SUR

REVISTA TRIMESTRAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE

VICTORIA OCAMPO

INVIERNO 1931 AÑO I

BUENOS AIRES

DE ESTE NUMERO SE HAN IMPRESO CIEN EJEMPLARES EN PAPEL DE HILO STRATTON BOND, NUMERADOS DEL 1 AL 100 Y RESERVADOS EXCLUSIVAMENTE A LOS SUBSCRIPTORES DE LA EDICION DE LUJO

SUMARIO

VICTORIA OCAMPO
PALABRAS FRANCESAS

ALFONSO REYES
LOS DOS AUGURES

LEWIS MUMFORD
EL ARTE EN LOS ESTADOS UNIDOS

GENARO ESTRADA
DONAIRE

ALDOUS HUXLEY
PIGMALION CONTRA GALATEA

HENRI MICHAUX
BAJO EL FARO DEL MIEDO

ALFRED METRAUX
UN MUNDO PERDIDO

EDGAR LEE MASTERS
TRES POEMAS

RICARDO A. LATCHAM
DIAGNOSTICO DE LA NUEVA POESIA CHILENA

WALTER GROPIUS
ARQUITECTURA FUNCIONAL

NOTAS

Mariano Picón Salas: El medievalismo en la pintura colonial. - *A. R.:* Sobre la reforma de la ortografía portuguesa. - *Jorge Luis Borges*: Films.

24 LAMINAS DE FOTOGRAFIAS DOCUMENTALES Y ARTISTICAS

PALABRAS FRANCESAS

Ma France, quand on a nourri son
coeur latin
Du lait de votre Gaule...

Comtesse de Noailles.

En el *Panorama de la Littérature Hispano-Americaine,* publicado en París por Kra, el Sr. Max Daireaux declara que en Buenos Aires los escritores nacionales no encuentran resonancia ni apoyo. La "élite" y particularmente las mujeres, núcleo de esta "élite", que leen, según parece, con "fervor desordenado", se desentienden de ellos, jactándose de ignorarlos. Afectan no poder leer más que en francés. El español les aburre. "Sucede con frecuencia — agrega M. Daireaux — que ciertos escritores que viven en Buenos Aires sólo escriben en francés: tal es el caso de Delfina Bunge de Gálvez y también el de Victoria Ocampo, que lleva su coquetería al extremo de hacer traducir al español, por otros, lo que antes publicó en francés".

Lo que M. Daireaux asegura es cierto, parte en cuan-

to a los efectos, parte en cuanto a las apariencias; pero absolutamente falso en lo que atañe a las causas y al espíritu, al menos en lo que me concierne.

Juzgo necesario responder a esas observaciones una vez por todas, porque crean un equívoco fundamental y porque no es el autor del *Panorama de la Littérature Hispano - América* el primero ni el único en formularlas.

Cuando M. Daireaux habla cortesmente de mi coquetería se adivinan en la punta de su pluma otros términos, de los cuales el más amable sería el de snobismo. Tiene, naturalmente, y otros con él, derecho al error. Sólo me importa advertirles una cosa: se equivocan de género. Lo que toman por una comedia es más bien un drama. Y este drama tiene un carácter violentamente americano. Su esencia está en las raíces personales de mi vida. No puedo, por consiguiente, profundizar sus causas desde fuera. Para hablar de este drama necesito hacerlo en nombre propio. En primera persona. Para tratar de descubrir lo que ha podido pasar en tal o cual ser y lo que ha pasado en general, necesito comenzar por poner en claro lo que ha pasado en mí misma. En estos casos las explicaciones personales rebasan lo puramente personal. Nuestra persona no es más que un punto de apoyo, indispensable, para alcanzar lo que también es verdad más allá de nosotros.

"Le moi est haïsable" (*) — afirmaba Pascal. Sin embargo, entre sus pensamientos es fácil descubrir algunos que parecen contrariar esta declaración. Entre otros este: "Ce n'est pas dans Montaigne mais dans moi que j'y trouve tout ce que j'y vois". He aquí una instantánea de Pascal en flagrante delito de contradicción, tomada por Pascal en persona. En ella vemos efectivamente que cuande Montaigne realiza "le sot projet qu'il a de se peindre", Pascal se reconoce también en la pintura. El proyecto, pues, no era tan tonto.

(*) Es sabido que Port-Royal explica: "La palabra *yo*, de que el autor se sirve en el pensamiento siguiente, no significa más que el amor propio". Por consiguiente, "l'amour propre est haïsable" y todos estamos de acuerdo en ello.

Pero uno se pregunta por qué Pascal empleaba la palabra *yo* allí donde la expresión *amor propio* hubiera sido más justa, cerrando el camino al equívoco. Es que, en el fondo, Pascal había declarado la guerra al *yo*. Aseguraba que un "honnête homme" debe evitar esta palabra, que la piedad cristiana aniquila el *yo* humano y que la civilidad humana le oculta. Según Meré, un precepto de la honestidad era no decir *yo* sino *uno*. Esto suena tan puerilmente como reemplazar amor por tambor — según se hacía antaño en Francia, en los conventos de señoritas, cuando amor era la rima de un verso.

Pascal acusa a Montaigne de hablar demasiado de sí: "Uno de los caracteres más indignos del "honnête homme" es el que Montaigne adoptó al no hablar a sus lectores más que de sus humores, de sus inclinaciones, de sus fantasías, de sus enfermedades, de sus virtudes y de sus vicios..." Pero puesto que cada hombre lleva "la forma entera de la condición humana", ¿cómo podrá hablar de sí sin hablar, por este mismo hecho, de los demás?

Montaigne puede estudiarse, ha dicho Sainte-Beuve, en el seno de Pascal.

No podemos reflexionar a fondo sobre nosotros mismos — cuidando de rectificar las inexactitudes en que incurre el amor propio — sin alcanzar por ese camino a los demás. Un hombre no conoce de los demás hombres, en definitiva, sino lo que ha aprendido a conocer de sí mismo y de sus semejanzas y desemejanzas con los diversos tipos humanos.

Desde el momento en que escribimos estamos condenados a no poder hablar más que de nosotros, de lo que hemos visto con nuestros ojos, sentido con nuestra sensibilidad, comprendido con nuestra inteligencia. Imposible escapar a esta ley. Pero la obedeceremos bajo una forma diferente según que nuestro temperamento se incline hacia la introversión o hacia la extraversión.

Sospecho que todas las disputas, todas las tormentas desencadenadas en el campo literario y artístico, tienen, en su base, la terrible hostilidad existente entre estas dos inclinaciones. Cuanto más acentuado es un tipo, cuanto más grande es su porcentaje de introversión o de extraversión, tanto más amenazada su visión del tipo opuesto por un fenómeno de "subjective clouding".

Ciertos fieles, en la India, se arrancan los párpados a fin de no interrumpir su contemplación del cielo. El ex-

travertido no tendría necesidad de ese sacrificio. No tiene párpados. Nada separa su yo del mundo exterior. Su vida psíquica se desenvuelve fuera de sí mismo. Por el contrario, el introvertido va por el universo con los párpados cosidos como esos halcones que se domesticaban para la caza en la Edad Media. Todo acontece dentro de sí mismo.

Claro está que los casos extremos de introversión o de extraversión son raros y que habitualmente no hacemos más que inclinarnos a un lado o al otro. Pero para el artista, para el escritor, la inclinación es decisiva. ¿Otorgará valor al "sujeto" o al "objeto"? ¿Al "qué" o al "cómo"?

Cuando Montaigne declara: "Ce sont ici mes fantaisies par lesquelles ie ne tasche point de donner à cognoistre les choses, mais moy" define, definiéndose, todo un linaje de escritores: aquellos para los cuales el mundo interior existe. Pero no olvidemos que cuando el escritor de tipo opuesto habla de "las cosas" es de él mismo de quien habla a través de su máscara. Ya pertenezca el escritor a la categoría de los introvertidos o a la de los extravertidos, queda siempre limitado al Norte, al Sur, al Este, al Oeste por su temperamento, por su experiencia individual.

Existe la raza de los que no pueden hablar de las cosas sino hablando de ellos mismos, y la raza de los que no pueden hablar de sí mismos sino hablando de las cosas.

Existe la raza de aquellos que no llegan a las palabras más que movidos por sus emociones, y la raza de los que no llegan a las emociones más que movidos por las palabras.

Clasificar a los escritores en tal o cual categoría (y sus subdivisiones) es una tarea complicada, difícil, peligrosa a causa de las mil variedades individuales. Clasificarse a sí mismo debe ser casi imposible.

Si yo fuese escritora creo que pertenecería a la especie de los de "párpados cosidos". Pero yo no soy una escritora. Soy simplemente un ser humano en busca de expresión. Escribo porque no puedo impedírmelo, porque siento la necesidad de ello y porque esa es mi única manera de comunicarme con algunos seres, conmigo misma. Mi única manera.

Por eso cuando M. Daireaux me llama escritora me siento más bien asombrada que halagada. No soy del oficio y del oficio lo ignoro todo. A veces tengo remordimientos a este propósito, pues me repito que si me gusta tanto escribir y si caigo en ello de continuo, sería nece-

sario al menos que aprendiese honradamente el oficio. Pero mi pereza encuentra argumentos que tranquilizan a mi conciencia.

Por consiguiente, no trataré de responder como "escritora" a los comentarios que M. Daireaux y otros hacen a mi respecto, sino simplemente como un ser humano en busca de expresión.

Hace mucho tiempo de esto. Yo leía a Ruskin con entusiasmo. Lo leía en inglés. Alguien me indicó una traducción francesa de *Sesame and Lilies* y tuve la curiosidad de hojearla. Esa traducción llevaba un prefacio que me llamó la atención por su tema y por la manera como estaba tratado. El traductor — un desconocido llamado Marcel Proust — decía allí, a propósito de nuestras lecturas de infancia, cosas que yo hasta entonces había creído inexpresables. Inexpresables porque si bien pertenecen al reino de la sensibilidad, sólo en el de la inteligencia encontramos un instrumento apto para captarlas y durante esta delicada operación un peligro mortal las acecha: corremos el riesgo de "cambiarlas" al fijarlas, así como el alfiler que la atraviesa mata también a la mariposa.

Tuve en ese momento la impresión de que esos imponderables podían encontrar una balanza sensible a su peso.

"No hay quizás días de nuestra infancia que hayamos vivido tan plenamente como aquellos que hemos creído dejar sin vivirlos, aquellos que hemos pasado con un libro preferido".

Esta frase, la primera del prefacio al libro de Ruskin, que fué también la primera frase de Proust leída por mí, me detuvo súbitamente como en la primavera un olor de flores a la vuelta de un camino. La respiré largamente sin poder desprenderme de ella. Y hoy esa frase me vuelve y a ella vuelvo para mis explicaciones presentes; es a Proust a quien pido auxilio y llamo en testimonio de mi verdad.

Lo que Proust cuenta a propósito de *Francois le Champi* y de todo lo que esa novela — leída en su infancia la noche en que su madre le reta tan fuerte y luego le perdona — evoca en él, es poco más o menos la historia que yo he de contar.

"Tal nombre leído antaño en un libro contiene entre sus sílabas el viento rápido y el sol brillante que hacía cuando lo leíamos".

Todos los libros de mi infancia y de mi adolescencia fueron franceses o ingleses; franceses en su mayoría. Aprendí el alfabeto en francés, en un hotel de la Avenida Friedland. Desde entonces el francés se me ha pegado en tal forma que no he podido desembarazarme de él. Mi institutriz era francesa. He sido castigada en francés. He jugado en francés. He rezado en francés. (Había, inclusive, inventado una oración que agregaba con fervor a las demás: "Dios mío, haz que esta noche no vengan ladrones, que no sueñe malos sueños, que vivamos todos y que vivamos en buena salud, amén". Este post-scriptum dirigido a Dios fué mi primera carta.)

He comenzado a leer en francés: *Peau d'âne, Les malheurs de Sophie, Les aventures du Capitaine Hatteras*... Es decir que comencé a llorar y a reír en francés. Leía insaciablemente. Las hadas, los enanos, los ogros hablaron para mí en francés. Los exploradores recorrían un universo que tenía nombres franceses. Y, más tarde, los versos bellos fueron franceses y las novelas, donde por primera vez veía palabras de amor, también. En fin, todas las palabras de los libros de mi infancia, esas palabras que contienen "el viento rápido y el sol brillante que hacía cuando los leíamos" fueron, para mí, palabras francesas.

¿Cómo separarme de ellas sin separarme de esta infancia?. ¿Cómo separarme de mi infancia sin cortar toda comunicación con la esencia misma de mi ser, sin empobrecerme absolutamente, definitivamente, de mi realidad, de su fuente?

Si esto es posible a otros temperamentos yo sé, por experiencia, que no lo es para el mío.

Es perfectamente exacto que todas las veces que quiero escribir, "unpack my heart with words", escribo primero en francés. Pero no lo hago por una elección deliberada — y aquí es donde se equivoca M. Daireaux —. Me veo obligada a ello por una necesidad interior. La elección ha tenido lugar en mí sin que mi voluntad pudiese intervenir. Mi voluntad, por el contrario, trata ahora a tal punto de corregir este estado de cosas que no he publicado nada en francés — excepción hecha de "De Francesca a Beatrice" — y que vivo traduciéndome o haciéndome traducir por los demás continuamente.

Lo que más me interesa decir es principalmente aquí, en mi tierra, donde tengo que decirlo y en una lengua familiar a todos. Lo que escribo en francés no es francés, en cierto sentido, respecto al espíritu. Y sin embargo — he aquí el drama — siento que nunca vendrán es-

pontáneamente en mi ayuda las palabras españolas, precisamente cuando yo esté emocionada, precisamente cuando las necesite. Quedaré siempre prisionera de otro idioma, quiéralo o no, porque ese es el lugar en que mi alma se ha aclimatado.

Esta circunstancia ha producido extraños efectos. Temo que si consiguiese arrancar de mi memoria todas las palabras francesas, arrancaría también, adheridas a ellas, las imágenes más queridas, más auténticas, más americanas que posee.

¿Qué le importa al niño que le dejen su álbum si le quitan sus calcomanías?

Las palabras francesas son las únicas que me gusta pegar sobre el papel porque son las únicas que, para mí, están llenas de imágenes.

Mientras yo estudiaba la gramática de Larive y Fleury, las ciencias de Paul Bert, la historia sagrada de Duruy, cuántos deseos, cuántas miradas se evadían por la ventana hacia nuestros campos, nuestro río, nuestras calles. Cuántas fábulas de La Fontaine mezcladas a los gritos de los mercachifles de "botellas vacías" y de "resaca, tierra negra para las plantas". ¡Ah, esos vendedores ambulantes cuya libertad yo envidiaba! Me acuerdo de

ciertas noches tibias en que leía a Poe, traducido por Baudelaire, a la luz de una vela que me obligaban a apagar en el momento menos oportuno. "La caída de la casa Usher" ha quedado llena, para mí, de mugidos de vacas y de balidos de carneros. Un olor de alfalfa y trébol entraba por la ventana. Era la época de la esquila. Durante el día se veía en un galpón a los peones hundir sus tijeras en la lana espesa. Uno de ellos iba y venía entre los demás llevando en la mano una lata llena de una oscura mixtura que apestaba a alquitrán. Le llamaban a la vez de todas partes: "¡Médico, médico!" y él pintaba con este líquido misterioso las heridas que las tijeras descuidadas y perosas infligían a los animales. Esto me impresionaba mucho. Sentía piedad por los carneros, miedo de las tijeras y, sin embargo, el espectáculo me fascinaba. Unicamente el pensar que "El escarabajo de oro" o "El diablo en el campanario" me esperaban en casa podía romper el encanto.

Palabras francesas, entonces y siempre. Helas aquí confundidas con el olor del alquitrán, de la lana, el ruido de las tijeras, los gritos de los peones. Esas exclamaciones sólo las percibía como un género especial de mugidos. *No eran las palabras con que se piensa.* Y mi habla, mi español

— la expresión verbal me fué siempre difícil — era, en otro plano, casi tan primitiva y salvaje.

Tardes de infancia, imborrables, en que después de haber chapaleado en el barro, del que mis uñas guardaban las huellas, cargada de sol como un acumulador, corría a mis libros ávida de volver a encontrar su atmósfera en la que mi pensamiento se articulaba de pronto. ¡Palabras, queridas palabras francesas! Ellas me enseñaban que se puede escapar del silencio de otro modo que por el grito.

Estos recuerdos, otros más, muchos otros aún, toda mi vida pretérita se me aparece como almacenada en palabras francesas. Tan es así que el empleo del francés es, en mí, lo contrario de una actitud convencional.

Por otra parte, si bien es cierto que soy a ese respecto un caso ejemplar por su exageración y que las cosas han llegado en mí hasta el límite extremo (entre otras razones, sin duda, a causa de una introversión muy marcada), no creo ser una excepción. En mi medio y en mi generación las mujeres leían casi exclusivamente en francés. Recuerdo haber recibido y hecho, de niña, muchos regalos de libros, casi eran todos franceses, desde *La Princesse de Clèves* hasta Claudel. Alguien me hizo leer en aquellos

años a Rubén Darío. Sus poesías me parecieron de un mal gusto intolerable: una parodia de Verlaine.

Agréguese a esto que nuestra sociedad era bastante indiferente a las cosas del espíritu, incluso bastante ignorante. Muchos de entre nosotros habíamos llegado, insensiblemente, a creer enormidades. Por ejemplo, que el español era un idioma impropio para expresar lo que no constituía el lado puramente material, práctico, de la vida; un idioma en que resultaba un poco ridículo expresarse con exactitud — esto es, matiz. Cuanto más restringido era nuestro vocabulario, más a gusto nos sentíamos. Toda rebusca de expresión tenía una apariencia afectada. Emplear ciertas palabras, ciertos giros de frase (que no eran, en realidad, otra cosa que gramaticalmente correctos) nos chocaba como puede chocarnos un vestido de baile en un campo de deportes o una mano que toma la taza con el meñique en el aire.

Muchos de nosotros empleábamos el español como esos viajeros que quieren aprender ciertas palabras de la lengua del país por donde viajan, porque esas palabras les son útiles para sacarlos de apuros en el hotel, en la estación y en los comercios, pero que no pasan de ahí.

Sin embargo, pese a las apariencias, no podíamos de-

jar de pensar y para esto necesitábamos palabras. Educadas por institutrices francesas y habiéndonos nutrido de literatura francesa, buen número de entre nosotras iba naturalmente a tomar sus palabras de Francia. Pero las institutrices de nuestra infancia y las abundantes lecturas no justifican totalmente nuestro reflujo obstinado hacia el francés — al menos en la mayoría de los casos—. Aquí debe de haber algún complejo que favorezca tal fenómeno. La prueba está en que, en Europa, en los medios análogos al mío, es frecuente de igual modo que los niños sean educados por institutrices extranjeras y que lean continuamente idiomas extranjeros; y, sin embargo, lo que ha sucedido aquí no se produce sino excepcionalmente allá. En nuestro caso debemos tener en cuenta, por añadidura, una especie de desdén latente hacia lo que venía de España (no entro a examinar si ese desdén tenía alguna excusa o justificación). Además, debido a otro fenómeno, que sería curioso analizar, nos volvíamos al francés por repugnancia a la afectación. La penuria del español que aceptábamos nos lo tornaba imposible. Rechazábamos su riqueza; rechazábamos esa riqueza como una cursilería. Nos disgustaba como una ostentación de lujo hecho de relumbrón y joyas falsas. El fran-

cés, por el contrario, era para nosotras la lengua en que podía expresarse todo sin parecer un advenedizo.

Imagino que el cincuenta por ciento de las cien palabras que componían nuestro vocabulario no figuraban siquiera en el diccionario de la Real Academia Española. Habría mis quince años ningún poder humano me hubiera hecho emplear los calificativos "bello" o "hermoso"; "lindo" me parecía el único término que no era pedante. Habría enfermado si alguien me hubiera obligado a llamar "mecedora" a una "silla de hamaca". La estancia era, no podía ser, para mí, más que un océano de tierra donde soñaba, todo el año, en hundirme. Que se pudiese llamar estancia a un cuarto me sublevaba, me ofendía, como si se hubiese tratado de desfigurar, para apenarme, la fotografía de un ser querido. Y así todo lo demás.

Quizás convenga agregar que mi familia y las de aquellos que me rodeaban, aunque instaladas en América desde hace muchas generaciones, son casi exclusivamente de origen español.

A los veinte años, yo era, en lo concerniente a España, de una ignorancia tan sólida y tan agresiva, que algunos amigos compadecidos trataron de sacarme de ella. Se esforzaron por iniciarme en las delicias de la literatu-

ra castellana. Me dieron a leer *Doña Perfecta, Doña Luz, El sombrero de tres picos*... Apenas pude tragarlos. Mi convicción de que el español era un idioma "guindé" y aburrido aumentó. "Toute sonore encore" de los clásicos franceses permanecía sorda a lo demás.

Sólo en 1916, cuando el primer viaje de Ortega, después de haber conversado largamente con él, advertí gradualmente mi tontería. Comenzaba a descubrir que todo podía decirse en lengua española sin que uno se hiciese automáticamente pesado, afectado, grandilocuente. Pero este descubrimiento llegaba demasiado tarde. Hacía ya mucho tiempo que era prisionera del francés.

La consecuencia que saco de mis reflexiones sobre este tema es que nada de esto habría ocurrido si yo no hubiera sido americana. Si yo no hubiera sido esencialmente americana yo no habría hablado un español empobrecido, impropio para expresar todo matiz y no me habría negado al español de ultramar. Si no hubiera sido esencialmente americana, el francés no habría, quizás, llegado a ser el único refugio de mi pensamiento, y de haberlo sido, permanecería tranquilamente en él, en lugar de correr tras un español que ya no alcanzaré ciertamente y que, si lo alcanzo, no me será nunca dócil. Si no hubiese

sido esencialmente americana, no me habría debatido en este drama, y este drama hubiera resultado una comedia.

Si no hubiese sido americana, en fin, no experimentaría tampoco, probablemente, esta sed de explicar, de explicarnos y de explicarme. En Europa, cuando una cosa se produce diríase que está explicada de antemano. Cada acontecimiento nos hace la impresión de llevar, desde su nacimiento, un brazalete de identidad. Entra en un casillero. Aquí, por lo contrario, cada cosa, cada acontecimiento, es sospechoso y sospechable de ser aquello de que no tiene traza. Necesitamos mirarlo de arriba abajo para tratar de identificarlo y a veces cuando intentamos aplicarle las explicaciones que casos análogos recibirían en Europa, comprobamos que no sirven.

Entonces henos aquí obligados a cerrar los ojos y a avanzar penosamente, a tientas, hacia nosotros mismos; a buscar en qué sentido pueden acomodarse las viejas explicaciones a los nuevos problemas. Vacilamos, tropezamos, nos engañamos, temblamos, pero seguimos obstinados. Aunque los resultados obtenidos fueran, por el momento, mediocres, ¿qué importa? Nuestro sufrimiento no lo es. Y esto es lo que cuenta. Es preciso que este sufrimiento sea tan fuerte que alguien sienta un día la urgencia de vencerlo explicándolo.



Tamaño original: 21 ½ x 7 cms. Col. O. Girondo.

TUNJO DE ORO. CIVILIZACION CHIBCHA. (COLOMBIA).



Pintura colonial cuzqueña: Convento de Santa Catalina.

"LOS PRIMEROS PASOS DEL NIÑO".



Pintura colonial cuzqueña:

"LA PROCESION DEL CORPUS PRESIDIDA POR EL INCA SAIRI TITUPACO".

Iglesia de Santa Ana.



Tamaño original: 18 x 10 cms.

Col. O. Girondo.

PECTORAL DE ORO. CIVILIZACION CHIBCHA. (COLOMBIA).

He dicho, antes, que yo no me tengo por escritora, que ignoro totalmente el oficio. Que soy un simple ser humano en busca de expresión. Y precisamente por este motivo nunca me libertaré de las palabras francesas.

Proust cuenta que buscó vanamente en un libro de Bergotte, leído antaño por entero un día de invierno en que no pudo ver a Gilberte, las páginas que tanto le habían gustado. "Mais du volume lui-même — agrega — la neige qui couvrait les Champs Elysées, le jour oú je le lus, n'a pas été enlevée".

Hay para mí en las palabras francesas, aparte de todo lo demás, un milagro análogo, de naturaleza subjetiva e incomunicable. Poco importa que el español me parezca hoy día una lengua admirable, resplandeciente y concisa. Poco importa que, presa de arrepentimiento, me esfuerce en restituirle mi alma.

Del francés *la neige ne sera jamais enlevée.*

VICTORIA OCAMPO

LOS DOS AUGURES

(ARRANQUE DE NOVELA)

Tenía razón el difunto Henry James y la tendrán cuantos sigan novelando el dilema: el solo hecho de que exista una América distinta de Europa, separadas por un ancho mar y varios siglos de cultura, es, en sí, una fuente de inquietud. Ahora se entiende por la buena y a veces se entiende por la mala, pero Juan Antonio Rosales y Domingo Carmona no eran lo bastante jóvenes para felicitarse de ser americanos. Quiero decir que hasta sus cincuenta años cumplidos sólo llegaban muy apagados los ecos de las nuevas campañas y las nuevas profecías sobre el alto porvenir de América. Y como eran gentes sin sensibilidad heroica ni gusto especial por los juegos desinteresados del espíritu, hay que conformarse con que tampoco sean precursores. No: representantes medios de la generación en que viven metidos como una pintura en su marco: aquélla de los que

buscaban en la comodidad y los caminos ya abiertos el modo de acabar sus días en paz. La conversación entre dos sujetos semejantes puede enseñar algo a los jóvenes y devolverles, con el sabor algo enmohecido de una tradición cuya utilidad no perciben al pronto, la punta del hilo que han de seguir desenredando durante unos cuantos lustros, para dejarlo después en manos más frescas y valientes. Ya nadie cree ahora en muchas cosas; ya nadie se preocupa tanto por las teorías de la herencia, del mestizaje y qué sé yo. Una firme voluntad de existir se abre paso, "cortando como cuchillo por pan" para usar la frase del *Conde Olinos*. En el orden humano, la intención parece una energía natural tan eficaz como las otras, y acaso por la intención se purga el oro de la ganga y se inventa un nuevo tipo de hombre. Y queremos lo que queremos, y nuestros hijos lo van a querer con más seguridad todavía.

Así pues, no en nombre de lo paternal, sino en nombre de lo filial que hay en nosotros, entrad sin ruido y con ánimo conciliador y paciente hasta la salita con ventanas sobre el Luxemburgo donde los dos ausentes de México cambian sílabas y espirales de tabaco. Sean las cuatro de la tarde, hora ya madura y melificada; sea la primavera en París, gozosa de gorriones. Y deseemos que la mujer

y la hija de Juan Antonio vuelvan pronto de sus compras por la ciudad, para divertirnos con el cambio de fisonomía, de ademanes y de palabras, de alma casi, que acontecerá al instante, por una reacción de timidez, en la persona del solterón Domingo.

—El barco que nos trajo, mi querido don Juan Antonio, era como el Arca de Noé con sus animales por parejas. Pero se coló entre todas, para venir a dar que hacer en París, un cierto pájaro solitario. Y ése, que soy yo, falto de nido, siempre anda buscando el calor de los hogares ajenos. No hay nada más triste que la soledad en el destierro; y, sin embargo, no la cambiaría yo por las alegrías del retorno. O estamos hechos de sustancias contradictorias (y así tiene que pasar, en la química impecable de Dios, para no ser mezclas explosivas) o yo paso ahora por aquel trance de incoherencia que los Doctores anuncian a los viejos como un aviso del destino. Esta niebla, tan diferente de mi sol, a la vez me turba de melancolía y parece que me arropa y conforta. Este mortecino sol, mojado y tibión, tan diferente de mi fuego natal, como que me hace de bálsamo para heridas cuya misma existencia yo ni siquiera sospechaba. ¡Conciérteme Vd. estas medidas!

—Señor Licenciado, Vd. es un romántico, y más vale que se deje vivir sin analizarse mucho. Ya nuestra edad no está para sorpresas, pero lo cierto es que Vd. y yo, al salir por primera vez de nuestra tierra, las hemos tenido. Yo, don Domingo, me convenzo de que eso de la patria es, conforme a la cuerda doctrina liberal, un mero accidente geográfico. Por lo menos, para nosotros, los hombres evolucionados. Los indios viven pegados a la tierra, y mueren si Vd. los saca de su paisaje natural, del clima de su alma. Pero los blancos de México somos, a pesar nuestro, colonos, mexicanos provisionales, europeos por ímpetu y dirección hereditaria. No estamos identificados con aquel suelo, por mucho que en él hayamos nacido. Mi padre era ya mexicano, pero mi abuelo era español. ¿Voy yo a corregir en cincuenta años una inclinación que data de siglos? Yo no sé si razono bien, pero lo que sé es que en estos pueblos viejos mi biología, mi organismo todo, se reconcilian con la vida. Lo que siento es haber perdido tantos años...

—Perdido no, mi querido don Juan Antonio, porque en ellos ha labrado Vd. su fortuna que, aunque desmedrada con las revoluciones y calamidades de estos últimos tiempos, le permite ahora vivir tranquilo cuando en México todo se viene abajo. En el juego de la oca, Vd. ha

cogido la vereda del éxito, la que lleva de una a otra casa del tablero saltando los números aciagos, los que hacen retroceder, los que obligan a comenzar otra vez o a detenerse y perder jugadas.

—No, señor Licenciado, Vd. olvida que yo me formé en la dura escuela de la catástrofe. En pocos años vi crearse y deshacerse, en la ruleta de las Leyes de Reforma y desamortización de bienes eclesiásticos, la fortuna de mi familia. Y yo mismo tuve que rehacerla después pedazo a pedazo. Verá Vd.: mi abuelo entraba en las cosas con ímpetu de jugador. Trepado en las olas de la aventura, se hizo rico, y se enamoró de su riqueza al punto de volverla a perder en su afán de aumentarla, y por comprometerla toda en nuevos empeños que salieron fallidos. Mi padre se consagró a sus libros y no se cuidaba de nada. Encerrado en su biblioteca, paciente hormiguita de la historia, juntaba todos los días noticias sobre la cultura mexicana durante la Era Colonial, decidido a demostrar la grandeza de la obra de España en América. Cada uno tiene sus ideas. Yo, que sentía más bien las curiosidades de la acción, me formé junto a mi abuelo. La tradición de la familia salta de mi abuelo hasta mí, y deja a mi padre oculto como en una depresión del terreno. Yo soy hijo de mi abuelo.

Con él aprendí a trabajar, a pensar en el porvenir de la familia, mientras mi padre dormía su sueño de erudito; al lado de mi abuelo sufrí, no sin cierto gozo interior, cuando la fortuna se puso adversa; de él heredé la resolución de hacerme rico a toda costa, y él me contagió su escepticismo — un escepticismo benévolo, tolerante — sobre el valor moral de los hombres. Dueño de las reglas de la partida, aproveché otro cambio del viento y saqué la barca. Esa es toda mi historia.

—He oído hablar con mucha estimación del padre de Vd. a algunos jóvenes escritores. Naturalmente que lo discuten, porque los jóvenes dejarían de serlo si estuvieran siempre de acuerdo con sus mayores. Pero me aseguraban que sin la obra de don Francisco Rosales sería imposible reconstruir el pasado espiritual de México, y que mucho hay que retocar en punto al escaso valor que conceden las enseñanzas oficiales al gobierno de la Colonia y a la labor de los Virreinatos de Indias.

—...Mi abuelo, como le decía yo, se metió por el intersticio de la Iglesia y el Estado, dió un golpe de remo a cada banda y salió adelante. Y volvió a repetir la suerte en dos, en tres ocasiones. Hasta que al cerrarse con cautela aquellos dos continentes del interés nacional, lo estre-

llaron en el choque y lo deshicieron. Dirá Vd. que había algo de locura en esta maniobra, y yo le contestaré a Vd. que en esta maniobra — y, más tarde, en las dádivas y negociaciones para amigos que fueron características de la administración González — está el origen de no pocas fortunas de México; del México, digo, anterior a la revolución. Y también creo yo que en el arranque de las mayores empresas hay algo de locura. Esto mismo le decía yo un día a Limantour delante de Don Porfirio: "Si llega Vd. a ser Ministro en lugar del General Pacheco, a estas horas no habría ferrocarriles en México".

—¿Y qué le contestó a Vd. don José Ives?

—Me contestó: "Tiene Vd. razón, porque yo no estoy loco, y Pacheco acertaba a lo loco".

Una sonrisa ancha, espaciosa, callada, reservada, cortés, profunda, hondamente saboreada — mexicana, en suma — nació a un tiempo de las dos caras y floreció en medio de la estancia. Cincuenta años contemplaron a cincuenta años gemelos. Se midieron con la mirada, se gustaron mutuamente, se envolvieron en humo, y casi dejaron de existir en una sensación momentánea de plenitud. Todo se llenó con las dos conciencias; el espacio se cuajó entre los dos. No podrían moverse sin chocar, como las figuras

del Enterramiento del Greco. Cada uno sentado frente al otro, era como si estuvieran juntos y abrazados. De unos ojos a otros pareció correr la misma idea:

—¡Qué bien nos entendemos los dos!

Así se dan amistades de éstas, instantáneas y henchidas, a reserva de disiparse unos segundos después. Pero no sabían ellos mismos que aquel regusto, aquel agrado de frotar sus escamas uno con otro, era un resultado vicioso de su mismo descastamiento. Arrojados a un rincón por el torbellino oxigenado y tempestuoso de un pueblo cuyos resortes ignoraban, cuyas reacciones les aturdían dejándoles fuerzas solamente para apreciar dos o tres resultados groseros y de superficie, creían entenderse porque eran los únicos que hablaban la lengua de su tierra, que citaban los mismos nombres con los mismos sobreentendidos. Y este solo caso de avenimiento — tan triste, tan estéril — daba al traste, por otro lado, con las vaguedades sociológicas de Rosales sobre la pretendida "memoria europea" que él creía traer inscrita hasta en las más secretas fibras de su organismo.

Poco a poco, en aquella tibieza ambiente creada por un silencio lleno casi de complicidades, entró una corriente de aire frío: una idea enhiesta, acusatoria, fué insinuán-

dose en la mente de Juan Antonio. Juan Antonio estaba ya acostumbrado a estas traiciones de su naturaleza. No podía sentirse contento, no podía confesarse alegre, sin que un mecanismo atávico disparara, desde su cerebro hasta su corazón, como una flecha, esta idea fija, maniática: "¿Qué pensará Dios de todo esto?" Y se encogía entonces — pequeño Caín infraganti bajo el Ojo de la Providencia — apretando contra el seno la poca fruición que podía robar a la vida. ¡Oh, Juan Antonio, Juan Antonio! De los que oyen esta vocecita temerosa, esta interrogación recóndita, nacen — según que sepan o no contestarla valientemente — los santos y los miserables. ¿A cuál de las dos castas pertenece nuestro financiero? No lo condenemos sin oírlo, sin conocerlo mejor. O más bien, oigámoslo simplemente, aunque después nos olvidemos de condenarlo. Yo creo que su abuelo no era responsable de este atavismo místico, pero sí de ciertos hábitos supersticiosos en que Juan Antonio envolvía la práctica de la religión. Era curioso, por ejemplo, y hasta inesperado en hombre tan desaprensivo, sorprender en torno a su cuello — cuando, con esa punta de exhibicionismo propia de la clase acomodada, se dejaba ver en paños menores o en pijama de alguna visita mañanera — la cadenita de algún escapulario

o reliquia santa de que no se separaba nunca. Porque Juan Antonio — después de tener un padre descreído, y que murió bajo la ilusión de haber sido ateo —, volvía otra vez, hijo de su abuelo, a ser creyente y devoto practicante. En torno a las fortunas creadas por la Reforma y la Desamortización ronda siempre la Iglesia; y al cabo de una o dos generaciones recobra, por lo menos, la administración moral de la familia que se enriqueció a costa suya. En cuanto al abuelo Rosales, no me preguntéis cómo era creyente y, sin embargo, negociaba, si podía, contra la Iglesia misma. Estamos ante un hecho histórico, cierto y sabido, comprobado cien veces. Nada es más sinuoso que los compromisos entre el creyente y su creador. ¿Qué pensará Dios de todo esto? Por las dudas, Juan Antonio huye la respuesta, apretando contra el pecho el gozo robado. A sus ojos, Dios no es el creador sino el gendarme del universo: allá él. Detesto esta filosofía mezquina, y sólo un deber de narrador me decide, a pesar de mi repugnancia, a continuar el relato. Lector: contar una historia es transigir constantemente. La realidad latente en nosotros quiere ser íntegramente descrita ¡y nosotros quisiéramos borrar del cuadro — pero no nos dejan las normas — todo lo que no amamos! Procuremos, al menos, no falsear los retratos y seamos fieles a la verdad del sueño.

Juan Antonio era blanco y gordo, y se permitía en el vestir algunos lujos de claroscuro que sientan muy bien a los hombres de "cierta edad". En los hombres de cierta edad, un chaleco de fantasía tiene siempre aplomo. El prejuicio en favor de la experiencia hace tolerable en ellos lo que en la juventud parece un alarde excesivo. Y es que la juventud tiene que pagar impuesto por su ventura. Pero si la edad ha dejado aún a Juan Antonio, al lado de su posición y su riqueza, un poco de fuego para contemplar sin envidia las parejas que se ven a esta hora por la Fuente Médicis, entonces le perdonaremos su egoísmo, su conformidad con no sufrir demasiado; y hasta puede ser todavía que, entonces, nos conmueva que se acuerde de Dios. Porque al cabo ¿puede algo embriagar más a los hombres que un poco de felicidad? ¿Y por qué no hemos de consentir al gozo los extravíos que toleramos siempre al dolor? ¿Qué envidia es ésta, oculta en el fondo de la vida? Comenzamos a tocar con menos asco al ente Juan Antonio, hombre al fin como la mayoría de los hombres.

Entre tanto, he aquí que él y su amigo se han enfrascado en una discusión de bolsa que no tiene para nosotros ningún interés. Podemos aprovechar el instante para seguir divagando. Podemos observarlos a gusto. No

perdemos nada con esperar. Antes de media hora saldremos de aquí, y todavía disfrutaremos de la última luz de París, al cruzar el río.

Si Juan Antonio era un tanto cínico, su cinismo era la mejor flecha de su aljaba. Lo que tenía de inteligente era lo que tenía de cínico. Cuanto había de inesperado o de fantástico en su trato y en su conversación — que de otra suerte hubieran sido pesados como un sueño turbio — le venían de su cinismo. Su cara, casi siempre oficial y constantemente inflada como por un difícil impulso vegetativo, soltaba relámpagos de simpatía: el viento purificador del cinismo la animaba de tiempo en tiempo. Acaso su cinismo nos hace descubrir en él ese bajo fondo de vísceras y entrañas, siempre repugnante de ver aunque sea la relojería secreta de la sensibilidad en los hombres demasiados pegados al cuerpo; pero, como quiera, ese cinismo significa un claro don de sondear las aguas de su propio yo — lo cual contentará a los filósofos: y significa, además, un claro don de expresar cosas no frecuentemente expresadas —, lo cual entusiasmará a los poetas. Por eso advertimos en Juan Antonio cierta facultad de aumentar nuestro vocabulario moral y político. Así, nos ha regalado ya con la fórmula del "mexicanismo provi-

sional", verdadera clave para juzgar y entender a los de su pléyade; no porque esa fórmula sea exacta, yo nunca lo he creído, sino por el reflejo que produce en la propia conciencia el haber dado con ella. No se puede tomar al pie de la letra ni siquiera a los cínicos; hay que interpretarlos como se interpretan hoy las pesadillas. Continuemos, pues, al acecho de sus palabras, si es que ha de seguir hablando, que lo dudo.

Domingo Carmona, hijo de otras experiencias, merecería, por el contrario, ser llamado hipócrita, si su disimulo ocultara aviesas intenciones. Pero su disimulo era más bien una forma de la cortesía, y hasta una forma puede decirse, valerosa. A este freno tenaz sometía él todas sus palabras y sus acciones. Tal coerción no llegaba a ser en él una segunda naturaleza, sino que todavía se notaba que era una coerción, una violencia contra los primeros impulsos. Casi merecería ser llamada, no un ideal, sino un método del ideal: un procedimiento o camino para llegar a la conquista, a la educación de una humanidad que se desea menos zoológica. Domingo era todo un mexicano cortés: discreto, paciente, señorial, disimulado, lleno de reservas que casi se oyen sonar como armas ocultas a cada paso que da el hombre. Si no fuera bueno, la mejor

materia para tallar en ella la estatua de un traidor; pero era bueno. Esta familia mexicana procede, simbólicamente, de don Juan Ruiz de Alarcón, el poeta de la cortesía y las buenas maneras, que osó llevar su vocesita correcta y afinada hasta los corrales atronados de la Comedia Española. Desde el siglo XVI, un día después de la conquista, hay testimonios literarios de la pugna satírica que se establece entre el peninsular — agresivo, rudo y abierto — y el criollo mexicano, pulido y amanerado ya, hecho amo de esclavos, y domesticado otra vez todos los días por una Iglesia que era verdaderamente militante. Madama Calderón de la Barca, ya corriendo el siglo XIX, se encontró todavía con algunos hijos de esta familia reverente. Y quien ha visitado la provincia mexicana, en las ciudades del interior sobre todo — porque siempre costa y frontera son orillas — ha podido conversar con los últimos mantenedores de la causa buena y silenciosa: tal vez en la casa del boticario, que siempre nos pintan bostezando junto al ajedrez; tal vez en el billar de la esquina, angustioso refugio para el ocio de los días feriados; tal vez en el paseíto diario hasta la primer señal del camino. Domingo Carmona sí que era de su terruño, su provincia de los buenos dulces y la rica repostería. (Por-

que es ley del arte culinaria — claro está que con excepciones — que los Estados dominen en los azúcares y la Capital en las sales). Y, además, para alejar toda veleidad posible y toda coquetería con el europeo puro de Gobineau —, era moreno. Moreno y un poco lampiño, tirando al tipo de un Ignacio Ramírez que se afeitara la piocha. En un rato de abandono se le podía tomar por un andaluz del tipo sobrio —, porque hay el andaluz que grita y el que calla, hay la catarata y el lago. Pero Carmona sabía muy bien a qué atenerse, y él mismo lo estaba explicando ahora en una metáfora aventurera:

—Mi cráneo, amigo don Juan Antonio, es el cráneo del indio; pero el contenido de sustancia gris es europeo. Soy la contradicción en los términos...

—El anfibio del mestizaje — interrumpe Juan Antonio, encantado de hacer una definición algo cruda y creyendo de buena fe que acaba de inventarla. Esto, cuando menos, le proporcionaba dos placeres: el literario de encontrar la expresión precisa, y el moral de sentirse vagamente superior frente a la víctima de sus epigramas.

—Eso es, el anfibio del mestizaje. Menos mal si esto fuera agradable y permitiera gozar de dos ambientes. Desgraciadamente no es así, sino aquello del fabulista:

"Ni nadas como el bagre Ni corres como el gamo", porque engaña con las apariencias de una facilidad general y no da cumplimiento en nada. Sin duda que todos los pueblos se han mezclado mil veces, pero cuando los ingredientes son díscolos y todavía poco acostumbrados a la compañía, los resultados para el individuo son fatales.

—El mestizo anda en dos caballos.

—Y cada uno tira por su lado.

—Cada uno, a su pesebre.

—¿Vd. sabe lo que es sufrir cuando revienta la muela del juicio?

—Ni sabría que las tengo, si no me lo hubiera dicho la gente.

—Pero yo, como los indios, indio yo mismo por mitad, tengo un maxilar sin capacidad suficiente, sin sitio para la muela del juicio. Porque los indios, don Juan Antonio, no tienen muelas del juicio. En cambio, por lo que me toca de Hijo del Sol, de español, era fuerza echar las dichosas muelas. Y más de un año padecí para aprender, a costa de constantes dolores y contra toda geometría en el espacio, que el contenido puede ser mayor que el continente. Las pobres muelas europeas se abrieron sitio como pudieron, y creo que pudieron mal. Y las pobres no-

ciones europeas rechinan y truenan asimismo adentro de mi cráneo.

Rosales era lo bastante cabal en armas para apreciar una superioridad de su interlocutor. Saboreó de buena gana la explicación del mestizaje. Y, por una pendiente natural en todo coleccionista, quiso al instante poner a prueba la nueva fórmula, aplicándola a los individuos que tenía más cerca. Su mujer, anfibio de ama casera y de soñadora perezosa ¿sería un caso de esta mezcla difícil? Cuando la conoció era una criatura preciosa e indolente, morena y desocupada, aunque con unos prontos de cocinera y de costurera que asombraban a su misma madre. Estos prontos habían dado el clima medio de los primeros años de matrimonio, y Juan Antonio creía haber cambiado la naturaleza de su esposa con el ejemplo de su actividad serena y continua. Pero uno a uno se fueron acumulando los años sobre María Mercedes, y se acumularon, como suelen, en progresión geométrica. Engordó como buena mujer de entonces. Las mujeres no hacían ejercicio, a riesgo de pasar por marimachos, y el que las tocara el aire libre parecía, a la vez, un peligro físico y moral. La obesidad abogó por la pereza, y de aquella esporádica agitación de ardilla sólo le quedó la nerviosi-

dad, la irritabilidad: cierto grito desesperado porque el techo se nos puede caer encima, mientras nos sentimos sin fuerzas para abandonar el sillón. Y luego ¿de dónde podía venirle a ella — se preguntaba Rosales — aquella adivinación del placer que, hace muchos años, había llegado a desconcertarlo un poco? Y ahondando más en sus crueldades de introspección, Rosales se confesaba que el primer aliciente de María Mercedes había sido, para él, puramente sensual: unas ojeras expresivas que hicieron arder por varios días su sangre de señorito hacendado y regalón. El señorito no había sido defraudado en sus esperanzas. Pero hoy por hoy, si el esposo vivía tranquilo sobre el suelo firme de las evidencias (la familia, la educación, la religión, las circunstancias normales y favorables de su vida conyugal y hasta el respeto social que pronto había venido a resguardarlo desde afuera) el padre, en cambio, notaba con vaga aprensión que las ojeras de la madre — nubes imprecisas todavía — se habían definido en los ojos de la hija como pinceladas de provocación y de promesa. ¿Traía María Mercedes, rodando en los ríos de la sangre, alguna espuma de locura? ¿Y hasta dónde el germen dormido puede reservarse de una en otra generación?

Carmona advirtió que su huésped se ponía pensativo, y se dió por entendido al punto.

—Me voy — dijo levantándose —. Hubiera querido presentar mis respetos a doña María Mercedes y admirar a ese capullito. Pero el tiempo vuela, y tengo que atravesar todo París para ir a vestirme. Ceno con unos recién venidos. Ya sabe Vd., yo siempre haciendo de Agencia Cook. He ofrecido a unos amigos sacarlos de la Pensión Galilée e instalarlos antes de ocho días en un pisito cómodo y bien amueblado. Cosa nada fácil en estos tiempos. Aunque Vd., criatura amada de la fortuna, encontró esta espléndida instalación en menos de tres horas.

—No la llame Vd. espléndida. Yo quisiera vivir en un barrio elegante. Siempre tengo que añadir excusas y explicaciones cuando doy mi dirección a la gente de mi sociedad.

—¡Pero si vive Vd. en uno de los sitios más hermosos!

—Pero yo no tengo ojos para ciertas bellezas. No soy artista. Me importa aceptar los valores admitidos, y yo vivo en un barrio bohemio, de estudiantes, en vez de vivir en la Estrella o en el Parque Monceau. ¿Le parece a Vd. que obedezco demasiado a las convenciones? Es

cierto: las convenciones tienen su razón de ser: nos ahorran esfuerzos y nos dan soluciones hechas en todo aquello que no nos importa investigar por nuestra cuenta.

Y, ya en la puerta, la charla se fué alargando por unos minutos en virtud de esa ley de inercia que hace a los mexicanos tan lentos para despedirse. Se diría que Carmona tuviera miedo de aparecer demasiado ansioso por alejarse de su amigo. Pase en Carmona, tan meticuloso en su cortesía. Pero ¿y Rosales, que se jactaba de ser tan europeo, aunque sin la menor idea del matiz, o el abismo, que separa a América de Europa?

Carmona se echó a andar hacia la próxima parada del ómnibus, y desapareció poco a poco en la masa cada vez más compacta de hombres y mujeres, para salir otra vez a flote en una escalera de la calle Moscou, barrio de Montmartre. Su vivienda tenía el capricho habitual de los que pretenden — sin poseerlos — demostrar gustos personales: unos calzones de danzarina armenia ostentaban sobre el piano sus colorines y encajes; una camisa de charro salmantino decoraba el respaldo del sofá; una bacía de bronce hacía de cenicero sobre la mesita redonda; un cazo de cobre servía de florero. Y el toque estaba en sacar todos los objetos de su uso natural. A esto lla-

maba él su educación artística — la flor cordial que le había brotado en París sobre un subsuelo de alma rehacio, granítico, amasado en Códigos de Procedimientos Civiles, Mercantiles y Penales. Y no será el primer ejemplo de hombre inteligente que, tras de impresionarnos agradablemente en las demás cosas, nos deja otra vez a pie en cuanto quiere entender de arte o de literatura, obligándonos casi a abominar de su trato. Carmona había sido, en sus días de gloria, uno de los consejeros jurídicos preferidos por la alta finanza. Con todo, sus amos siempre lo recibían en calidad de familia pobre y, con un seguro instinto de las categorías clásicas, no lo habían dejado enriquecerse demasiado. Contaba, sí, con alguna propiedad en México y vivía de su renta, pero cuidando siempre de llevar sus cuentas muy claras y prevaliéndose de su calidad de soltero para alternar en las fiestas de los americanos ricos sin ofrecer nada en correspondencia. Hombre de buena compañía, su inefable aroma provinciano lo hacía grato a los mexicanos ausentes de la patria, y su conocimiento preciso y sobrio de las cosas de nuestra tierra lo convertía en indispensable para los americanistas profesionales que deseaban documentarse sobre México. Era, además, mesurado en sus jui-

cios e incapaz de dejar sentir sus parcialidades políticas a los ojos de los extranjeros. Lo mismo que sirvió al antiguo régimen — que él, latinizante, se complacía en llamar, entre zumbón y solemne, "el Porfiriato" — hubiera podido servir al nuevo régimen. Pero sucedió que, por un mero acaso de la cronología, él comenzó a trabajar muy joven, y la revolución vino a interceptar su vida cuando ya estaba demasiado metido en los negocios y muy trabado con los intereses reinantes. Fué, pues, necesario, que él también cayera. Lo que no pasa de un decir, pues sólo había cambiado su antigua situación de soldado activo por una jubilación decorosa sobrevenida antes de tiempo. Y como era hombre delicado y sensible, le pareció que estaba comprometido con la derrota y que de ese lado había de quedarse. Su colaboración, se dijo a sí mismo, no era tan indispensable en los destinos públicos que justificara el sacrificio honesto de sus inclinaciones personales, o el calculado despego de un Talleyrand, dispuesto siempre a servir al país (o al éxito) por encima de su corazón —, ese andrajo. Resultado: que, como se decía en 1911 por alusión al barco "Ipiranga" en que Porfirio Díaz salió al destierro, Carmona resolvió ipiranguearse. Y vivía sus meses y sus años sin sobresaltos ni esperan-

zas, aunque pasaba sus noches entre insomnios. Porque en su conciencia, al amparo de la sombra nocturna como en una renovada Noche Triste, otra vez se daban batalla, cada doce horas, los indios y los españoles, llorando los dos igual derrota.

A bordo del "Vauban", Junio de 1927

ALFONSO REYES

EL ARTE EN LOS ESTADOS UNIDOS

I

1865 - 1900

1

El arte norteamericano, como producto diferente de una mera derivación colonial, no empezó a vivir en los Estados Unidos hasta después de la Guerra Civil. La obra realizada en arquitectura y pintura durante los treinta años consecutivos a aquella crisis fué comparable, en muchos aspectos, a la que se efectuó antes en literatura, con los ensayos y narraciones de Poe, los poemas de Whitman y Emerson, las novelas de Melville y Hawthorne; pero sólo en años recientes se han apreciado en su justo valor tales manifestaciones de nuestro arte, y las grandes figuras de H. H. Richardson, L. H. Sullivan y F. L. Wright, que sobresalieron en arquitectura, así como las igualmente significativas en pintura de Thomas Eakins y Albert Pinkham Ryder, fueron destacadas de entre la masa de talentos menores y capacidades secundarias donde habían yacido mucho tiempo en la obscuridad. Augusto Rodin, comentando la pintura norteamericana de los siglos XVII y XVIII, no erró al decir: "Los Estados Unidos tuvieron su Renacimiento, pero no se dieron cuenta".

La Guerra Civil, que vió el fin de tantos elementos preciosos de la vieja cultura norteamericana, vió también la desaparición de algunas de sus más endebles y negativas características y, entre otras, la desconfianza del puritano respecto a la imagen. En la atmósfera algo más favorable que rodeó a las artes, avivadas por contactos con París, Düsseldorf y Munich, apareció un grupo de talentos auténticos, que se apiñaron en torno de las dos figuras máximas: Eakins y Ryder. A Ryder se acerca otro pintor imaginativo, un poco mayor que él, Robert Loftin Newman, así como un contemporáneo más popular de Newman, George Fuller, a quien se puede mirar como a un símbolo de un grupo de pintores menos importantes: Tryon, Twachtman y Abott Thayer. En torno de Eakins se puede agrupar al excelente pintor de paisajes Homer Martin, al decorador ecléctico y experimentalista en vitrales John La Farge, al ilustrador Winslow Homer, y, tal vez sobre todos éstos, a Mary Cassatt, cuyas largas vinculaciones parisienses diéronle la frescura de paleta, de que carecen Ryder y Eakins, sin desmedro del vigor plástico que suele faltar a los norteamericanos, que desde sus comienzos fueron conquistados por el impresionismo.

James McNeill Whistler viene a situarse entre Ryder y Eakins, más pobre de imaginación que el uno e incapaz de compensar con su encanto, facilidad y gustos cosmopolitas la austera fuerza del otro; en tanto que John Singer Sargent fué hasta el fin un ilustrador, un periodista, que tuvo la desgracia de elegir un medio permanente, como las paredes de la Biblioteca Nacional y los techos del Museo de Bellas Artes de Boston, para sus composiciones que apenas duraron lo que las noticias cotidianas: su maestría consumada, su efectismo deslumbrador no logran

ocultar la vaciedad esencial de que adolecen las concepciones de Sargent; y lo mejor que puede decirse de sus retratos de caballeros y damas a la moda es que cuadraron a la superficialidad de sus modelos. Esta clasificación de los pintores que echaron los cimientos del arte contemporáneo norteamericano no fué, casi huelga decirlo, la del tiempo en que vivieron; pero, con el transcurso de los años, la importancia predominante de Ryder y de Eakins se torna cada vez más indiscutible. Para que se comprenda su aparición, sus luchas, sus perspectivas y sus obras, conviene decir unas palabras acerca de la carrera de artistas menores que los rodearon, porque las propias figuras solitarias más ilustres deben su gloria no meramente a la soledad, sino a la sociedad.

2

De la escasa región de las artes decorativas florecieron en Estados Unidos dos formas artísticas genuinamente populares: una fué el retrato; la otra el grabado. La primera encontró su más alta expresión en los cuadros de Copley, a mediados del siglo XVIII: los pintores que le siguieron, como Gilbert Stuart y Trumbull quedaron tan detrás de él como Lawrence y Gainsborough respecto a Hogarth en Inglaterra. La tradición del retrato fué continuada en el siglo XIX por Samuel Morse, que estuvo lejos de ser un artista mediocre, y cuya dedicación a la telegrafía se puede explicar, en parte, por la falta de protección que tuvo como pintor.

A mediados del siglo XIX la tradición del retrato casi había

muerto; cuando convaleció después de la Guerra Civil no gravitaba ya sobre su base colonial, deferentemente sumisa a los cánones de Sir Joshua Reynolds y a los ingleses de la forma impecable. Lo que quedó de esta tradición se lo llevó el artesano sobreviviente, aquel pintor ambulante que recorría el país, cargado con telas que habían sido manufacturadas al por mayor en las ciudades, en las cuales, sobre panoramas convencionales, veíanse personajes vestidos a la moda, a quienes por la exigua suma de quince dólares el complaciente artesano colocaba una reproducción de la cabeza del cliente, risueña, embellecida y a menudo completamente inexpresiva.

La otra forma viva de las artes gráficas fué la del grabado y de la litografía, que empezaron a usarse como medios de información gráfica, en días en que las ilustraciones eran desconocidas en los diarios. En la empresa comercial de los señores Currier e Ives, de Nueva York, la litografía había empezado a florecer antes de la Guerra Civil. Sirviéronle de modelo varias colecciones de litografías francesas que representaban paisajes y ciudades de Estados Unidos; imitadas por artistas nacionales llegaron a abarcar una gran variedad de temas, paisajes, escenas de la vida rural, deportes típicos, la vida en el Misisipí, en los barcos balleneros, en los yacimientos de oro, en la pradera. En su mayoría, las litografías de Currier e Ives no tienen más valor que el de ilustraciones documentales; pero, de vez en cuando, por alguna feliz casualidad, se descubre una de positivo mérito estético. Las más interesantes anteceden a la Guerra Civil; posteriormente tórnanse bastas e inertes, perdiendo en vitalidad gráfica a medida que pierden en aprecio popular. Pero la materia interesante que explotaron al principio Currier e Ives les fué

arrebatada por las revistas ilustradas que se fundaron precisamente antes de la Guerra Civil, en especial por Harper's Weekly; y mientras el fotograbado no reemplazó al grabado en madera, desarrollóse una excelente escuela de dibujantes e intérpretes, encabezada por hombres como Timothy Cole, mediante cuyo esfuerzo varios de nuestros artistas menos significativos fueron más eficazmente conocidos que por obra del suyo propio.

La tradición del retratista ambulante sufrió una metamorfosis en la obra de uno de los últimos representantes del gremio, George Fuller, al paso que la del ilustrador de coloquios culminó en la más madura y competente de Winslow Homer. Con estos dos artistas nos hallamos ante el histórico puente que une la más antigua tradición del arte norteamericano con la que nació durante las Décadas Sombrías (*).

Aunque la obra propia de Fuller como pintor pertenece al siglo XVIII, fué contemporáneo de Thoreau y Whitman, pues nació en Deerfield, Massachusetts, en 1822, de una familia de agricultores de Nueva Inglaterra.

¿En qué consisten los cuadros de Fuller? Su obra postrera, figuras, retratos, paisajes, todo evoca la nostalgia de la belleza que obsesionó y atormentó su austera alma puritana. Nada sale del fondo neta y audazmente, antes bien se ve el mundo al través de una niebla penetrante, vaga, tierna, en que las formas son evanescentes y sólo es estable la atmósfera. Todos estos cuadros tienen clave baja; en ningún sentido se pueden llamar coloristas a los mejores pintores de las Décadas Sombrías: el color iba a descubrirse en 1880, a ser aprehendido como cosa en sí y a ser reducido

(*) El período de 1865 a 1895.

a fórmulas superficiales en la obra de los impresionistas norteamericanos, ávidos de empuje, vigor y signos análogos de animación, olvidando que un espíritu verdaderamente robusto puede ser alegre y vigoroso, si llega el caso, lo mismo en blanco que en negro.

Algo de serio hubo en el espíritu norteamericano que se apartó de las formas crudas de la realidad y que aparece en la obra de otro hijo de Nueva Inglaterra, Whistler, en sus obscuros nocturnos; y que se revela poco después en Twachtman, que dió a la paleta otoñal de Fuller la ventaja de un baño en Manet. Fuller conocía tan bien como cualquiera el panorama de la vida norteamericana: sus pobres ciudades fabriles, sus establecimientos de exploración en el desierto, el mísero y magro rebrote de los segundos cortes de madera; pero carente de las seguridades de una vida cultivada, no podía mirar todo eso al desnudo. Colocando a distancia la fealdad de la vida contemporánea, Fuller se vió obligado así a poner en el mismo plano todas las realidades robustas y carnosas; la misma figura redondeada de una muchacha no podía ser vista llanamente, porque había en Fuller un toque de la adolescencia sentimental que se encuentra asimismo en Thoreau, el impulso de buscar lo Ideal, no mediante el empleo más rico y pleno de lo que el cuerpo aporta y significa, sino mediante su persistente descorporización. Si los mediums del espiritualista vulgar de 1870 se esforzaban por materializar a los espíritus, los artistas trataban por el contrario de desmaterializar la materia, cosa muy diferente que espiritualizarla, o sea enriquecerla con otro elemento. En su punto más flaco Fuller fué meramente el desdichado contemporáneo del fundador de la "Christian Science".

Aunque el impulso de convertir sus formas sólidas en meras

sugestiones plásticas debilitó la obra de Fuller, logró salvarse de la precisión fotográfica que aborrecía, tanto más cuanto que sus primeros maestros se la habían inculcado hasta el último grado. En sus mejores cuadros Fuller produjo un efecto cálido, tierno, rico; en sus otros momentos, fué un poco vacilante, un poco refractario a entregarse o, como suele decirse, a mostrar la hilacha. El biógrafo que dijo de él que nunca pintó una cabeza brutal marcó el límite de sus calidades y aspiraciones. Sintió el deseo de la Nueva Inglaterra de pureza, de un mundo ideal: de un cuerpo purgado de huesos, nervios, intestinos. El Arte, si no predicaba efectivamente sermones, debía ser la encarnación de una vida pura. Semejante finalidad pudo muy bien parecer fantástica, y la opulenta tosquedad de artistas posteriores, como George Luks, George Bellows, John Sloan y Thomas Benton fué una protesta contra tal absurdo; pero la obra de Fuller no deja de tener cierta relación con la realidad contemporánea, pues un observador escocés, al describir en su país a los norteamericanos, después de una visita que hizo a Estados Unidos de 1867 a 1868, declaró que "una muchacha hermosa, canadiense o norteamericana, se acerca más a la imagen vulgar de un ángel que cualquier otra criatura vista en el mundo de los sueños... A cada paso se ven rostros que sugieren delicadeza y dispepsia". Esa idea especial, esa perversión, si queréis, es ajena a la substancia de nuestra actual pintura de la vida, con sus amazonas que cabalgan a horcajadas, juegan al tennis, nadan, caminan, conducen automóviles; pero registra un momento de conciencia adolescente a que el norteamericano se ha aferrado. En el espiritu por esencia dulce de George Fuller tal sentimiento resultó ocasionalmente arte.

Winslow Homer fué un hombre de calibre diferente. Nacido en 1836, de vieja estirpe neoinglesa, Homer cultivó su arte desde la más temprana mocedad. Unas figuras de muchacho, bosquejadas a lápiz a los once años de edad, le consagraron para la profesión de ilustrador, que siguió hasta el fin de su vida: el movimiento de las figuras, el hábil escorzo de los miembros eran extraordinaria y altamente prometedores. Su educación artística no fué influída por talentos mayores, pues a la sazón Estados Unidos estaba casi privado de modelos de gran arte. Su familia vivía en Cambridge, y el padre de Homer, después de un viaje a Pars, le llevó una colección completa de grabados en madera de Julien. A los diecinueve años Homer era aprendiz en un taller de litografía de Boston, y su primer trabajo fué el dibujo de titulares para un álbum de música, encargado por Oliver Ditson. Hizo también una serie de retratos litográficos de todos los senadores del Estado de Massachusetts. Al cumplir veintidós años, alquiló un estudio en Boston para él solo y empezó una serie de dibujos sobre la vida en el Colegio de Harvard.

Aspero y taciturno ermitaño, encerrado en su "cottage" de la Costa del Maine, en Prout's Neck, cocinándose sus comidas, rechazando a los visitantes, encastillado y seguro en su conducta, era Homer el acabado prototipo de los personajes semivulgares, semiaristocráticos que Edwin Arlington Robinson pintó en "Tilbury Town". El verdadero significado de Homer para el arte nor-



Con permiso de "An American Place", N. Y.

EL EDIFICIO DE NEW YORK TELEPHONE. (1926). ACUARELA DE JOHN MARIN.



Con permiso de "An American Place".

JACK EN EL PULPITO. (1930). OLEO DE GEORGIA O'KEEFFE.



Con permiso de "An American P'ace".

EL PLATANO (1926). OLEO DE GEORGIA O'KEEFFE.



Con permiso de "An American Place".

SALIENDO DE LA COSTA DEL MAINE. (1927). ACUARELA DE JOHN MARIN

teamericano no estribó en la calidad de su pintura ni aun en su curiosa integridad personal, sino en la circunstancia de que abarcó la vida que le rodeaba e hizo lo que pudo con ella: la costa, el mar, las caras castigadas por el clima, todas las virtudes domésticas, los heroísmos, las tensiones, las derrotas. Sus visitas a París en 1867 y a Inglaterra en 1881 - 1882 y a las islas de los trópicos norteamericanos en años posteriores, todas influyeron sobre él; pero ni ellas ni su creciente popularidad en las galerías neoyorquinas lograron conmover su altivo y rígido provincialismo.

Con Homer la ilusión norteamericana alcanzó un período transitorio para luego pasar a la fotografía, señaladamente en sus cuadros. Quedaba para un grupo posterior de artistas, incluso hombres como Glackons y Burchfield, recogerla en el punto en que los ilustradores populares la dejaron en 1870.

4

Pasamos ahora a un talento de orden superior y de más fuerte garra: Thomas Eakins. Nació en Filadelfia en 1844, y después de empezar sus estudios de arte en su ciudad natal, se dirigió a París en 1866 e ingresó en los estudios de Bonnat y Gérome, tomando al mismo tiempo lecciones del escultor Dumont. Para comprender su arte importa recordar su interés por la escultura y su estudio posterior de anatomía en la Escuela de Medicina de Jefferson; su realismo nada tiene que ver con la fotografía impresionista a la sazón de moda; dimana del concepto de todo objeto como un sólido tridimensional, cuyas superficies han

de entenderse en términos de contenido y función expresables, no interpretados superficialmente como luz y sombra.

El viaje de Eakins por España durante la guerra franco-prusiana le puso en contacto con Velázquez: en verdad Velázquez y Rembrandt influyeron directamente sobre él, estudiando sus grandes retratos; pero aparte de su herencia estética inmediata, Eakins estaba abierto a todas las fuerzas nuevas que obraban en su siglo y poseía curiosidad y paciencia infinitas y un sentido exigente de maestría del que participaban sus técnicos y científicos. El tiempo en que Eakins pintaba, según lo ha indicado admirablemente Mr. Frank Jewett Mather, "era, en un sentido especial, un momento de titubeo. Darwin, Huxlye, Herbert Spencer y Matthew Arnold eran valores nuevos que planteaban problemas urgentes que las personas cultas tenían que afrontar. Todo en el campo de las creencias, y mucho en el de la práctica, había de ser radicalmente reconstruído, con la terrible perspectiva de que sólo era posible la destrucción. No había habido tiempo para repensarlo ni aún para asumir la política derrotista de desentenderse de ello... Su don fué comprender a una generación que trataba sombríamente de encontrarse y que estaba afligida por una búsqueda incierta". Eakins fué, en realidad, el espejo de su tiempo, el objeto reflejado y la expresión estética que trasciende esos términos.

La vida de este hombre fué tranquila y obscura: al parecer no tenía necesidad interior de ostentaciones y compensaciones dramáticas, ni aún subrepticias.

Eakins solía formar parte del grupo que comía los domingos con Walt Whitman en Camden; y, en cierto sentido, su obra implantaba en las artes gráficas los principios que Whitman

promulgó en su prefacio a las "Briznas de Hierba" y desarrolló en sus "Democratic Vistas" en 1871: ciencia, democracia, sencillez en hombres y mujeres, el carácter sagrado del hecho cotidiano, el milagro del objeto más humilde o de la persona más iletrada; Eakins compartía cabalmente estos principios. Si Eakins salvó su arte de las superficialidades del pintor fotográfico, lo salvó también del endeble simbolismo dramático de un Elihu Vedder, de la dulzura adolescente de un Fuller o de la mera ilustración de un Homer: sobre todo, hízole encarar los rudos, brutales y horribles fenómenos de nuestra civilización, decidió que sus valores dimanasen de esas cosas y no fué a buscar sus temas en los símbolos históricos de Europa. Mas en la obra de Eakins no hay falsa idealización del trabajo y del músculo; Eakins respetaba demasiado a los trabajadores para tributarles ese homenaje erróneo. Antes bien, las caras sensibles, intelectualizadas, perspicaces y ansiosas de los estudiosos y científicos de su tiempo predominaban en la galería de Eakins, como que sabía que el más firme y tenaz encuentro con la realidad podía hallarse detrás de una ecuación matemática.

Sólo he conocido a un artista — decía Walt Whitman —, capaz de resistir la tentación de ver lo que piensan que deben ser sus personajes más bien que lo que son : Tom Eakins. Y hablando otra vez en defensa del retrato ligeramente malicioso que le pintó Eakins, con un toque rubicundo, sano, vivaracho de Franz Hals, manifestó: "Hemos de recordar que la pintura de Eakins es severa, apegada a la naturaleza, no oculta nada y encara tanto lo peor como lo mejor". Esto era precisamente lo que faltaba a la literatura de las Décadas Sombrías, aquello de que carecían las novelas de Howells y James, así como sus manifestaciones inferiores. Pero

ningún grado de refinamiento o de sensibilidad estaba fuera del alcance de Eakins: su retrato de la Señora Gómez, que está en el Metropolitan Museum, o el de Arthur B. Frost en el Museo de Arte de Pennsylvania, expresan todas las fases del trágico drama interior. Eakins tenía singular capacidad para hacer justicia a su sujeto: no sentía la tentación de hacer musculosos a sus pensadores o intelectuales a sus luchadores y remeros: sabía situarlos en su terreno propio y hallar en cada uno su fuerza peculiar.

Una rectitud amarga, una falta de pretensión y de artificio manifiéstase en toda la obra de Thomas Eakins. "Todas las ciencias — decía — se han hecho sencillamente; en matemáticas lo complejo se reduce a lo simple. Así ocurre en pintura. Se reduce el conjunto a sus factores simples; se les fija y se trabaja con ellos, sacándolos del sujeto uno tras de otro. En esto se invertirá mucho tiempo; pero así trabajaban los antiguos maestros". Estas palabras hacen comprender la sagacidad de Whitman al decir: "Eakins no es un pintor; es una fuerza". Trabajando en la obscuridad durante las Décadas Sombrías, aunque bebiendo siempre en las fuentes de la vida contemporánea, Eakins, como su coetáneo el filósofo Charles Peirce (*) penetra ahora en la cultura norteamericana como un pintor y como una fuerza. Mantúvose al margen de las corrientes de moda: de la paleta de altas tonalidades, de las pinceladas como latigazos que se ven en Homer y Sargent, de los temas refinados y bellos, como en Dewing, Tarbell, Brush o del impresionismo asoleado de Childe Hassam: Eakins menospreció todos estos diversos símbolos del éxito po-

(*) Algunos de los trabajos de Charles Peirce han sido coleccionados en el libro *Chance, Love and Logic*, New York, 1923.

pular. Jamás se acercó a los colores de un paisaje asoleado de verano más que lo hizo Courbet; en verdad, ateniéndose a lo que indica su colorido, hubiera podido pintar en la Holanda del siglo XVII.

¡Qué importa! Las Décadas Sombrías están hoy tan lejos de nosotros, en cierto sentido, como el siglo XVII, y un mundo construído sobre el lado opaco de la paleta, un mundo de tablas y barro se nos tornó familiar, hace menos de dos décadas, en los cuadros de Picasso, Braque, Derain, Duchamp; ya no nos engañamos creyendo que hay alguna razón fundamental en la selección de colores, basada en algún principio científico. No es la naturaleza sino el espíritu humano lo que fija el valor estético de cierta escala de color o establece los valores tonales; y si Eakins no quiso experimentar con la paleta de la escuela del aire libre, eso fué cuestión suya; mientras su salud no se resintió, su manera no se refleja en su arte. Eakins evitó muchos de los escollos que obstruían la ruta del pintor norteamericano de las Décadas Sombrías; demostró que, con mediano talento y mediana tenacidad de propósito, con tal de no preocuparse del aplauso popular y del triunfo inmediato, se podían crear obras de arte, aun en un país materialista que negaba el valor de un arte no autorizado por los negocios de los corredores y de las bolsas. Hoy día Tom Eakins, desde su puesto, desdeña los esfuerzos precipitados de sus contemporáneos que persiguieron metas inferiores.

5

La historia de los Estados Unidos durante el siglo XIX, está poblada por pájaros nocturnos. Casi sería posible dividir las culturas según su modo de contemplar el mundo a la luz cruda del sol del mediodía o en los lóbregos panoramas e indescifrables horizontes de la noche; y el descubrimiento de la noche, de la noche siniestra, de la noche terrible, de la noche misteriosa e indefinidamente poderosa, fué uno de los grandes atributos del movimiento romántico. De noche, los molinos de viento son gigantes, y los cuernos del país de los "elfos" suenan siempre débilmente. Poe invoca la noche, aun en pleno día; lagos tristes y obscuras formas misteriosas pueblan siempre su imaginación; Hawthorne pasó la mayor parte de su juventud en la soledad, y no salía sino ya entrada la noche. Este hábito dejó huella profunda en su imaginación.

Después de la Guerra Civil, las sombras de la noche cayeron también sobre la pintura. En el espíritu de Albert Pinkham Ryder nació un mundo tenebroso, alumbrado por la luna, animado por una belleza que indicaba una realidad hasta entonces inexplorada, más honda que los niveles superficiales del ser. Contrastando con la firme y ruda prosa de Eakins, la imaginación de Ryder era lírica y poética; pero detrás de sus misteriosas sombras, de sus fantasías obsesionantes, se hallaban los objetos familiares de su niñez en Buzzard's Bay, el mar, los barquitos, el claro de luna, las nudosas ramas de encinas enanas

y los pórticos de las grandes mansiones clásicas de County Street, en New Bedford, donde nació el 19 de marzo de 1847. Nadie, excepto Melville, poseyó tan hondo sentido de la belleza e interpretó con tanta maestría el mar como Ryder; y nadie, ni aun Melville, lo expresó más cabal y con más emotividad.

Las composiciones de Ryder suelen ser muy simples: gradaciones de tono, mera yuxtaposición de luz y sombra sirven en sus telas menores para efectuar intrincados contrapuntos de masas y colores. Tal economía y sencillez sólo pueden lograrse mediante la detenida perfección estudiada de cada detalle minúsculo, mediante un proporcionamiento cada vez más refinado de las masas, mediante un sentido cada vez más delicado de la línea. El método de Ryder recuerda un poco el de un poeta moderno, Robert Frost. Se da en éste igual insistencia lenta en el trabajo, el mismo refinamiento paciente en el detalle, el mismo efecto de sencillez aparente, logrado sólo mediante la subordinación de cada toque separado al efecto total. Semejante intensidad exige una fuerza que jamás logra alcanzar el manípulador de adjetivos audaces y colores vivos, porque agota en el lugar común la emoción que los otros artistas conservan para el momento supremo. Se han dado muchas falsificaciones de los cuadros de Ryder; pero ninguna valió la pena, porque la minuciosa composición y el rico esmalte final de éstos no pueden lograrse de prisa como para justificar la falsificación: cada pincelada es una calumnia. Si Ryder tiene indudablemente cuadros flojos, no los tiene pintados con precipitación.

En su técnica, Ryder era solitario, experimental, en un sentido perverso. Bañaba sus cuadros con barniz, con el fin de aumentar su profundidad y su brillo; solía pintar sobre superficies que no

se habían secado del todo y a su vez pintaba sobre las nuevas; no le preocupaba la permanencia de sus colores; nunca supo, o ignoró deliberadamente los principios elementales que hubiese podido aprender en el estudio de un maestro competente antes de avanzar más allá de la mezcla de los colores en la paleta. En consecuencia, es raro el cuadro de Ryder que no tiene resquebraduras; y la clasificación que hace un crítico contemporáneo de este pintor, llamándole colorista, o en la comparación de su obra con la de los miniaturistas persas son hoy inexplicables, salvo en cuanto se afirma que buena parte del colorido original se perdió, ya por descomposición o por retoques posteriores, si bien aquí y allí quedan cuadros suyos, como el *Perette* de la Tryon Gallery de Northampton, que nos da una vislumbre de este aspecto de Ryder. Jamás terminó sus trabajos. Con frecuencia, recogía un cuadro de las manos de un comprador para terminarlo, y a uno que le dijo que haría detener su entierro en el estudio del pintor para reclamarle su cuadro, respondióle Ryder amablemente: "Y aun así no lo recobraría usted hasta que no estuviese acabado!"

Ryder era un divino inocente. Cuando le reprochaban las grietas que ya se advertían en la superficie de sus lienzos, contestaba simplemente que todo lo bello en su origen, como la Venus de Milo, permanecía bello, cualesquiera que fuesen las desfiguraciones que sufriese. Lo mismo ocurría con sus cuadros. ¡Y con su vida! Un "reporter" de un diario que visitó su estudio no vió en la habitación sino un hacinamiento de mesas, sillas, baúles, cajas, revistas y diarios viejos, tazas y platos sucios en el suelo con restos de comida, jirones de papel colgando del techo, polvo y telarañas en todas partes. Todo esto estaba a la vis-

ta; pero, ¿qué era lo que valía Ryder? "Tengo dos ventanas en mi taller que dan a un jardín antiguo, cuyos grandes árboles extienden sus ramas cargadas de hojas verdes sobre los alféizares de las ventanas, filtrando una urdimbre de luz y sombra sobre las tablas desnudas del piso. Más allá de la cima de los tejados de las casas vecinas se dilata el firmamento eterno con panorama siempre cambiante de misterio y belleza... No cambiaría estas dos ventanas por un palacio con vista inferior a este viejo jardín de follaje susurrante".

Un hombre así no podía ser seducido por las tendencias vulgares al éxito pecuniario. "El artista — decía Ryder — no precisa sino un techo, una corteza de pan y su caballete, y todo lo demás Dios se lo da en abundancia. Debe vivir para pintar y no pintar para vivir. Puede que no sea un buen amigo; rara vez será rico y sobre la olla se inscribe el epitafio de su arte... El artista no debe sacrificar sus ideales a una propiedad y a un estudio costoso. Un tejado que preserve de la lluvia, una vida frugal, una caja de colores y un sol de Dios filtrándose por claras ventanas mantienen el alma a tono y el cuerpo vigoroso para el trabajo cotidiano".

La vida inquieta de esos cuadros es el reflejo de una intensidad igual, armonizada y prolongada durante muchos años, en el alma del pintor mismo. "¿No han visto — preguntaba — a un gusano arrastrándose sobre una hoja o una ramita y, llegado a su extremo, agitarse en el aire, pugnando por alcanzar algo, algo que siente? Así soy yo. Trato de encontrar algo más allá del lugar en donde pongo los pies". Admirable autocaracterización: sólo resta agregar que ese "algo" lo tocó netamente Ryder en lo mejor de su obra. Todos sus recuerdos literarios son realzados

por la circunstancia de que Ryder a menudo aparejó sus cuadros con poemas, no sin poseer una simple música propia; a pesar de todo esto, sus cuadros nunca fueron meramente ilustrativos o decorativos: fueron revelaciones profundas. Se puede llamar a Ryder el Blake o el Melville o el Emily Dickinson de la pintura norteamericana, definiendo así, según la costumbre, una u otra de las fases de su arte; pero lo cierto es que Ryder fué Ryder y que, como todos los grandes artistas, perteneció a esa rara especie que sólo produce un ejemplar.

Ryder no pidió a la vida nada más que lo que la vida le dió efectivamente. ¿Le pediremos más a su arte? Aunque, como lo ha dicho con acierto Roger Fry, habría sido preferible una técnica más acabada, "la aceptamos, sin embargo, tal como es, como algo único en sus procedimientos; pero como algo en que el método peculiar se siente que está singularmente ligado con la concepción imaginativa y justificado por la perfección con que la expresa". En el caso de Ryder, la vida, el método, la pintura, todo es uno: si cada uno tiene sus tachas, también tiene sus virtudes, que esta armoniosa y sensitiva personalidad comunicó a todo lo que tocó, a sus amigos no menos que a sus telas.

El que un arte como el de Ryder creciese y sobreviviese en medio del denso materialismo que caracterizó las actividades predominantes de las Décadas Sombrías, constituye una de esas ironías con las que el espíritu se burla siempre de las limitaciones de la carne; pero ello no es más sorprendente, y en verdad más inexplicable, que el surgimiento de los santos de la Cristiandad entre la culminación orgiástica del Imperialismo Romano. Ni tampoco es posible privar por completo a la fuerza brutal dominante de su participación en el fenómeno: su existencia deter-

minó la necesidad de expresiones compensatorias en otro plano, y la intensidad del uno tiene cierta relación con la crasa exuberancia de la otra. De todos modos, Ryder perteneció al período en el que halló un puerto y un retiro, así como su olvidado contemporáneo Eatkins. Como Eatkins, él trascendió sus limitaciones. Melville y Whitman representan los polos antípodas del espíritu norteamericano en literatura; lo mismo ocurre en pintura con Ryder y Eatkins. La generación que produjo estos hombres fué crasa, extraviada, bárbara; pero tuvo sus buenos momentos y éstos son nuestro patrimonio duradero.

EPOCA CONTEMPORANEA

II

1

¿Cómo debemos contemplar el arte de nuestros contemporáneos? La masa de su obra es inabarcable: aun la que descuella sobre la incompetencia o la mediocridad es harto abundante y varia para ser mencionada en detalle. En el esfuerzo por hacer justicia, solamente es posible dar catálogos, y aun así, por mucho que se haga, algún nombre importante quedará fuera de lista. ¿Limitaremos nuestro campo a la pintura o a la arquitectura? Ni así estaremos seguros de abarcarlo todo. Sería absurdo ha-

blar de la pintura norteamericana y olvidar los hermosos trabajos de H. Varnum Poor en cerámica o los sutiles y delicados paisajes de Adolph Dehn en litografía. En cuanto a la arquitectura, el riesgo de pasar por alto figuras importantes es todavía mayor. Si concentrásemos toda nuestra atención en los rascacielos de Nueva York, olvidaríamos las severas casas cubistas que Irving Gill construyó en California más de un decenio antes de que el grupo de "De Stijl" lanzara su manifiesto sobre arquitectura moderna, y aunque recordásemos el Hill Auditorium de Ann Arbor, proyectado por Ernest Wilby, uno de los más bellos interiores monumentales que hayamos creado, podríamos ignorar los pequeños malecones campestres, diseñados por Louis Sullivan y su ayudante George Elmslie, malecones que, aunque pertenecen a una manera arquitectónica ya pasada, aquella que se preocupaba por los materiales honestos y por un nuevo sistema de ornamentación, modifican, no obstante, el cuadro rudo de Gopher Prairie que pintó Sinclair Lewis en "Main Street".

No hay remedio: el único modo de tratar con justicia la obra de nuestros artistas contemporáneos es haciendo una rigurosa selección. Si menciono a treinta pintores y arquitectos, podría mencionar lo mismo a sesenta. Será menos ingrato ocuparse de unos cuantos, a quienes se tomará como ejemplos de la masa del arte norteamericano, no del "promedio" o de la mediocridad, sino como indicios de las potencialidades que se hallan en la obra de otros artistas, además de aquellos de que nos ocupamos. La dosis de talento puesta en la pintura, la arquitectura, la escultura y la fotografía se ha multiplicado muchas veces desde 1880, cuando Eakins y Ryder pintaban sus mejores cuadros, Stieglitz se iniciaba en la fotografía y un grupo de arquitectos de Chicago cons-

truía sobre las bases que estableciera Henry Hobson Richardson, uno de los pocos arquitectos grandes del siglo. En este sentido, las artes se hallan actualmente en un estado de prosperidad en Estados Unidos. En punto a patrocinio e interés público se encuentran todavía en la condición un tanto anómala y desgraciada que heredaron del siglo diecinueve, desdeñoso de todo lo no utilitario.

2

Me ocuparé primeramente de la tradición del realismo y de la sátira social en pintura. Hacia fines del siglo pasado surgió en los alrededores de Filadelfia un grupo de jóvenes que compartía el interés de Thomas Eakins por las realidades que tocaban y experimentaban en el rudo ambiente de la ciudad industrial. La mayoría de esos jóvenes carecía de la apasionada afición científica de Eakins por la forma; y, después de pasar por la Academia, encontraron trabajo como ilustradores en los periódicos de Filadelfia; pero, a semejanza de Norris, Dreiser, Herrick y Sinclair, sus contemporáneos en literatura, se lanzaron a la vida que les rodeaba y se convirtieron en sus comentadores y repórteres. Su interés estético subordinábase en buena parte a sus reacciones humanas, a su indignación o a su piedad; pero, cualesquiera que hayan sido sus deficiencias en pintura, mantuviéronla por lo menos en relación orgánica con la vida y con el pensamiento: visión unilateral de la vida, mundo limitado de pensamiento, quizá; pero su arte no sufrió por falta de sangre y nervio.

Jefe de la escuela de Filadelfia, que incluía a George Lucks, William Glackens y Robert Henri, fué John Sloan. En él se combinaron el vigoroso realismo de Thomas Eakins y la mirada alerta para los incidentes de Homer: captó la rutina hogareña de la vida, trapos que agita el viento, un "ferry-boat" surcando las aguas, una familia huyendo de una tormenta en la ciudad, el semblante nostálgico de unas ventanas misteriosas, vistas al pasar por la calle. Captó esos detalles corrientes y les infundió energía, humorismo, pasión. Recientemente sufrió la influencia de Renoir; pintó muchos desnudos, y después de una estadía en Méjico volvió al paisaje, pero ninguno de sus cuadros iguala en riqueza de percepción y de sentimiento su obra que representa la vida vulgar.

Hay fases de la obra de George Bellows, de Lucks y de Glackens que complementan la mejor de Sloan, y por lo menos uno de los miembros del grupo, que se llamó en un principio de Los Ocho, Maurice Prendergast, sobrepujó netamente las características de la escuela con su claro, elegante y gallardo impresionismo; pero la obra de Sloan continúa siendo la central. En manos de este pintor la ilustración pasó del comentario pasivo de la realidad a una dinámica social más viva: fué uno de los miembros del vigoroso grupo de artistas, Robert Minor, Art Young, Stuart Davis, Boardman Robinson, H. Glintenkamp, Cornelia Barnes, que entre 1913 y 1917 editaron la revista mensual revolucionaria "Las Masas", manifestación importante de nuestra conciencia de la vida norteamericana. La implacable crítica, la caricatura sangrienta, el saludable populismo de esos artistas constituyeron un feliz apartamiento de las tibiezas, así del humorismo corriente como de la pintura académica.

Actualmente, ese impulso social lejos de debilitarse se ha robustecido y ha invadido otros campos. La pintura mural, tan a menudo refugio de la aristocrática vacuidad y de la "pose" histórica, ha recuperado con la obra de Boardman Robinson y Thomas Benton algo del rudo vigor del cartel y la contemporaneidad de la litografía. En la serie de sus frescos, Benton se ha propuesto abarcar todo el desarrollo de la vida norteamericana, cuya última fase ha presentado en una sala de la nueva Escuela de Investigación Social: bello talento, indígena, humorista, satírico, movido por el ritmo vivaz de la vida moderna y consciente de su acerbo trabajo y su descanso aun más acerbo, de su duro ambiente metálico, de la inmensa presión espiritual de sus mecanismos y su maquinaria, ha creado una expresión válida.

Igual espíritu se manifiesta actualmente en otro plano, en las litografías de Mabel Dwight, Peggy Bacon y Wanda Gag y ha sido grandemente estimulado por el ejemplo del espíritu social revolucionario mejicano que se expresa en las obras de Orozco y Diego Rivera. En las obras de esos artistas, el aspecto estético de la pintura no se ofrece aislado y el símbolo no está abstraído de su ambiente social para fines de contemplación, lo cual no quiere decir que, tal como ocurre con Daumier, el símbolo y el principio estético falten. Están al servicio de los impulsos y deseos sociales, y conducen no al éxtasis sino a la acción.

Al extremo opuesto del arte de los satíricos sociales y de los realistas se halla la pintura que tiene su ascendencia espiritual

en la obra de Albert Pinkham Ryder. Ryder perteneció al grupo de artistas ochocentistas en que debe incluirse a Monticelli, a Redon, a Van Gogh, y tal vez, sobre todos, a William Blake, que conscientemente tomó las cosas del mundo externo como símbolos de las emociones y sentimientos que trató de expresar. En cierto sentido, ningún pintor ha hecho más que él; pero el interés por el objeto y el placer de las relaciones ópticas son tan importantes y satisfactorios en sí mismos, que buena porción del arte del siglo diecinueve procuró realizar con el pincel lo que la cámara fotográfica era capaz de hacer con mucha mayor perfección y por su propio derecho, como intérprete del mundo externo en sus aspectos de luz, sombra y textura. La representación del objeto, en vez de la fusión del mundo interno y el externo en un nuevo sistema de relaciones, es decir, la pintura dejó insatisfecho el mundo subjetivo: el contenido interno de ese arte era mediocre.

El punto de vista de Ryder llegó a ser familiar durante los últimos veinte años en los cuadros de artistas víctimas del engaño de que eliminaban el contenido humano del arte y creaban un mundo de pura estética, como si esto no fuera de interés supremamente humano. El impulso del maestro manifestóse con más claridad en el arte de John Marin y George O'Keeffe. El medio pictórico de Marin, la pura acuarela, rápida y económicamente empleada, es precisamente lo opuesto a los esmaltes laboriosos de Ryder; los comienzos de Marin, como mero colorista, lírico y precioso, en sus primeros estudios del Tirol, son también justamente lo contrario de los estudios en tonos castaño-dorados, bastante rutinarios, de almiares y caminos; pero en las aguafuertes y acuarelas de Nueva York que Marin empezó a trabajar en 1911

y en toda una serie de marinas y paisajes que ha pintado desde entonces, el paisaje interior de los sentimientos del artista acentúa o contrapesa el paisaje externo: quebrados o armoniosos, todos esos cuadros están trabajados con claridad, decisión y rapidez nerviosa de reacción. He ahí un mundo: un mundo indígena; no una colección desordenada de vistas, imitaciones, adaptaciones y precedentes, sino un mundo completo. Pero ese mundo no sería el de Marin si no fuese también el nuestro: así como en el sombrío ensueño de un paisaje de Ryder se puede percibir los rasgos subyacentes de Cape Cod, así en las masas quebradas de la costa marina de Marin o en los nítidos modelos de su paisaje montañés es posible descubrir el Maine o el Nuevo Méjico.

Georgia O'Keeffe ha llevado el símbolo a la par más cerca de la realidad y de la pura abstracción. Es la poetisa de la feminidad en todos sus aspectos: la busca del hombre amado, su acogida, el ensueño de los hijos, la hurañez y decoloración de las emociones cuando ya se ha perdido el hilo erótico, la súbita efulgencia del sentimiento, como si las estrellas hubiesen empezado a florecer, proveniente de la realización sexual del amor, todos estos elementos son temas de su pintura. Por remota que esté la abstracción, no hay siempre sino un paso del símbolo a la realidad: frutas y flores, fruta realista y estupendas y magníficas flores, conchas de almejas y algas marinas, el lago, la montaña y los altos edificios, haces de luz y manchas de negror; todos estos recuerdos del mundo externo son medios con los cuales ella procura expresar objetivamente el contenido del sentimiento, experiencias que serían desnudas y fragmentarias, un dolor, un apetito, un vacío, si quedasen dentro. Miss O'Keeffe ha hecho más que pintar: ha inventado un lenguaje y ha comunicado di-

recta y castamente en experiencias pintadas aquello para lo cual el lenguaje sólo ofrece obscenidades. Sin pintar un solo desnudo, sin mostrar ni una parte del cuerpo humano, ha encarnado magníficamente la pasión, la vida sexual, la feminidad, como elementos físicos y como estados de alma.

4

Entre los polos de la crítica social y de los simbolismos individuales de experiencia universal oscila el arte contemporáneo de Estados Unidos. Una conciencia más honda de la vida, una aprehensión crítica del carácter humano y de las instituciones humanas, un intenso placer proveniente de las cosas vistas, sentidas o tocadas, tales son los ingredientes de nuestro arte, en gradación diversa. Mucha obra importante y significativa florece en medio de las dos corrientes tradicionales que he indicado, obra de tendencia más cosmopolita, derivada en último análisis de la influencia de William Morris Hunt, que trasladó la escuela brabanzona a Estados Unidos, de John La Farge, que apreció a Corot y a Delacroix, y del posterior grupo de artistas que hacia 1908 empezó a darnos a conocer el postimpresionismo y el cubismo. Los cuadros de Alfred Maurer, Max Weber, Walter Pach, Baylinson, Dickinson, Kantor, Kuniyoshi y Sterne son ejemplos de esta tendencia. Pero, basta: estoy haciendo un catálogo y, antes de que lo advierta el lector, tendrá ante sus ojos una lista carente de significado e ingrata. Será suficiente que añada que no hemos estado aislados de las corrientes artísticas principales del

resto del mundo. Ya desde 1908 Alfred Stieglitz empezó a exhibir en su galería "291" acuarelas de Cézanne y dibujos de Rodin: siguieron luego el arte negro y las estatuas de Brancusi, y en 1913 la Exposición de Armas de Nueva York reunió en un salón los cuadros y las esculturas revolucionarias del día, así de Europa como de América. Nada hay en el arte moderno, desde el cubismo inicial de Picasso hasta el posterior superrealismo de Lurcat que no tenga su contraparte, asimilación o simple eco, en la obra de nuestros jóvenes. Varios de los mejores de esos cuadros, huelga decirlo, pueden pretender un puesto al lado de la obra de aquellos cuyos temas o cuyos métodos son más nacionales, y que es en este sentido más lozana y original. Pero en los primeros cuadros apacibles de Marsden Hartley, por ejemplo, o en los sutiles e ingeniosos dibujos de Charles Demuth se ve cómo aquellas influencias extranjeras fueron plenamente absorbidas y transmutadas.

5

La máquina nos ha proporcionado dos fuentes de placer: los grandes monumentos de la ciencia física y de la exacta tecnología, como nuestros puentes y elevadores de granos, y las interpretaciones del mundo mediante la fotografía. Fué hacia 1880 cuando un joven norteamericano que estudiaba para ingeniero en el Politécnico Real de Berlín, donde le precediera John Roebling, el proyectista del Puente de Brooklyn, se interesó por sus cursos fotográficos y abandonó la profesión que había elegido

por la fotografía. El nombre de ese estudiante era Alfred Stieglitz, y la circunstancia de que llegase a la fotografía por el camino de la ingeniería, más bien que por el de las artes gráficas, hizo que su ejemplo fuera más clásico.

Al temperamento activo del pintor, el fotógrafo ha de contraponer otra virtud humana: la paciencia. En el curso del día el ojo contempla miles de escenas; quizá tres o cuatro sólo reunen los elementos de experiencia significativa, plenamente organizada, y tal vez uno apenas ofrece todos los requisitos de posición, luz, orientación y perspectiva necesarios para el proceso fotoquímico. Las fotografías norteamericanas de Stieglitz, de principios de siglo, varias de las cuales pueden verse en las páginas de "Camera Work", pertenecen a los Estados Unidos de los retratos de Eakins, a los Estados Unidos del Puente de Brooklyn: honrados, sensibles, creadores.

Porque la fotografía de Stieglitz no se limita a reproducir la realidad: es una actitud frente a la vida como totalidad, una valuación de las personalidades y las fuerzas que le rodean, un intento de abarcarlas, de captarlas, de comentarlas, de interpretarlas, de prolongar las líneas de su desenvolvimiento. Que la fotografía sea un "arte" o no, no le interesa; y en verdad, ¿a quién interesaría? Si el resultado es interesante, poco importa la nomenclatura. La fotografía es para Stieglitz un elemento principal de la experiencia moderna: significa realidad, significa color, significa luz, significa personalidad humana reaccionando ante todo aspecto del mundo circundante. Sus propios trabajos tienen inmenso ámbito, así en tema como en técnica; realiza en sus placas sutiles profundidades y gradaciones que ningún otro elemento es capaz de lograr. Los rostros de los inmigrantes, las

formas de los "ferry-boats", los trenes en los patios de las estaciones, los aeroplanos, las partes del cuerpo humano, las abstracciones de los objetos naturales, el rostro humano y, finalmente, en sus años posteriores, el cielo y las nubes, todo esto se torna elocuente y expresivo en manos de Stieglitz.

Estos son los límites externos de su exploración; pero cada símbolo acarrea en el arte de Stieglitz su propio atractivo, su manera propia, su peculiar relación característica con el mundo en que vive el artista. Otros artistas han aprendido las partes más evidentes de la lección de Stieglitz: su respeto por la máquina, su repugnancia a embellecer sus efectos, su amor por la curiosa veracidad de la luz, y, a su vez, en ciertos casos, han corregido estudiadamente sus tanteos; pero él descuella sobre sus contemporáneos y sucesores. La obra de Paul Strand y Edward Sheeler se acerca a la de Stieglitz en punto a objetividad, y algunas de las primeras litografías de Strand revelan un sentido clásico de la forma. Contrastando con el fotógrafo europeo, que ha empleado todas las dudosas tretas de la doble posición y del montaje fotográfico, la fotografía norteamericana más calificada respeta completamente el medio.

La misión de Stieglitz en fotografía fué semejante a la de Frank Lloyd Wright en arquitectura: demostrar sus múltiples posibilidades. En las fotografías de Stieglitz se ve la Sachlichkeit que Roebling fué el primero en expresar vigorosamente en el Puente de Brooklyn. Esta calidad es una de las características distintivas de la civilización moderna: revelándose primero en los trabajos del físico y del ingeniero avanzó paso a paso a los demás compartimientos de la vida. Lo excepcional de Stieglitz estribó en que supo encarnar esa Sachlichkeit sin perder su sen-

tido de las actitudes y emociones humanas que bullían detrás. No logró objetividad desplazando lo humano, sino dando a sus peculiares virtudes funciones e intereses el mismo lugar que dió a las máquinas, a las dínamos y a los aeroplanos. Conseguir la objetividad por restricción es fácil; algo más arduo se lograría por inclusión. El concentrar la atención meramente en los objetos y símbolos mecánicos constituye uno de los principales signos de la impotencia de nuestro esfuerzo actual por restablecer el equilibrio en un mundo que lo ha perdido por obra de las máquinas y de grandes agregados, instituciones, rutinas y hábitos mecánicos. Stieglitz, por su respeto del carácter y la emoción humanos, del sexo y de las grandes crisis de la vida, de lo desconocido, lo indescifrable y lo inconsciente, ha mostrado el camino hacia una objetividad más verdadera y amplia: una Sachlichkeit que no disfrazará una repugnancia adolescente frente a la realidad ni un sentimentalismo pudibundo.

6

El rascacielos ha llegado a ser el símbolo de la moderna arquitectura norteamericana. Hablando en términos más bien sociales que arquitectónicos, es un símbolo que abarca muchas cosas: responde a nuestra predilección por las magnitudes en sí mismas, a nuestra inclinación hacia la cantidad, a nuestro ingenuo placer por "batir records", a nuestro amor por lo grandioso-sentimental y, sobre todo, a la anarquía e incompetencia de nuestro régimen económico capitalista, que deja que nuestras ciuda-

des se congestionen y se hagan inhabitables en beneficio de los propietarios de bienes raíces o para satisfacer los egoísmos infantiles de nuestros grandes amos de las finanzas.

Pero el rascacielos como forma arquitectónica fué debidamente resuelto en el siglo XIX. Lo mejor de nuestros trabajos actuales en aquella forma es nada más que una tardía aplicación de la solución esencial que John Root estableció en el Monadnock Building de Chicago. Mientras el rascacielos es un notable fenómeno social y económico — paralelo, según indica Spengler de la grandiosidad igualmente insignificativa del Coloso de Rodas — el esencial aporte norteamericano a la arquitectura sobrevino sólo en forma incidental por medio del rascacielos: el uso del acero como esqueleto de toda suerte de edificios. Esto significa, en último análisis, el abandono de las formas y de las estructuras macizas de construcción: significa la creación de una arquitectura de vanos delicadamente ligados más bien que de macizos esculpidos y horadados.

El principal exponente del aporte esencial de Estados Unidos a la arquitectura moderna es Frank Lloyd Wright. Wright nació en 1868 y trabajó en el taller de Adler y Sullivan desde 1888 hasta 1895. Como su gran maestro, Wright fué uno de los pocos arquitectos norteamericanos que, frente al snobismo y al gusto tímido de la burguesía norteamericana, se negó a participar en el eclecticismo y el avivamiento consecutivos a la Exposición Universal de 1893. Siguió buscando una arquitectura orgánica. Wright tomó la casa norteamericana de principios de siglo, con su tejado puntiagudo y sus chimeneas en forma de huso, sus numerosas ventanas de buhardilla y sus extravagantes torres y torrecillas, y derribó esa creación absurda y vacilante. A las ca-

sas que construyó durante los veinte años siguientes en los diversos tributarios de Chicago, las llamó casas de campo. Con sus tejados chatos, sus planos fugitivos, su marcada horizontalidad, constituían formas deliberadamente adaptadas al paisaje. Sus posteriores casas californianas, hechas de bloques de concreto vaciado, tenían un diseño completamente distinto: eran adaptaciones a paisaje y género de vida diferentes.

Lejos del suelo, hacia el sol, fué el emblema de la obra de Wright. Nadie antes de él había osado derribar tanto la pared de un edificio tradicional, mirada hasta entonces como una división interior y exterior, e introducir tanto vidrio y luz solar. Sus fachadas, en vez de ser muros de material horadados por ventanas, eran más bien ventanas soportadas o unidas entre sí por concreto, acero y ladrillo. Wright ha llevado este principio hasta sus conclusiones lógicas en un proyecto, que todavía está en el papel, de una casa de departamentos en Nueva York, en que la armazón de acero sirve de columna vertebral y las paredes de vidrio son la piel del edificio: pero esto no fué sino la ampliación del principio implicado en la obra que realizó en 1900.

Con Sullivan, Wright mantuvo viva la tradición del experimento de formas. Amplió la gama de materiales con que trabajaba el arquitecto; y en un tiempo en que todos los prácticos afortunados hacían lo posible por revivir el arte manual o por hallar algún modo de imitar, por medio de la maquinaria y de métodos estandardizados los efectos de la obra manual, Wright empleó deliberadamente la máquina y los nuevos productos con que el fabricante enriquecía los materiales del arquitecto. Su discurso en defensa de la máquina, que pronunció en 1903 en la Hull House de Chicago, fué la primera palabra de aliento pronunciada en

favor de aquélla, el primer indicio de que las conquistas que William Morris había procurado alcanzar regresando a la Edad Media, podían lograrse marchando hacia adelante en busca de un nuevo destino. El manifiesto de Le Corbusier en defensa de la máquina se publicó dos decenios después.

Ningún arquitecto norteamericano, ni siquiera Richardson, ha dominado los materiales como Wright ni ha comprendido como él el empleo específico y la belleza de cada clase de aquéllos: acero, cobre, vidrio, concreto, ladrillo, piedra, madera. Es muy posible que el camino hacia la forma coherente, en el futuro inmediato, sea el de la restricción deliberada de materiales y métodos de construcción; pero antes de fijar límites más estrictos importaba que alguno echase una ojeada sobre todo el campo y explorase el ámbito de posibilidades de estructura, función y ornamento. En la colección de soluciones individuales de Frank Lloyd Wright para la casa de campo, el jardín de recreo, el edificio de oficinas, el hotel, la escuela, la casa estandardizada, se pueden aprender cien lecciones importantes; pero más que cualquier expediente técnico concreto, más que sus vastas concepciones de formas nuevas, se halla la influencia de su espíritu generoso y audaz.

Hemos sido tardos en escuchar a Wright en Estados Unidos. Ya en 1910 se publicó un álbum con sus trabajos en Alemania y en Holanda; pero en los últimos años, debido en parte al reflujo de su influencia en Europa, se ha reconocido finalmente el interés y la importancia centrales de su obra. En 1930 dió una serie de conferencias sobre "Arquitectura Moderna" en la Universidad de Princeton, que acaba de publicar en un libro. Cuando nuestros actuales rascacielos sean demolidos, cuando el brutal

imperialismo financiero que representan haya sido reemplazado por un orden económico más humano, el aporte de Wright a la arquitectura norteamericana perdurará siempre como una promesa y una profecía. Wright nos ha enseñado a usar de la máquina y a no dejar que triture nuestra humanidad: sus más rigurosos diseños dejan siempre lugar para la luz del sol, para el aire, para jardines, para recreos infantiles. La verdadera esperanza del país estriba en el hecho de que, habiendo producido tal maestro, puede ser también capaz de aprender sus enseñanzas.

LEWIS MUMFORD

DONAIRE

Al prohibido sabor de la incauta aventura
la decisión adviene natural en la cuerda más clara
y se van retratando sin pecado en el espejo del agua
con la moza sin complejo los intrépidos gritos del drama.

Naturalmente como en los falsos teoremas bucólicos
el ojo engarza extraños atisbos en la piedra sin leyenda
y va saliendo sin dolor como un escamoteo en el foro
vestido sin tacto apenas entre las tijeras del aire
don Aire cuya simple complejidad tiene la suave línea
de muchos siglos de rumiada historia con la voz blanca
de Apolo.

AIRE EN UN TIEMPO

Para el cauce imprevisto
aunque nada siempre ilumine el punto de precisa llegada
alternativamente entre el sube y baja de los ojos del
calendario
apunta tenaz con su voz inclinada en báculo
hacia todos los rumbos la gota persistente en cuatro
cardinales.

Apurador del tiempo casi nada sobre la hoja en blanco
se va diciendo aprisa para contentar cotidiana la sub-
conciencia
y en alguna parte deberá hallarse el pájaro de madera
que sale cómicamente a marcar las horas
para poner su trampolín a los más latentes silencios.

GENARO ESTRADA

PIGMALION CONTRA GALATEA

No la naturaleza, sino en el más amplio sentido de la palabra el arte es el más formidable enemigo actual del hombre; no la materia, sino su propio espíritu. Verdad que la naturaleza nos juega de vez en cuando algunas de sus temibles tretas, enviándonos una epidemia o una inundación o flagelándonos cuando menos lo esperamos con témpanos o aludes, con terremotos, mangas de langostas, rayos, inundaciones. La materia sigue siendo, claro está, materia: terca, conservadora y, en oposición a nuestros ensueños y nuestros ideales, aferrada interminablemente a las leyes que la rigen. Con todo, no puede negarse que el hombre civilizado ha logrado en parte considerable domesticarla, obligándola, a pesar de su rebeldía, a servir sus fines humanos. Nada marcha mejor que lo que se inventa; pero nada también, a veces, fracasa tan sorprendentemente. En vez de los viejos enemigos familiares, con quienes desde el principio de los tiempos venía luchando, y en los últimos tiempos con éxito

cada vez mayor, el hombre triunfante se ve hoy enfrentado a adversarios nuevos y desconocidos, hijos de su inventiva. El momento de su primera gran victoria sobre las fuerzas naturales se ha trocado, por marcada ironía, en su primera derrota grande, en una campaña nueva contra un enemigo completamente diferente. El vencedor de la naturaleza ha sido derrotado por el arte, por las propias artes que él mismo creó con el objeto de vencer a aquélla. La humanidad se tambalea hoy ante los golpes que recibe en esa desastrosa lucha con las fuerzas organizadas de su propia inteligencia.

Cada una de las inquietudes principales que nos perturban en este momento sumamente incómodo de la historia, proviene no de la naturaleza ni de la materia, sino del espíritu y de las artes y ciencias que el espíritu ha creado.

¿Por qué hay ejércitos de desocupados en todos los países industriales del mundo? Porque hay sobreproduc ción. (No subconsumo, como quisieran hacernos creer el Sr. Keynes y otros economistas. Durante el tiempo de prosperidad, los norteamericanos consumieron más por cabeza que cualesquiera otros hombres en la historia de la humanidad, lo cual no impidió que sobreviniese la crisis actual). ¿Por qué hay sobreproducción? Porque esas artes de nuestra invención, mediante las cuales hemos

dominado a la naturaleza, nos están a su vez dominando. La celeridad con que progresa la maquinaria de la producción es mucho mayor que la que suscita y estimula los apetitos, mediante la propaganda y la venta. Resultado: demasiados productos y, en consecuencia, precio demasiado bajo, pánico y restricción de la producción, desocupación. Y simultáneamente y sin tregua, perfeccionamiento bien cimentado de las máquinas. (Una vez creadas, las hijas del genio inventivo del hombre crecen por su propia cuenta, como si fueran organismos separados, con vida independiente de sus creadores; independientes y a menudo, como lo estamos viendo ahora, en pugna con ellos). ¿Cuál es el resultado de semejantes progresos en eficiencia? Mayor producción por menos productores. Más desocupados con menos dinero para comprar mercaderías. Una mezcla de sobreproducción y de subconsumo coactivos. En tiempos pasados se creía que esa "desocupación tecnológica", debida a los progresos en el proceso de la manufactura, podía en cualquier momento ser eliminada automáticamente por el fomento de nueva demanda del artículo más barato, pues los mismos progresos que expulsan a los hombres del trabajo rebajan el costo de los artículos que fabricaban; el menor costo suscita mayor demanda y la mayor demanda reinstala a los trabajadores desocupados, por lo menos hasta la próxi-

ma revolución industrial. Tal era la teoría, teoría que por algún tiempo confirmaron los hechos. Durante el siglo diecinueve la desocupación tecnológica fué eliminada por la demanda progresivamente creciente; pero ocurría que en ese siglo había pocos productores y población rápidamente creciente de consumidores. Había también, después de 1849, abundancia de oro, con alza de precios consiguiente y mercado virgen en el Extremo Oriente. Ahora hay muchos productores que emplean maquinaria casi diez veces más eficaz que la que empleaban los escasos productores de la pasada centuria y una población consumidora cuya celeridad de crecimiento ha declinado bruscamente. A la vez, el oro escasea y, por ende, los precios han bajado. Y el Extremo Oriente se ha vuelto, por razones políticas y monetarias, un cliente muy pobre. El restablecimiento de la normalidad en China e India y la circulación del oro atesorado ayudarían por cierto a los manufactureros de Occidente; pero hay en la actualidad tantos fabricantes y todos son (en comparación con lo que ocurría en el siglo diecinueve) tan progresivamente productivos, que, en realidad, no hay fundamento para suponer que, aunque sobreviniese un milenio de circulación de oro y de consumidores chinos, la desocupación tecnológica fuese por completo reabsorbida por la industria. Vencedores de la naturaleza, somos vencidos por el arte.

Estamos vencidos no sólo en las fábricas sino también en los campos; vencidos por nuestro maravilloso arte agrícola. Gracias a los ingenieros, a los químicos, a los botánicos y a los entomólogos, la agricultura se ha vuelto, por primera vez en la historia, racionalmente eficaz: hoy crecen dos briznas de trigo donde antes crecía una sola. Resultado: todos los agricultores de Europa, Australia, América del Norte y del Sur están más o menos completamente arruinados. Hay que quemar el trigo o tirarlo al mar, o darlo a los cerdos y a las gallinas. (La prosperidad de la avicultura inglesa se basa en la ruina de Manitoba y de Hungría). O bien hay que almacenarlo, por millones de toneladas, en elevadores gigantescos, hacinarlo, con la patética esperanza de que algún día alguien ofrecerá comprarlo a un precio que cubrirá los costos de producción. Nuevamente, en el propio momento de triunfar sobre la naturaleza, el arte nos resulta un obstáculo.

Conocemos la enfermedad y sus causas; ¿y el remedio? Evidentemente, el remedio tiene que ser homeopático. La sola curación de tanto arte y de tanto pensamiento no se logrará mediante más materia y más naturaleza (lo cual arruinaría en un instante nuestro complicado mundo moderno), sino mediante más arte y más pensamiento. Verdad que el arte es ahora el enemigo; pero lo es sólo porque hemos sido artífices, por decirlo así, a pe-

dazos y nunca en totalidad. El hombre ha usado de su inteligencia para crear mil artes separadas, que se ven compelidas por las propias leyes de su ser a desarrollarse y a proliferar como seres vivos, independientemente de sus progenitores. Estas artes separadas piden coordinación; en beneficio nuestro, hay que enfrenar y dirigir su desarrollo monstruoso y desproporcionado; pero el arte de dirigirlo y enfrenarlo está por inventarse: existe sólo en estado de germen y rudimento apenas formado. Su formación plena habrá de ser resultado de la labor combinada de muy diversas clases de hombres: de políticos en cooperación con industriales y científicos, con financieros y economistas y trabajadores manuales; del trabajo en cooperación, repito, de muy diferentes clases de hombres de toda nacionalidad, si es posible. Porque el arte de coordinar las artes será sólo muy parcialmente eficaz si no lo practican las principales naciones del mundo, obrando de concierto. Tiene que haber una adaptación mundial de la producción al consumo, suscripción de convenios mundiales para el establecimiento de industrias nuevas y la aplicación de nuevos inventos a las antiguas, una política mundial respecto al oro, al combustible, a la agricultura: en una palabra, un acuerdo general que extraiga algún sentido universalmente válido de nuestra babel de adquisiciones separadas y particulares. Pero es di-

fícil llegar a un acuerdo internacional sobre cualquier asunto importante; imposible, habría podido decir un pesimista hace un año o dos. Pero la necesidad crea curiosos compañeros de lecho. Para citar sólo un ejemplo, la caída de precios del trigo ha llevado a enemigos tan inveterados como Hungría y Rumania a celebrar una conferencia y a pactar un acuerdo. Mientras escribo esto, pertenece al futuro el resultado de la conferencia que se efectúa en la casa de campo de Macdonald, en Chequers. Queda por ver si saldrá algo de allí o si todo acabará como han terminado tantas conversaciones internacionales e interimperiales: en meras expresiones de una vaga amistad y en la formulación de votos admirables que ninguno de los gobiernos allí representados es capaz de realizar. Así fué como, para poner un ejemplo reciente, acabó lamentablemente la conferencia agrícola reunida en París a fines de febrero último. Delegados de la Europa central y oriental — que forman una liga triguera — se reunieron con delegados de los países industriales del Oeste. Ambas partes se hallaban en muy mala situación; ¿por qué no concertar un arreglo mutuamente provechoso: cambiar tanto trigo por tantos artículos manufacturados? Con asombrosa lucidez, M. Poncet, presidente de la conferencia, explicó por qué no era posible tan simple y sensata solución del problema. "La mayoría de los estados repre-

sentados en la conferencia — dijo — son países en donde es libre el comercio de granos. El estado, el gobierno no es comerciante en trigo y los delegados que asisten a la conferencia están totalmente desprovistos del poder de comprometerse como compradores de tales o cuales cantidades de trigo de una u otra calidad, a tal y tal precio, porque sus gobiernos no acostumbran a proceder en esta forma".

Los gobiernos no acostumbran a proceder en esa forma.

He aquí el meollo del asunto. Los gobiernos actuales del mundo son como ancianos respetables, apegados a sus hábitos, hábitos que, en su mayoría, se formaron y fijaron entre 1830 y 1870: dilatorios hábitos parlamentarios; hábitos, en materia de economía política, de *laissez-faire;* hábitos nacionalistas; tortuosos y mendaces hábitos de diplomacia metternichiana; vetustos hábitos medievales de armarse hasta los dientes. Y habrá que respetar los hábitos de tan venerables ancianos, aunque resulte evidente que son nocivos y peligrosos para la civilización. Tan sólo rejuveneciendo a esos viejos y aboliendo sus costumbres arcaicas; sólo modernizando las instituciones vigentes y facultando a los gobiernos para manejar adecuada y prontamente los problemas de una civilización en pugna con sus propias artes, lograremos salir del atolladero.

El arte de coordinar las artes separadas ha de ser primeramente inventado e impuesto luego por alguna autoridad central vigorosa e inteligente. Sí, impuesto; pues como ocurre, lo deseable no es lo mismo que desea en la práctica, por lo menos una parte importante de la población. Los gobiernos no son los únicos respetables ancianos de costumbres nocivas que afligen nuestro mundo actual. En la industria, en el comercio, en la finanza, en la agricultura, en casi todas las demás esferas de la actividad social los hay también. Y aunque esas artes aisladas sean jóvenes y activas, todavía quedan en ellas aspectos anticuados, consecuencia de hábitos heredados del individualismo del siglo diecinueve. Este vejestorio, que llevamos dentro de todas nuestras juventudes, está a punto de morir; pero muere con harta lentitud. Los tiempos difíciles que vivimos exigen su rápida victimación. Y nadie podrá darle el golpe de gracia sino un gobierno rejuvenecido, provisto de las necesarias armas institucionales y capaz de obrar prestamente y con implacabilidad ilustrada e inteligente.

ALDOUS HUXLEY

BAJO EL FARO DEL MIEDO

Todavía no es más que un halo impreciso, nadie lo ve, pero yo sé que de ahí brotará el incendio, que va a surgir un incendio inmenso. Y yo, que lo veo con lucidez, deberé escapar como pueda, continuar viviendo como antes. (¿Cómo sigue usted? Vamos tirando ¿y usted?) estragado por el fuego concienzudo y devorador.

Ante mí está un tigre inmóvil. No tiene prisa. Le sobra tiempo. Tiene aquí tarea. Es inexorable.

Cuando un pez de las profundidades abisales, que se ha vuelto loco, nada ansiosamente a seiscientos metros de fondo buscando los pescados de su familia, choca con ellos, les despierta, les interpela uno tras otro:

—Oye, tú ¿no escuchas el agua que corre?

—Y aquí ¿no se oye nada?

—¿No oís alguna cosa que hace: "tse"; no, algo más suave: tschii, tschii?

—Tened cuidado, no moveros, va a oírse otra vez.

¡Oh, Miedo, Dueño atroz!

El lobo siente miedo del sonido de un violín. El elefante tiene miedo del tambor, de los cerdos, de los petardos. Y el conejillo de Indias tiembla mientras duerme.

HACIA LA SERENIDAD

a) el Reino de Ceniza.

Por encima de los júbilos como por encima de los terrores, por encima de los deseos y de las efusiones hay una extensión inmensa de ceniza.

En ese país de ceniza podéis ver el dilatado cortejo de los amantes que buscan a las mujeres y el cuantioso cortejo de las mujeres que buscan a los amantes. En todos ellos se lee una presciencia tal de los goces únicos que demuestra cómo tienen razón, que la cosa es evidente y que es preciso vivir entre ellos.

Pero aquel que se halla en el reino de ceniza ningún camino encuentra ya. Mira, escucha. Ningún otro camino encuentra más que el del eterno pesar.

b) la llanura de la leve sonrisa.

Sobre ese reino alto, pero miserable, se extiende el reino elegido, el reino de suave pelaje.

Si en él apareciese alguna cumbre, alguna punta, no duraría

mucho. Pues apenas brotadas desaparecen, cambiándose en cortos pliegues, los dobleces en un estremecimiento y todo retorna a ser llano.

"Cuando la ola arrolladora encuentra a sus amiguitas, las olas que devuelven, se teje entre ellas un gran zumbido, primero un zumbido, luego poco a poco se hace el silencio y no vuelve a encontrarse ninguna".

¡Oh, país de losas tibias!

¡Oh, llanura de la leve sonrisa!

MI PORVENIR

Alcanzaré para terminar un país de sonrisas
Ya una brisa hecha de caricias me lleva hacia él
Se me invita, está ahí, me esperan, se sabe que llego.

Porvenir, puesto que debes, puesto que vas a invadirme,
Lleguemos a tiempo, escucha, más de prisa, acércate, atráeme,
Porvenir, puesto que debes, puesto que vienes...

LA VIDA DE LA ARAÑA REAL

La araña real destruye a su vecindario digeriéndole. Y ¿qué digestión se preocupa de la historia y de las relaciones persona-

les del digerido? ¿Qué digestión se cuida de guardar todo eso en anaqueles?

La digestión toma del digerido virtudes que este mismo ignoraba, virtudes tan esenciales que, poco después, aquel sólo es podredumbre, cuerdas de podredumbre que es preciso entonces ocultar rápidamente bajo tierra.

A menudo la araña se acerca como amiga. Toda ella es suavidad, ternura, deseo comunicativo, pero su ardor es tan inaplacable, su enorme boca desea auscultar tan ávidamente los pechos del prójimo (y también su lengua es siempre inquieta y ávida), que se hace preciso terminar dejando que se lo trague.

¡Cuántos extranjeros fueron ya engullidos!

En el acto, la araña se desespera. Sus brazos no encuentran ya nada que estrechar. Entonces se dirige hacia una nueva víctima y, cuanto más se revuelve ésta, más se obstina la araña en conocerla. Poco a poco le introduce en ella y le compara con lo que tiene de más querido e importante, y no hay duda que de esa confrontación saldrá una luz única.

Empero, el confrontado se hunde en una naturaleza infinitamente inestable y la unión se corona ciegamente.

HENRI MICHAUX

Versión de G. de T.

UN MUNDO PERDIDO

LA TRIBU DE LOS CHIPAYAS DE CARANGAS

Consecuencia de una expedición científica a los indios Chipayas, efectuada no ha mucho por el Dr. Alfred Metraux, director del Instituto de Etnografía en la Universidad de Tucumán, es este artículo redactado especialmente para SUR. Encarado con un criterio etnográfico, pero rehuyendo la excesiva especialización, este trabajo documental del Dr. Metraux constituye, sin duda, la exposición más completa y precisa que hasta la fecha haya sido consagrada a la misteriosa región de los Uros desde el tiempo de la conquista. El autor nos ofrece sobre esa región y sus pobladores datos inéditos, presentados con escueta objetividad, quizá severamente... Pero es que "la vida de los Chipayas — escribe justificándose a la Dirección — es monótona, desprovista de todo atractivo y aún de todo lo que pudiera suscitar la simpatía y curiosidad del profano. Son los únicos indios a quienes no he querido".

América del Sur es tierra de contrastes violentos y donde se producen toda clase de sorpresas. Una ciudad moderna puede existir al lado de una cultura de la edad de piedra y un corto viaje en el espacio equivale con frecuencia a una caída a través de siglos y milenios. En el Mamoré, indios que jamás vieron hombres blancos, oyen el silbido de las sirenas de los barcos a vapor; y a cuatro días de Oruro, el gran centro minero de Bolivia, al oeste de los pantanos del Poopó, no lejos de la Cordillera, vive aún una

pequeña tribu de 240 habitantes, que ha conservado la lengua que ya hablaba mucho antes de que llegasen a esas regiones los conquistadores Aimarás y mucho antes que las tropas de los Incas. Así como los Chipayas han permanecido desesperadamente aferrados a su lengua fósil, han conservado también su arquitectura, sus costumbres y los ritos religiosos y mágicos que poseían ya antes de la Conquista. Diríase que el destino hubiese querido salvar a los Chipayas del cataclismo de la invasión europea, para hacer de ellos un pequeño museo vivo de la América precolombina y presentar ante el hombre del siglo XX una imagen apenas deformada del espectáculo que Almagro y sus compañeros pudieron ver cuando franquearon la alta meseta boliviana en su marcha hacia el Sur.

Los Chipayas son parientes cercanos de esos Uros primitivos y salvajes que los cronistas tratan con tanto menosprecio. No hay la menor duda de que son los últimos representantes de tribus muy antiguas que ocupaban la región andina mucho antes de que se estableciesen en ella los pueblos que más tarde produjeron las civilizaciones que conocemos. Esos remotos antepasados de los Chipayas y de los Uros vivían sin duda de la caza y de la pesca, como lo hacen todavía los treinta últimos Uros que visité recientemente en Ancoaqui, en el Desaguadero. Tampoco es imposible que los Uro - Chipayas se estableciesen en la costa del Pacífico y que los Changos de Chile fuesen sus parientes. Las curiosas poblaciones de pescadores, cuyos vestigios descubrió Uhle en Arica, y que ocupan en los estratos arqueológicos las capas más profundas, pertenecían quizá al mismo grupo étnico. Sin embargo, esta última tesis es inverificable, pues para apuntalarla nos falta conocer la lengua que hablaban esos hombres, cuya existen-

cia nos atestiguan meramente sus extrañas momias mutiladas. Sea como fuere, es evidente que los Uro - Chipayas ocuparon antaño vastos territorios en la región andina y que aportaron a esas comarcas los primeros gérmenes de civilización. Después, razas montañesas más enérgicas y batalladoras los subyugaron, mataron y dislocaron. La situación actual de los Uro - Chipayas y la que los documentos antiguos les atribuyen, hablan elocuentemente de esta conquista y de su carácter brutal.

Los Uro - Chipayas no están representados actualmente sino por pequeños grupos diseminados y acantonados en distritos inhospitalarios y pobres. Se encuentra una treintena en Ancoaqui, en el Desaguadero, cerca del Lago Titicaca; algunas familias en la Isla Pansa del Poopó y, como ya dije, alrededor de 240 en medio de los desiertos de la Provincia de Carangas. Estos grupos no tienen la menor idea de la existencia de sus congéneres, y los Uros de Ancoaqui se han sorprendido mucho al saber por mí que individuos de su raza vivían al Sur, en el curso inferior del río. Estos islotes uros eran antaño mucho más numerosos, pero durante los siglos posteriores a la Conquista desaparecieron, absorbidos por la masa aimará o aniquilados por ésta. Los tres últimos restos de esta nación están fuertemente minados por la influencia aimará y su desaparición no es sino cuestión de algunos años.

La lengua que hablan los Uro - Chipayas ofrecía a la etnografía y a la arqueología sudamericanas un problema capital que fué planteado y resuelto provisionalmente por el Dr. Rivet. Fundándose en las analogías existentes entre un número bastante considerable de vocablos uro - chipayas con las palabras correspondientes en un gran número del dialecto arawak de la hoya ama-

zónica, el gran sabio francés procuró establecer el origen arawak de los Uro - Chipayas. Semejante aproximación constituye un descubrimiento de alcance incalculable y que arroja viva luz sobre la eclosión misteriosa de las civilizaciones americanas. Los Arawaks han desempeñado en la América del Sur tropical un papel considerable: han sido los agentes de difusión de una cultura que en ciertos lugares, por ejemplo, en los bordes del Amazonas, brilló con cierto esplendor. En otras partes, contribuyeron al enriquecimiento cultural de una multitud de tribus y gran número de industrias; las más importantes de los indios de las vastas selvas brasileñas y guayanesas fueron importadas y propagadas por los Arawaks. Su dispersión en el continente sudamericano es enorme. Los indios que Colón encontró en Cuba y en otras islas de las Antillas eran Arawaks y un islote arawak se hallaba establecido al sur de la Florida. Los conquistadores encontraron poblaciones arawaks en las Guayanas, en el Amazonas, en el Brasil, en los contrafuertes de los Andes y en el Chaco. Los Chanás que hablan hoy el guaraní y viven en el territorio argentino, son igualmente arawaks y es muy posible que en el delta del Paraná existiese antaño una tribu del mismo origen. No tendría, pues, nada de imposible que los Uros fuesen también representantes de una rama de esa raza vagabunda y la teoría emitida por el Dr. Rivet hace unos veinte años sobre la existencia de substratum amazónico en el Perú, se confirmase decisivamente. Para que esas probabilidades se convirtiesen en certidumbre y fuesen conquistas definitivas de la ciencia, era ante todo necesario acopiar una documentación mejor sobre la lengua que hablaban los Uro-Chipayas y procurar vislumbrar a través de sus costumbres y su vida material lo que podría constituir supervivencias de antiguos

elementos culturales amazónicos. Tal fué el fin que persiguió el Instituto de Etnología de la Universidad de Tucumán cuando organizó su tercera expedición, algunos de cuyos resultados vamos a exponer en las líneas siguientes.

LA REGION DESOLADA.

La aldea de Chipaya puede constituir un ejemplo admirable del maravilloso poder de adaptación del hombre. La Provincia de Carangas, en el Departamento de Oruro, donde está situada, tiene fama a justo título de ser una de las regiones más desoladas e ingratas de Bolivia. Desiertos arenosos, salinas, dunas, montañas peladas ocupan casi toda su extensión. Pues precisamente, en el rincón más inhospitalario de esta tierra, fueron arrojados los Chipayas por sus viejos enemigos, los Aimaras. Sólo la fuerza pudo obligar al hombre a establecerse en esta llanura, donde casi no existe vida animal ni vegetal. Los Chipayas, con la paciencia y la tenacidad características de los indios montañeses, supieron sacar partido de todas las posibilidades de existencia, aun siendo muy precarias, que les ofrecía la naturaleza. No lejos de su territorio corre el río Llauca, que desciende del Sajama: los Chipayas le formaron brazos artificiales, desviaron sus aguas en innumerables cursos y transformaron una región arenosa en pastoreos, si puede darse este nombre a terrenos donde brota una hierba a algunos centímetros de altura, hierba que carneros éticos tratan de arrancar, ahuecando el suelo merced a las patas, con movimientos que se han convertido casi en instintivos. En otros puntos de su suelo, lograron, con igual expe-

diente, pantanos que ofrecen una magra pitanza a puercos tan velludos y feroces como jabalíes. No se necesitaba más para que el hombre pudiese aferrarse a ese suelo y vivir allí. Pero su nueva residencia modificó por completo el tipo de cultura de los Chipayas. Antaño, como sus parientes del Poopó y del Desaguadero, vivían sin duda de la pesca y de la caza. Hoy son exclusivamente pastores. Se encuentra, no obstante, en su lengua el recuerdo de su estado primitivo. Dan a la carne el nombre de *chisch*, vocablo con que entre los Uros del Desaguadero se designa una variedad de pez, de que son muy golosos. De sus rebaños extraen los Chipayas su vestido, su comida y, además, lo necesario para satisfacer sus necesidades principales. Hacen con la leche de las ovejas quesitos insípidos que venden a los indios aimarás o a mestizos que, a su vez, los transportan a Chile o a las minas. A cambio de ello, reciben los principales alimentos vegetales que se consume en la altiplanicie: la quinua y el maíz, que constituyen la base de su alimentación, la coca y el alcohol que les permiten evadirse de la rutina diaria, sin la cual no se concibe la vida humana. Los Chipayas hacen también un comercio reducido con la grasa de cerdo que van a vender a las aldeas contiguas. En Chipaya es donde he tenido la visión más clara de la cohesión económica de la humanidad: la crisis de superproducción que flagela a toda la tierra ha afectado hondamente la vida de estos indios, que viven sin embargo aislados del mundo entero y como perdidos en su desierto. Las bajas cotizaciones del estaño en el Stock Exchange o en la Bolsa de Nueva York han traído por consecuencia el cierre de las minas, la partida de los trabajadores de las "salitreras" y la escasa venta de los quesos. Los aimarás no acudían ya a Chipaya a proveerse de éstos, los cuales se acumulaban en las cho-

zas redondas, y el alcohol y la coca empezaban a escasear. También los Chipayas sufren de "sobreproducción" y su inquietud actual es hermana de la que angustia el espíritu del gran propietario de campos de trigo. Como a todos los pueblos pastores, a los Chipayas les repugna comer la carne de sus rebaños. No consienten en este sacrificio sino con ocasión de sus fiestas, en las que pueden consumir la carne de los animales ritualmente sacrificados o cuando ofrecen una víctima al espíritu tutelar de su cabaña. Sólo los ricos pueden consumir de vez en cuando alguna res de su rebaño; pero aun en tal caso, la matanza del carnero o del cerdo lleva aparejada cierto ceremonial religioso: la cabeza de la res sacrificada es puesta sobre una mesa, donde por espacio de varios días se le rinde homenaje. Así he visto en ocasiones cabezas de puercos rodeadas de flores ser objeto de ofrendas de coca y alcohol. Estas precauciones y consideraciones para con el animal sacrificado recuerdan los ritos que los cazadores de ciertas tribus observan a fin de no irritar el espíritu de las bestias que persiguen o para no desencadenar contra ellos el alma de la especie.

A tan flacos recursos los Chipayas agregan los productos de un terreno seco, al que se esfuerzan en hacer producir quinua y cañave. Las cosechas que obtienen apenas alcanzan para alimentarlos durante algunas semanas del año.

EL HOGAR.

El arte culinario de los Chipayas es tosco y rudimentario como todo lo referente a su vida material. Caldos de quinua, de cañave o de hojas de estas mismas plantas constituyen su "menú"



Fotos A. Metraux

MOMENTO EN QUE LOS INDIOS CHIPAYAS CONSAGRAN LA LLAMA ANTES DE DEGOLLARLA, CON ALCOHOL Y COCA.



INDIA CHIPAYA



UN GRUPO DE INDIAS CHIPAYAS



EL HECHICERO CHIPAYA RECIBE DE SU AYUDANTE UNO DE LOS 36 PLATITOS CON MIXTURA MAGICA PARA DESPARRAMARLA EN HONOR DE LOS GENIOS PROTECTORES Y DE LA TIERRA-MADRE.

habitual, que sólo altera de cuando en cuando un plato de habas, de maíz o de chuño. A tal cocina corresponden naturalmente pocos utensilios: un mortero de piedra para moler los granos de quinua asados, un cesto para airearlos, un batán para triturarlos, algunos vasos esféricos y hornos de barro; he aquí a lo que se reducen los utensilios de un hogar chipaya. Tampoco los trabajos culinarios absorben la jornada de uma chipaya. La única fatiga que se le impone es la de pelar los granos de quinua. Esta operación exige una gimnasia curiosa, único espectáculo un tanto pintoresco entre la monotonía de la vida aldeana de dichos indios. La mujer introduce los pies desnudos en la cubeta de piedra, donde ha amontonado la quinua tostada, y, apoyándose contra una pared, imprime a sus caderas un movimiento de rotación que se comunica a sus pies, los cuales hacen las veces de pilón.

El fuego, a causa de la escasez de combustible, es un elemento costoso que economizan los Chipayas. Lo encienden con ramas de tola, que van a buscar a los confines de su territorio o con los excrementos secos de sus rebaños. Jamás brillan en sus chozas las llamaradas altas y vivas en torno de las cuales los indios de otros parajes gustan de congregarse para hablar de los sucesos cotidianos o para contarse leyendas. Terminada la comida vespertina, los Chipayas apagan las brasas y se enrollan en sus gruesas frazadas para entregarse a un sueño pesado que durará sin interrupción hasta entrada la mañana del día siguiente.

Pocos son los Chipayas que se aventuran a salir de su aldea para ir a efectuar personalmente sus negocios. Prefieren dejarse explotar por los Aimarás y los mestizos antes que afrontar los peligros del ancho mundo. Los que se ausentan de la aldea van con preferencia a Chile, por los caminos de las antiguas migra-

ciones andinas. Los Chipayas son los indios más sedentarios que conozco: esta adhesión a su territorio es ciertamente consecuencia de su carácter tímido y del sentimiento de inferioridad y de temor que varios siglos de opresión infundieron a su espíritu...

El problema de la habitación es tan cruel en Chipaya como el del alimento. Su tierra es fría; aún en los meses de verano el termómetro baja a cero y en invierno vientos glaciales azotan la altiplanicie que se alza hasta 3.700 metros. La naturaleza les ha negado todo abrigo natural y cuanto parece indispensable para la construcción de una casa. Ni un árbol, ni el menor cactus - cirio, ni el menor trozo de madera utilizable en carpintería, ni tierra apta para hacer adobes: nada más que arena y una tierra que las raicillas de su hierba tornan compacta. Pero aquí también la ingeniosidad humana supo vencer todos los obstáculos y solucionar todas las dificultades. Así como los esquimales en el invierno ártico cortan en la nieve bloques con los que hacen sus cabañas redondas, los Chipayas labran en la tierra "champas" que, amontonadas unas sobre otras, constituyen cabañas en forma de colmenas, curiosamente parecidas a las "casas de nieve" de las poblaciones árticas. Como estas cabañas, enteramente hechas de "champas" no pueden tener grandes dimensiones, los Chipayas prefieren construir casas cilíndricas, que cubren con un techo de paja. La construcción de estos techos de paja, capaces de resistir las terribles tormentas del altiplano, es una verdadera obra maestra: los arcos que soportan la cúpula son hechos con haces de "tolas" atadas por los extremos y encajadas en huecos abiertos en la parte superior de las paredes. Sobre esta armazón los Chipayas extienden una especie de linóleo hecho de paja y barro, que impermeabiliza el techo. Todo el techado es cubierto con

paja sólidamente fijada por una red, cosida a la armazón. Estos edificios dan a la aldea de los Chipayas un aspecto africano, que contrasta curiosamente con el medio ambiente.

Estos dos tipos de cabañas están diseminados en un área inmensa, porque los Chipayas, además de sus casas agrupadas en aldea, tienen "casas de agua" desparramadas en toda la extensión de su territorio. En torno de estas últimas casas guardan sus rebaños y allí trabajan en su única industria. Entre esos edificios se elevan centenares de pequeñas porquerizas, construídas según el mismo modelo de sus casas de barro. La propia aldea es un mercado, un lugar de reunión, y residencia constante de las familias que han tenido la suerte de tener hijos para que se encarguen de cuidar sus carneros. Gracias a un espejismo, esas cabañas parecen a menudo agrandadas, multiplicadas y rodeadas por lagos extraños. Entonces este territorio monótono y miserable aparece transfigurado y animado con una vida sobrenatural, por magia de la refracción: algunos pequeños edificios religiosos, pintados con tierra blanca se transforman en mezquitas resplandecientes, surgen ciudades populosas al borde de grandes lagos en los cuales se reflejan montañas de formas raras. En el cielo las nubes dibujan grupos extraños, cobrando relieves no vistos en otras partes. Hay días en que la mitad del horizonte se ilumina de sol, en tanto que la otra está arrasada por tormentas y surcada por relámpagos.

LOS MAGOS, LAS MUJERES, LOS HOMBRES.

El hombre que habita en este medio extraño y casi irreal, en el centro de este universo salvaje, magnífico y extravagante, ins-

pira más repulsión y antipatía que piedad. Los Chipayas están desprovistos de casi todo lo que confiere cierta dignidad al hombre. Ni por su físico, ni por su carácter se ganan el afecto que el etnógrafo, aunque sólo fuera por hábito profesional, estaría inclinado a ofrecerles. Sus rasgos son toscos y groseros y sólo algunos individuos, producto de la unión con sus vecinos los Aimarás, presentan el hermoso perfil, de nariz repulgada y fina que caracteriza a la raza conquistadora de Bolivia y del Perú. Sus cuerpos, cortos y rechonchos se hacen más pesados aún debido a los gruesos vestidos de lana que los revisten. Sólo sus piernas finas y torneadas son gratas a la vista, cuando vadean un río. El color de su tez no sería tan obscuro si por lo menos se lavasen una vez en su vida. Estoy convencido de que la mugre y los harapos que los cubren, acentúan aún el aspecto penoso y miserable de estas gentes. Intelectualmente, los Chipayas son seres inferiores, tienen mentalidad lenta, estrecha y se muestran rebeldes a todo esfuerzo intelectual. Carentes de fantasía, de imaginación, no tienen por toda literatura sino algunos cuentos insípidos y breves, que, por lo demás, parecen ser todos aprendidos de los Aimarás. Se exceptúan de esta regla una gran parte de las mujeres, algunos jóvenes y los dos magos oficiales de la tribu, dueños de una mentalidad vivaz que la estupidez de sus próximos hace aún más sorprendente.

El Chipaya no abriga ambición y ni el deseo de algún bien terrestre logra arrancarlo a su apatía. Sus gestos son lentos, medidos; su capacidad de inmovilidad no tiene límites y parecen constantemente perseguir un sueño interior, que no se renueva nunca. El hastío y el silencio reinan como amos en la aldea. Los propios niños participan de esa tristeza general: casi no juegan

y yo no he encontrado ningún juguete en Chipaya. Los hombres siguen con mirada vaga sus rebaños o permanecen agazapados en sus cabañas, mascando coca. Las mujeres, cuando la necesidad las apremia, tejen alguna tela grosera u ocupan sus ocios en despiojarse mutuamente o en hacerse innumerables trenzas con sus cabellos previamente lavados con orines podridos.

Sólo interrumpen la monotonía de la vida en Chipaya las fiestas. Estas se realizan según un ritmo uniforme y previsto; pero son ocasión de grandes libaciones, que despiertan las pasiones, infunden cierto calor en los cuerpos apáticos de sus habitantes y permiten el desenfreno de los viejos instintos adormecidos. La música, que sólo entonces rompe el gran silencio de la puna, consiste en la repetición, llevada hasta la obsesión, de tres o cuatro compases de una tonada tan amorfa y exenta de sentimientos como la propia alma del chipaya.

Sin embargo, esta isla del desierto, con su mugre, su miseria y su monotonía, es digna de figurar entre las comarcas más interesantes de la tierra americana. Este aislamiento material, esta pobreza espiritual, esta falta de espíritu de iniciativa han contribuído a conservar a Chipaya su fisonomía precolombina. Los Aimarás de Carangas tratan a los Chipayas de *Chullpas puchu*, es decir, de restos de *chullpas*. Con el nombre de *chullpas* se designa a los cadáveres momificados y a los esqueletos de los indios prehistóricos que muestran la mueca de su rostro en las innumerables cabañas cuadradas o *chullpares* que se alzan por centenas en la altiplanicie. Son las moradas de las antiguas poblaciones prehistóricas, en donde hacinaron a sus muertos, que el frío, la sequedad y la superstición han conservado en bastante buen estado hasta nuestros días. Estas casas, hechas de adobes

y provistas de una puerta angosta orientada hacia el Este, suelen acompañar al viajero por espacio de kilómetros. Ora forman aglomeraciones, ora aparecen aisladas. Cuando se penetra en la cámara estrecha y baja que esconden, se tropieza con un verdadero osario: la mayoría de los muertos que se hacinan espantosamente están aún cubiertos de tejidos y restos de vestidos, conservados como estaban hace siglos. Pues bien: estas piezas de trajes prehistóricos, por su corte, su color, y su carácter son idénticos a los que visten hoy las mujeres y los niños chipayas y en parte los hombres. Las mujeres chipayas, como aquellas cuyos restos he exhumado, muestran aún el cabello dividido en una infinidad de trencitas, adornadas siempre con topos de plata. De sus trenzas penden idolillos de bronce (lauraques) que representan una mujer con las manos cruzadas sobre el pecho y sólo tienen derecho a llevar las casadas. Idolillos absolutamente idénticos se han hallado en las ruinas de Tiahuanaco y es de presumir que provienen del tocado de la mujer de la gran metrópoli americana. Los pequeños lauraques de Tiahuanaco suelen representar también indias peinadas y vestidas como las chipayas actuales.

En torno del busto las mujeres chipayas llevan aún la antigua camiseta cuadrada, el paño grande, abierto por el costado y prendido en los hombros por topos o espinas de cactus, y sujeto en la cintura por una faja, de la cual he descubierto ejemplares análogos en las sepulturas prehistóricas. Sobre los hombros se echan la ancha manta que se ve en los ceramios antropomorfos del Perú y cubren su cabeza, cuando hace sol, con el pequeño tocado napolitano que llevaban en el siglo XVI las princesas cuzqueñas. Este traje, que acabo de describir someramente,

es el de casi todas las tribus andinas antes de la Conquista, y es verosímil que las mujeres calchaquíes se mostrasen en tal aspecto a los conquistadores españoles. Los niños visten la camisita blanca, cuadrada, de lana tosca, la misma que envuelve el cuerpo de los innumerables cadáveres infantiles que se exhuman en los "chullpares" prehistóricos. Los hombres, aquí como en todas partes, son los que muestran más cambios en el traje antiguo. No han abandonado aún el famoso uncu o camiseta, el vestido masculino por excelencia de los indios que habitan la zona andina de la América meridional.

Desgraciadamente, bajo el uncu se ponen pantalones prosaicos de hechura indígena, pero calcados sobre los de los blancos. Su sombrero es el "chullo" clásico de los indios Aymarás. Durante sus festividades, hombres y mujeres cubren sus cabezas con el sombrero de fieltro, a la moda desde hace unos sesenta años entre todos los indios de la región montañesa de Bolivia.

Fuera de los lauraques y de los topos, las mujeres chipayas no llevan adorno alguno, y si en ellas existe el sentimiento de la coquetería, éste no se traduce sino en el cuidado con que se peinan y en el aseo relativo de los trajes que visten en los días de fiesta. No es raro, sin embargo, verlas adornarse con flores que prenden en sus cabellos, sobre las sienes. Esta afición a las flores es rara en un pueblo tan desprovisto del sentido de lo bello y de la gracia, y es tanto más sorprendente cuanto que, a excepción de los Chocos de Panamá, ninguna tribu americana soñó nunca, a diferencia de las polinesias, con hacer de las flores un adorno o un ornamento. Por regla general, los Chipayas no tienen vestidos para cambiarse, y esperan que los que llevan caigan hechos harapos para confeccionarse otros nuevos. Sus tejidos

son enteramente diferentes de los que usan los Aimarás. Sólo avivan sus mantas, de color negro o castaño, listas blancas o azules. En dos o tres ocasiones he visto a mujeres de esta raza tejer una pieza de tela con motivos geométricos; pero eran siempre imitaciones serviles de un modelo aimará y en ciertos casos el tejido empezado por una india de esta raza era confiado para su terminación a una chipaya. El arte textil de los Chipayas es sin duda el más primitivo y basto que haya visto en el Altiplano, y con esta inhabilidad y falta de imaginación manifiestan claramente los Chipayas que la práctica del tejido les era antes extraña y que no la han adoptado sino bajo el influjo de los pueblos vecinos.

EL MITO.

Los Aimarás no se engañan, pues, cuando consideran a los Chipayas como espectros del pasado. Han inventado, para explicar esta analogía, un mito que los Chipayas han adoptado a su vez, aderezándolo con elementos propios. He aquí esta leyenda, tal como me la contó un anciano chipaya, ciego y paralítico, que era tenido por el hombre más viejo de la tribu. Me dictó este texto en lengua chipaya y lo hice traducir en aimará:

"En los tiempos antiguos, el sol salía por el Oeste. Los hombres dijeron: "Pondremos las puertas de las casas hacia el Este". Entonces salió por el Oriente y las gentes murieron en sus casas.

"El sol mató a los *chullpas*, pero una pareja sobrevivió; se había sumergido en el agua para escapar así a la destrucción

total. Bajaron por el curso del río Llauca y llegaron a esta región desnuda y pelada, donde construyeron chozas conforme al modelo antiguo. Cuando el sol apuntaba en el horizonte, se apresuraban a meterse en el agua y no salían de ésta hasta que desaparecía completamente detrás de las montañas. De noche, se entregaban a todos los trabajos que los demás hombres hacen de día.

"Un hombre venido de Huachacalla descubrió este pueblo curioso y comunicó su hallazgo al cura de su aldea. Este vino en seguida y bendijo a los *chullpas*. Mediante este acto, deshizo el sortilegio y los *chullpas* pudieron entregarse de nuevo a sus tareas diurnas y se convirtieron en los actuales Chipayas. Antaño, los Chipayas apacentaban los rebaños de las gentes de Huachacalla (Aimarás) y recibían anualmente un carnero en pago. De este modo los Chipayas llegaron a tener poco a poco rebaños propios. Los *chullpas*, sus antepasados, no los tenían, sino que sembraban quinua y cañave".

BATALLAS. TORMENTAS.

Aún hoy, las cabañas de los Chipayas están orientadas hacia el Este, exactamente como las antiguas casas de los *chullpas*. Ese punto cardinal ejerce en su religión y en su vida una verdadera tiranía. Todos los actos, por pocos solemnes que sean, se realizan siempre frente al sol levante.

Para quien conoce algo de arqueología andina la vida en Chipaya ofrece cada día el descubrimiento de una nueva supervivencia: así es como los telares están aún fijados al cuerpo de la tejedora, tal como se ve en los antiguos ceramios del Perú; va-

rios instrumentos de uso común son de piedra y los cántaros tienen aún la forma de los antiguos aríbalos que los Incas difundieron desde Colombia hasta Chile. Las mujeres los llevan sobre la espalda, sujetándolos con una cuerda, exactamente como el indio a quien representan los artistas del Chimu. Durante las fiestas, beben la chicha en cubiletes de madera, cuya forma era ya familiar a los hombres de Tiahuanaco. Las canastas muestran una técnica, sin duda la más antigua que se conoce en América.

En el orden social y religioso este conservatismo es aún más marcado. Así como antaño el Cuzco estaba dividido en Urin-Cuzco y Anan-Cuzco, Chipaya está repartido entre dos clanes principales o fratrias, Tuanta y Texata y un subclán, Warta-ayllu. Estos clanes están orientados respectivamente al Este, al Sur, y al Oeste, y se hallan separados geográficamente por descampados, en medio de los cuales se alza el único edificio común a todos: la pequeña iglesia católica de la aldea. Fuera de las ceremonias, del culto extranjero que une a todos los miembros de los clanes, cada ayllu tiene su vida propia, su territorio, su música, sus divinidades protectoras, sus lugares sagrados y su jefe. Colocados unos frente a otros, los sentimientos de los habitantes de los dos grandes clanes están impregnados de envidia y de una rivalidad sorda. Este antagonismo se manifiesta durante las fiestas comunes y se traduce en batallas frecuentemente sangrientas. A despecho de los matrimonios, que son cada vez más frecuentes, entre los clanes, su independencia es aún ostensible y cada ayllu conserva su fisonomía propia. Huésped del clan de Tuanta, jamás disfruté de simpatías en el de Tajata, ni de las atenciones que me prodigaban los miembros de aquel clan. El antiguo comunismo de las aldeas y de las tribus que compusieron el mosaico del imperio

incásico no se ha alterado: los pastos pertenecen indistintamente a todos los miembros del clan, y el territorio es asimismo un bien comunal, a excepción de las parcelas de tierra donde cada cual ha construído su casa y su cercado. El terreno que los Chipayas han procurado cultivar está dividido en largas fajas de unos diez metros de ancho, que cada año se vuelven a repartir entre las familias del clan. El jefe de cada gran ayllu lleva el título de alcalde y está encargado de la administración y de la justicia. Desde hace poco, los Chipayas, a ejemplo de los Aimarás, se han dado un Corregidor que vela por los intereses comunes de la tribu y la representa en sus relaciones con el extranjero.

Enero y Febrero son en el altiplano los meses de las tormentas y de las lluvias. Los ríos caudalosos se desbordan y el territorio de los Chipayas se torna un vasto pantano. La hierba crece más dura, más verde y los puercos hallan en el agua un alimento más copioso. Estos meses son de abundancia y de ellos depende la prosperidad del año y la existencia misma de la tribu. Ocurre a veces que las lluvias se atrasan o que las tormentas estallan en el horizonte sin descargarse sobre Chipaya y sus cercanías. Para disipar la amenaza de un cielo demasiado tiempo azul los Chipayas imploran el socorro de las antiguas divinidades andinas, siempre jóvenes y poderosas en su corazón, y recurren a los ritos mágicos de sus antepasados. Las divinidades a las cuales imploran constituyen un panteón abigarrado, del cual forman parte diferentes santos: la Pachamama asimilada a la Virgen, las montañas del horizonte, el Sajama en particular, de donde proviene el río Llauca, este mismo río, por último los Mallcus y los Samiris. Estos últimos corresponden hasta cierto punto a los totemos y a los paladiones y afectan entre los Aima-

rás, según las localidades, naturaleza diferente. Entre los Chipayas, los Samiris son piedras calcáreas, chatas, escogidas según parece arbitrariamente. Reposan en una cueva cuadrangular, disimulada bajo una yareta, en pleno desierto, a unos diez kilómetros de la aldea. Los Samiris son, por lo común, escondidos a los extranjeros y tengo la convicción de ser uno de los pocos europeos que han podido ver esos objetos sagrados.

Los Mallcus son conos de tierra que se yerguen solitarios, como menhires, en los confines del territorio chipaya. Cada uno lleva un nombre distintivo y todos son objeto de un culto importante. Los Mallcus gozan, sin embargo, de una vida independiente de sus símbolos: según me dijo un mago, se les puede ver de noche vagando por la puna, bajo el aspecto de fantasmas blanquizcos. Mallcus y Samiris velan por la existencia misma de los Chipayas y tienen por función proveer al crecimiento de la hierba y a la multiplicación de los rebaños.

CEREMONIAS.

Durante los dos meses críticos de Enero y Febrero, las festividades se suceden a cortos intervalos y cada divinidad es objeto de una ceremonia en el curso de la cual el clan cumple con las obligaciones que contrajo respecto a su protector. Estas fiestas comportan un ritual complicado y largo, pero se repiten siempre con cierta uniformidad. Se celebran en el mismo lugar en donde se hallan los objetos o el monumento sagrado, es decir, siempre a una gran distancia de la aldea. Las gentes del clan se dirigen hacia el referido lugar, ya sea en pequeños grupos o siguiendo las hileras de altares y capillas que parten de cada clan

como brazos extendidos hacia el desierto. Al describir detalladamente una sola de esas fiestas se puede dar una idea bastante exacta de las manifestaciones exteriores de la religión de los Chipayas y resucitar en la misma ocasión los ritos practicados en otro tiempo por las poblaciones rurales del imperio incásico.

La fiesta es siempre presidida por un indio y su mujer, quienes la costean. Llevan los títulos respectivos de alférez y alferaza, y procuran, en el ejercicio de sus funciones sobrepujar en liberalidad a los alféreces anteriores, con lo cual ganan un prestigio que les procura una situación privilegiada. A modo de insignia, el alférez lleva un estandarte blanco que conserva durante todo el ejercicio de sus funciones y que transmite a su sucesor. Todas las ceremonias encierran a la vez elementos mágicos y religiosos, íntimamente mezclados.

El punto culminante de los ritos religiosos consiste en el sacrificio de una llama, un carnero y un puerco, los tres mamíferos de que viven los Chipayas. Atan a estos animales y los tienden ante la columna del Mallcu o la caverna de los Samiris, mirando al Este. El primer cuidado del mago consiste en hacerlos pasar del estado profano al estado sagrado mediante fumigaciones, ofrendas de coca y libaciones de alcohol. Estos ritos son ejecutados en seguida y sucesivamente por cada uno de los presentes, acompañado por su mujer.

Una vez que las víctimas han sido así "santificadas", el mago les abre la garganta. En el momento en que la sangre brota de las arterias cortadas, el oficiante extrae de dos saquitos diferentes, puñados de harina que espolvorea sobre el chorro. Luego, recogiendo la sangre en una escudilla, da vuelta en torno del animal, salpicando el suelo en dirección de los cuatro puntos car-

dinales e invocando a los espíritus que presiden cada una de esas regiones del mundo. Vierte asimismo cierta cantidad de sangre sobre los conos de tierra que simbolizan a los Mallcus. Se practica igual ceremonia para cada animal. Los cuerpos de las bestias sacrificadas son llevados aparte, en donde inmediatamente se les desuella y prepara.

Poco después, el oficiante, provisto de un punzón, da vuelta en torno del terraplén donde se yergue el Mallcu, preparando los huecos en los que siembra una plantita enclavada en una bolita de grasa, con algunos granos de copal. Durante esta parte de la ceremonia, su ayudante extiende ante el mallcu un mantel sobre el cual alinea 36 vasitos de terracota, llenos de agua. Entonces el mago prepara la libación. Al efecto, depositan sucesivamente, él y su ayudante, en cada uno de los vasitos, los productos siguientes: cristalitos de mica, plumas, incienso, goma copal, láminas de oro y plata, harina de maíz blanco y morado, bombones pelados, polvos minerales de diferentes colores. Frota tres piedras que saca de su bolsa mágica, así como unas cuentas de turquesa que provienen de collares prehistóricos, en cada uno de los vasitos para aumentar sus virtudes místicas. Sobre otro tapiz el ayudante del mago coloca redomas en las que mezcla polvos minerales coloreados, harina y maíz. Una vez dispuestas las libaciones, el oficiante planta frente al Este una cruz con un rosario y, al lado, uno de esos palos sagrados que no faltan en ninguna cabaña chipaya. Se quema un puñado de khoa, sustancia resinosa y aromática, al pie de esos palos y dos fetos de llama, groseramente adornados con mechones de lana roja, espolvoreados con un poco de coca.

El mago se arrodilla ante la cruz y el bastón sagrado, vuelto

el rostro hacia Oriente. Dice una oración en seguida, recibiendo de manos de su ayudante las piedras en cuestión, y muerde un fragmento que escupe delante de él. En seguida su ayudante le alcanza los vasitos, de dos en dos y al tiempo que ruega a los Mallcus y a los santos que oigan sus preces arroja su contenido ante sí, a su derecha y a su izquierda. Para verter el contenido de los dos últimos, el oficiente se mantiene de pie, extendidos los brazos en un gesto de ofrenda. Antes de esta libación, pronuncia con recogimiento una larga oración. Se dirige luego a sus redomas, cuyo contenido arroja al aire, dando una vuelta en torno de los presentes y pronunciando con voz apresurada nuevas plegarias con que saluda a todas las divinidades protectoras.

Mientras el mago realiza estas ceremonias, el alférez y su mujer forman haces con montones de paja que traen. Atan cada uno de esos haces con hondos ceremoniales y los colocan ante el lugar donde presidirán la ceremonia. Delante de cada gavilla atan un saquito de coca, matas de quina y huevos de gallina o de flamenco, así como guirnaldas de frutas, de quesos y de pan. Los concurrentes se adornan con briznas de paja, que los hombres colocan en su sombrero y las mujeres en el suyo junto con flores. Estos haces de paja encarnan y representan la vegetación, fuente de abundancia, que la ceremonia que se realiza debe hacer prosperar para mayor felicidad de los Chipayas. En virtud de las leyes de la magia simpática todos los individuos se rodean de lo que constituye el objeto de su esperanza y de sus votos. De pronto, hombres y mujeres interrumpirán sus plegarias para imitar el rumor del viento que trae las nubes y el mago arrancará a una trompa un sonido sordo y lejano que también, por obra de las leyes mágicas, debe influir sobre los fenómenos atmosféricos. La mujer

del alférez hará caer, repetidas veces, sobre la concurrencia, una lluvia de granos de maíz y habas, gritando: "Germinarán bien, suerte, suerte". El menor grano de éstos es cuidadosamente guardado como portador de felicidad.

Todos los miembros de la tribu están pendientes de esa noción de la abundancia y de fertilidad que los haces de paja, las guirnaldas de frutas, de queso y de pan, los granos de maíz y los huevos hacen tangibles. No se contentan con provocar la fecundidad de la naturaleza exhibiendo sus símbolos, sino que la piden sin cesar a los genios y a los dioses protectores. Ni un instante el oficiante o cualquiera otra persona calificada dejan de recitar plegarias rápidas, a las que unen íntimamente los nombres de los santos y de los Mallcus. A unos y otros se pide que hagan brotar los doce vegetales que crecen en Chipaya y multiplicar los rebaños.

De vez en cuando, algunas mujeres con manojos de quinua en la mano, van a arrodillarse, cara al sol levante, y oran con el rostro contra el suelo. Para hacer más eficaces sus plegarias, hacen arder a su lado puñados de khoa, cuya humareda embalsama el aire.

Debajo del Mallcu, hay una caverna en donde el mago entierra bolsitas misteriosas que encierran las sustancias más diversas, ramos de flores, coca y frascos de alcohol. Estos objetos quedan allí sepultados hasta la próxima fiesta en que se les renueva. Son ofrendas permanentes a la divinidad del lugar.

Mientras se efectúan estos ritos mágicos y religiosos según un compás lento, la fiesta propiamente dicha llega a su colmo. Los concurrentes mascan coca y beben, ofreciéndose mutuamente vasitos de alcohol y bolsitas de coca. El alférez está especialmente encargado de atender a los que le rodean; pero parece que es tam-



Fotos A. Metraux

TORRE DE LA IGLESIA DE ISCARA, PEQUEÑO PUEBLO DE INDIOS AYMARAS, CERCA DE CHIPAYA (Bolivia).



INDIO CHIPAYA ORANDO ANTE UN MALLCU.

bién un deber de toda persona presente el venir de rato en rato a ofrecer a él y a su mujer dos vasitos de alcohol. Hombres y mujeres se saludan arrodillándose, abriendo los brazos con el gesto de un abrazo y quitándose el sombrero. Hacen esta mímica pronunciando con tono gemebundo la palabra "tatai" o "mamai", según el caso. Se les corresponde emitiendo el mismo murmullo plañidero.

Las horas pasan bajo un sol de plomo sin que la concurrencia manifieste cansancio. Todas las miradas se concentran en el alférez y en el mago, cada uno de cuyos gestos es saludado con un grito, siempre el mismo: "Ja-yá yá alférez". Nadie conversa con sus vecinos. Bien pronto se concentra la atención en los preparativos de la comida, la cual se sirve sobre dos manteles en los que se coloca juntamente centeno hervido, papas, carne, habas y maíz. Cada cual llega a servirse a su turno, usando como plato una punta de su poncho o de su manta. Los trozos de carne proveniente de los animales sacrificados se arrojan a los cuatro puntos cardinales para que sirvan de pasto a los espíritus invisibles.

Al atardecer, la animación provocada por el alcohol se traduce en una necesidad de movimiento, que encuentra su expresión en rondas y danzas monótonas al son de flautas encorvadas y de tamboriles cuadrados. Reina, por lo demás, poca animación y aparte del alférez y su mujer, excitados por la enorme cantidad de alcohol que han tenido que ingerir, se entregan al placer de la danza con su indiferencia y apatía habituales.

La concurrencia se dispersa poco a poco, sin que los ritos de separación sean muy precisos. Cada cual, antes de irse se arrodilla, recita una breve plegaria, terminada la cual, besa el suelo. Los

más entusiastas vuelven a sus casas, desplegando al viento estandartes y bailando por el camino.

Sólo una parte de la carne de los animales sacrificados se consume en el lugar de la fiesta. El resto se sirve en un banquete que el alférez ofrece a los miembros del clan al día siguiente de la fiesta. Todos se reunen en su cabaña, donde se sirve la comida y las bebidas que aquél reparte magníficamente a sus huéspedes. Preside la ceremonia, sentado detrás de una mesa en la que se colocan las cabezas de los animales sacrificados y los haces de paja consagrados en la ceremonia de la víspera. Libaciones y ofrendas se efectúan en aquel altar improvisado.

Fué en uno de esos banquetes con que terminan las fiestas, donde escuché por vez primera tonadas indígenas en toda su pureza y en todo su extraño salvajismo. La noche había llegado, y en la cabaña algunos indios se pusieron a tocar la guitarra, únicamente para divertir a la concurrencia. En un momento dado, una voz primera muy aguda, plañidera y no modulada, salió del grupo de las mujeres. En seguida otras la acompañaron con las mismas notas. Era un canto sin palabras, lento y melodioso, de numerosas inflexiones; las notas, frecuentemente muy prolongadas, eran seguidas por los acompañantes. En el mismo instante en que parecía extinguirse el canto, renacía, retomado por otras voces. Estas curiosas melopeas tienen, al parecer, un valor mágico, pues cada una de sus variantes recibía el nombre de "tonada de los llamas machos, de los llamas hembras, de los chanchos, etc." Trátase sin duda de encantamientos destinados a obrar sobre la fecundidad y la prosperidad de los rebaños.

LA CRUZ TEÑIDA DE SANGRE.

Las fiestas de la clase que acabo de describir tienen un carácter netamente pagano: todo elemento cristiano está ausente de ellas, a excepción del nombre de los santos, tan frecuentemente invocados como los Mallcus y los Samiris. En otras ceremonias, las formas exteriores de la religión católica son más numerosas y están más estrechamente ligadas a los ritos paganos; pero el fondo de las prácticas deriva siempre de creencias prehistóricas. Los santos y la cruz reciben en las capillas culto regular; pero si la gente se arrodilla ante ellos, se les sacrifica también carneros y se les ofrenda coca y alcohol ni más ni menos que a los dioses Mallcus. En las capillas y hasta en la iglesia el altar está cubierto por una espesa capa de sangre negruzca. Me ha sucedido a menudo ver la cruz que se yergue ante esos edificios goteando sangre fresca. Todo lo que sale de lo habitual es para los Chipayas objeto de culto. La torre de la iglesia es un Mallcu al que se adora muy en especial y al que se dedican plegarias y sacrificios. En días de Carnaval la vi adornada con guirnaldas de flores y de quesos; en las campanas y en su base manchas de sangre atestiguaban que se acababa de degollar una res en su honor. La "Torre Mallcu" que domina todas las cabañas y se alza en el terreno neutral que separa los clanes, es la única divinidad pagana común a toda la tribu. En las plegarias que se le dirigen se hace resaltar este carácter y se recuerda que ella sola, entre todos los Mallcus, mira a la vez a *Taxata* y a *Tuanta* y los protege por igual.

La fiesta del Carnaval es la de la vegetación. Los Chipayas

se preparan con mucha anticipación a celebrarla, y en las noches que la preceden se ocupan en misteriosas ceremonias en que no participé. Muchachas, de bracete, recorren la aldea a paso de carrera, cantando curiosas melopeas, a las que ya aludí.

Los días de Carnaval los hombres aparecen con plumas de flamenco o con ristras de huevos en el sombrero, adornados con crines y hondos ceremoniales y llevando sobre la espalda un pato u otras aves acuáticas, amarradas con boleadoras de paja. Las mujeres de los alféreces que terminan su cargo llevan sobre los hombros los haces consagrados en las fiestas anteriores. Durante todo el Carnaval, los Chipayas no abandonan esos atributos de la fecundidad de la naturaleza. Viendo ese espectáculo comprendí el significado de ciertas escenas representadas en tejidos de Nazca, en donde se ve también individuos que llevan en la mano plantas diversas: eran también probablemente fiestas de la vegetación, con las cuales el hombre procuró suscitar un contacto místico entre él y la naturaleza, para asegurarse sus productos.

Los ritos y las fiestas de que he procurado dar una idea conciernen a todos los miembros del clan o de la tribu. Hay otros que tienen carácter más íntimo. Cada cabaña, así como el terreno que se extiende delante de ella está custodiado por un espíritu o una divinidad particular. Este genio protector se encarna a veces en un gato-tigre o en un ave de presa, que, disecados, desempeñan el papel de dioses familiares. Estos animales sagrados son adornados con cintas, rodeados de hondos ceremoniales y llevan al cuello un saquito que contiene un frasquito de alcohol, de coca y saquitos mágicos. Fuí testigo en una ocasión del culto que se les tributa. Un indio que se había ausentado

algún tiempo, ofreció a su regreso al *Titi-Mallcu* (dios gato-tigre) de su cabaña la sangre de un carnero que había degollado, pronunciando la siguiente fórmula: "Mallcu del patio, Titi-Mallcu, recibe esta sangre". Completó este homenaje con libaciones de alcohol y ofrendas de coca. En la misma ocasión salpicó con sangre el techo, la puerta y las paredes de su casa.

LA CONSAGRACION DE LA CASA.

Una casa nueva no es habitable sino después de haber sido consagrada mediante una ceremonia religiosa. Una vez terminada, el propietario invita a una comida a sus parientes y a los amigos que le ayudaron a construirla y sacrifica en su presencia un carnero, cuya sangre se esparce a la izquierda de la puerta, en el fondo de la cabaña y en el techo. Todas las casas chipayas muestran en su interior y su exterior grandes manchas rojas, que indican que sus habitantes han apaciguado a los espíritus malignos antes de habitarlas. Los Aimarás, que comparten estas creencias y practican iguales ritos, ponen además en el techo cruces de tela, destinadas a capturar a los demonios que pretendan introducirse en la nueva morada.

En el interior de cada cabaña, frente a la puerta, se ven tres o cuatro palos de madera de palma, traídos de las regiones tropicales. Los Chipayas les rinden culto: los fumigan con incienso, les hacen ofrendas y los llevan a las fiestas, para plantarlos en el suelo ante ellos, mientras oran.

Me ha sorprendido mucho no hallar entre los Chipayas ningún culto de los espíritus de los muertos ni el menor sentimiento de temor respecto a ellos. Sin embargo, han conservado

la costumbre de destruir los bienes del difunto, los cuales incineran cerca de su tumba, y durante el "velorio" plantan delante del cadáver una barra de hierro, destinada sin duda a proteger a los vivos contra su alma irritada o a evitar la visita de otros espíritus atraídos por la defunción. Según la costumbre aimará, se derrama ante la casa mortuoria un poco de ceniza y se procura al día siguiente adivinar por las huellas impresas en ella quiénes seguirán al muerto a su tumba.

EL ESPIRITU.

La vida en Chipaya no tiene nada de idílica. Asombra el contraste entre el indio serrano de Bolivia y del Perú y su congénere de las selvas o de los llanos. Creo conocer bastante bien la vida aldeana de los Chiriguanos del Chaco boliviano: es tranquila, impregnada de buen humor y afabilidad, y entre ellos no se producen incidentes violentos, sino con motivo de las grandes borracheras anuales. Entre hombres y mujeres las disputas son excepcionales y los individuos parecen animados todos de sentimientos amistosos mutuos. El respeto por la propiedad alcanza entre los Chiriguanos alto nivel. Nunca oí hablar de robos cometidos en perjuicio de uno de ellos o de un extranjero, y más de una vez he tenido la oportunidad de apreciar su honradez escrupulosa. En sus relaciones con los viajeros se muestran abiertos y francos y saben siempre, sobre todo si se trata de ancianos, mantener una actitud digna. Es también más fácil leer en sus almas: los sentimientos se traducen también entre ellos más libremente, y los enamorados, por ejemplo, no sienten

la menor vergüenza de darse públicamente muestras de cariño. Todo lo contrario de lo dicho puede aplicarse a los Chipayas. La paz interna les es desconocida. Los clanes recelan uno de otro y se detestan. Las querellas y disputas estallan entre ellos al menor pretexto. Cada ayllu vigila cuidadosamente su frontera y desgraciado el animal que la franquee: los miembros del clan víctima del atropello lo degollarán en seguida y se lo comerán. Este antagonismo político se agrava con las enemistades de las familias entre sí y de los individuos. La envidia prospera en Chipaya como un demonio desencadenado y maligno. Ningún indio se atrevió a venderme en pleno día los objetos que adquirí para mis colecciones: estaban temerosos de los comentarios malévolos de sus vecinos. La envidia, que tortura a esos seres reconcentrados e impasibles, se desata sordamente en venganzas ruines, en denuncias y pleitos interminables. Los alcaldes pueden decirlo y su función no es para ellos una prebenda. Algunos Chipayas parecen darse cuenta de este estado de cosas y dolerse de él. Uno que había viajado, me hablaba de ello con amargura: "Aquí", me dijo, "todos se odian, todos se envidian, todos se roban y no es bueno vivir aquí".

EL AMOR.

La vida conyugal de los Chipaya refleja la brutalidad y la acritud de su carácter. Las disputas entre esposos son frecuentes y se traducen en palizas que el marido propina a su mujer o ésta a su marido. Los parientes políticos participan en estos conflictos domésticos y los agravan. Estas querellas suelen degenerar en dramas terrible: pocos días después de mi llegada a

Chipaya, una mujer, en un arranque de cólera histérica contra su marido, se ahorcó con sus manos.

La moral sexual sería, a juzgar por lo que me dijeron los Chipayas, mala, por lo menos desde nuestro punto de vista. Las doncellas gozan de gran libertad antes del matrimonio, y parece no darse la menor importancia a la virginidad. Los hijos ilegítimos que tengan son bien acogidos y no les impiden casarse. Por el contrario, representan un capital aportado y contribuyen al enriquecimiento de la familia, dándole un equipo de pastores. Los padres descargan en ellos el cuidado de los rebaños y disfrutan de mayores ocios y bienestar.

Si la conducta de una muchacha no tiene consecuencias desagradables, las infracciones a la fidelidad conyugal pueden tener repercusiones serias. Algunas mujeres parecen dejarse seducir fácilmente y estos adulterios o tentativas de adulterio provocan a su vez riñas o pendencias terribles. El alcalde o el corregidor reciben las quejas y están obligados a poner remedio a la situación, desempeñándose mal, según he podido apreciar. Por lo común, entre hombre y mujer no existe afecto aparente. Sin embargo, las mujeres ocupan situación privilegiada y gozan de autoridad incontestable. Hablan a sus maridos con tono autoritario y resuelto y éstos no pueden tomar ninguna decisión sin su consentimiento.

A pesar de la mugre en que viven, casi todos los Chipayas gozan de buena salud. Sin embargo, no llegan a edad avanzada. En la aldea, cuando la visité, no vi sino muy pocos ancianos. Los niños no abundan y mueren en su mayoría en sus primeros años. Cuatro o cinco hijos fué la mayor prole que pude ver en una o dos familias.

Al contrario de los Aimarás, que poseen una farmacopea complicada y extraordinariamente rica, parece que los Chipayas no conocieran sino escasas recetas medicinales. La única curación que presencié tuvo un carácter principalmente mágico. Un indio, famoso por sus inclinaciones agresivas y brutales, se había embriagado y sobreexcitado a tal extremo durante una fiesta que sufrió un ataque del que pensó morir. Consultado sin tardanza un mago, declaró que el ataque fué provocado por dos "topus" de plata, muy antiguos, que el paciente heredó de sus padres. Estos "topus", dijo, estaban impregnados con fuerzas maléficas y habían sido causa de todas las desgracias sobrevenidas a su familia. Se necesitaba, pues, contrarrestar su siniestro poder. Se les sacrificó un carnero, se les consagró ofrendas de diversos productos y se celebró toda una ceremonia para conjurarlas. El enfermo presenciaba todos esos ritos con aspecto contrito y amedrentado, apretando contra su pecho el corazón del carnero degollado que el mago deslizara palpitante bajo su camisa. Terminada la curación, declaró el mago que el paciente se vería en adelante libre de los asaltos de los "topus" y que no sólo disfrutaría de excelente salud en lo futuro, sino que su carácter, bastante malo, mejoraría. Su mujer no tendría que temer ya el garrote de su esposo y la armonía y la paz reinarían en su hogar. Lo cierto es que en los días que siguieron a ese acontecimiento, el indio enfermo, que se me había mostrado especialmente grosero, me demostró modales finos cada vez que me encontró.

Para ilustrar la psicología chipaya hay que ofrecer una muestra de los cuentos que se narran entre ellos y que constituyen, si puedo decirlo así, su bagaje literario. Los animales son los héroes habituales de esos relatos. He aquí uno: "En otros tiempos, el zorro hizo una apuesta con el cóndor. Este cargó a aquél sobre su espalda y lo depositó sobre la nieve en la cumbre de una montaña. "Vamos a ver cómo soportas el frío, zorro, le dijo el cóndor. Al amanecer gritaré: "¡Antonio!" Y tú responderás: "¡Cóndor Mallcu!". Si yo muero de frío, tú me comerás, pero si tú pereces, yo te comeré". El zorro y el cóndor pasaron la noche sobre el hielo. Al día siguiente, el cóndor gritó: "¡Antonio!" Y el zorro respondió: "¡Cóndor Mallcu!" Cuarenta veces el zorro respondió al grito del cóndor, pero al fin se desmayó y murió. Entonces el cóndor fué a comérselo. Como la familia del zorro preguntase al cóndor qué hizo de su pariente, éste le respondió: "Arriba no hay sino gusanos". "Pero si tú te lo llevaste ayer, replicó la familia del zorro". Estos cuentos insípidos constituyen el alimento intelectual de los Chipayas. Tal carencia de fantasía y de riqueza de inventiva no puede ser sino consecuencia de un estado de embrutecimiento progresivo. Porque los Chipayas, por su religión, y por su estado social no pueden ser considerados sino como primitivos. Participan aún de los elementos culturales propios de las grandes civilizaciones andinas y representan la clase rural del "Antiguo imperio incásico". El aislamiento, la falta de intercambios vivificantes, la opresión, la miseria, provocaron paulatinamente la estagnación

material y espiritual que les caracteriza. Estos desgraciados indios se hundirán en ella cada vez más, hasta el día cercano en que desaparecerán de la faz de la tierra. Su propia lengua está enferma: cede el paso de día en día al aimará; sus vocablos más usuales caen en desuso y ya hay Chipayas que no los entienden. Su hora última va pronto a sonar para este resto de una gran raza. Al salvar su lengua, al describir tan minuciosamente como me ha sido posible sus restos religiosos y al procurar reunir ejemplares de todas las muestras de su industria, abrigo la esperanza de haber contribuído a conservar la fisonomía de un pueblo agonizante, cuyo conocimiento importa quizá mucho para la solución del enigma americano.

ALFRED METRAUX

TRES POEMAS

ANNE RUTLEDGE

Out of me unworthy and unknown
The vibrations of deathless music;
"With malice toward none, with charity for all".
Out of me the forgiveness of millions toward millions,
And the beneficent face of a nation
Shining with justice and truth.
I am Anne Rutledge who sleep beneath these weeds,
Beloved in life of Abraham Lincoln,
Wedded to him, not through union,
But through separation.
Bloom forever, O Republic,
From the dust of my bosom!

ANA RUTLEDGE

Oscura, indigna, pero salen de mí
Las vibraciones de una música eterna:
"Sin rencor para nadie, con caridad para todos".
En mí el perdón de millones de hombres para millones
Y la faz bienhechora de una nación
Resplandeciente de justicia y verdad.
Soy Ana Rutledge que reposa bajo esta yerba,
Adorada en vida por Abrahán Lincoln,
Desposada con él, no por la unión
Sino por la separación.
Florece para siempre, oh república,
Del polvo de mi pecho.

TRES POEMAS

PETIT, THE POET

Seeds in a dry pod, tick, tick, tick,
Tick, tick, tick, like mites in a quarrel —
Faint iambics that the full breeze wakens —
But the pine tree makes a symphony thereof.
Triolets, villanelles, rondels, rondeaus.
Ballades by the score with the same old thought:
The snows and the roses of yesterday are vanished;
And what is love but a rose that fades?
Life all around me here in the village:
Tragedy, comedy, valor and truth,
Courage, constancy, heroism, failure —
All in the loom, and, oh, what patterns!
Woodlands, meadows, streams and rivers —
Blind to all of it all my life long.
Triolets, villanelles, rondels, rondeaus,
Seeds in a dry pod, tick, tick, tick,
Tick, tick, tick, what little iambics,
While Homer and Whitman roared in the pines!

PETIT, EL POETA

Simientes en una vaina seca, tic, tic, tic,
Tic, tic, tic, como una discusión entre insectos —
Yambos desfallecidos que la fuerte brisa despierta —
Pero el pino hace una sinfonía con ellos.
Triolets, rondeles, villanelas, sextinas,
Baladas a docenas con el mismo viejo argumento:
Las nieves y las rosas de ayer se han desvanecido,
Y qué es el amor sino una rosa que se marchita?
La vida a mi alrededor en el pueblo:
Tragedia, comedia, valentía, verdad,
Coraje, fidelidad, heroísmo, fracaso —
Todo eso en el telar y con qué dibujos!
Monte, pastizales, ríos y arroyos —
Ciego toda mi vida a todo eso.
Triolets, sextinas, villanelas, rondeles,
Simientes en una vaina seca, tic, tic, tic,
Tic, tic, tic, qué minúsculos yambos,
Mientras Homero y Whitman rugían en los pinos!

CHANDLER NICHOLAS

Every morning bathing myself and shaving myself,
And dressing myself.
But no one in my life to take delight
In my fastidious appearance.
Every day walking, and deep breathing
For the sake of my health.
But to what use vitality?
Every day improving my mind
With meditation and reading,
But no one with whom to exchange wisdoms.
No agora, no clearing house
For ideas, Spoon River.
Seeking, but never sought;
Ripe, companionable, useful, but useless.
Chained here in Spoon River,
My liver scorned by the vultures,
And self - devoured!

EDGAR LEE MASTERS

CHANDLER NICHOLAS

Bañándome cada mañana, afeitándome,
Vistiéndome después,
Pero nadie en la vida para alegrarse
Con mi trabajada apariencia.
Caminando cada día, respirando hondo
En pro de mi salud,
Pero la vitalidad ¿de qué me sirvió?
Adelantando cada día la mente
Con meditación y lectura,
Pero nadie con quien canjear sabidurías.
No era un ágora, no era un banco de liquidación
Para lo intelectual, Spoon River.
Buscando, pero no buscado de nadie:
Maduro, afable, utilizable, pero no utilizado.
Encarcelado aquí en Spoon River,
Menospreciado por los buitres mi hígado,
Devorándose solo.

Versión de J. L. B.

DIAGNOSTICO DE LA NUEVA POESIA CHILENA

La nueva poesía chilena, donde aún se acogen algunos poetas del pasadismo, no tiene aún su diagnóstico crítico. La geografía lírica está por hacerse. Mariano Latorre acometió la difícil labor de precisar el sentido de los grandes líricos del pasado y alcanzó hasta muchos de los jóvenes con relativa felicidad. Las antologías no abundan y sus censores se detienen más en lo menudo y precario que en primordiales intentos de avaluarla. Rubén Azócar ha editado recientemente un volumen — *La poesía chilena moderna* — donde abunda el material que puntillosos críticos no han podido ordenar. No se define todavía el contenido emocional del ardoroso intento de la metáfora, tan resistido por los resentidos y periclitantes augures chilenos.

Precisa confesar que la tarea es ardua. La generación joven no tiene, como en Argentina o Méjico, directores espirituales de recia cultura. El caso de un Jorge

Luis Borges, crítico a la vez que creador, y del ponderado Torres Bodet, no abundan en este país austral.

Como centros de revolución renovadora habría que recordar a tres nombres decisivos: la Mistral, que precipita la lírica chilena por cauces de insospechada hondura; el de Vicente Huidobro, triunfador en Europa y representante del *creacionismo,* cuya paternidad compartió en París con Pierre Reverdy, el autor de *Les ardoises du toit;* y, por último, Pablo Neruda, cuya madurez anímica le entrega fórmulas de un fuerte sentido sexual en la actualidad.

En estos tres índices se contiene cuánto después significa en Chile un desarrollo de la personalidad poética. No abunda aquí el buceo en el romancero o en Góngora, que enciende las imágenes de un Guillén, de un Alberti, de un García Lorca o de un Borges.

La Mistral es una mística tremenda, que se mete con Dios y exalta voces mesiánicas. El incienso se mezcla en su verso con el contenido ardor sexual. Su misticismo es de la tierra norteña, donde la poesía chilena ha levantado nombres de un grueso contenido emocional: Carlos Mondaca, Manuel Magallanes Moure y la autora de *Desolación.*

Esta mujer violenta y apasionada introduce en las letras chilenas una desesperación que vanamente quieren

alcanzar mediocres discípulas. La retórica ha tratado de henchir los cantos de María Monvel, de María Rosa González y de Winnét de Rokha. Esta última, sin embargo, supera el tono habitual de la poesía femenina en *Formas del sueño.* Este pequeño cuadernillo de desvelos indica un positivo valor. Rumores sordos, trepidaciones turbulentas, signos extraños de emoción, revelan su inquietud desorbitada. También más sanidad, más femineidad, sin el doloroso extravío lesbiano a que son propensas otras escritoras.

Vicente Huidobro, hoy renovado en *Mío Cid Campeador* y *Altazor,* trae a Chile voces escandalosas de renovación, ideas políticas arbitrarias, poses desagradables al burgués, y una mezcla audaz de su creacionismo estético y de su dandysmo donjuanista. Huidobro es el "viento contrario" que provoca incendios y arrasa huertos recoletos. Su imaginación se vacía en cien formas atrevidas, en mil metáforas gigantes, en virulentas arbitrariedades, que después remansan en una la belleza de algunas páginas de *Mio Cid Campeador.* El nacimiento del Cid y el capítulo sobre Ximena son páginas de poesía más que de prosa. Huidobro tiene un don formidable de poetizar las cosas y prende fogatas fantásticas con su estilo personalísimo. Crear un poema como la naturaleza crea un árbol era el lema del creacionismo. Su *Viernes de pasión* y su

Molino de esa época lo revelaban ya como una esperanza espléndida en la literatura chilena. Más tarde entrega su canto a los más diversos vientos y lanza el corazón a un juego desenfrenado en que la pose y el efectismo estallan estruendosamente. Pero el Huidobro poeta subsiste y en medio de sus corbetas juglaristas maduran las metáforas y se prodigan los ricos ritmos secretos de un alma febril.

Huidobro hizo en Chile muchos cenáculos y se rodeó de una muchedumbre de artistas; pero su influencia es efectista, no formal. No tiene discípulos y el carácter libérrimo de su genialidad no permite tamaño milagro. Su mérito principal es haber reaccionado contra la gravedad criolla. El influjo suyo contribuía en Santiago a derribar prejuicios y a cubrir con un sudario mortal a los menguados defensores de la retórica antigua. En sus postreras tentativas literarias, Huidobro sigue revelando un temperamento vibrátil y sabio en la captación de las corrientes actuales de la sensibilidad. En ese sentido su *Hazaña* del Cid Campeador es un atrevido asalto a la novela, que se quedó a medio camino.

Pablo Neruda es el verdadero profeta, desde 1923 hasta hoy, en el escueto campo del lirismo nacional. Su nombre significaba una bandera de combate; a su sombra

se adscribían los entusiastas de la renovación; a su condena consagraba el pasado páginas arbitrarias. En *Crepusculario* tuvieron la Biblia por mucho tiempo algunos discípulos desdeñosos y olímpicos de cuanto oliera a pasadismo. Pero el maestro era muy superior al menguado cotarro y su estampa se agigantaba cada vez, mientras los otros achicaban sus siluetas. *Crepusculario* es un libro que contiene versos de 1919. Son versos estupendos, limpios de influencia achicadora; pero dotados de una virtud cordial y persuasiva. Nadie quizá, en el último tiempo, ha entrañado por tal modo la genuina virtud poética como Neruda. Sus cantos eran saetas y dardos que se clavaban en el paisaje, en la naturaleza austral y en el corazón de la tierra. Una arteria cósmica los alentaba. Un estremecimiento creador vibraba en ellos.

Neruda, como Góngora y como Garcilaso, como todos los grandes poetas, supo ver el paisaje y obtiene de él, en correspondencia, esa sublime interpretación lírica de los *Aromos rubios en los campos de Loncoche:*

La pata gris del Malo pisó estas pardas tierras
hirió estos dulces surcos, movió estos curvos montes,
rasguñó las llanuras guardadas por la hilera
rural de las derechas alamedas bifrontes.

El verso de Neruda, acuñado con perfección clásica en *Crepusculario,* evoluciona en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada,* donde por vez primera en las letras de Chile se formula una invitación al sueño. La estética de Neruda se precisaba, por aquel tiempo, en una definición de la poesía de Paul Valéry, que hizo suya: *La poesía es una vacilación entre el sentido y el sonido.* Y eso constituyen sus *Veinte poemas,* tan frescos, tan unánimes de cordialismo. Los impregna una belleza serena y naturalista, que saca su valor de una deslumbrante visión cósmica.

> Galopa la noche en su yegua sombría
> desparramando espigas azules sobre el campo.

Más tarde, Neruda publica la *Tentativa del hombre infinito,* donde trabaja desesperada, agónicamente, con las sombras, y se estrella con paredes de resistencia. El mundo de la metáfora madura, el dominio de la luz se escabulle y el poeta se desbarranca por laderas pobladas de niebla.

El espigador de belleza siempre obtiene éxito y nunca lo desasiste el certero instinto y la sensibilidad afinada hasta lo enfermizo. Por último, Neruda se ausenta de Chile y en climas muelles y tropicales, entre blanduras de

molicie y sensualismo de seda, se arranca definitivamente para lo erótico. Son extrañas y grandiosas sus fugas por el laberinto de lo sexual. Por la hora en que la siesta sube como marea dominadora y absorbente en Ceylán o en Indochina, el poeta siente visitas y sobresaltos como el morboso Lawrence trata de huir de sí mismo en Méjico o en Australia. El dardo poético tantea en la sombra y trata de herir al trasgo maligno...

Resultado de tal desesperación y de tal tedio: el matrimonio del artista y su anuncio de un libro nuevo en que danzará su sobresalto: *Residencia en la tierra.*

Muchos dicen: después de Neruda... el diluvio... Ninguno de sus discípulos lo alcanza en cultura, en inquietud, en constante y alerta espíritu de renovación. Sólo Tomás Lago llega a una comunión cordial con su estética en *Anillos,* libro de colaboración en que destella un talento poderoso y deshumanizado. Lago es el verdadero deshumanizado, que evoca la ayuda del subconsciente, de las ciegas y confusas fuerzas de lo desconocido. En *Anillos* y en *La mano de Sebastián Gainza* deslumbra este poeta con bellísimas páginas de una depurada emoción. Neruda decía: *Me limitan en vano mis sentidos — dulces flores que se abren en el viento* —. Lago ha extremado esa limitación que es como un imperioso mandato artístico. Su poesía llega a aniquilarse en busca de escondida belleza que de-

tienen obscuros e implacables designios. La prosa poética de Lago es como la mejor poesía. Tiene un agraz encanto y en su eco hay sugestiones abscónditas de armonía. Rubén Azócar es otro de los influídos por Neruda y el verdadero codificador de la inquietud novísima de Chile. Azócar se estrenó desgraciadamente en *Las puertas,* versos flojos y de poco sentido. Más tarde, busca inspiración en el amor y en las islas, que le entregan finísimas sugestiones. El mar le aclara su enigma y los campanarios de Chiloé, isla en que busca el amor, danle una parte de su centenario secreto:

> Cuatro flechas clavadas hacia el corazón del viento
> son las campanas de la iglesia estristecidas.

Al lado de Azócar se encuentra Alberto Rojas Jiménez, poeta errabundo y desganado que pasea un gesto cansado por el Viejo Mundo y saca melodías de una *Carta Océano* en que hay el sabor capitoso y animador del trópico. Rojas Jiménez, poeta fino y muy influído por los franceses de ahora, se disuelve en abulia y nunca colecta sus cantos ocasionales.

De la capilla de Neruda — llamémosla así — salen Humberto Díaz Casanueva y Rosamel del Valle. Díaz Casanueva es un poeta oscuro, que se mete en el más remoto sentido de las cosas y no desea revelar su mensaje a los

burgueses. En *Vigilia por dentro* reune su producción última. En *Serenata del hielo, Temor* y otros sugestivos poemas revela algo de su corazón peregrino. Sus poemas son para minorías selectas, para claustros propicios y no tendrán nunca el sufragio del pueblo. Rosamel del Valle es un curioso soberano. Tiene el cetro de un *País blanco y negro,* donde hay habitantes arbitrarios y se oyen voces y sonidos de un misterioso confín. Fina sensibilidad la suya y por eso le auguramos un próspero porvenir de creación. Como último señero de Neruda podría indicarse a Gerardo Seguel, poeta y pedagogo, que en *El hombre de otoño* y *2 Campanarios a la orilla del cielo* significa su admiración a la fórmula nerudiana.

Más tarde — dice su crítico Azócar — libérase de tal maestro y las velas de su navío interior son empujadas por un viento libre de influjos. Tales son los principales poetas verdaderamente deshumanizados. Tales son los significativos líricos que, entre 1923 y 1927, fueron a la vanguardia de la poesía chilena. Todos ellos se agruparon en torno a Neruda y ninguno dió una superación al artífice del extraño *Ritual de mis piernas.* De esa capilla partieron más tarde por caminos contradictorios; pero parece unirlos una común y perenne admiración al gran Pablo, que como el Apóstol, recibió el rayo de la gracia, pero de la genuina y poética gracia que muy pocos alcanzan.

El misticismo tiene en la literatura chilena todo un pasado de magnificencia. El norte, sobre todo, es propicio a tal clima poético. En el norte hay una supervivencia colonial. La Serena yergue diez y ocho iglesias y es una Córdoba sin universidad. En esa semitropical región coquimbana nacen los cantores de lo místico, que suelen contuberniar tal propensión con violentas exaltaciones pasionales. De tal juego entre lo religioso y lo amatorio está hecha la manera de Carlos Mondaca, de Gabriela Mistral, de Augusto Winter, de Vicuña Cifuentes y de varios pobladores de los parnasos nacionales. Con posterioridad a ellos el misticismo, salvo el de la acción que se subleva en Pablo de Rokha, alimentador de la revista *Dínamo,* se refugia en un eclesiástico fino y sensitivo: Francisco Donoso. Este poeta hereda el acento de la mística eclesiástica que tuvo Luis Felipe Contardo, feliz autor de *Cantos del camino*. Donoso es el extraño paradigma de un presbítero renovado, alerta a la sensibilidad de hoy. Sus versos evolucionan desde un rígido parnasianismo bebido en Guillermo Valencia, y desde un becquerianismo juvenil, hasta un delicado y actual misticismo, que no se asusta de asomar por los puertos del mundo y por las fronteras de la pasión humana. Su *Noche marinera* y su *Madrugada*

campesina señalan una devoción firme, un sentido naturalista algo rígido, a veces; pero siempre dotado de encanto. Donoso no llega al grito como la Mistral o Mondaca. Su canto se detiene en un remanso católico, en una contemplación dulcemente eclesiástica en que *el alma va en la última canción del marinero.*

Angel Cruchaga Santa María es otro místico que hoy se recluye en la ciudad invisible de sus desvelos. Comienza su carrera con *Las manos juntas (1915);* prosigue, cantando a *Job;* y en *La ciudad invisible* (1929) se divorcia violentamente de la crítica oficial. En *Job,* decía:

> ¡Santo del muladar, lepra que canta
> hacia los siglos como un bosque eterno!

Es un poema místico en diez y ocho cantos en que exalta a todas las cosas con una intención cristiana. Lo grande y lo chico, lo humilde y lo eucarístico son contemplados con cierta gravedad que denota no poco de influencia bíblica.

Los libros de Cruchaga causaban la indignación más atroz en el recoleto ambiente santiaguino. Los católicos lo hallaban teósofo; los clásicos y los supervivientes del parnasianismo se irritaban ante tal acento novedoso y libertario. Cruchaga siguió evolucionando y siempre tuvo la propensión cósmica. No lo acompaña su cultura y por

eso es desigual. Sin embargo, representa no poco de avance en la poesía chilena. En sus últimos poemas se ha estilizado de tal modo y reitera tanto sus tópicos, que llega a sugerir un cansancio prematuro. Se ha prodigado no poco; pero del total de su obra salen diamantes de límpida emoción y un carácter religioso contrario al escéptico y cansado acento criollo.

El misticismo poético chileno, que no debe confundirse con la melosa y descastada poesía eclesiástica, no tiene hoy sino dos poetas: Cruchaga y Francisco Donoso. Ellos son los supervivientes de ese generoso impulso hacia lo eterno, de esa busca de Dios, en que han quemado sus mejores energías los grandes líricos de la otra generación: Mondaca y la Mistral.

Aislada y excelente hallamos la poesía de Manuel Rojas. Su *Tonada del transeúnte* es un rincón sano de la poesía moderna. Rojas exalta valores físicos, fuerzas nuevas y enérgicas, que nada tienen que ver con ese post romanticismo del desconsuelo y del fracaso a que son tan inclinados los jóvenes. Rojas busca la naturaleza y se hace uno con ella. Es la naturaleza misma hecha canto. La hombría y la reciedumbre son la tónica vital de Rojas.

campesina señalan una devoción firme, un sentido naturalista algo rígido, a veces; pero siempre dotado de encanto. Donoso no llega al grito como la Mistral o Mondaca. Su canto se detiene en un remanso católico, en una contemplación dulcemente eclesiástica en que *el alma va en la última canción del marinero.*

Angel Cruchaga Santa María es otro místico que hoy se recluye en la ciudad invisible de sus desvelos. Comienza su carrera con *Las manos juntas (1915);* prosigue, cantando a *Job;* y en *La ciudad invisible* (1929) se divorcia violentamente de la crítica oficial. En *Job,* decía:

¡Santo del muladar, lepra que canta
hacia los siglos como un bosque eterno!

Es un poema místico en diez y ocho cantos en que exalta a todas las cosas con una intención cristiana. Lo grande y lo chico, lo humilde y lo eucarístico son contemplados con cierta gravedad que denota no poco de influencia bíblica.

Los libros de Cruchaga causaban la indignación más atroz en el recoleto ambiente santiaguino. Los católicos lo hallaban teósofo; los clásicos y los supervivientes del parnasianismo se irritaban ante tal acento novedoso y libertario. Cruchaga siguió evolucionando y siempre tuvo la propensión cósmica. No lo acompaña su cultura y por

eso es desigual. Sin embargo, representa no poco de avance en la poesía chilena. En sus últimos poemas se ha estilizado de tal modo y reitera tanto sus tópicos, que llega a sugerir un cansancio prematuro. Se ha prodigado no poco; pero del total de su obra salen diamantes de límpida emoción y un carácter religioso contrario al escéptico y cansado acento criollo.

El misticismo poético chileno, que no debe confundirse con la melosa y descastada poesía eclesiástica, no tiene hoy sino dos poetas: Cruchaga y Francisco Donoso. Ellos son los supervivientes de ese generoso impulso hacia lo eterno, de esa busca de Dios, en que han quemado sus mejores energías los grandes líricos de la otra generación: Mondaca y la Mistral.

Aislada y excelente hallamos la poesía de Manuel Rojas. Su *Tonada del transeúnte* es un rincón sano de la poesía moderna. Rojas exalta valores físicos, fuerzas nuevas y enérgicas, que nada tienen que ver con ese post romanticismo del desconsuelo y del fracaso a que son tan inclinados los jóvenes. Rojas busca la naturaleza y se hace uno con ella. Es la naturaleza misma hecha canto. La hombría y la reciedumbre son la tónica vital de Rojas.

una tierra de marinos. Salvador Reyes, en *Barco ebrio,* comenzó un fervor marinero que se malogra en su reciente libro *Las mareas del sur*, donde todos los manidos tópicos del océano se revuelven como una cocktelera de influjos divergentes.

El sentido marino de un Rimbaud, de un Brauquier, de un Salvat Papasseit, ha denegado a estos jóvenes "pasticheros". Su poesía y su prosa se nutren de una literatura mediocre de aventuras y de precarios paseos por las playas del sur de Chile. Reyes comenzó con felicidad su intento; pero se quedó en el tópico. Nunca avanzó a una concreción. En sus versos hay una verdadera factoría de calcos y un tono pegadizo, aprendido, que no convence. Luis Enrique Délano, el más tónico de esos poetas, ha renovado últimamente esa intención comunicativa con el océano y ha sacado espléndidos y diáfanos ecos de poesía en cantos como *Chiloé* y *Abandono.* Una auténtica sensibilidad imprime su cara en estos aciertos, "en esta canción de ahora, que desde tanto tiempo quería romper mi alma, hacia un pasado muerto".

Neftalí Agrella, Orestes Plath y Jacobo Danke tratan de dar interés a tan desacreditada poesía. Todos suelen animar alguna canción y su eco queda devuelto con resonancia de acierto en más de una ocasión. Muy jóvenes todavía, no hallan la expresión verdadera de sus torturas.

Aire, sol, luz, vitalismo forman el consuelo poético de Rojas:

El sol dora la cimbra donde Matilde alza su cuerpo frutal...

. . . . . .

Manzana apretada y caliente, zumba en el espacio.

. . . . . .

Rojas, que también es un excelente narrador, ha sabido conciliar el modular eterno de la poesía, esa fuerza vital que la hace inconfundible donde quiera que esté, con una modernidad razonable y rítmica.

El llamado *vanguardismo* tiene en Chile, como todo ismo, el inconveniente iconoclasta de exaltar a mucha medianía, que derriban todo altar por el solo hecho de verlo iluminado.

Con posterioridad a los nombres barajados en este diagnóstico sumario de la poesía chilena, tan sólo uno que otro libro anémico indican que hay poesía en la dilatada tierra austral. El mar, que comenzó a descubrir en Chile el finísimo escritor Raimundo Echeverría Larrazával, de origen vasco - marítimo, produjo una especie de embriaguez ardiente en un lote de jóvenes líricos. Echeverría Larrazával tenía el don musical, el sentido de la imágen precisa y la originalidad de ser el primer vate marítimo en

En el curioso libro de Azócar que guía este comentario, quedan por ahí cuatro poetas, extraviados como tribus dispersas de una gran comunidad: Juan Marín, que busca en el aire, como aviador y poeta a la vez, un poderoso acento que vitalice a la raquítica musa juvenil; Roberto Mezu Fuentes, artista un tiempo rezagado que intenta dinamizarse en una inmersión gongorista; Joaquín Cifuentes Sepúlveda, cuyo *Adolescente sensual* entrega el misterio de una ardiente sexualidad y de un puro emocionario lírico; y Armando Ulloa, muerto prematuramente como Cifuentes. Todos son interesantes; pero no tienen mayor fuerza creacionista, salvo Cifuentes que revela un fino sentido depurativo en sus últimos días.

Llegamos ahora al Kindergarten poético. Muévense allí pequeñas y díscolas familias de diablillos traviesos y ágiles. Levantan un vocerío que suele perturbar y desazonar a los críticos, cuyas censuras son pronto reprobadas con pedreas sonorísimas. Pero también hay talento y emoción en este pequeño y alborotador coto de belleza. Cuatro nombres quizá son los que destacan su prometedor signo: Clemente Andrade Marchant, inventor del *runru-*

nismo, simpática travesura poética que lanzó en su livianísimo libro *Un montón de pájaros de humo*; Raúl Cuevas, que empieza a hallarse a sí mismo en sus bellos poemas *Días y noches;* Augusto Santelices, fresco y original en su fiesta de imágenes de *El agua en sombra;* y el deportivo y jovial Julio Barrenechea, con el zumbador *Mitin de las mariposas.*

Los jóvenes persisten en el amor y precipitan un desengaño ficticio y cerebral. Invocan amadas de sombra, ojeras astrales, pestañas nocturnas, etc. Tienen tópicos y se desenvuelven en un recatado mundo imaginífero.

De todos ellos no parece palpitar un poeta que resuma un momento y de una consagración a tanto anhelo disperso y a tanta desazón soñadora.

Como diagnóstico razonable de la nueva poesía chilena, cuyo signo vese claramente en la antología de Rubén Azócar, podríamos formular su tendencia genérica a lo melancólico, una falta de salud tremenda, una anemia mística que se acentúa cada vez más; y una pérdida del sentido de la naturaleza tan fuerte antes en Jorge González, en Max Jara, en Pedro Prado y en otros líricos.

El ámbito cultural de los nuevos poetas es muy reducido y por eso es fácil señalar el rumbo de las imágenes, más externas que interiores, como lo son, por ejemplo, las de un García Lorca o de un Borges. El humanismo de es-

tos poetas es el mejor lazarillo por el mundo del subconsciente artístico. En Chile, por desdeñarse mucho entre los nuevos el estudio severo, se puede percibir tal vacío anímico de su producción.

Con todas sus equivocaciones, la lírica actual de este país, por su pugna contra la rutina y su salud de entidad arbitraria, tiene un sitio interesante; pero no preponderante en la literatura sud americana. Siguen, ahora, como en 1923, siendo los grandes índices de la emoción chilena, uña Mistral, con su cristianismo medular y cósmico; Huidobro, con su creacionismo y su feria de imágenes; y Neruda, con su poderoso don metafórico que limitan unos avizores y finísimos sentidos.

Santiago, 1931

RICARDO A. LATCHAM

ARQUITECTURA FUNCIONAL

La arquitectura antigua europea está agobiada por las tradiciones hasta tal punto que, debido al desarrollo gigantesco de la técnica moderna, ha perdido su valor. Estas tradiciones son, en más de un caso, un lastre para el arquitecto creador europeo.

En este sentido, América es más afortunada. Sin encontrar obstáculos por el desarrollo propio de estilos tradicionales se siente hoy más libre para crear con rapidez y sin reservas una nueva época de arquitectura suya. Esto en el supuesto que tenga valor para prescindir decisivamente del "imported from Europe", es decir, de la sombra de estilos que perdieron su frescura y su razón de ser, y sea capaz de desarrollar al mismo tiempo las formas arquitectónicas de las raíces y las funciones del "Nuevo Mundo". Por eso voy a hablar de la *Arquitectura Funcional.* ¿Qué entendemos por ello? Comenzaré formulando unas cuantas observaciones de principio que circunscriban mi posición dentro de la arquitectura, precisándolas y subrayándolas complementariamente con una serie de ilustraciones.

Las relaciones de los pueblos civilizados, su intercambio comercial e intelectual y las facilidades cada vez mayores que el individuo encuentra para desplazarse sobre la tierra — hemos

vuelto a ser casi nómadas — han traído consigo una pérdida de las formas peculiares de expresión. La antigua riqueza de los trajes típicos diversos ha sido sustituída, en el mundo civilizado, por una homogeneidad que, sin excluir variantes superficiales, muestra, según el temperamento de cada individuo y cada pueblo, una uniformidad general indiscutible. La semejanza de los procesos técnicos y el perfeccionamiento del tráfico comercial, en cuanto a la distribución de las primeras materias, van borrando poco a poco las diferencias resultantes de las distintas premisas materiales dadas en cada uno de los sectores de producción y, simultáneamente, las antiguas trabas que limitaban la movilidad espiritual de individuos y naciones desaparecen, dando paso a una mayor libertad intelectual. En la búsqueda de un nuevo plan de vida para una nueva sociedad, las exigencias que nuestro tiempo plantea a la forma van más allá de lo específico y lo regional, tendiendo a procurar, para todos, el denominador espiritual común que habrá de fijar la forma del mundo aparente. Este nuevo criterio traspasa, pues, las fronteras de los órdenes anteriores. Y los dos círculos concéntricos del "Yo" y de la nación quedan encerrados dentro de otro, más amplio: la humanidad civilizada. La interdependencia de estos círculos va haciéndose cada vez mayor a consecuencia de la intensificación del tráfico. La semejanza de medios de expresión que, aislada o conjuntamente se crean, tiene por consecuencia una afinidad de expresión y forma.

Hechos son estos que a nadie pueden ya pasar inadvertidos. Lo mismo que el vestido, nuestros medios de locomoción, nuestras casas y nuestras ciudades van siendo cada vez más semejantes, sin que por ello el mundo resulte monótono. Pues las diferencias

de clima y de temperamento se encargan de mantener una variedad rítmica. Recuérdese que ya el goticismo llegó a ser intereuropeo, no obstante la dificultad de comunicaciones que había en la Edad Media. Y ¡cuánto más favorable a estos intercambios espirituales no ha de ser nuestra época provista de fácil e intensa comunicación!

En el período que acaba de cerrarse, la arquitectura cayó en una concepción sentimental, estético - decorativa; veía su fin en el empleo exterior de motivos y ornamentos que cubrían los edificios sin relación alguna necesaria con su estructura interna. El edificio llegó a ser así una ostentación de formas ornamentales muertas y no ya un organismo animado. En esta decadencia se perdió la relación viva con los progresos de la técnica y con sus nuevos materiales y construcciones. El arquitecto, el artista, permaneció estancado en un esteticismo académico. Fatigado y prisionero de convencionalismos perdió el sentido de la estructuración de los edificios y de las cosas. Esta evolución formalista, reflejada en los múltiples "ismos" que se sucedieron durante el último decenio, parece haber llegado ahora a su límite final. Un nuevo sentido esencial de la arquitectura se ha desarrollado simultáneamente en todos los países civilizados. Crece la convicción de que en la arquitectura se inicia y termina una viva voluntad de estructuración que asienta sus raíces en la totalidad de la sociedad y de su vida y encierra todos los sectores de la forma. Consecuencia de este nuevo y más profundo concepto, y de sus nuevos medios técnicos, ha sido una forma arquitectónica nueva, que no encuentra ya en sí misma su razón de ser, sino que nace de la esencia de la obra arquitectónica, de la función que la misma ha de cumplir. De aquí la expresión *arquitectura funcional.*

La pasada época del formalismo invirtió el principio de que la esencia de una obra arquitectónica determina su técnica, y ésta, a la vez, su forma. Atenta sólo a la forma exterior y a los medios de plasmarla, olvidó lo esencial. Pero el nuevo espíritu estructurador, que empieza ahora a desarrollarse con lentitud, vuelve a penetrar hasta el fondo de las cosas. Para construir algo de manera que funcione debidamente — un mueble o una casa — se investiga primero su esencia. La investigación de la función o la esencia de una obra arquitectónica se halla tan ligada a los límites de la mecánica, la óptica y la acústica como a las leyes de la proporción. La proporción es cosa que atañe al mundo espiritual, y la materia y la construcción se nos presentan como intermediarios por medio de los cuales se manifiesta el genio de su creador. Va ligada a la función de la obra arquitectónica, testimonio de su esencia, y es lo que le da ritmo y vida espiritual propia por encima de su valor utilitario. Entre las múltiples soluciones posibles igualmente económicas — y hay muchas para cada problema arquitectónico — el creador elige entre aquellas que le brinda su tiempo, la que sea más conforme a su sensibilidad personal. De esta suerte, la obra lleva la firma de su autor. Pero sería equivocado deducir de esto que sea obligatorio destacar a toda costa lo individual. Al contrario, la voluntad de alcanzar una imagen unitaria del mundo que caracterice nuestra época presupone el anhelo de libertar los valores espirituales de su limitación individual exaltándolos a la validez objetiva. Automáticamente seguirá la unidad de la forma externa, signo de cultura. En la arquitectura moderna se discierne con claridad la objetivación de lo personal y de lo nacional. Una unificación del carácter constructivo, favorecida por las comu-

nicaciones mundiales y la técnica, y llevada más allá de las limitaciones propias a pueblos e individuos, se está abriendo paso. La arquitectura es siempre nacional, es también siempre individual, pero de los tres círculos concéntricos: Individuo, Nación, Humanidad; el último y mayor contiene a los dos restantes.

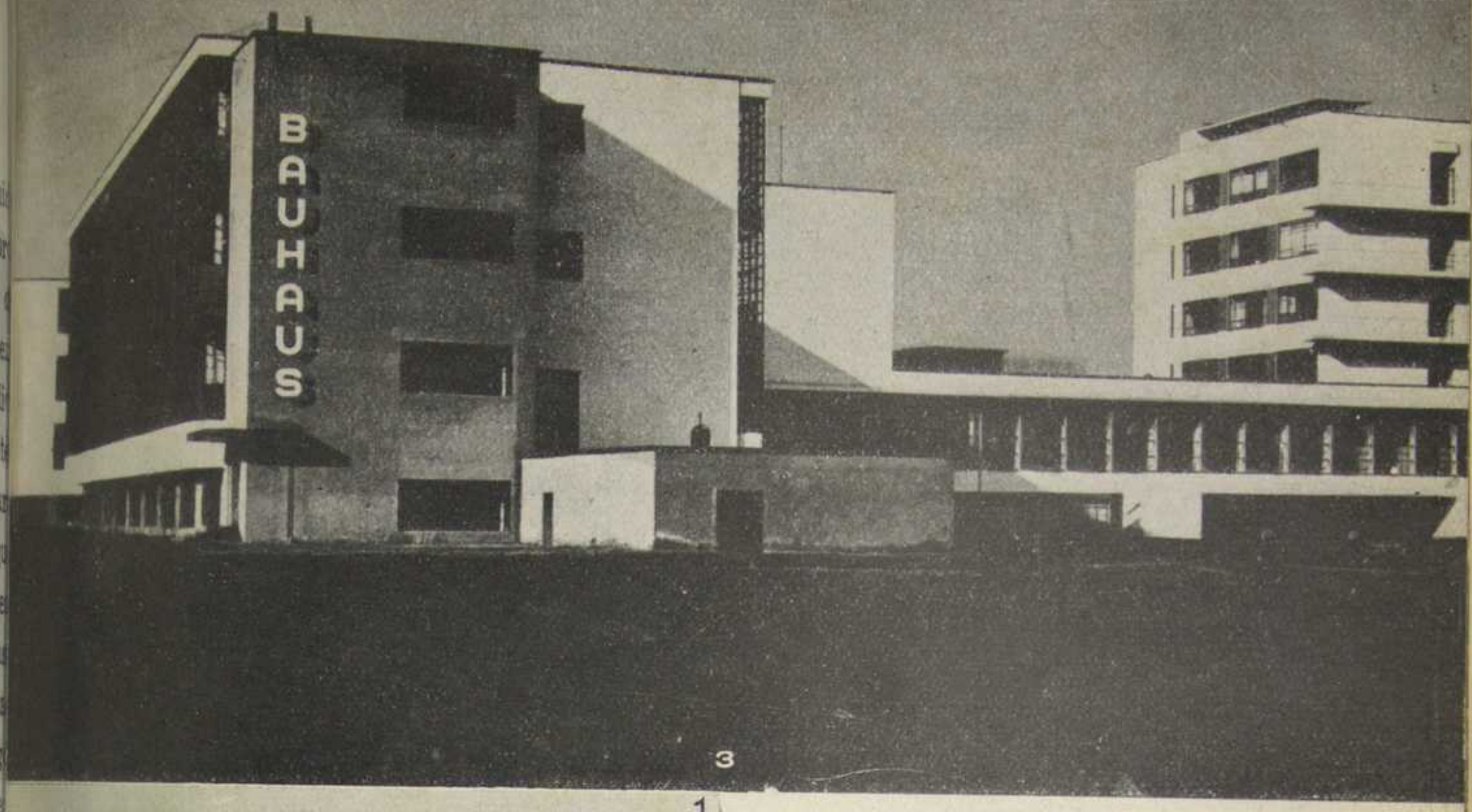
La investigación de la esencia es el trabajo preparatorio más urgente que debe acometer el arquitecto moderno. La eficacia, influjo y significación que goce en los tiempos venideros dependerán de la capacidad espiritual que aquél posea para adaptarse a nuevos rumbos, de su fuerza para extraer del sentido de nuestra época de orientación técnico-económica, su elevada misión: esto es, concebir la construcción como una estructuración de procesos vitales. Con este criterio el arquitecto no perderá terreno, sino que lo ganará, a pesar de la presión que ejercen los métodos industriales. Merced a su actuación habrá de hacer comprender al público que jamás podrá ser sustituído por el ingeniero, pues la esencia de su profesión no es la de un técnico, sino la de un organizador sintético, cuya misión consiste en reunir en un cerebro todos los problemas científicos, técnicos, sociales, económicos y formales de la construcción fundiéndolos con arreglo a un plan bien meditado y en colaboración con numerosos especialistas, dentro de una obra unitaria.

Voy diseñando aquí en breves trazos algo de la teoría que en la "Escuela Superior de Construcción" por mí fundada, la Bauhaus, se ha desarrollado en un decenio.

Toda labor creadora tiende a dar forma al espacio. Pero si cada uno de los detalles parciales ha de hallarse en relación con una unidad más amplia — y tal es el objetivo de la nueva arquitectura — será necesario dominar el empleo de los medios reales

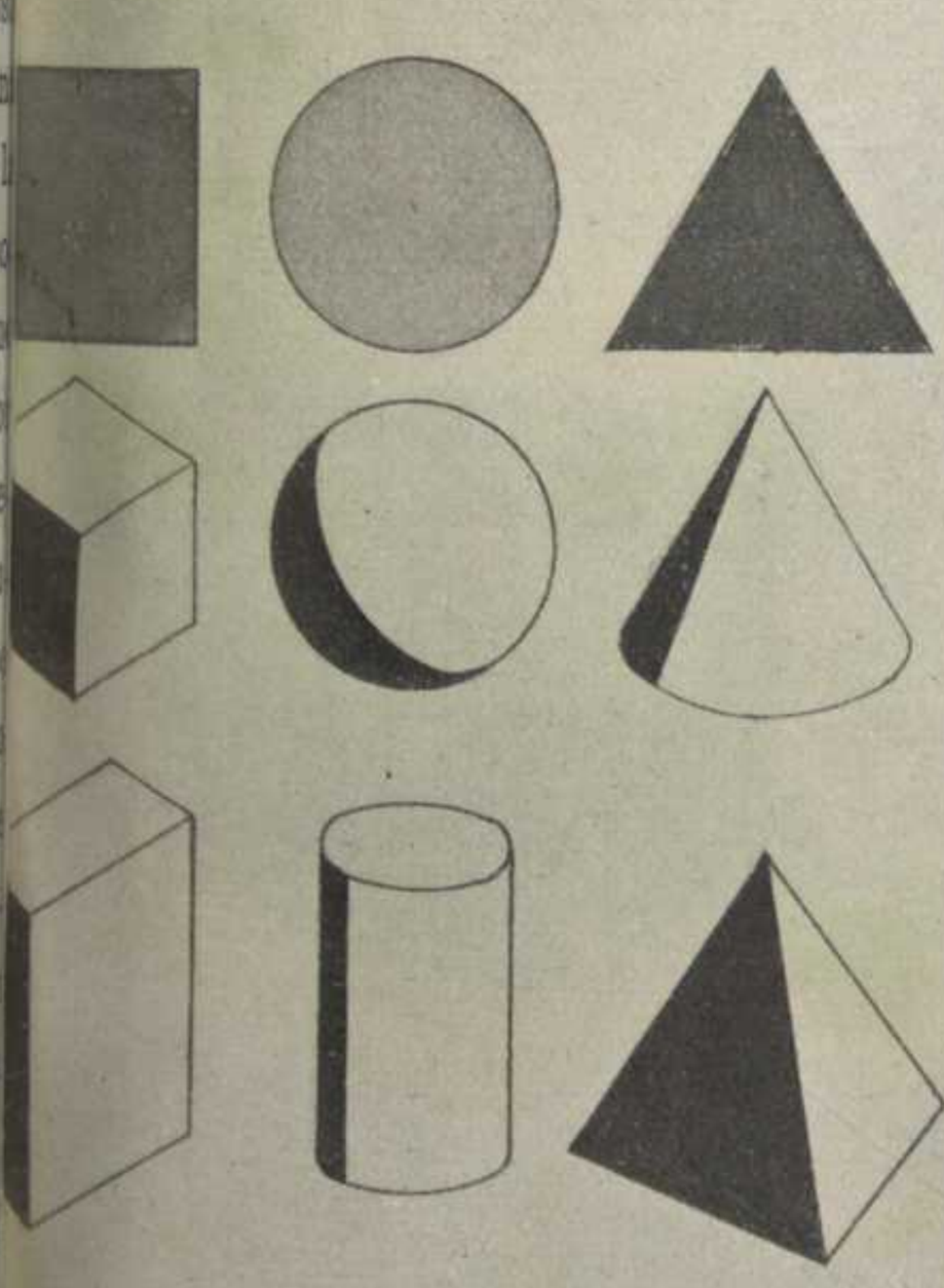
y espirituales para la estructuración espacial de todo lo reunido en la obra de conjunto. Además de su formación técnica y profesional el constructor ha de aprender un lenguaje especial de las formas, a fin de que su ideación sea fructífera. Los elementos de las formas y de los colores equivalen a sonidos de un idioma, y sus leyes constructivas a la gramática del mismo. La inteligencia ha de conocerlos y guiar la mano constructora, para que una idea creadora pueda hacerse sensible. El músico que quiere hacer objetivamente audible una idea musical surgida en su audición interna, necesita, para expresarla, además del instrumento, el conocimiento del contrapunto, de la teoría normativa de la arquitectura de los sonidos, teoría sujeta desde luego a variantes, pero siempre superindividual. Sin su dominio la idea permanece en el caos. Pues la libertad de la creación no reposa en la infinidad de los medios expresivos y formales, sino en una libre movilidad dentro de su estricta limitación normativa. Así la obra de Bach "Piano bien temperado" significa un convenio social para ordenar el mundo caótico de los sonidos. Aquello que aun hoy día es para el músico una premisa lógica de su labor creadora, esto es, el conocimiento de la teoría, el constructor tiene todavía que volver a hallarlo. La academia, cuya misión hubiera sido cultivarlo y desarrollarlo, fracasó al perder su enlace con la realidad. Tal teoría no es en modo alguno una receta para producir obras de arte, sino el medio objetivo más importante para el trabajo colectivo de estructuración. Prepara la base común sobre la cual una multiplicidad de individualidades puedan luego crear en colaboración una obra unitaria más alta. No es la obra del individuo aislado, sino de muchas generaciones.

Lo que da sentido a las formas y a los colores es su relación



3

1



— Una parte de nuestra clave óptica. Formas y
res (rojo, azul, amarillo) fundamentales de la
rficie y del espacio. De estas se derivan los co-
ores complementarios y formas intermedias.

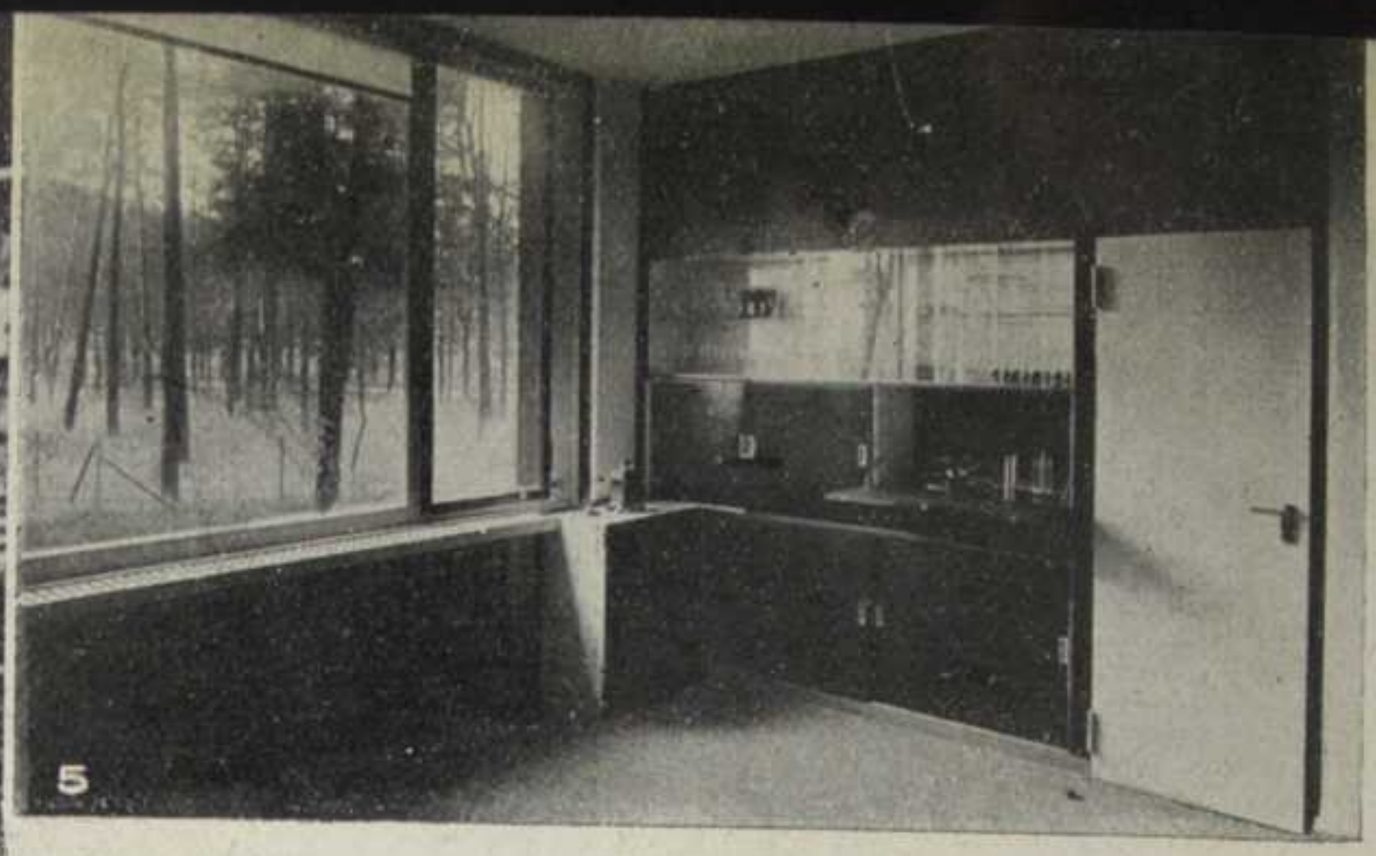
2. — Esta ciudad — Damasco — se compone exclusivamente de formas fundamentales: cubos, cilindros y esferas. Es una franca antítesis de la ensalada de estilos y motivos que prevalece en nuestras ciudades modernas. Esos elementos arquitectónicos de todos los tiempos, estrictamente "standardizados", producen un efecto intenso en virtud de sus proporciones y de la yuxtaposición rítmica.

3. — Los adversarios de la nueva arquitectura afirman que ésta peca contra la tradición. Olvidan que la máquina ha traído al mundo medios de construcción totalmente nuevos. La forma actual ha nacido tan lógicamente como la estructura del automóvil deriva de los carruajes antiguos, o los radiadores de las estufas. Esta fotografía reproduce la **Bauhaus** construída por Gropius en Dessau.



2





4. — Habitación típica de 1880. Aunque hayamos ya u
rado con mucho aquel lamentable espíritu de imitación
rante el cual no se construía ni se empleaba razonable
ningún utensilio, todavía encontramos muchos residu
ese espíritu epigonal en nuestras viviendas moderna

5. — Comedor de la casa de Gropius en Dessau. Ejem
de la forma actual de disposición de los espacios



6. — La casa holandesa tradicional en los muelles de Am
dam. Las grandes ventanas dominan la fachada. No se u
nada falso.

7. — No sucede lo mismo en este ejemplo elegido inte
nalmente por ser obra de un buen arquitecto — De Kler
Amsterdam. Constituye una muestra característica d
concepción estética modernista que desatiende las funcio
naturales de la casa. Las ventanas son sacrificadas en b
ficio del efecto que produce la superficie de la fachada. s
mismo, los balcones en forma de sierra son de orden p
mente decorativo y no responden a la planta de la cas

8. — Los nuevos materiales aventajan en cualidades a
materiales antiguos. El acero, por ejemplo, es treinta v
más resistente que el ladrillo. La ligereza de estos mate
les nuevos — hierro, vidrio, hormigón — produce como
secuencia una liberación cada vez mayor de la gravedad
la tierra. Ello se evidencia en esta estación ferroviaria
mana construída con hierro y vidrio.








10

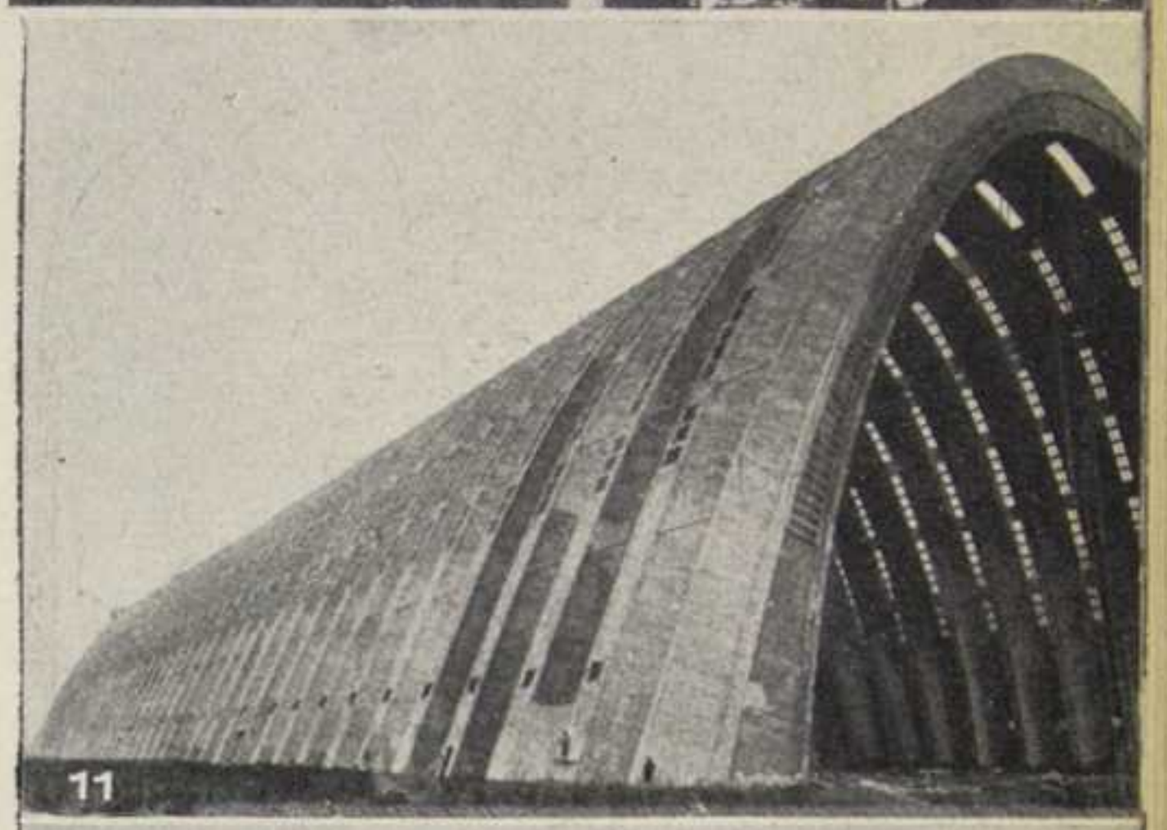
10. — Si una fortificación árabe (fig. 9) resulta masa pesada y opaca, privada de luces, contraente este almacén de Perret en París (fig. 10) plifica perfectamente una interpretación moa de la función que desempeña las paredes y el o. Un esqueleto ligero de cemento armado cumla función de los muros sustentores y facilita una espléndida iluminación natural.

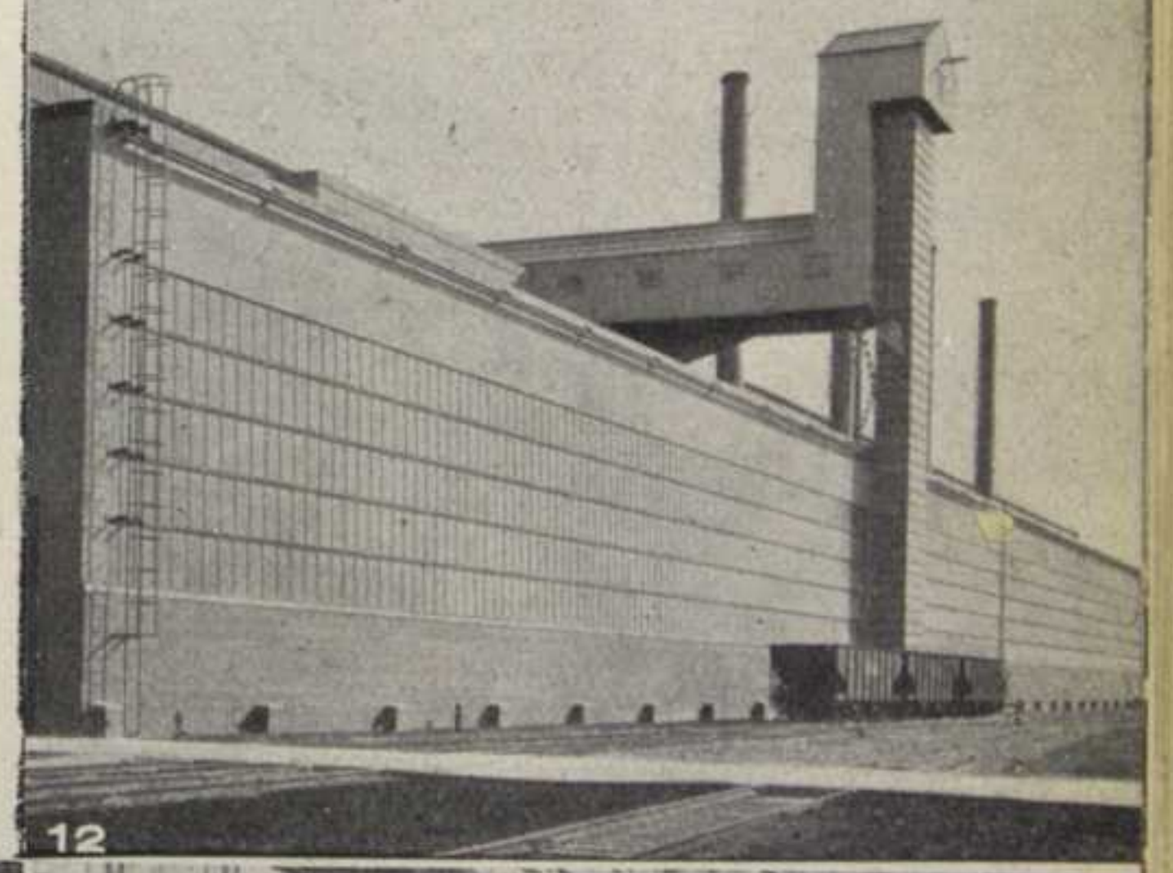
— El hangar de Orly, cerca de París, obra del al ingeniero Freyssinat. Una pared ligerísima emento armado en forma de chapa ondulada.

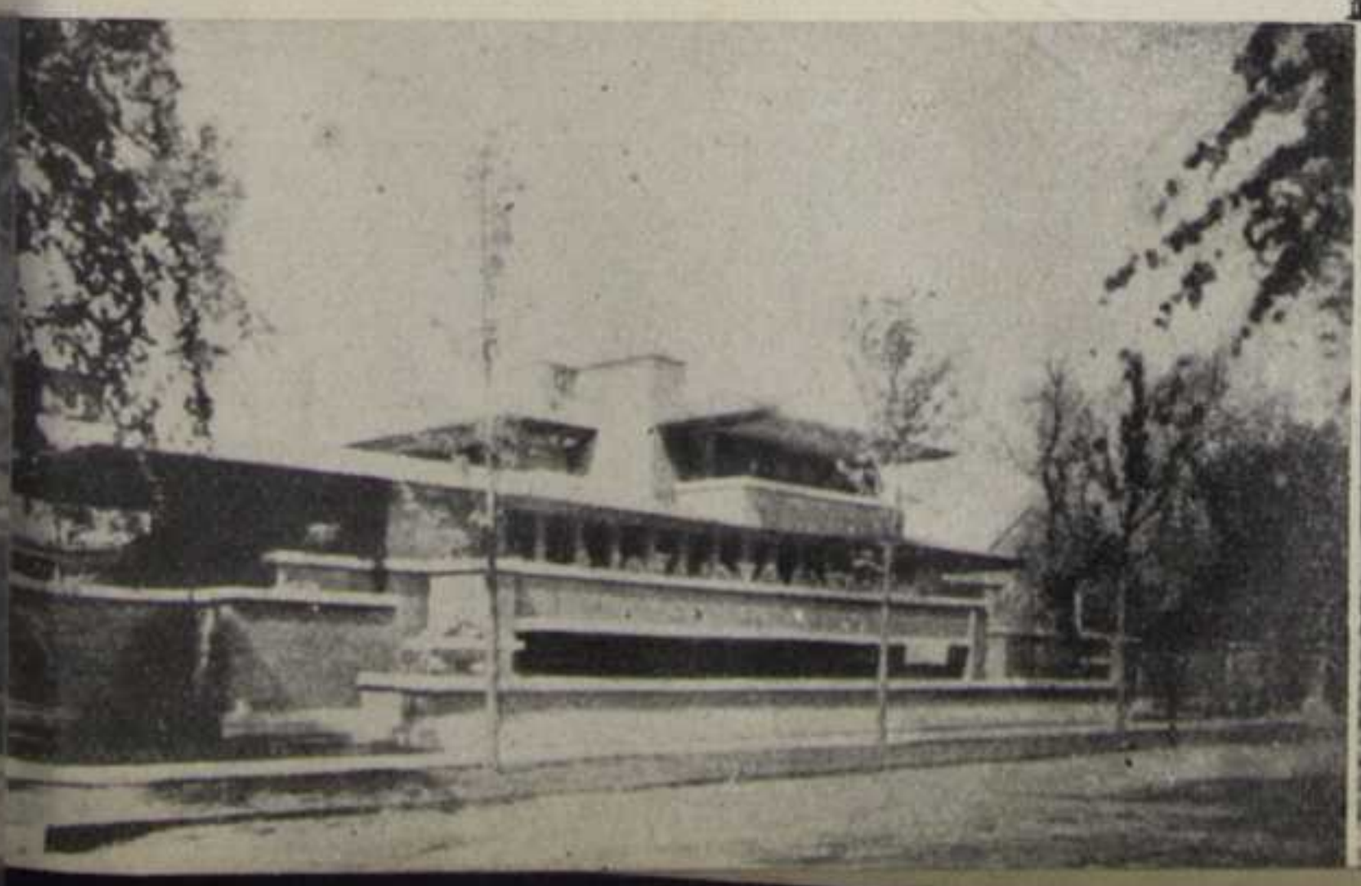
— Una visita exterior de un taller espacioso y o en la fábrica de Ford, "River Rouge", en Detroit.

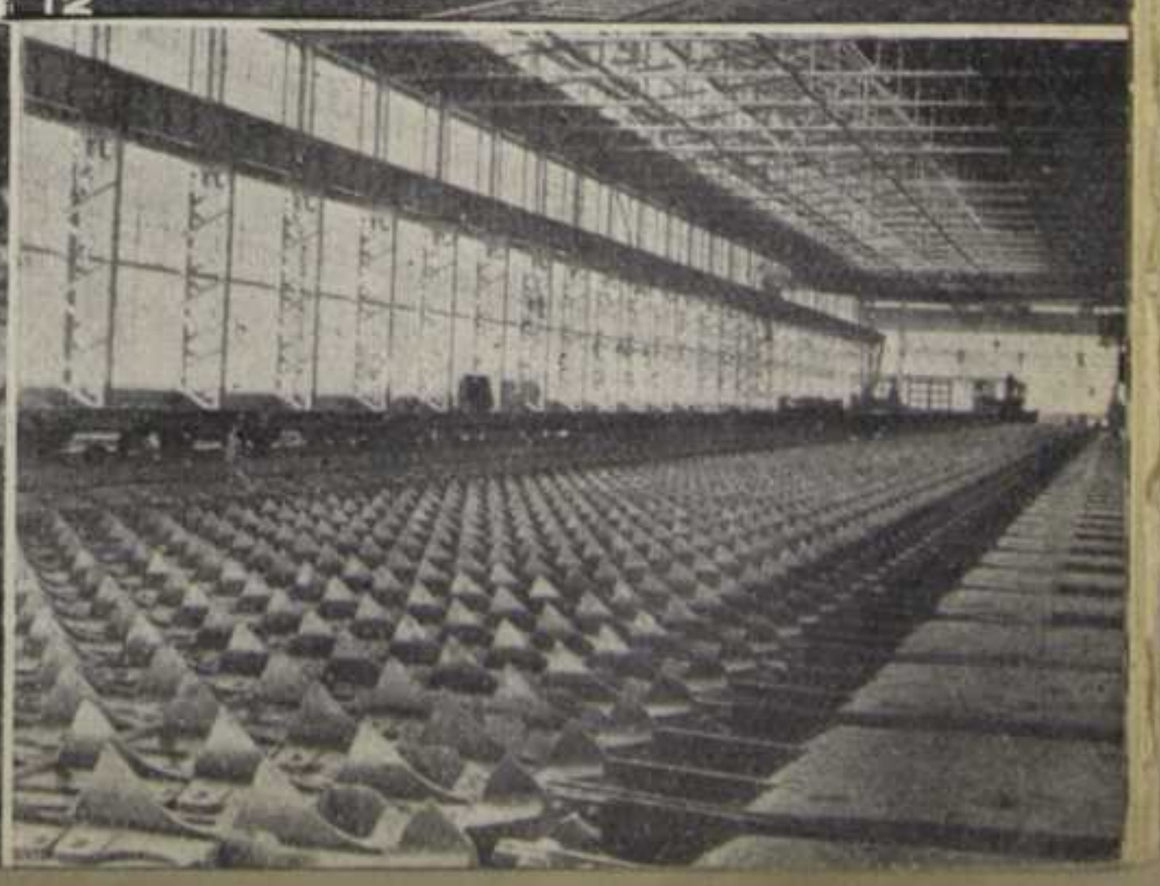
— Interior del mismo taller. Revela que los os métodos de construcción son esencialmente intos a los que antes se usaban. Se ha renuno al principio antiguo de apoyo y carga. Se ndona el monumentalismo pesado y se aspira a una arquitectura graciosa, ingrávida.

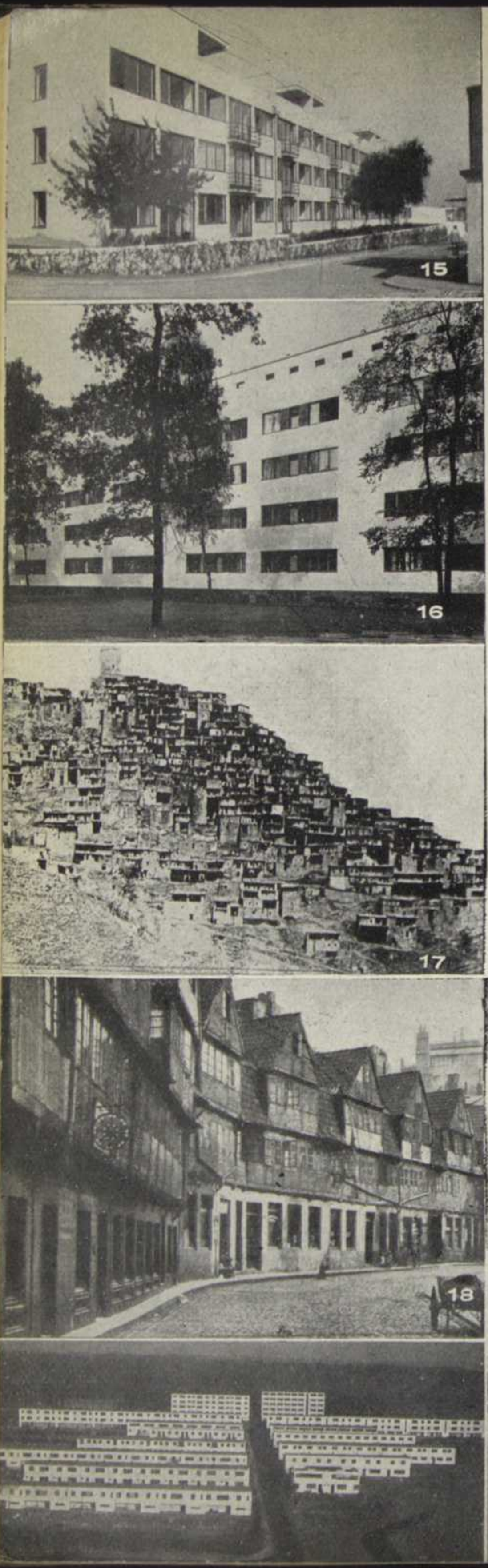
— Algo de ello hay ya en esta casa del arquio norteamericano Wright, construída en 1903. senta un techo macizo en forma de voladizo y el arquitrabe largo y sin apoyos.


11


12



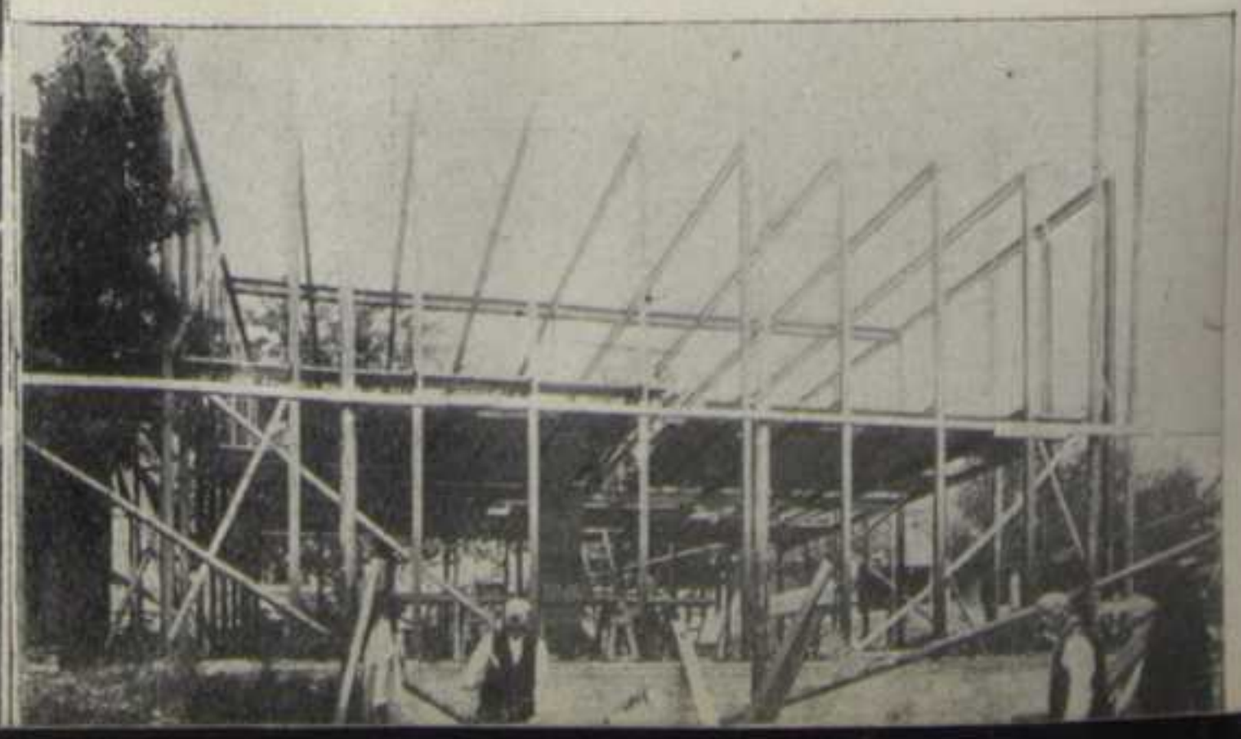



15

16

17

18



15. — Bloque de viviendas construído por Mie V Rohe en Stuttgart. Las partes de paredes opa el esqueleto de hierro ya no tienen una impor grande como antes en la construcción de la ca cuencia lógica de ello es la ventana rasgada e que se desarrolla en una franja de ventanas ho

16. — Lo mismo demuestran estos edificios pa das construídos por Gropius en Berlín. Distin tectos en distintos países deducen de los mism tos técnicos las mismas formas específicas. Ten no es contraria a la tradición, pues ésta no se senta como una condición exterior y formalista algo exigido por los medios técnicos y las n del objeto mismo.

17. — El "standard" no es, contra lo que sup chos, una invención de nuestra época racionalist significa siempre el punto más alto de una c elección de lo óptimo, la purificación de lo ese superación de lo individual. Ejemplo de ello: es del Cáucaso.

18. — ... Y también estas casas de Hamburgo del siglo XIX. Merece la pena que se compare cillez y uniformidad con la mezcla de estilos en las calles de hoy.

19. — Una colonia de viviendas construída en bajo la dirección de Gropius.

20. — El trabajo en la obra va transformándos contínuo en contínuo. La finalidad es fabricar desmontables en gran número, hechas no en la en fábricas especiales, donde puedan mantenerse hasta que sean reclamadas por las necesidades del

21. — Esqueleto de ligeras piezas de acero que forma la parte sustentora. Los muros están formados por placas de corcho alquitranado que aislan perfectamente del calor y del frío y que son recubiertas con planchas de amianto.

22. — Una vista del centro de la Colonia de Obreros, con el edificio de la Cooperativa, construída por Gropius en Dessau - Törten.

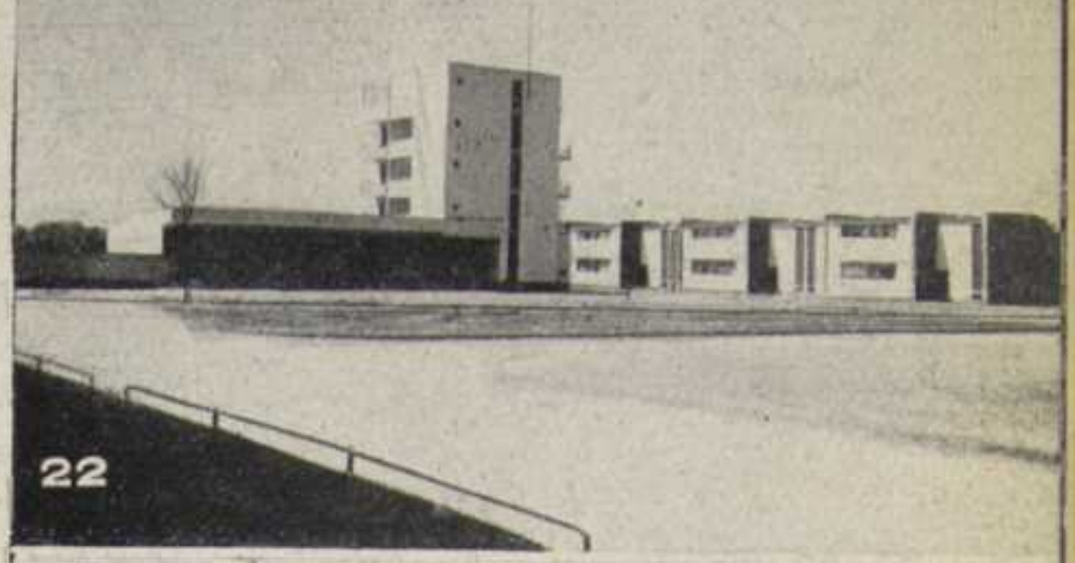
23. — Una fase en la ejecución de la obra anterior, que muestra el sistema especial empleado por Gropius consistente en el trabajo en serie con elementos-tipos de un hormigón de poco peso.

24. — Una cocina standard, simple y clara, con económicos muebles de serie.

25. — Un conjunto de casas unifamiliares en la exposición del grupo "Werkbund" en Stuttgart. Son obra del arquitecto municipal de Rotterdam, Dr. Ond.

26. — Parte posterior del modelo pequeño de casas unifamiliares.

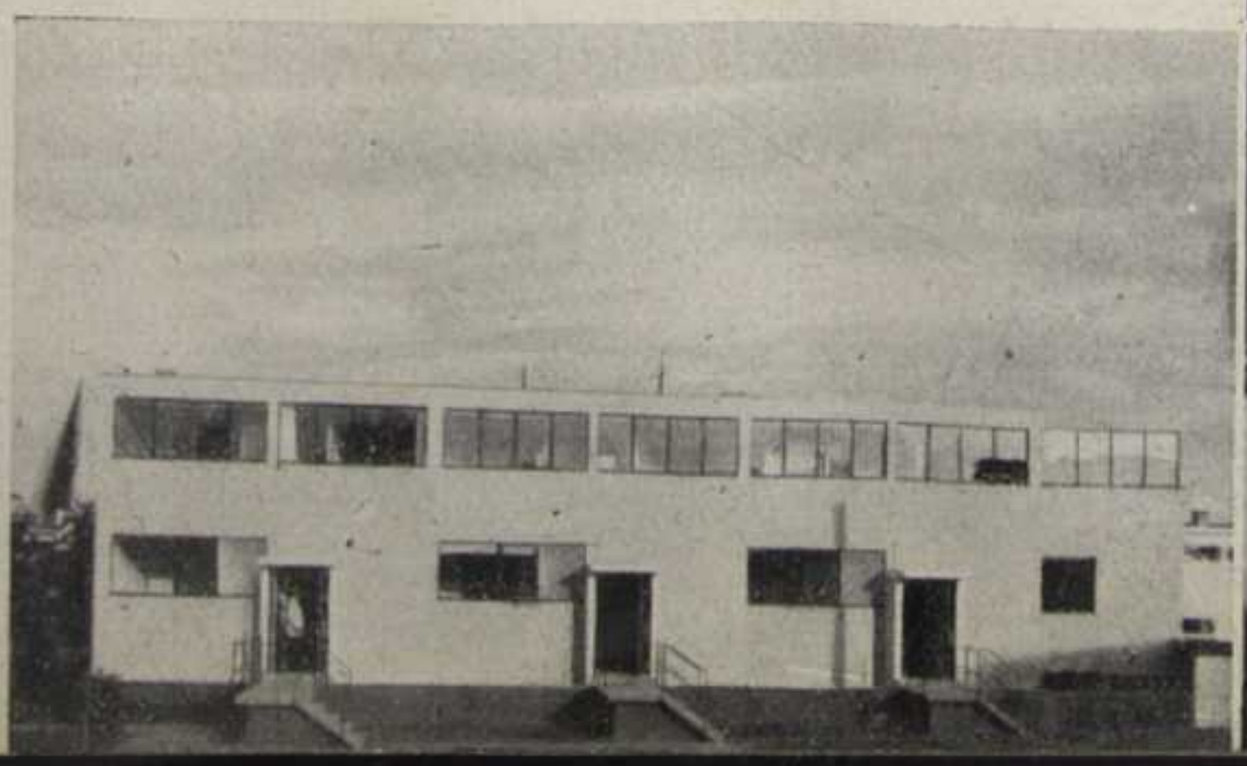

21


22

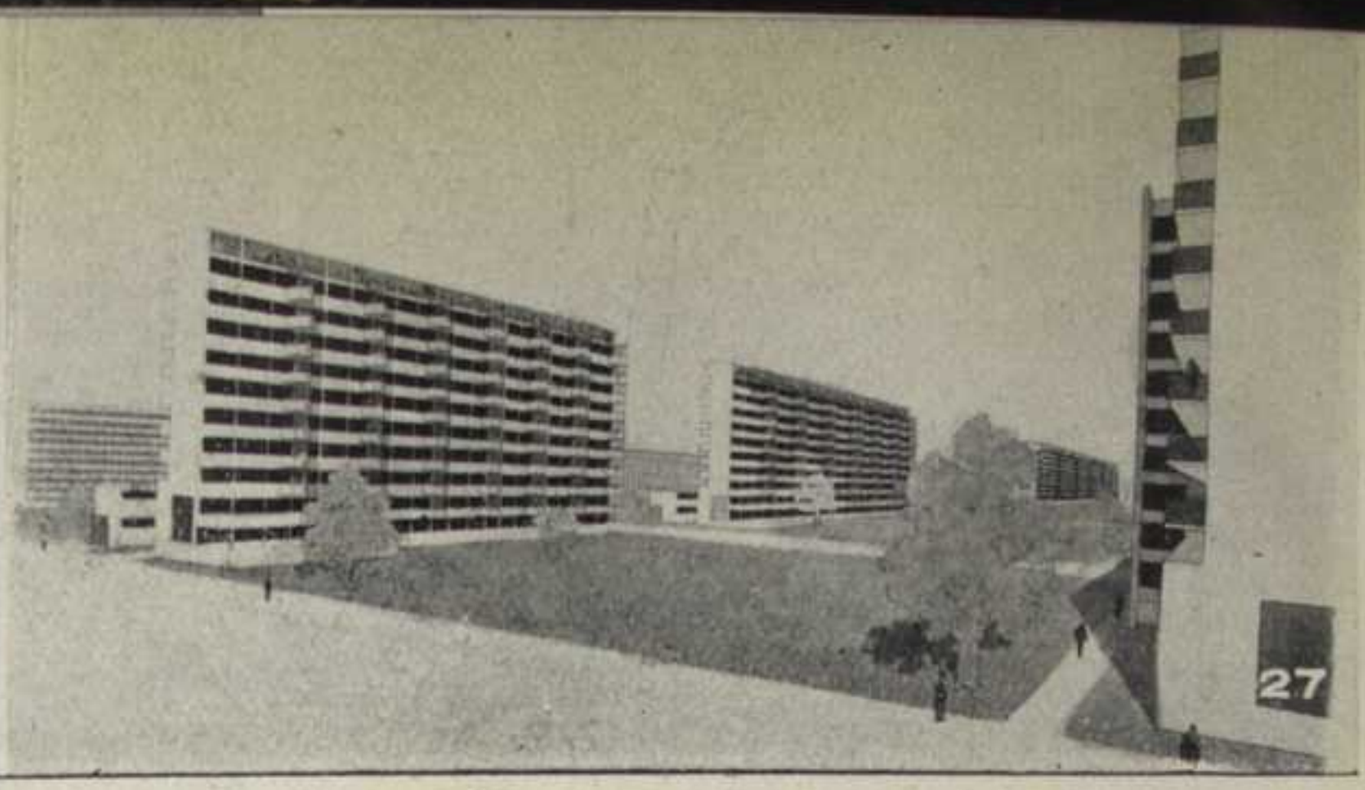

23


24


25


26





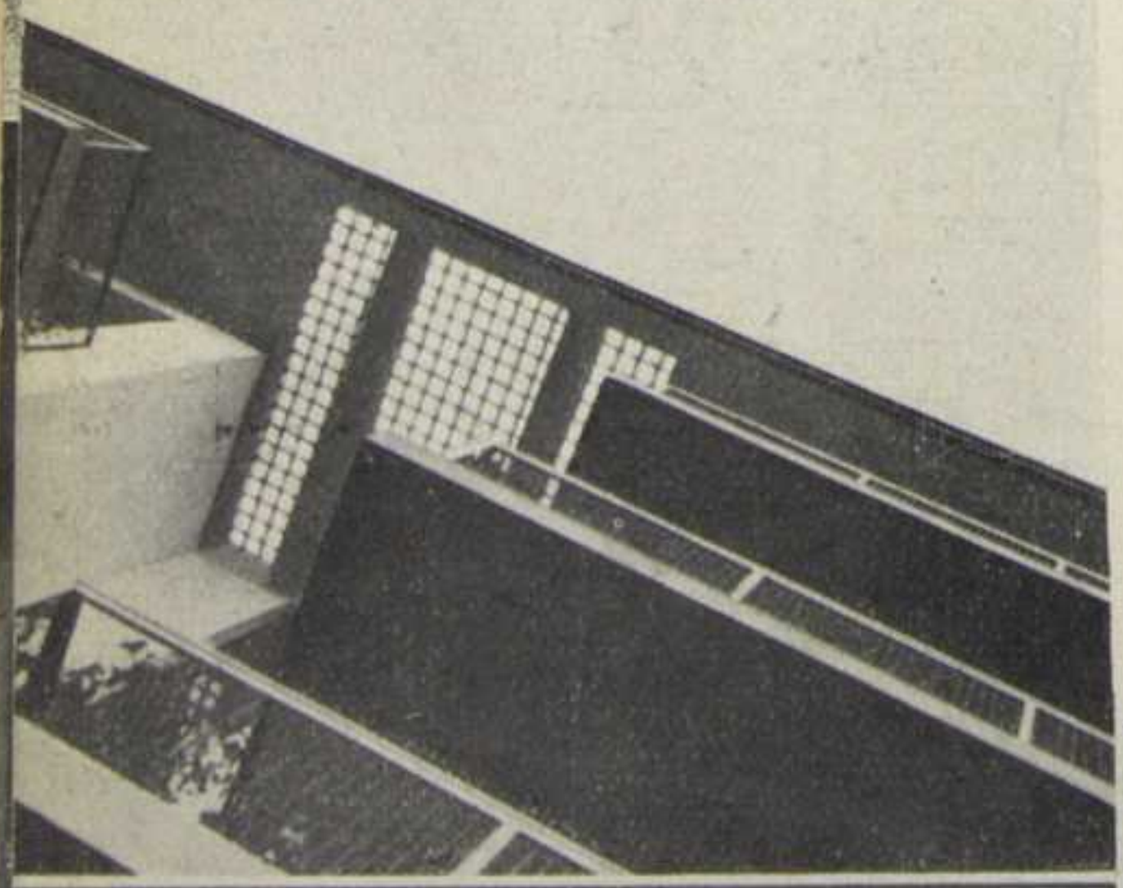


27. — Maqueta del proyecto de Gropius para una casa de d pisos. Obtuvo el primer premio en un concurso del Estado a mán celebrado en 1928.

28. — Estas construcciones resuelven el problema de las viendas a gran altura. Cuando existe una fuerte densidad población se obtienen así mayores espacios libres para parqu mejores luces y más ventilación.

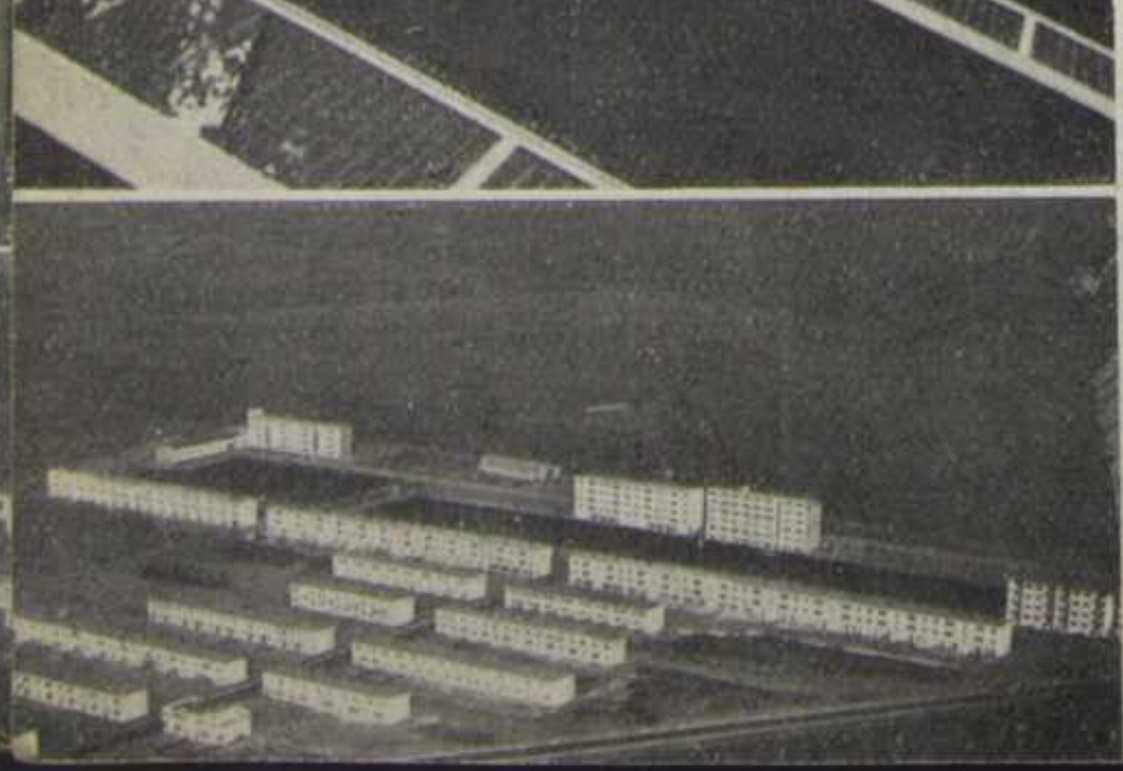
29. — Casa de departamentos en Berlín, construída por Gropi

30. — Un detalle de la casa de departamentos construída Gropius en Karlsruhe. Tejado sobre la escalera.



31. — La colonia Dammerstock, cerca de Karlsru su primera fase, 1928. Aquí, por vez primera, s orientado lógicamente los bloques de casas en la di Norte-Sur, de modo que todas las habitaciones r sol, ya sea del Este o del Oeste. No hay habita orientadas al Norte, detalle de gran importancia climas septentrionales.

32. — Casa para varias familias, proyectada por G en Karlsruhe. Cada departamento consta de dos ciones y servicios.









33. — Viviendas para estudiantes de la **Bauhaus**. Son características de ellas los balcones volados que forman una prolongación de cada piso.

34. — Una fábrica de hormas para zapatos construída por Gropius en 1911. Consiguió en ella transformar la pared, despojándola de su antigua misión sustentora.

35. — En esta casa para oficinas, construída en Colonia en 1914, hay ya un piso todo de cristal.

36. — Esto ha sido llevado a su última consecuencia en el edificio de la **Bauhaus**, fundada por Gropius y dirigida por él durante nueve años. Los pilares están a plomo de la planta baja y los demás pisos en voladizo.

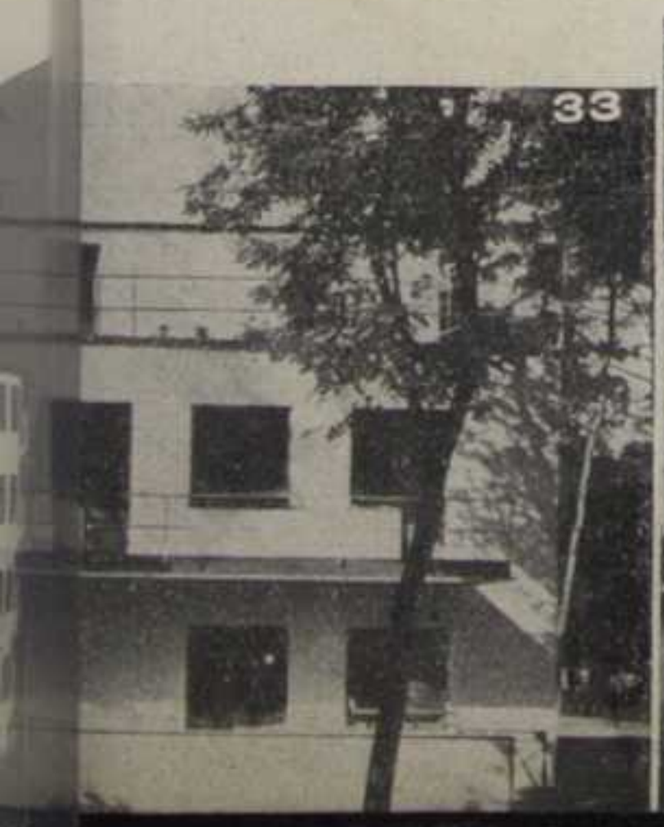
37. — Una vista exterior de la **Bauhaus**.

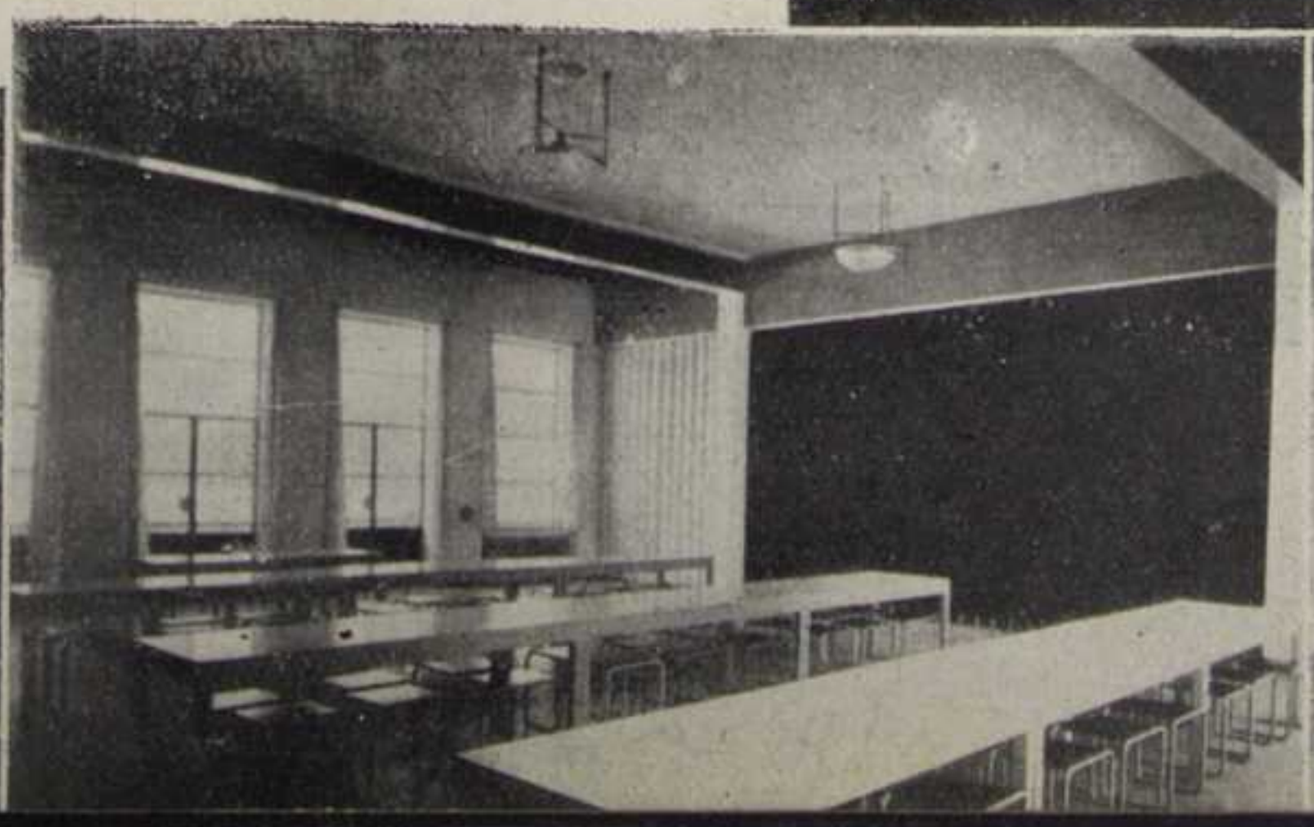


partamentos estudiantiles en la **Bauhaus**. Hay veintitios. Cada uno de ellos posee nichos para dormitorios en la pared. El comedor común está en la planta baja.

— El comedor para estudiantes. Se ve una de las puerllamadas de "acordeón" que pueden plegarse completamente. Al fondo, el escenario.

















40. — La fachada norte de estas viviendas muestra los grandes ventanales de los estudios con vistas al jardín.

41. — Un ángulo del comedor en la misma casa.

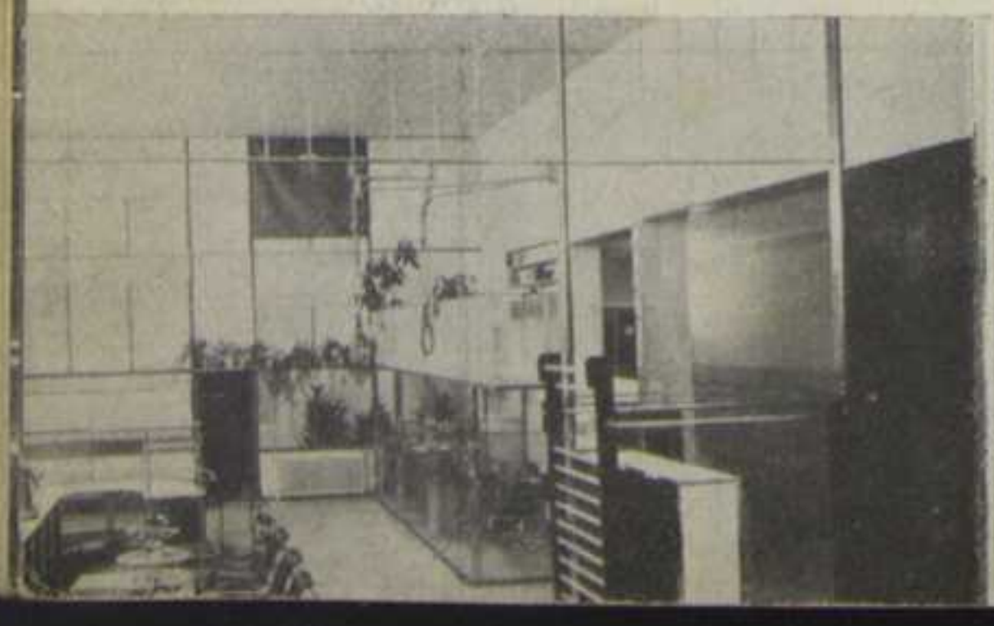
42. — Un lado del jardín con una "loggia" cubierta.

43. — Una oficina de contratación de trabajo en Dessau.

44. — —Sala de reunión común en una casa-vivienda de diez pisos. Se compone de baño-gimnasio, bar, pista de baile, nichos para biblioteca, además de mesas de juegos, audición de radio y gramófono.

45. — Una vista del bar y de la biblioteca-galería.

46. — Salas individuales y, a la derecha, una biblioteca con los anaqueles en la pared.







con nuestro íntimo ser humano. Aislados o en relación unas con otros son medios expresivos de emociones diversas y de distintos movimientos anímicos. Así, el rojo provoca muy diferentes sensaciones que el azul o el amarillo, y las formas redondeadas nos hablan de distinta manera que las agudas o quebradas. Estos elementos básicos son los sonidos con los cuales se construye la gramática de la forma y sus reglas del ritmo, de la proporción, del claroscuro, del equilibrio y del espacio lleno o vacío. Tanto los sonidos como la gramática pueden aprenderse; pero lo más importante, la vida orgánica de la obra creada, procede de la potencia creadora original del individuo que busca y crea, dentro de aquellas normas objetivas, sus medios privativos de composición. Esta brújula viva será siempre lo decisivo y esencial. Pues el anhelo de exactitud y de unidad entraña el peligro, para los débiles, de eliminar el orden animado. El espíritu muere ahogado por lo mecanicista y por el número (su expresión) cuando no se alimenta continuamente en las fuentes de lo inconsciente.

WALTER GROPIUS

NOTAS

EL MEDIEVALISMO EN LA PINTURA COLONIAL

El Renacimiento y su clara preceptiva formal, apenas rozaron la superficie del alma española. Los mismos arquitectos que llevaron a la culta Salamanca en el siglo XVI, la firme voluntad constructiva del orden renacentista, como obedeciendo a un imperativo racial, ya agregaban a sus imitaciones, espontáneos elementos barrocos. Comparado con el racionalismo renacentista el barroco es intuición, contenido más que forma. Ello expresa mejor el "pathos" hispánico; por eso el espíritu español pasa de lo medieval a lo barroco haciendo apenas el tránsito por un Renacimiento convencional y académico, extraño a su alma. En la América colonial no tuvimos siquiera esa transitoria etapa renacentista, y los hombres rudos y devotos que fundaron las primeras ciudades, dijérase que habían traído de España la ya fugitiva Edad Media. Luego veremos cómo la misma condición de la tierra no hizo sino arraigar más este medievalismo. Así, mientras en pleno siglo XVI impera en Europa la forma italiana, los artistas coloniales de Perú, Méjico o Quito, semejan primitivos del siglo XIII. Son más contemporáneos de Giotto o de Cimabue o de los pintores medievales de España, que de Rafael o de Tiziano. Entraremos en esas pinturas coloniales captando su gracia ingenua, su tosca frontalidad, su deseo de anécdota que no satisfecho con lo que ya narra el cuadro, colma los espacios vacíos con luengas explicaciones que completan la narración. Un pintor cuz-

queño pinta por ejemplo, con detallado patetismo los tormentos de un condenado, y no satisfecho con sus figuras monstruosas, aun graba al pie del cuadro versos alusivos:

Dolores, ansias sin cuento,
volcanes, garfios, cadenas,
aunque son crueles penas
no son el mayor tormento.

No ver a Dios ni un momento,
esta es la pena sin par
y en aquella obscura cárcel
sin Dios y sin fin penar.
. . . . . .
Aqueste horrible tormento
con la gran pena de daño,
no serán penas de un año,
siglos durarán sin cuento.

Para comprender la Colonia y gustar su perfume espiritual, es, pues, preciso no hacer la mueca liberalota de nuestros escritores del siglo XIX que la confundieron en la fórmula simple de "tosquedad" e "ignorancia", sino entrar en la religiosidad esencial que la caracteriza, ahondarla y explicársela, aunque otras formas espurias que a ella se agreguen (lujuria, morosidad y amaneramiento en el trato y la vida social, quisquillosidad exagerada, gula o simonía), intenten paralogizarnos. El error de la historiografía liberal que hasta ahora mantuvo fórmulas estereotipadas sobre dicha época, es aplicar a nuestra vida criolla el sincronismo de la historia europea. Culpamos hasta a la administración española de nuestro medievalismo colonial, que era la única fórmula cultural posible. Por eso es la Colonia el capítulo de historia americana menos claramente conocido; ha inspirado

hasta ahora sólo nociones pintorescas o interpretaciones volterianas a la graciosa manera de Ricardo Palma. Su esencia espiritual permanece virgen, y hallaría allí la naciente sociología americana un rico venero de estudio.

La comparación con la Edad Media, quizá. sea un punto de partida para esclarecer esta época. Aunque nuestra conquista corresponde en el sincronismo de la historia europea al siglo del Renacimiento, ya sabemos por qué esas formas renacentistas, ajenas a la misma España, no podían arraigar entre nosotros. Por uno o dos hombres de espíritu renacentista como el poeta Ercilla o el gentil caballero García Hurtado de Mendoza en la conquista de Chile, viene a América la masa de soldados en quienes la Edad Media española con su orgullo municipal, su folklore y su devoción, vivía la obstinada vida del instinto. El escenario americano, el aporte de la superstición indígena a la devoción española, la distancia del ámbito cultural europeo, el primitivismo que pide el nuevo ambiente de conquista para adaptarse a él, la curiosa traslación que el fraile o el misionero deben hacer de las verdades de su fe a la imaginación del indígena, no hacen sino acentuar dicho medievalismo. Así en el terreno de la historia social las guerras civiles peruanas ya en el tiempo de Pizarro, las luchas entre vascongados y extremeños por la plata de Potosí en el siglo XVII, las facciones de los "Vicuñas" en el Alto Perú, podrían compararse con las bandas italianas de la Edad Media. Y la guerra contra el indio bravo, la guerra araucana en Chile, por ejemplo, pone en la vida colonial que se torna morosa una como voluntad de cruzada.

Pero la imagen visual nos llevaría por un camino más rápido a precisar el tono de dicho medievalismo. Recientemente, el escritor peruano F. Cossio del Pomar ha reunido en un libro de rica iconografía (*Pintura Colonial. Escuela Cuzqueña.* H. G. Rozas, editor, Cuzco) algunas de las obras más características de aquella escuela vernácula de pintura. El libro no alivianado de un gran lastre retórico, tiene escaso valor crítico, pero sumi-

nistra curiosas noticias sobre la vida de los pintores coloniales y un material gráfico propicio al juicio comparativo. Hubo en el Cuzco sus Giottos y sus Cimabues coloniales que más que la forma del Renacimiento, sincrónica en el tiempo, parecieron recoger una tradición medieval venida con el conquistador o el fraile y más cercana de su espíritu. No sólo en la técnica primitiva, la frontalidad y el detallismo ingenuo, el carácter narrativo de la pintura, el amor con que trata el episodio sin subordinarlo al conjunto, recuerda esta pintura la de los primitivos europeos. Como los pintores de la Italia del siglo XIII reaccionando contra el rígido arte bizantino para darle a las escenas religiosas mayor intimidad, descubren ya ingenuamente la realidad italiana, los pintores coloniales de El Cuzco visten a la Virgen con el traje de una mestiza rica, o hacen que presida la procesión de Corpus, el Inca Sairi Ttupacc.

El goce moderno del Arte Puro, de la libre invención estética, no corresponde naturalmente a esta pintura realizada con pasiva honradez de artesano. El pintor (suele ser un lego que bebe la sopa de un convento, o un mestizo que tiene habilidad para otras artes manuales) pinta porque ha ocurrido en la ciudad un milagroso suceso de que conviene a la Religión guardar memoria, o un rico se paga un cuadro religioso a manera de exvoto, o bien el cuadro cumple una didáctica de devoción describiendo en impresionantes episodios las penas del Infierno. Esa intención didáctica se afirma con las palabras escritas al pie, o en un ángulo del lienzo. Uno de los cuadros cuzqueños de mayor vida espiritual, el Retrato de Fray Juan de Escudero que se conserva en el Convento de Santo Domingo de El Cuzco, relata en cuidada caligrafía puesta al margen, los méritos del representado. No necesitara hacerlo porque en los ojos místicos y la ascética mano sobre el pecho se consume el amor a Dios y la ausencia del mundo. (Es el cuadro más próximo a la tradición española del siglo XVI que conozcamos entre los cuzqueños; no ha sido realizado seguramente, por mano mestiza; el medievalismo de la pintura

colonial se hace aquí melodía barroca.) El cuadro civil suelen ponerlo de moda los jesuítas, quienes se acercan más al mundo laico de la nobleza, la magistratura o el dinero. Grandes lienzos, abundantes de personajes y datos genealógicos, representan en la Iglesia de la Compañía de El Cuzco las bodas de Dn. Martín de Loyola, Gobernador de Chile, con la princesa mestiza Beatriz Ñusta y de Dn. Beltrán García de Loyola con Dña. Lorenza de Idiáquez. En medio de la representación cortesana de ambos cuadros y las golillas y terciopelos de fines del siglo XVI que visten los personajes, no falta el detalle medieval como la alegoría de la ciudad celeste representada al fondo.

En temas más próximos de su fantasía sencilla puso el artista colonial mayor emoción y don verídico. Pequeños retablos de escenas evangélicas donde la Huída a Egipto de José, María y el Niño, parece el viaje de una apuesta familia mestiza que bajara a El Cuzco en rumoroso día de mercado. Entretiénese en el detalle naturalista, en dibujar con escrupulosidad lineal la pluma del sombrero que lleva la Virgen o la humilde flor del camino. Nos hacen pensar en la Italia franciscana del siglo XIII, en Asís y en el Giotto estos retablos. Es un lenguaje de ternura, un infantil y gozoso estilo balbuciente que florecía como supervivencia de la Edad Media, cuando ya el agitado Barroco empezaba a poblar las iglesias americanas del siglo XVII con las retorcidas volutas doradas de sus altares, con su retórica profusa que hace de los dos últimos siglos coloniales siglos de estilización y conceptismo.

Santiago de Chile, 1931

MARIANO PICON SALAS

SOBRE LA REFORMA DE LA ORTOGRAFIA PORTUGUESA

El 30 de abril último, la Academia de Ciencias de Lisboa y la Academia Brasileña de Letras, convinieron en un acuerdo ortográfico que tiende a simplificar la escritura de la lengua portuguesa, acercándola más a la fonética corriente. Las modificaciones convenidas son aplicables por igual a la pronunciación europea y a la americana. Ambos gobiernos se han manifestado conformes en adoptar las nuevas reglas, y ellas parecen llamadas a abrirse paso poco a poco, a pesar de la natural resistencia de las fuerzas conservadoras, aquí representadas por las costumbres individuales y por los generales hábitos de la imprenta. Naturalmente, no han faltado los comentarios chuscos, que parecen una fatalidad inseparable de todo intento de reforma ortográfica. En castellano, donde la simplificación ortográfica es ya grande, aún queda algo por hacer; pero desacreditan la causa, por lo mismo que provocan la reacción humorística, esos reformistas aficionados que se empeñan en sustituir la *c* fuerte por la *k*, sin querer darse por entendidos de que, para el lector de nuestra lengua, la *k* es una letra espeluznante. (Aquí hablamos de la escritura corriente o demótica, no del alfabeto fonético de los filólogos, que cede a otras necesidades). Un poeta — un gran poeta por cierto — ha adoptado algunas simplificaciones tímidas, como el empleo invariable de la *j* en vez de la *g* fuerte. La consecuencia de esta regla debiera ser la supresión de la *u* muda después de la *g* débil, pero él no se ha atrevido a agotar las consecuencias de su sistema. Y su timidez ha quedado descubierta a las claras, cuando cierto crítico vino a objetarle: "Daré crédito a tu reforma, si te atreves a escribir *hombre* sin "*h*". De todos modos, la labor de simplificación se continúa en nuestra lengua de un modo consuetudinario y fuera de todo dictamen de los gramáticos. Es así como aumenta cada día el número de los que escriben *suscritor* en

vez de *subscriptor*. El corrector de imprenta, guardián de las normas, todavía se opone. Unamuno cuenta por ahí que, habiendo escrito en uno de sus libros la palabra *oscuro*, la imprenta le envió las pruebas con la corrección: "*obscuro* ¡ojo!". A lo que él contestó, quitándole a la palabra la letrilla pedante y etimológica: "*oscuro ¡oreja!*". Porque, como lo hacía notar el académico brasileño Medeiros e Albuquerque en su regocijado discurso ¿A qué viene esta superstición etimológica en tiempos en que un *negro*, vestido de *negro*, puede perfectamente ser *candidato?* Al lado de estas reacciones normales contra la sencillez ortográfica, se dan las anormales o patológicas. Así la del falso cultista que se cree obligado a torturar la palabra mucho más de lo que exige la etimología, y se empeña en escribir *erudicción* y *expontáneo*, por ejemplo. En las imprentas de Hispanoamérica, o no existe el corrector profesional o tiene menos autoridad de especialista que la que todavía conserva en España. El resultado de ello es cierta anarquía en la acentuación y en la puntuación, que reflejan más directamente el modo de escribir del autor. A veces, la anarquía va un poco más allá, protegida por las peculiaridades del habla americana, y sobre todo en los periódicos que se componen a toda prisa. En muchos diarios de cierta república, de cuyo nombre no quiero acordarme, abundan los casos del *atravezar*, — así con *zeta*. Y si el andaluz se pusiera a escribir como habla, abundarían fenómenos como el que sorprendí en un mosaico viejo de cierta iglesia de Sevilla, donde a Santa Justa se la llama literalmente: *Santa Juta*.

La nueva ortografía portuguesa propone la eliminación de consonantes mudas (*cetro*, por *sceptro*); de consonantes dobles (*sábado* por *sabbado*), con excepción de la doble *ss*: *russo*, o de la *erre*: *carro*, eliminación de la *h* muda intermedia (*compreender* por *comprehender*), con excepción de los compuestos en que la *h* es inicial del segundo elemento: *inhumano*; también se elimina la *h* en formas reflexivas o pronominales del futuro y condicional de los verbos: *dever-se-á* en vez de *dever-se-ha*, *dir-se-ia* en

vez de *dir-se-hia*; y finalmente se eliminan la *s* del grupo *sc* (*sciencia*: *ciencia*) y el apóstrofo: *d'este*: *deste*.

En cuanto a sustituciones: la *k* y la *ch* con sonido fuerte quedan, como en castellano, sustituídas por la *qu* o la *c*, según el caso, salvo para las abreviaturas de *kilo* y para los derivados de nombre extranjero que llevan *k*: *kantismo;* la *w* se trueca por *u* o *v*, según el sonido; la *y* por *i;* los grupos *ph*, *rh*, y *th*, por *f*, *r*, y *t;* la *z* final por *s*, salvo excepciones de nombres propios; y la *m* por *n* donde se ha caído la *p* etimológica: *pronto* en vez de *promto* (*prompto*).

Hay además, algunas uniformaciones para evitar la dualidad que la costumbre ha venido manteniendo en ciertas grafías, y hay unas precisiones más sobre división silábica y acentuación; todo ello orientado de conformidad con la verdadera lengua hablada.

Esta brevísima exposición basta para comprender que la lengua portuguesa se ha acercado más a la castellana. El viajero argentino que pasa por Río de Janeiro rumbo a Europa, y que quiere aprovechar las breves horas en tierra para mitigar su sed con el clásico refresco de coco, se sentirá más a su gusto cuando el "taxi" lo lleve, en la Avenida Río Branco, al *Café Simpatia*, porque aquello de *Sympathia* — escrito todavía en griego —, le resultaba algo antipático. (Y la verdad es que los cafés y los comercios en general no parecen muy resueltos a adoptar las nuevas reglas, por razones de economía y también de rutina). Como quiera, el paso está dado, y es un paso de aproximación. La red invisible de la lengua — una lengua, sin embargo, tan cercana y tan parecida a la nuestra — ha resultado una telaraña de acero lo bastante resistente para contribuir con eficacia a mantener la unidad de este inmenso continente, metido dentro del otro: la nacionalidad brasileña. Acabada ya la formación del pueblo, la primera evolución nacional, la red se afloja ahora lo bastante para volverse permeable. Permeable hasta cierto punto, claro está. Siempre marcarán la frontera otros fenómenos morfológicos y

sintácticos más profundos, y aun esas pequeñas costumbres de la lengua a que se refiere Ronald de Carvalho en una notícula sobre los traductores brasileños de Amado Nervo (Véase: *Monterrey*, Nº 5). El poema de Nervo *Cobardía* ofreció a los traductores, en el primer verso, un escollo insuperable para un brasileño: *Pasó con su madre.* "En portugués del Brasil — dice Carvalho — ningún poeta lírico se atrevería a escribir: *Passou com sua mãe.* No hay extranjero que pueda imaginarse el sabor de ironía que brota del régimen de posesivo junto al nombre de *madre*"... Y concluye ingeniosamente: "He aquí una prueba física de que los dos idiomas fundamentales de la Península se parecen tanto que no se equivalen. El teorema de las paralelas encuentra, aquí, la mejor demostración".

Y sin embargo, entre estas dos corrientes paralelas que, por definición, sólo podrían encontrarse en el infinito, ha habido en todo tiempo un cambio de inducciones eléctricas que fomenta el caudal de ambas. Ved lo que acabo de encontrar en no menor purista que el riguroso y exclusivo Estébanez Calderón. El 16 de abril de 1851, cuando don Juan Valera, joven diplomático en servicio, vivía en Lisboa, Estébanez Calderón le escribe desde Madrid:

"Y a propósito le diré, si es que ya no ha caído en ello, lo
" útil que nos es la lectura de los buenos prosadores portugueses.
" Los *lusismos* sientan maravillosamente en nuestra lengua: son
" frutos de dos ramas de un propio tronco, que se ingieren recí-
" procamente para salir con nueva savia y no desmentido sabor".

El contacto con el habla portuguesa abre, en las palabras del escritor hispánico, canales de connotación que el tiempo comenzaba a azolvar, y desyerba algunas veredas olvidades de la sintaxis.

A. R.

FILMS

Escribo mi opinión de unos films estrenados últimamente.

El mejor, a considerable distancia de los otros: *El asesino Karamasoff* (Filmreich). Su director (Ozep) ha eludido sin visible incomodidad los aclamados y vigentes errores de la producción alemana — la simbología lóbrega, la tautología o vana repetición de imágenes equivalentes, la obscenidad, las aficiones teratológicas, el satanismo — sin tampoco incurrir en los todavía menos esplendorosos de la escuela soviética: la omisión absoluta de caracteres, la mera antología fotográfica, las burdas seducciones del comité. (De los franceses no hablo: su mero y pleno afán hasta ahora, es el de no parecer norteamericanos — riesgo que les prometo no corren). Yo desconozco la espaciosa novela de la que fué excavado este film: culpa feliz que me ha permitido gozarlo, sin la continua tentación de superponer el espectáculo actual sobre la recordada lectura, a ver si coincidían. Así, con inmaculada prescindencia de sus profanaciones nefandas y de sus meritorias fidelidades — ambas inimportantes —, el presente film es poderosísimo. Su realidad, aunque puramente alucinatoria, sin subordinación ni cohesión, no es menos torrencial que la de *Los muelles de Nueva York*, de Josef von Sternberg. Su presentación de una genuina, candorosa felicidad después de un asesinato, es uno de sus altos momentos. Las fotografías — la del amanecer ya preciso, la de las bolas monumentales de billar aguardando el impacto, la de la mano clerical de Smerdiakov, retirando el dinero — son excelentes, de invención y de ejecución.

Paso a otro film. El que misteriosamente se nombra *Luces de la ciudad*, de Chaplin, ha conocido el aplauso incondicional de todos nuestros críticos; verdad es que su impresa aclamación es más bien una prueba de nuestros irreprochables servicios telegráficos y postales, que un acto personal, presuntuoso. ¿Quién iba a atreverse a ignorar que Charlie Chaplin es uno de los dio-

ses más seguros de la mitología de nuestro tiempo, un colega de las inmóviles pesadillas de Chirico, de las fervientes ametralladoras de Scarface Al, del universo finito aunque ilimitado, de las espaldas cenitales de Greta Garbo, de los tapiados ojos de Gandhi? ¿Quién a desconocer que su novísima *comédie larmoyante* era de antemano asombrosa? En realidad, en la que creo realidad, este visitadísimo film del espléndido inventor y protagonista de *La quimera del oro,* no pasa de una lánguida antología de pequeños percances, impuestos a una historia sentimental. Alguno de estos episodios es nuevo; otro, como el de la alegría técnica del basurero ante el providencial (y luego falaz) elefante que debe suministrarle una dosis de *raison d'être,* es una reedición facsimilar del incidente del basurero troyano y del falso caballo de los griegos, del preterido film *La vida privada de Elena de Troya.* Objeciones más generales pueden aducirse también contra *City lights.* Su carencia de realidad sólo es comparable a su carencia, también desesperante, de irrealidad. Hay películas reales — *El acusador de sí mismo, Los pequeros, Y el mundo marcha,* hasta *La melodía de Broadway* —; las hay de voluntaria irrealidad: las individualísimas de Borzage, las de Harry Langdon, las de Buster Keaton, las de Eisenstein. A este segundo género correspondían las travesuras primitivas de Chaplin, apoyadas sin duda por la fotografía superficial, por la espectral velocidad de la acción, y por los fraudulentos bigotes, insensatas barbas postizas, agitadas pelucas y levitones portentosos de los actores. *City lights* no consigue esa irrealidad, y se queda en inconvincente. Salvo la ciega luminosa, que tiene lo extraordinario de la hermosura, y salvo el mismo Charlie, siempre tan disfrazado y tan tenue, todos sus personajes son temerariamente normales. Su destartalado argumento pertenece a la difusa técnica conjuntiva de hace veinte años. Arcaísmo y anacronismo son también géneros literarios, lo sé; pero su manejo deliberado es cosa distinta de su perpetración infeliz. Consigno mi esperanza — demasiadas veces satisfecha — de no tener razón.

En *Marruecos*, de Sternberg, también es perceptible el cansancio, si bien en grado menos todopoderoso y suicida. El laconismo fotográfico, la organización exquisita, los procedimientos oblicuos y suficientes de *La ley del hampa*, han sido reemplazados aquí por la mera cumulación de comparsas, por los brochazos de excesivo color local. Sternberg, para significar Marruecos, no ha imaginado un medio menos brutal que la trabajosa falsificación de una ciudad mora en suburbios de Hollywood, con lujo de albornoces y piletas y altos muecines guturales que preceden el alba y camellos con sol. En cambio, su argumento general es bueno, y su resolución en claridad, en desierto, en punto de partida otra vez, es la de nuestro primer *Martín Fierro* o la de la novela *Sanin* del ruso Arzibáshef. *Marruecos* se deja ver con simpatía, pero no con el goce intelectual que causan la visión (y la revisión) de obras anteriores de Sternberg. No con el justo goce intelectual que produce *La batida*, la heroica.

JORGE LUIS BORGES