28.

Comentando el Gran Vidrio *(La novia desnudada por sus solteros)*, Octavio Paz destaca su función preponderante de «mito crítico», en tanto que representa «una burla del mito tradicional» (la del culto religioso a la diosa) y que inscribe en dicha representación la crítica de esta crítica (del maquinizado amor moderno). «En el primer momento traduce los elementos míticos a términos mecánicos y así los niega; en el segundo traslada los elementos mecánicos a un contexto mítico y los niega a su vez. Niega al mito con la crítica y a la crítica con el mito. Esta doble negación produce una afirmación nunca definitiva, en perpetuo equilibrio sobre el vacío. O como él ha dicho: *Et-qui-libre? Equilibre*» (28).

Pero el Gran Vidrio como *monumento* no se aparta completamente de la «gran tradición de la pintura de Occidente»; pertenece a ella por su negación del finalismo estético (29) y por su exaltación/encarnación de la Idea de la Crítica, siendo determinante el papel transformador de la ironía. De manera que podemos decir que «el arte de Duchamp es intelectual y lo que nos revela es el *espíritu de la época:* el Método, la Idea crítica en el instante en que reflexiona sobre sí misma, en el instante en que se refleja sobre la nada transparente de un vidrio» (30).

Hay un cierto paralelismo entre el Gran Vidrio y el poema *Un coup de dés*, de Mallarmé, sobre todo en la forma de crear: ambas obras son abiertas, inacabadas porque inacabables. Están construidas encima del vacío que es «la ausencia de la Idea». Se trata de «metáforas del vacío. Obras abiertas, el himno y el mural inician un nuevo tipo de creaciones: son textos en los que la especulación, la idea o "materia gris", es el personaje único» (31).

Su contradicción íntima consiste en su desafío o llama universalizadora: aceptar la condena eterna al círculo vicioso y a la vez le rompen, «afirman simultáneamente la ausencia de significado y la necesidad de significar y en esto reside la significación de ambas obras. Si el universo es un lenguaje, Mallarmé y Duchamp nos muestran el reverso del lenguaje: el otro lado, la cara vacía del universo. Son obras en busca de significación» (32).

Para Octavio Paz el «Gran Vidrio es la última obra realmente significativa de Occidente; lo es porque, al asumir el significado tradi-

---

(28) *Ibíd.*, p. 45.
(29) «Era renuncia a toda estética, en el sentido ordinario de la palabra. No hacer un manifiesto más de nueva pintura.» (P. CABANNE: *Op. cit.*, p. 72.)
(30) *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*, p. 50.
(31) *Ibíd.*, p. 52.
(32) *Ibíd.*, p. 53.

cional de la pintura, ausente en el arte retiniano, lo disuelve en un proceso circular y así lo afirma. Con ella termina nuestra tradición» (33).

Al mismo tiempo inaugura un arte nuevo, el de la reciprocidad, el arte de donde se desvanece el creador como personaje privilegiado. «Arte fundido a la vida..., un arte que *obliga* al espectador y al lector a convertirse en un artista y en un poeta» (34).

Marcel Duchamp siguió sus ideas hasta la consecuencia extrema, se encaró decididamente con lo (que se manifiesta como) real y nunca se reconoció vencido. Dejó de pintar, abandonó el arte para jugar al ajedrez.

Imaginó su obra en la perspectiva exclusiva de liberación, de acto y no de reflejo; rechazó todo ensayo de constitución del Arte y del Artista; en su óptica «el fin de la actividad artística no es la obra, sino la libertad. La obra es el camino y nada más» (35).

★

Creemos que esta última frase nos brinda el mejor resumen del encuentro aclarador de los dos artistas. Lo que Octavio Paz buscaba, lo que destacó en la obra de Marcel Duchamp, es su empresa de *destrucción artística del ser aparente* y su «silencio abierto» pero negador, concerniente a una pluralidad jerárquica de los entes.

Duchamp repudia toda creencia; su postura, expresada por él mismo, es radical: «No creo en la palabra "ser". El concepto ser es una invención humana... Es un concepto esencial que no existe de ninguna manera en realidad, concepto en que yo no creo, pero en que la gente cree a pies juntillas. ¿A quién se le va a ocurrir no creer en la palabra "yo soy"?» (36).

Puesta en duda permanente de la más firme certitud filosófica del hombre por la más alta expresión humana (arte, en su tradición occidental, como delegación de dioses), tal fue el camino explorado por Marcel Duchamp. Octavio Paz queda fiel al mismo rumbo, con la pretensión y esperanza que sea posible avanzar el límite del conocimiento transformador (de la *praxis teórica* en el sentido orteguiano). Detrás del signo —símbolo deshumanizado— entrevé su fuerza de/formativa: no es tarde aún para liberar la sagacidad del pensamiento, que podrá ordenar el caos en una nueva totalidad. Crear y re-crear el ser caminando hacia él.—*ZDENEK KOURÍM (110, rue du Bourg 45 GIDY, France).*

(33) *Ibíd.*, p. 57.
(34) *Ibíd.*, p. 59.
(35) *Ibíd.*, p. 61.
(36) P. CABANNE: *Op. cit.*, p. 169.