

científico en otras partes del mundo. Aunque su enfoque es más bien "internalista", no excluye el "externalista" sobre todo al abordar el estudio de las ciencias aplicadas y de las técnicas y su influencia en los modos de producción y la evolución económica. Hace un análisis de las fuentes disponibles que facilitará el trabajo de futuros investigadores científicos. Otro aspecto importante es el estudio de las comunidades científicas -el protomedicato, la Escuela de Minas y los positivistas- hasta el año de 1912, con el primer congreso científico mexicano inaugurado por Madero, a partir del cual se advierte la proliferación de especializaciones.

Los textos están agrupados en treinta y cinco secciones temáticas. No sólo provienen de libros, sino de periódicos y manuscritos, logrando darnos una idea de la evolución científica de México. Por primera vez se presenta un panorama de esta naturaleza. Se encuentran en un solo cuerpo los desdeñosos y los desdeñados, signo de la madurez que la historiografía mexicana alcanza en nuestro tiempo, tanto por el tema como por la forma de englobarlo.

Hay varios científicos, olvidados por completo, cuyos nombres se asoman por primera vez en el siglo XX: Fray Diego Rodríguez, un mercedario, conocedor de las teorías de Copérnico, Tycho Brahe, Kepler y Magini en astronomía y física y las de Tartaglia, Cardano, Clavio y Neper en matemáticas. Fundador de la cátedra de astrología y matemáticas de la Universidad de México, su obra se hallaba perdida. Trábulse la localizó, y ahora, la reproduce. Gabriel López de Bonilla y Juan Ruiz, por ejemplo, sólo eran conocidos por los bibliógrafos, siendo autores de libros de meteoros y cometas.

De León y Gama, se da a conocer un opúsculo sobre un "remedio de las lagartijas", impreso en 1782; así también, unos "ejercicios de botánica" de Don Vicente Cervantes, 1789 y se menciona también al poblano Alejandro Fabiano a quien Kircher le dedica un libro y se reproducen facsímiles de libros inimaginables del XVI al XIX. Los temas son diversos: botánica y zoología, minería y metalurgia, física y química, cartografía y geografía, matemáticas y medicina, entre otros.

Los textos de medicina son interesantes. Tratan de los humores: sanguíneo, colérico, flemático y melancó-

lico, explicando cómo dependen del calor y el frío, la humedad y la sequedad. El Doctor Juan de Barrios, 1607, critica a los médicos españoles sobre la manera de hacer costuras y escribe sobre la influencia de los astros en los diagnósticos y las curaciones.

Sobre terapéutica se pueden leer textos de Sahagún; quien recogió las virtudes de las hierbas; unas sirven para el estómago y otras para quemaduras, la sarna y las pulgas. De zoología hay textos muy buenos del mismo Sahagún; sobre metalurgia aparecen las reglas de Bartolomé de Medina, un alquimista del siglo XVI que usó, por vez primera, el método de amalgamación. Sobre el clima y las propiedades de México se pueden leer textos preciosos de Cervantes de Salazar y Diego de Cisneros.

Me asalta una inquietud: la imprenta de la Nueva España publicó muchos -casi todos- libros religiosos, siendo los científicos muy pocos. ¿Acaso se hablaba y se sabía de ciencia mucho más de lo que revelan los impresos? ¿La científica, era una cultura "verbal" expuesta a la ignorancia de los inquisidores? La cantidad de manuscritos científicos que aún subsisten y las noticias que nos dan bibliógrafos o autores por referencia, nos indican que aunque no fueron impresos, se escribieron y se leyeron muchos libros de ciencia en México. A pesar del magnífico trabajo de compilación y rescate de Trábulse, tengo la impresión de que muchas obras no llegaron a nuestras manos -víctimas del siglo XIX- y, por ello, sólo podemos aproximarnos a ciertos temas de la ciencia con certeza, mientras que de otros ignoramos el alcance de los conocimientos de entonces.

La obra, sin duda, es una recopilación y el trabajo de sistematización de un tema apasionante y de poca difusión. Su publicación enriquece a la historiografía mexicana y se suma al esfuerzo de otros para lograr una mejor visión de nuestro pasado, como se ha hecho en la literatura al disponerse de la visión más lúcida que ahora tenemos del XVII y de Sor Juana, y de otros pocos en lo que respecta a las otras historias en los últimos años. Es una aportación indiscutible a la cultura mexicana, que nos permite entender la afirmación de Humboldt, incluida al principio de estas notas, incomprensible para muchos hasta hace poco.

Poemas de un joven

de Joaquín Pasos

por Sandro Cohen

México, Fondo de Cultura Económica. 1ª reimp. Prólogo de Ernesto Cardenal, 1984. 160 pp. (Tierra Firme).

La estructura de un libro puede, en ocasiones, revelarnos la intimidad de un poeta. El hecho de escoger algunos poemas, rechazar otros; la organización temática o formal de los textos; el esmero en mantener la coherencia de los matices de la pasión que impulsa al creador; todo esto nos descubre, más allá del contenido mismo de la poesía, preocupaciones y actitudes fundamentales del ánimo creativo. Desgraciadamente, en la recopilación de la obra (hasta ahora) completa del poeta nicaragüense Joaquín Pasos (1914-1947) -titulado *Poemas de un joven*-, se nos ha vedado esta posibilidad de comprender ciertos móviles oscuros del autor; carecemos de las pistas que pudieran explicarnos el porqué de algunos aspectos de su estética. Ernesto Cardenal, quien ha organizado y prologado la edición, agrupó los poemas -lo mejor que pudo- según un criterio temático no siempre convincente. En la primera sección, por ejemplo, "Poemas de un joven que nunca ha viajado", la que supuestamente incluye textos de "viajes imaginarios" (ya que Pasos nunca salió de su América Central), encontramos un largo poema metafísico titulado "Inocencia del mar" que nada tiene que ver con un "viaje" real o imaginario, sino que encierra una de las constantes metafóricas de toda la obra: el mar. La culpa, en este caso, no es del recopilador. Tal vez el hecho de que Pasos nunca haya querido organizar de manera definitiva estos poemas, a pesar de saber que su salud no le prometía una larga vida, nos revela una actitud aún más contundente: *no le importaba*, y con este conocimiento el lector habría de abordar el material.

La presentación que hace Cardenal nos ofrece datos y anécdotas de la vida de Joaquín Pasos que resultan imprescindibles para comprender cabalmente algunas de las referencias

que se hacen en los poemas, y en este sentido el recopilador supera el dilema que le había representado la ordenación de la obra, aunque no de manera total; ofrece una semblanza de la vida y las preocupaciones del autor, pero el libro en sí sigue siendo un obstáculo: dentro de cada sección hay poemas de tonos y técnicas tan dispares que nuestra lectura se dificulta enormemente. En la segunda sección, por ejemplo, "Poemas de un joven que no ha amado nunca", después de un texto jocoso que utiliza giros nonsense a la Lewis Carroll e ingeniosos trabalenguas, nos encontramos con un poema de un extraño lirismo que mal asimilamos gracias a los sonnetes "nonsénsicos" anteriores. En mi caso personal, no fue sino hasta la tercera estrofa que me di cuenta de que había estado leyendo equivocadamente, y tuve que volver a empezar con otra actitud. Así, el volumen carece de fluidez; el lector, siempre en tensión, no puede dejarse llevar por la poesía. Y aún así hay una ventaja: estas trabas vuelven imposible una lectura complaciente y no pueden sino agudizar el sentido crítico del lector.

Sí, por un lado, la presentación de Ernesto Cardenal nos explica el carácter de Pasos, por el otro tenemos que soportar numerosas faltas de sintaxis, rimbombancias, cursilerías políticas y simples disparates. En la página 19, por ejemplo, encontramos que "Joaquín Pasos nunca conoció al indio, fue toda su vida un poeta ciudadano y no sólo nunca viajó, sino que también nunca salió al campo. Pero sin embargo también conoció al indio mejor que nadie, y se hizo él mismo indio en su poesía para descubrirnos al indio como es por dentro, en el misterio de su ser". Aún si ignoráramos el giro "sino que también nunca..." y el "pero sin embargo también" (un "tampoco" habría sido una salida adecuada en el primero, y el "pero" -junto con el "También"- salen sobrando en el segundo), tendríamos que preguntar si Cardenal habla en serio cuando afirma que Pasos, sin haber tenido un contacto real con el mundo indígena, "conoció al indio mejor que nadie...", y que "se hizo él mismo indio en su poesía...", ya que podría parecer un chiste de mal gusto. ¿Por qué no decirle al pan, pan? Ciertamente, Pasos *no* era un gran conocedor del indio (sus poemas lo confirman), pero su interés en la cuestión

indígena sí corresponde, por una parte, a una inquietud política y, por otra, a una moda reivindicatoria de la época, y esto no es nada extraño en América Latina. También, aducir que Pasos consideraba su muerte inminente como "una muerte mundial" (p. 19) se nos antoja un poco exagerado. Además, el haber usado la palabra "nicaragüense" o su plural ocho veces en un solo párrafo (pp. 17-18, quince líneas en total), revela un estilo descuidado. En esa misma página encontramos el párrafo siguiente que parece un anuncio publicitario (recordemos "la alegría cubana"): "Vivió en una Nicaragua dolorosa y no salió de ella (la Nicaragua de la intervención norteamericana y de Somoza), pero salió de ella en su poesía, y su poesía fue alegre, como el pueblo nicaragüense, a pesar de lo que ha sufrido, es también alegre."

Esta cursilería de Cardenal aparte, la gran poesía de Joaquín Pasos tiene poco que ver con una imagen del poeta alegre (lo burlón no debería confundirse con la alegría), al contrario: en el "Canto de guerra de las cosas", los "Dos llantos", la "Construcción de tu cuerpo", "Imagen de la niña del pelo" y "Esta no es ella", se confirma la presencia de un pensamiento mucho más intrincado del que parece reconocer el prologuista. De hecho, salvo haber llamado al "Canto de la guerra de las cosas" "el gran poema que Joaquín escribió antes de morir" y "el poema más importante de su vida" (no explica por qué), y alguna reflexión sobre el texto como una profecía de la muerte del autor, no dice casi nada sobre esta compleja y angustiante elegía por el ser humano de nuestro siglo, sino que hace hincapié en que el autor se reía "con cada buen verso que leía". ¿Será sintomático que el prologuista sólo haya tomado en cuenta los aspectos abiertamente políticos de Pasos, su poesía más "vanguardista", juguetona, superficial? Según la apreciación del mismo Cardenal, la risa de Pasos parece obedecer más bien a un nerviosismo muy arraigado en el poeta, producto del desajuste real entre una mente privilegiada y un medio empobrecido. No resulta demasiado incongruente aventurar que la risa constante del autor pudiera haber respondido a la frustración de encontrarse, enfermo y superiora su circunstancia, en un callejón cuya única salida se cifraba en ponerse por

encima de todo, gracias a un disfraz de alegría, mientras tocaba en sus poemas los nervios más sensibles del hombre contemporáneo que parece empecinado en su propia derrota política, moral y amorosa.

Como puede verse -y como es natural en un poeta tan mentalmente ágil-, Joaquín Pasos da la sensación de ser varios creadores a la vez. Pero sus "personalidades" poéticas, en realidad, no se hallan tan alejadas las unas de las otras; se reduce a una cuestión de moda y autenticidad, de la *asimilación* de la moda dentro de la autenticidad de expresión. Aunque sólo una parte reducida de los poemas viene fechada, resulta evidente que los textos más inmediatamente comprometidos con los "estilos efímeros" corresponden a la época de su juventud, es decir antes de 1939-1940. Lo que se nota en su producción de este periodo son varios afares estilísticos que tienen mucho que ver con la situación literaria de la Nicaragua de entonces, la cual podría compararse con la que aún impera en gran parte de nuestra provincia: la supervivencia agónica del parnasianismo y un romanticismo todavía más trasnochado.

Frente a esta realidad -y Cardenal lo dice bastante claramente-, el grupo al que pertenecía Pasos, "Vanguardia" (el cual fue integrado también por Coronel Urtecho, Luis Alberto Cabrales, Manolo Cuadra, Pablo Antonio Cuadra, Octavio Rocha, Alberto Ordóñez Argüello, Bruno Mongalo, José Román, Luis Downing, Joaquín Zavala Urtecho -caricaturista- y Carmen Sobalvarro) pretendía despertar a la literatura nacional de su letargo por medio de poemas que utilizaban rimas machaconas y violentas, imágenes arrancadas del catecismo de los futuristas y, más adelante, una postura política contraria a la dictadura de Somoza (después de su inicial adhesión al somocismo cuando estos amigos se habían transformado en una agrupación política autodenominada "La Reacción"). Así, encontramos versos como éstos (de "Oldmine"):

y ésta es mi carne, la que era
trasmitida por teléfono
empacada en lindas valijas de viaje
pedida cablegráficamente por los
salchicheros de Oxford
y falsificada en los mejores restaurantes (p. 31)

o éstos de la página 60:

En las lindas montañas de tus pes-
tañas
trepan las cabras de mis palabras
y yo quiebro mi cerebro y bajo por
el atajo de las pláticas estáticas
para hablar contigo vis-a-vis y vos-
a-vos
("Esto es la fotografía de una niña")

Pese al ingenio y la supuesta "frescura" de estos versos (ahora nos parecen algo envejecidos), considero que la poesía más importante de Pasos es la menos comprometida con su estética de choque estilístico, por un lado, y con sus pasiones políticas, por el otro; éstas, trasmitidas en verso, degeneran en panfleto, como en estos fragmentos de "Desocupación pronta, y si es necesario violenta":

Esta tierra es nuestra con toda su hermosa floración de costumbres y su lenguaje, español que dice: "Gringo, macho, andá vete" (...) En este ambiente está el alma de un pueblo cuyo fondo de belleza no se os puede tirar con un ticket como objeto de turismo. (p. 129)

Es evidente, también, que esta comprensible gringofobia se debe a una situación políticamente atroz, y no a un odio genérico ni por la lengua ni por la gente de habla inglesa: Joaquín Pasos escribió toda una serie de poemas en ese idioma; es, por cierto, un inglés mal construido y gramaticalmente cojo, pero no deja de ser el idioma del Imperio. Sin dominar el lenguaje, la lengua, resulta imposible hacer buena poesía; Pasos no dominaba ninguna de las dos cosas, pero aún así su extraordinaria inteligencia y percepción auditiva (su "oído") le posibilitaron varios hallazgos en estos textos, como el siguiente giro de "Impressed": "in silence, in a dark perfumed silence" (p. 85) o este otro de "Intervention Time": "the minutes bite like mosquitoes" (p. 89).

Pasos parece estar tan seguro de su genio y de sí mismo que no le preocupan mayormente sus incursiones en la moda, sus concesiones a una literatura partidista tanto en su estética como en su política. Son trampas que él mismo se pone para poder recuperarse heroicamente después y ganar esa justa en que compite consigo mismo y con el resto del mundo -que RI considera como parte de su propia persona-.

Como habíamos dicho anteriormente, no podemos conocer la fecha en que muchos poemas fueron escritos, pero parece que en la obra de Pasos elaborada entre los quince y veintisiete o veintisiete años, predomina el juego, el futurismo, la canción y cierta tendencia al romance y formas parecidas (que nunca desaparecen del todo), y desde estos primeros poemas puede notarse la fascinación que ejerció sobre el poeta la idea de los contrarios complementarios, una dialéctica que está presente en toda su obra. En "Naufragio en playa española", por ejemplo, texto que supongo anterior a 1937 por su complejidad poética -pero no puedo estar seguro-, encontramos esta preocupación:

Cerrada luz, abierta sombra,
mares despiertos
dormidas costas.
(...)
Unos vienen de la muerte
otros van hacia la vida.
Cerrado sol, abierta luna,
clara noche, oscuro día,
sombra sombría
luz lucía. (pp. 32-33)

Los últimos dos versos son, para mí, particularmente afortunados por la equiparación de las palabras "sombria" y "lucía", un adjetivo y un verbo, a través de las terminaciones; de esta manera se "verbaliza" el adjetivo y se "adjetiva" el verbo, y no es solamente un juego: tiene un sentido perfectamente orgánico dentro del poema. Aunque éstos no me parecen sus mejores textos, están llenos de versos y estrofas gratamente sorprendentes, auténticos. Este verso de "Revolución por el descubrimiento del mar", por ejemplo, tiene un parecido con cierto Gilberto Owen, quien tampoco rehuía las modas, sino que logró que lo enriquecieran: "pero que estalla fuera y dentro de mí con la violencia de cien mil pájaros migratorios." (p. 37)

Los poemas más logrados del autor -que aprovechan sus lecciones vanguardistas, las matiza y las funde con un concepto estético más amplio son necesariamente más complejos y difíciles de manejar: su "asunto" no es tan evidente y elude categorizaciones específicas. Percibimos aún los trasfondos exóticos de la misma imaginación hambrienta, pero los escenarios se han interiorizado; las desdichas son reales y no retóricas; las alegrías no son de pose o de burla, sino que provienen de la compasión y

una comprensión mayor del mundo.

El mar ya no es el camino a tierras imaginadas, sino la esencia de una realidad que es suya y que entiende como parte de su ser, como su sangre. Es más: para Pasos, el mar tiene funciones parecidas a las del sistema circulatorio; lleva la vida y la muerte, posee las mismas mareas que el flujo sanguíneo, la misma salinidad primordial, y -así- el poeta encierra a un mar interior y encuentra en el océano la sangre de la humanidad. Cuando escribe en "Construcción de tu cuerpo" que "Los ascensos ilimitados y las aguas profundas/han construido tu nombre" (p. 77), reconoce, en la dialéctica de las alturas alcanzadas y las profundidades del origen, nuestra identidad. En "Imagen de la niña del pelo" expone claramente la fusión de los elementos acuáticos y sanguíneos:

Siento un golpe de olas en la sangre
que llama con su fuerza de agua
sólida
a la puerta de un puerto que se duerme. (p. 77)

Este es un poeta asediado por la perplejidad, pero sabe que sólo después de hallarse confundido, puede llegar a la comprensión. Así, ni quiere que le mencionen el mar y todo lo que representa, mas él mismo vuelve a reconocerlo en la sangre y esto despierta de nuevo su sensibilidad, su amor:

Que no me hablen del mar ni de la
espuma
ni de ese mar que en tu mirar se
abisma,
esta ausencia es más sola que un
milagro,
este perderme así más que tú misma.
Esto no es aire, es el espacio puro,
el momento colgado como un nido
mientras nosotros en la tierra, mien-
tras
mecen palmas arriba, en el olvido.
Pero oigo venir tu sangre a gritos
siento que sube tu pudor del suelo,
me haces sentir que tengo, estre-
mecida
y ¡desnuda!, mi mano entre tu pelo.
(P. 78)

Pasos termina este poema extenso, evocativo y difícil, con los siguientes versos de salvación...

de este naufragio loco a pura fuerza
halando con un pelo, sólo un pelo
en este mar preñado de tu ausencia
donde se hunden las voces como
pétalos

donde el sueño ya es sueño que se duerme
donde se acaba este pequeño mundo
donde tus ojos últimos se pierden.
(P. 80)

En "Esta no es ella", el lector se da cuenta de que Pasos -en definitiva- ya no es el mismo jocoso, "alegre", de los poemas juveniles. Es un texto desolado, escéptico, lleno de *vacío*, ese fantasma que parece ganarle cada vez más terreno a la vida.

Ernesto Cardenal, para explicar el "Canto de guerra de las cosas" dentro de la obra de un poeta que nunca conoció el combate, aduce que "Joaquín sintió la guerra mejor que si hubiera tirado las granadas o piloteado bombarderos o conducido tanques. Sintió repercutir la guerra en su propia carne..." Esto nos dice poco sobre el poema y equivoca su intención. El "Canto de guerra de las cosas" no pretende evocar ninguna escena de batalla, sino la añoranza de la vida desde la desolación de la muerte total que significa no poder sentir ni siquiera el dolor, porque éste, por lo menos, es una señal de vida. Para Pasos, la guerra es una metáfora de la corrupción a la que alude el epígrafe de San Pablo que el autor escogió para su poema. No cabe duda que el combate, el oficio de la muerte, es -para el poeta- el síntoma más terrible de la degeneración humana, un precursor del juicio final, la prueba irrefutable de que el hombre es su peor enemigo. En este canto desesperado -y a la desesperación-, pide "un cuerpo de metal y por dentro otro cuerpo de metal/igual al del soldado de plomo que no muere..." (p. 148). Pide la insensibilidad -la muerte completa- para que no le siga doliendo el mundo sin sentido que procede a evocar:

porque aquí está el futuro envuelto
en papel de estaño,
aquí está la ración humana en forma
de pequeños ataúdes,
y la ametralladora sigue ardiendo
de deseos
y a través de los siglos sigue fiel el
amor del cuchillo a la carne. (p. 148)

No sólo se ha deshumanizado el hombre, sino que las armas mismas de su destrucción se han apropiado de las antiguas características de aquél: "y la ametralladora sigue ardiente de deseos"; la última perversión. En un devastador tiempo imperfecto ("iba,

subía, pasaba, era"), Pasos evoca lo que había sido la vida antes de la guerra metafórica y real que proyecta y cuyo modelo es la que acababa de concluir, pero su imagen resulta mucho más cruel: "Así hemos inundado el pecho de los vivos,/somos la selva que avanza" (p. 151). Evidentemente, no se trata de una selva que siembre la vida, sino su contrario: el cáncer que hace cundir la destrucción.

De esta manera se revela el juego dialéctico más trascendente de la obra de Joaquín Pasos: el ying y el yang de la vida y la muerte, de la luz y la oscuridad, la invasión de una cuando la otra ha tenido que fugarse; el encumbramiento de la ausencia cuando lo presente ha sido desterrado. Joaquín Pasos vivió para ver el fin de la segunda guerra y la derrota del fascismo. Quién sabe qué poemas habría escrito si viviese esta nueva contienda en la que el fin del mundo ha dejado de ser un ejercicio metafórico para convertirse en "el terror nuestro de cada día".

Itinerario de una Disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)

de Louis Panabièrre

por Guillermo *Sheridan*

Traducción de Adolfo Castañón Col.
"Vida y pensamiento de México", Fondo
de Cultura Económica, México, 1984.

Uno de los escritos de Jorge Cuesta más ejemplares de su rigor es el que redactó para defenderse de la acción legal emprendida en su contra por las "faltas a la moral" de su revista *Examen* en 1932. En él, Cuesta defiende la independencia nuclear del arte y del escritor frente a la sociedad, pero, además, al recurrir para hacer su fundamentación lo mismo a Bergson que a San Paulo ("non omnes quod licet honestum est") evidencia -y de ahí su ejemplaridad- que para su rigor no

existía debate secundario ni, para la inteligencia, asunto banal, a pesar de lo injustificado de las circunstancias (bien sabía cuáles eran los orígenes de la denuncia y que se había instrumentado para dañar a un tercero en discordia). Este rigor -entre el cúmulo de virtudes que solemos invocar sobre él, para protegernos de su ejemplo por vía del exceso- es aleccionador *no* sólo por los resultados que conseguía de lo ensayado, sino por la vehemencia con la que lo aplicó hasta sus consecuencias finales. Se trataba de un rigor propio de quien se jugaba el sentido de la vida (y Cuesta, dice Cardoza y Aragón, fue un agonizante perpetuo) en la convicción de que no se puede aceptar sin entender. Cuesta gravita en la conciencia de la inteligencia mexicana con un rigor que, como condición de la crítica, desemboca en una inteligencia sin la cual el sentido se esteriliza hasta la oquedad.

Pues bien, no con escaso rigor, pero sí con una empatía que quizá a Cuesta le hubiera parecido excesiva, hoy merecemos la respuesta crítica a la que la lectura y la fidelidad a Cuesta nos daba derecho: *Itinerario de una disidencia* otorga a la virtud del rigor un nuevo matiz y, sin discusión, amplía el espectro y las responsabilidades que implica la herencia cuestiana. Han transcurrido cuarenta años desde la muerte del poeta que nuestra crónica indecisión crítica parecería haber prolongado a pesar de algunos brillantes ensayos desde que Chumacero y Paz comenzaron a escribir de él.

Intento de escribir la estructura de una existencia (que no de una vida) como se lo exigió así mismo Barthes al tratar a Michelet, el libro de Panabièrre posee una voracidad intelectual apenas adecuada a la desmesura de Cuesta, de sus ideas y del momento histórico que aquéllas cubrieron de su lucidez y su vocación querellante. Siempre sumiso a su objeto, el libro consigue por lo mismo levantar una imagen expresiva no sólo del hombre y las ideas de su momento, sino de la forma en que uno y otra se complementaron para advertir un *modo* de ejercer la crítica que prevalece hasta nuestros días. La magnitud de la empresa se desprende así de su ambición totalizante (y este comentario no puede, si acaso, sino ser un índice de ella). Y es que Panabièrre ha intentado interiorizarse hasta la médula de lo