

LA UNIVERSIDAD

ORGANO DE LA UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR



© 2001, DERECHOS RESERVADOS

Prohibida la reproducción total o parcial de este documento,
sin la autorización escrita de la Universidad de El Salvador



SISTEMA BIBLIOTECARIO, UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR

EL SALVADOR
CENTRO AMERICA

ENERO
FEBRERO

1975

UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR

Sumario

Wolfgang Haberland

APUNTES SOBRE PETROGRABADOS EN
EL SALVADOR

Roman Jakobson

¿QUE ES LA POESIA?

Francisco Gavidia

EL DIBUJO EN LAS ARTES

Lyle Richard Campbell

EL ESTADO ACTUAL Y LA AFINIDAD
GENETICA DE LA LENGUA INDIGENA
DE CACAOPERA

Alejandro Masís

PUERTABIERTA DE LA CULTURA



La Universidad

Director

PEDRO GEOFFROY RIVAS

Secretario de Reducción

ALEJANDRO MASIS

D¹ CARLOS ALFARO CASTILLO
Rector a i

D¹ MANUEL ATILIO HASBUN
Secretario General

Reconocimientos

Impresión al cuidado de
MAURICIO PEREZ JOVEL

Lanotipo
LUIS ALONSO MARMOL

Corrector
JOSE EMILIO SANCHEZ

Cajas
LUIS A. HERNANDEZ

Impresión tipografica
RICARDO ADOLFO MENJIVAR
CARLOS ALFREDO MONTTI

Fotomecánica
EDUARDO R. HUEZO

Impresion Offset
LUIS A. GIRON ZETINO
RUBEN CAMPILLO MUÑOZ

Encuadernacion
ALFREDO HUEZO

Próximo Número

CONMEMORACION DEL CENTENARIO DEL
PRIMER PERIODICO OFICIAL DE LA
UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR

EDITORIAL UNIVERSITARIA
SAN SALVADOR, REPUBLICA DE
EL SALVADOR, CENTRO AMERICA

Precio: ₡ 2.00

LA UNIVERSIDAD

Me honra y me carga de serias responsabilidades la encomienda de reanudar la publicación de la Revista LA UNIVERSIDAD, órgano oficial de la Universidad de El Salvador.

He esperado el comienzo de este año de 1975 para iniciar una nueva etapa de LA UNIVERSIDAD, por ser esta una fecha de especial significación: en marzo próximo celebraremos el centenario del primer órgano oficial de nuestra máxima casa de estudios, nominado en su nacimiento LA UNIVERSIDAD NACIONAL, "periódico quincenal, científico y literario", el cual, trece años más tarde, en 1888, se convirtió en LA UNIVERSIDAD.

Vestida con nuevos ropajes —un distinto formato— sale esta Revista al reencuentro con sus antiguos lectores y colaboradores y a la búsqueda de nuevos amigos. Número de despegue, esta primera edición quiere únicamente asentar el pie para el impulso inicial, rastrear viejas raíces hasta llegar a la roca primigenia, maravillosa tosca página en que el ancestro olmeca perennizó su prístino balbuceo cultural, mágicas invocaciones a las terribles fuerzas desconocidas que gobernaron su mundo, desesperado preguntar

BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR
DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECA

por un destino de luz apenas presentido. Después, con Gavidia, indio angustiosamente aculturado, el intento de explicar racionalmente lo que es por esencia inexplicable. Y luego, el grito que cerrando en otro plano la vuelta de la mágica espiral que comenzó en la roca, pregunta en una vasta soledad sin ecos: ¿Qué es la Poesía? Pregunta sin respuesta o que puede tener mil distintas, porque con ella hemos llegado a esa dimensión donde ya no comprendemos porque todo está comprendido, en la que no hay desarrollo ni perspectiva sino valencia, intemporalidad y espacio creciente proyectándose en todas las direcciones.

Y es aquí, en este ámbito anhelante, donde hemos querido rendir homenaje a los dedos anónimos que iluminaron el barro, al ojo desesperado de Canjura persiguiendo la luz y el color más allá de los últimos espejos, a la orgullosa humildad de la palabra que en Raúl Contreras cobra estatura de asombro.

Aquí está, pues, LA UNIVERSIDAD, la Revista de ustedes, universitarios de ayer, de hoy y de mañana. De todos ustedes esperamos comprensión, orientación y colaboración.

Gracias.

P G R

APUNTES SOBRE PETROGRABADOS EN EL SALVADOR

WOLFGANG HABERLAND

MUSEO ETNOLOGICO DE HAMBURGO, ALEMANIA

I

LOS PETROGRABADOS DEL RIO TITIHUAPA

Cuando uno va de Sensuntepeque en camino directo a San Vicente se cruza casi en la mitad del camino el Río Titihuapa que corre del oeste hacia el Río Lempa; a unos cuatrocientos metros al poniente del puente, a ambos lados del río, se observan despeñaderos; en uno de éstos en la orilla sur, a una altura de 280 mts. s.n.m. desde hace muchos siglos, el río ha hecho un abri o una cueva de ocho metros de altura, casi de la misma anchura y de una profundidad de unos tres metros. Los paredones se encuentran formados por una serie de lavas y tobas riolíticas y dacíticas estratificadas (según el Dr. W. H. Grebe que ha visitado este lugar acompañado del autor).

En este abri se hallan en una altura entre uno y dos metros numerosos petrograbados que circundan la cueva como una faja. La

densidad de éstos es mayor en el medio, es decir en la parte más profunda del abri, y disminuyen hacia los lados. En el medio se ven también siete concavidades algo grandes redondas que forman una línea ondulada horizontal.

Solamente una parte de los grabados forma figuras que se pueden reconocer como dibujos. La mayor parte consiste de líneas irregulares, algunas veces curvas, otras veces rectangulares, o una mezcla de ambos tipos. Unas de ellas parecen letras chinas como las de abajo en la parte izquierda de la figura 1, pero esta semejanza es puramente casual. Como en muchísimos otros petrograbados de América también es difícil, o aun imposible en estas formas entender el sentido de los signos, y uno se inclina a pensar que el origen de ellos tiene su motivo, en la mayoría de los casos, en una especie de juego. Aun puede ser que después que alguien hubiera comenzado con los dibujos, y que otros de los indios antiguos hayan seguido en grabados, que se pudieran haber ocultado los motivos originales.

Entre las formas que se pueden reconocer como dibujos intentados se necesita mencionar en primer lugar dos figuras humanas (Figs. 1 y 2). Una representa un hombre corriendo, todas las partes del cuerpo han sido compuestas con rayas estrechas y profundas; la cabeza parece un pico, ambos brazos están doblados hacia abajo, una de las piernas está echada adelante y termina en una forma como de garra, la otra echada atrás está algo rota, especialmente en el pie, donde se ve un signo como un lazo. La otra figura arriba mencionada está más clara, construida también solamente de líneas, se observa que las piernas y el único brazo, estirado hacia arriba, son más naturales que las de la primera figura; en la cabeza, también dibujada en una sola línea, se nota la boca abierta muy saliente. Al fin, arriba, se encuentra una cosa que puede ser un sombrero o algo parecido.

Otra figura, aunque dudosamente parece un mono (Fig. 3), en la cabeza se parece mucho a algunas reproducciones de monos de barro y de piedra que el autor ha visto en varias colecciones particulares de la República. Al contrario de las primeras figuras, la cabeza, el cuerpo y el punto final de la cola están dibujadas como un área limitada de líneas grabadas. La mayor parte de la cola y las piernas, en cambio, se han hecho en estilo lineal. Los brazos faltan y en la cabeza no se encuentran ni boca, ni ojos, ni otras partes naturales.



Fig. 3.—Figura de un mono (?)
petrograbado del Río Titihuapa.

Hay también otro dibujo de un animal, esta vez un pájaro, que se ve algo oscuro en el centro de la figura 2 enfrente de una de las figuras humanas. La cabeza se distingue claramente, a pesar de que se nota una línea que cruza el pico; la parte superior del pico está un poco encorvada. Esta línea parece sustentar la opinión que los grabados no se han hecho todos al mismo tiempo, sino en épocas diferentes y puede ser que las figuras que representan dibujos más o menos naturales fueran las primeras hechas en el abri. Pero esta última conclusión es dudosa y puede que la sucesión sea al contrario. También el cuello y el cuerpo se observan distintos a pesar de que este último está un poco plano. La cola aparece dudosa porque no tiene una conexión con el cuerpo, pero en esta roca blanda la erosión es posible que hubiera oscurecido algunas líneas. Un problema bastante difícil es el reconocimiento de las piernas, porque en su lugar se nota algo así como una escalera; puede ser que originalmente dos rayas verticales han representado las piernas y que tiempos después otro grabador hubiera agregado a ellas las líneas horizontales. Si esto fuera correcto sería una argumentación adicional a la sucesión de grabados mencionada como dudosa arriba.

Al otro lado de la segunda figura humana se encuentra una cara, posiblemente de un hombre (Figs. 1 y 2), motivo frecuente en los petrograbados de Centro América. En el área contorneada de una línea se observan dos ojos redondos y una línea recta y horizontal como si fuera el orificio de la boca. Esta cara está rodeada por tres lados de otro círculo un poco angular que falta solamente en la parte de abajo.

El último dibujo que se puede distinguir entre las líneas es un animal hecho muy primitivamente en estilo lineal (véase Fig. 2 en la mitad del lado derecho). No se puede decir qué clase de animal se intentó dibujar, solamente es seguro que debe ser un mamífero. Este grabado sería interesante si se pudiera confirmar que la línea vertical en la mitad de la espalda del animal fuera la figura de un hombre. En este caso el animal

sería necesariamente un caballo y por lo menos este grabado habría sido hecho después de la conquista.

Además de la discusión de las diferencias en el estilo, en la medida de lo posible, y en el factor tiempo que se describían en el artículo final de esta serie, se permite indicar que en este abri del Río Titihuapa no se observan ni el sol ni la luna, motivos tan famosos entre los demás petrograbados de Centro América.

II

LA CUEVA DEL TORO

El 8 de julio de 1954 el autor visitó esta cueva junto con los doctores Muiel Noe Porter y W. H. Giebe. Se encuentra en el Cantón de Tecomatal, jurisdicción de Estanzuelas, Departamento de Usulután. El camino más agradable hacia la cueva es aquél que baja desde Estanzuelas por una pendiente empinada hasta la cuenca del Río Malancol —en dirección occidental— y luego sigue el curso de este río hacia el noroeste. A más o menos un kilómetro de su desembocadura en el Río Lempa, al lado occidental, a unos 150 mts del lecho del río, se encuentra una peña que según Giebe consiste de tobas dacíticas de pómez. Frente a ésta, el terreno plano se hunde formando una cuenca pequeña, lo que tal vez indica un curso antiguo del Río Malancol. Más o menos en el centro de la peña, a unos 2 mts. sobre el suelo, se encuentra la entrada de una cueva pequeña, generalmente llamada “Cueva del Toro” que ofrece un aspecto algo artificial. Tiene unos 2 mts. de altura, 1 m de ancho en la entrada y 4 mts. de profundidad. Se ensancha un poco hacia atrás. Un nicho (¿artificial?) está hundido en la pared posterior.

Los pictograbados se hallan cerca de la entrada en la pared izquierda (septentrional) (figura 1); en el interior faltan. El estado de conservación es diverso, especialmente se ha hecho ya muy difícil reconocer partes de los grabados exteriores. El carácter extraordina-

riamente cursivo de los signos, que se muestra varias veces en espiras (véase fig. 1), inmediatamente salta a la vista en una contemplación general de los grabados. Pero resulta de un examen más detenido que cierto número de signos no armonizan con el carácter mencionado, lo que se tratará detalladamente después. Unos de éstos pueden compararse con signos mayas, como se tratará más abajo

Quisiera expresar aquí mis agradecimientos más sinceros a mi colega Dr. Gunther Zimmermann (Universidad de Hamburgo) por sus indicaciones de paralelos mayas que me pudo dar a base de sus conocimientos profundos en esta materia

Hay que denominar primeramente varias cabezas y figuras, tres de éstas se hallan en la parte izquierda (delantera) de los grabados. Se puede reconocer fácilmente la cabeza y busto de un hombre o mono, a la izquierda abajo (véase fig. 1). Sigue hacia arriba y un poco hacia el centro una cabeza, que según su formación es muy parecida a las formas Zi 121 y 122 (según Zimmermann 1953), como representación de un muçielago. La nariz plana aparece aquí también como característica especial. La tercera cabeza se halla más arriba todavía y otra vez más hacia la izquierda. A pesar de que faltan detalles característicos su forma es también muy semejante a la de los jeroglíficos mayas. Al fin se puede ver otra cabeza más, casi en el centro del grupo posterior (derecho) (véase fig. 1). La manera de representación en general indica que se trata muy probablemente de la cabeza de un ave.

Fuera de estos dibujos relativamente sencillos y fácilmente explicables hay otros cuyo valor simbólico, si tuvieran uno, se podría averiguar solamente a base de los jeroglíficos mayas. Primeramente se estudiarán los dos signos en la parte izquierda baja del grupo posterior (derecho). El superior de éstos se parece mucho al símbolo Zi 1371 (fig. 2), un jeroglífico frecuentemente usado en el Codex Tro-Cortesianus, que debe significar “cueva, hundimiento”, como resulta bastante claramente de las escenas de caza en las pá-

ginas 91-92A del código mencionado (fig. 3). No obstante su descomposición, en parte muy intensa, el otro signo puesto debajo del primero es muy semejante a Zi 1328 B, del jeroglífico de Venus (fig. 4). Luego mencionamos el signo colocado a la izquierda de los anteriores y entre los dos grupos, que han sufrido mucho por descomposición, pero según las partes conservadas debe relacionarse sin duda con el símbolo del escudo Zi 1372 (fig. 5). También los signos superiores del grupo izquierdo anterior han sufrido mucho bajo las influencias del tiempo y se puede reconocerlos solamente por partes. Pero lo que está conservado en la parte anterior recuerda mucho al afijo Zi 72 (fig. 6), mientras la parte detrás de ésta puede relacionarse tal vez con Zi 79 (fig. 7). Desafortunadamente el elemento siguiente está tan destruido que ya no se puede reconocer nada. Ello es una verdadera lástima especialmente porque los afijos Zi 72 y 79 se encuentran juntos con el signo principal Zi 1347 en el término "centio" (fig. 8). Finalmente hay que mencionar que la espina, abundante en los pictogramas, ya era conocida entre los Mayas y probablemente estaba relacionada con el agua.

Si desatendemos las cabezas, entre las cuales la cabeza del muiciélago está interesantemente relacionada con cuevas en general, quedan signos que tal vez pueden interpretarse como cueva, venus, (escudo), el complejo acuático y el (muy dudoso) "centio". Hay que subrayar en este momento que siempre se corre un riesgo muy grande al asimilar pictogramas con signos conocidos de contenidos simbólicos. La costumbre evidente de los indios de añadir otras líneas más a partes ya adornadas, lo que se puede observar en tribus recientes de América del Sur, origina muchas veces formas que parecen significar algo pero que corrientemente se han formado sólo por casualidad. El ojo humano transforma muchas veces afinidades casuales en semejanzas y de tal manera hace creer en un contenido que en realidad no existe. Estas restricciones valen también en el caso presente. Pero por otro lado hay que anotar que es tal la abundancia de casos paralelos con je-

roglíficos Mayas que apenas puede ser dada por casualidad. Una parte de los signos parece además significativa, por ejemplo el de "cuevas". Mientras la asociación estrecha con el signo de venus tal vez puede dar una indicación sobre el objeto de la cueva probablemente sagrada a asuntos religiosos (recuérdese el nicho en la pared posterior de la cueva); también la indicación al agua se puede relacionar con río vecino, que en aquellos tiempos pasó tal vez inmediatamente en la vecindad de la población, como indicamos antes.

Si las analogías de los pictogramas de la "Cueva del Toio" se comprobaban como ciertas, luego tendrían una importancia considerable porque por primera vez se demostraría la existencia de ideas del mundo espiritual de los Mayas, y con eso probablemente de los mismos Mayas, al oriente del Río Lempa

III

LOS PICTOGRAMAS DE SIGÜENZA

Estos grabados en rocas se encuentran al sueste de la pequeña ciudad de Tenancingo, Departamento de Cuzcatlán, cerca del camino de aquella población hacia el cantón de Quisiltepeque y de la Carretera Interamericana. El camino muy estrecho y en tiempos lluviosos, malo (la visita se verificó el 25 de agosto de 1954), pasa desde Tenancingo primero un kilómetro hacia el sur y luego unos 1200 mts. hacia el sueste. Luego se cruza el Río Tepechapa en un vado bastante hondo. Al otro lado (occidental) el camino sigue casi en la misma dirección, subiendo fuertemente en una quebrada. El terreno está muy cortado, caracterizado por algunas formaciones parecidas a cabezales de sedimentación y mesetas pequeñas con pendientes rípidas. La mayoría de las pendientes más suaves y mesetas está ocupada por maizales. Al otro lado del Río Tepechapa a unos 500 mts. de distancia se encuentra una pequeña hacienda, propiedad del Sr. Abraham Sigüenza. En la pendiente

occidental superior de la meseta pequeña situada entre el Río Tepechapa y la quebrada se halla un nicho evidentemente artificial de unos 2 mts. de altura, 1.5 mts. de ancho y hasta unos 50 cms. de profundidad, que está adornado con numerosos pictograbados. La parte izquierda (septentrional) de éstos, hundidos en tobas de pómez endurecidas probablemente dacíticas (según Grebe), está muy intensamente descompuesta mientras la parte media y la derecha se han conservado muy bien (fig. 9). Las representaciones no son comprensibles y en su mayor parte consisten en líneas trazadas en forma de curva. Solamente en un dibujo (la parte izquierda del grupo derecho en la fig 9) se supone poder reconocer una cabeza. Pero esta forma también puede haber sido creada por casualidad. Faltando un nombre para la quebrada, se había elegido el nombre del propietario del terreno para denominar estos pictograbados no conocidos hasta ahora

IV

PIEDRA DE LA LUNA

Esta piedra grande se halla a unos 2.5 kms. al noroeste del pueblo de Yamabal, Departamento de Moazán, a una altura de 430 mts. s.n.m., o sea unos 160 mts. más alto que el propio pueblo; desde la villa y a continuación de la llanura al norte del Volcán de San Miguel, el terreno sube muy poco, pero después de 1.5 kms. asciende bruscamente en dos gradas bien definidas por rocas volcánicas oscuras hasta alcanzar la altura indicada. La misma roca volcánica compone también la denominada piedra, que alcanza una altura de 1.50 mts. y actualmente forma parte de un muro lateral de un camino hacia el antiguo Volcán de Cacaguatique. Las rocas expuestas alrededor parecen ser lava arrojada por aquel volcán. Como la piedra es bien redondeada, tiene bastante volumen y no demuestra deterioraciones; pero en cambio está cubierta de líquenes. Parece imposible que haya sido trasladada en tiempos recién pasados, y por el con-

trario, debemos suponer que ha ocupado este sitio desde los tiempos de los indios; aunque con esto nos surge el problema del por qué los petiograbados se hicieron exactamente en este lugar y en esta piedra, dado que aparentemente no existen formaciones especiales del terreno o fenómenos naturales como en otras partes se observan frecuentemente.

En parte, lo típico de los grabados en esta piedra, son los círculos con un punto en el centro (Figs. 1, 2, 3 y Foto 1) y se encuentran en grupos irregulares. En un caso se pueden reconocer tres círculos concéntricos con un punto en medio (Foto 1). Según indicaciones de indígenas de aquella zona, representa eso la "luna", de la cual depende el nombre de la piedra; pero en los petiograbados en general, tales figuras se han interpretado hasta ahora casi siempre como "sol". Una decisión definitiva para el caso discutido sería apenas posible, por lo menos por el momento; mientras ésta y algunas otras representaciones (véase Fig. 2 y Foto 2) se pueden apenas interpretar, hay también uno entre los grabados que por lo general está bien hundido y bien conservado, que representa sin duda la imagen de una pata de ave o de una mano (Fotos 1 y 2).

V

PETROGRABADOS DE LA CUEVA DEL CERRO EL CARBÓN

En una cueva de las peñas del Cerro El Carbón se encuentran otros petiograbados, que desde ahora en adelante deben llevar el nombre antes mencionado. La cueva está situada a unos 4 kms. al noroeste del pueblo Guatajiagua, Departamento de Moazán, a una altura de 575 mts. s.n.m. y se llega a ella por el mismo lado del pueblo mencionado. El mismo cerro es una de las estribaciones del antiguo macizo volcánico del Cacaguatique. El camino desciende desde la comunidad de Guatajiagua, primero con mucha inclinación hacia el valle del río del mismo nombre (280

mts. s.n.m.) y sube luego por 2 kms. a lo largo de una de las peñas. Después sigue el camino ascendiendo sobre una de las lomas, éstas parecen mesetas, se extienden desde el macizo mencionado hacia el sur y podrían haberse formado a base de un estrato duro.

La cueva propiamente dicha, tiene casi 2 mts. de alto, 3 mts. de profundidad y en la entrada 6 mts. de ancho. Hacia el fondo la cueva está irregularmente redondeada. El material de que está formada debe denominarse probablemente toba aglomerada, la que se puede reconocer particularmente en el techo. Al lado de la entrada habían caído grandes bloques del techo que hoy cubren el suelo, de modo que el aspecto de la cueva debe haber cambiado considerablemente desde los tiempos de los indios. Desde la entrada, especialmente en la madrugada, se tiene una vista hermosa sobre la llanura de San Miguel y el volcán del mismo nombre, así como sobre las lomas vecinas (Foto 4).

Los petrograbados existentes en la cueva tienen poca extensión y se pueden comprobar solamente en la pared al oeste. Consisten principalmente en hoyos redondos profundos, probablemente horadados, y de cruces que parecen tener relación entre sí, de modo que desde cierta distancia se puede imaginar el dibujo de un animal, cuya cabeza se extiende hacia la izquierda o sea hacia la entrada (Foto 5).

VI

LOS FIERROS DE GUATAJIAGUA

También para llegar a este lugar se parte de Guatajiagua, sólo que el camino esta vez conduce hacia el Sur, hasta llegar al río del mismo nombre; luego se sigue río abajo 100 mts. hacia el norte de su desembocadura en el río Amate. En este sitio, a una altura de

230 metros s n m., la orilla occidental del río consiste en unos 80 mts. de tobas solidificadas, cuyas superficies están fuertemente atacadas por la erosión del río y caracterizadas por numerosos hoyos erosionados. Particularmente en las partes más altas y en las más fuertemente inclinadas hacia el río se hallan muchos petrograbados (véase Fotos 6, 7, 8), que raramente están unidos, sino en su mayoría forman símbolos individuales, cuyas edades y estado de conservación parecen ser diferentes. Hay partes en que casi no se les puede reconocer, y las hay en que parecen grabados recientemente. Particularmente, los grabados posteriormente mencionados dejan surgir la impresión de que no son muy antiguos, es decir, fueron grabados después de la conquista, porque considerando la actividad del agua, especialmente durante la estación lluviosa y el material relativamente blando, no se explica su conservación tan excelente. Pero siempre se debe tomar en consideración la posibilidad de que algunos grabados antiguos se hayan regrabado en tiempos modernos por cualquier razón mágica. Para resolver este problema se necesitarían investigaciones detalladas sobre la dureza y la velocidad de la erosión de la toba.

Los motivos usados son muy variados y frecuentemente apenas interpretables. Damos una serie seleccionada de ellos en las Fotos 6, 7, 8 y en la Fig. 3. Representaciones de animales y hombres son bastante raras y si las hay, aparecen tan simplificados que casi no se les reconoce. Algunos otros símbolos por ejemplo el motivo de la llave (Fig. 3^a) que se halla con bastante frecuencia, y otros que parecen letras góticas (Figs. 3b, c), indican por su forma y apariencia, que han sido grabados después de la conquista, si acaso no se trata de formaciones puramente casuales.

Entre todos los petrograbados conocidos en El Salvador hasta ahora, los Fierros de Guatajiagua deberían reflejar, más que todos los otros, una influencia europea.



Fig. 1.—Este dibujo demuestra el sector central de los petrograbados del río Tithuapa.



Fig. 2.—Continuación hacia el lado derecho del sector central de los petrograbados del río Titihuapa.

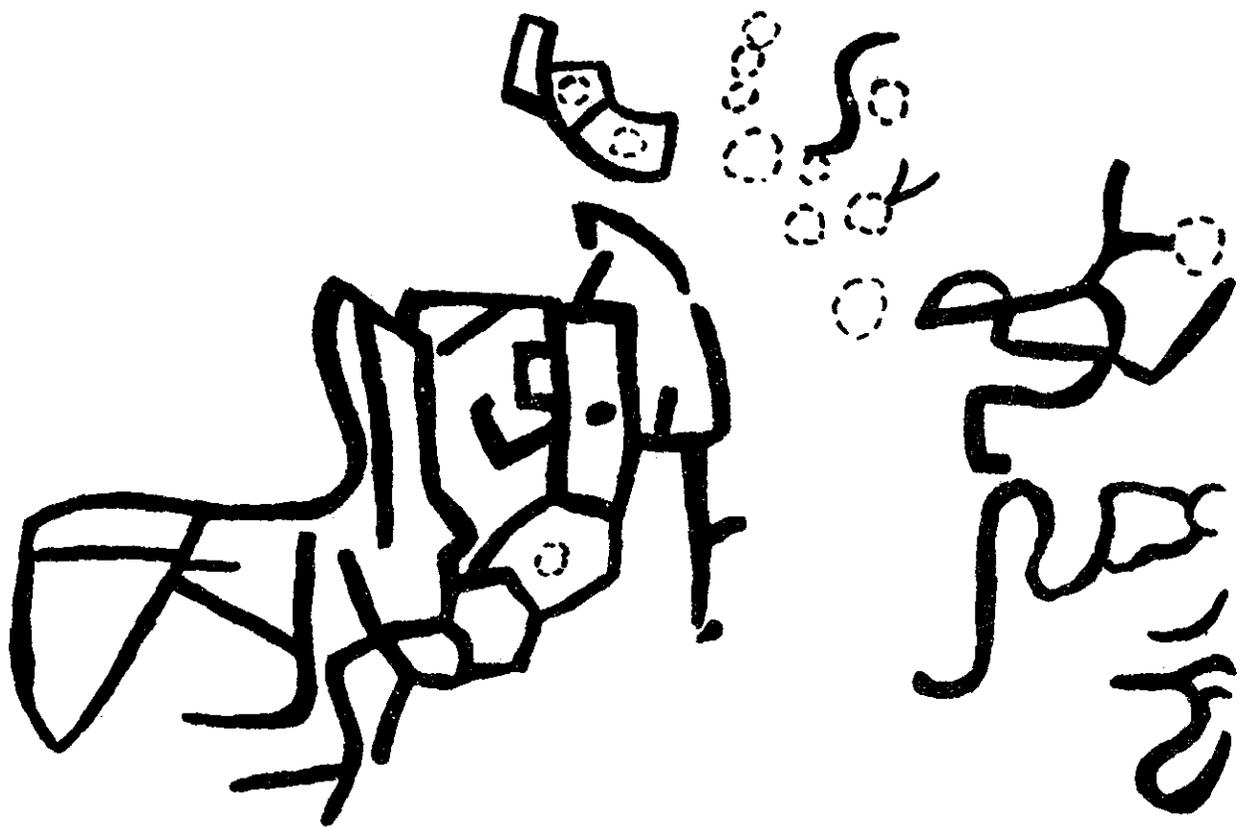
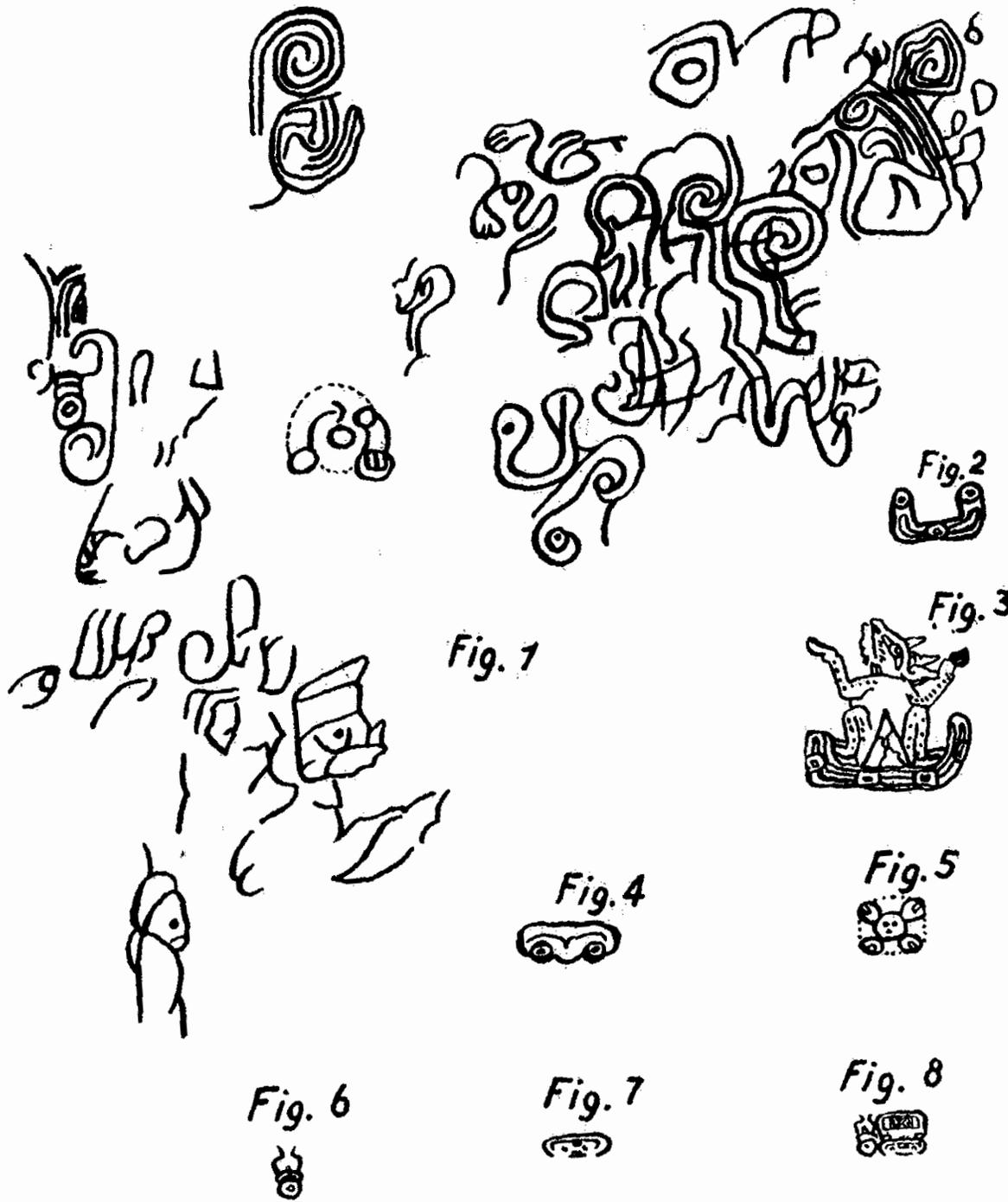


Fig. 4.—Continuación hacia el lado izquierdo del sector central de los petrograbados del río Títilhuapa.





- Fig. 1.—Pictogrado de la Cueva del Toro
 Fig. 2.—El jeroglífico Maya: Zi 1371
 Fig. 3.—Animal en una trampa de foso (Codex Tro-Cortesianus, p. 91)
 Fig. 4.—Jeroglífico Maya: Zi 1328 B
 Fig. 5.—Jeroglífico Maya: Zi 1372
 Fig. 6.—Jeroglífico Maya: Zi 72
 Fig. 7.—Jeroglífico Maya: Zi 79
 Fig. 8.—Jeroglífico Maya: Centro
 Fig. 9.—Pictogrados de Sigüenza, parte central y derecha

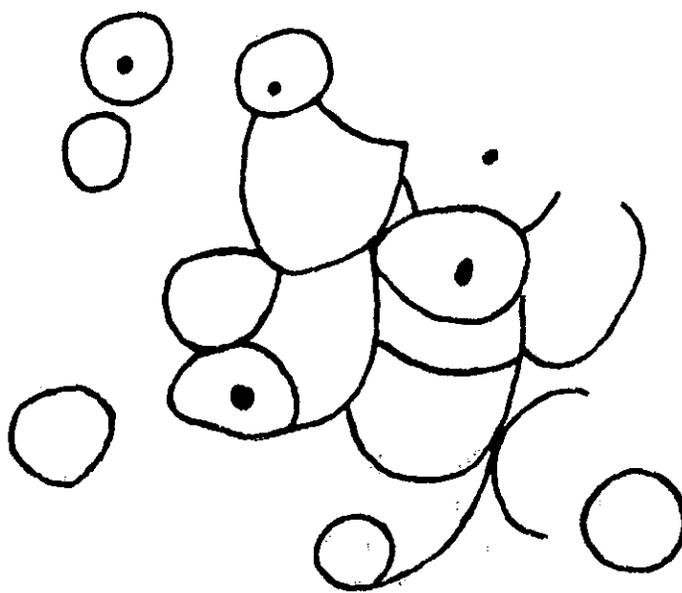


Fig. 1.—Piedra de la Luna, detalle.

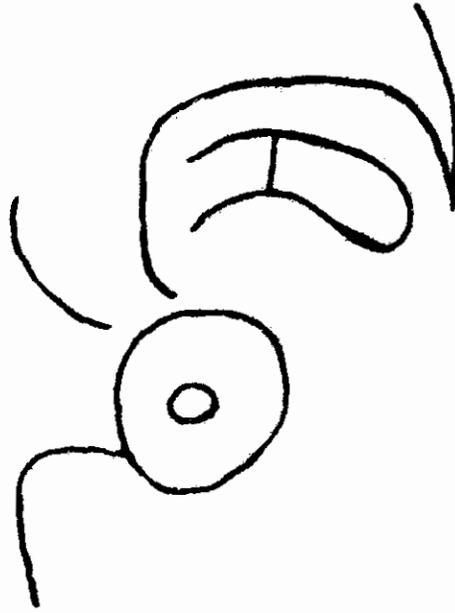


Fig. 2.—Piedra de la Luna, detalle.

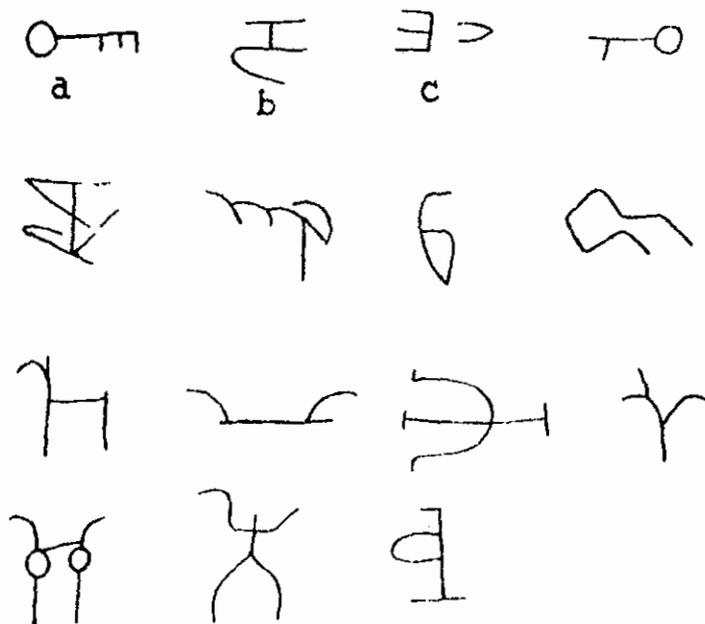


Fig. 3.—Fierros de Guatajagua, varios motivos.



Foto 1.—Piedra de la Luna, vista parcial de lado superior

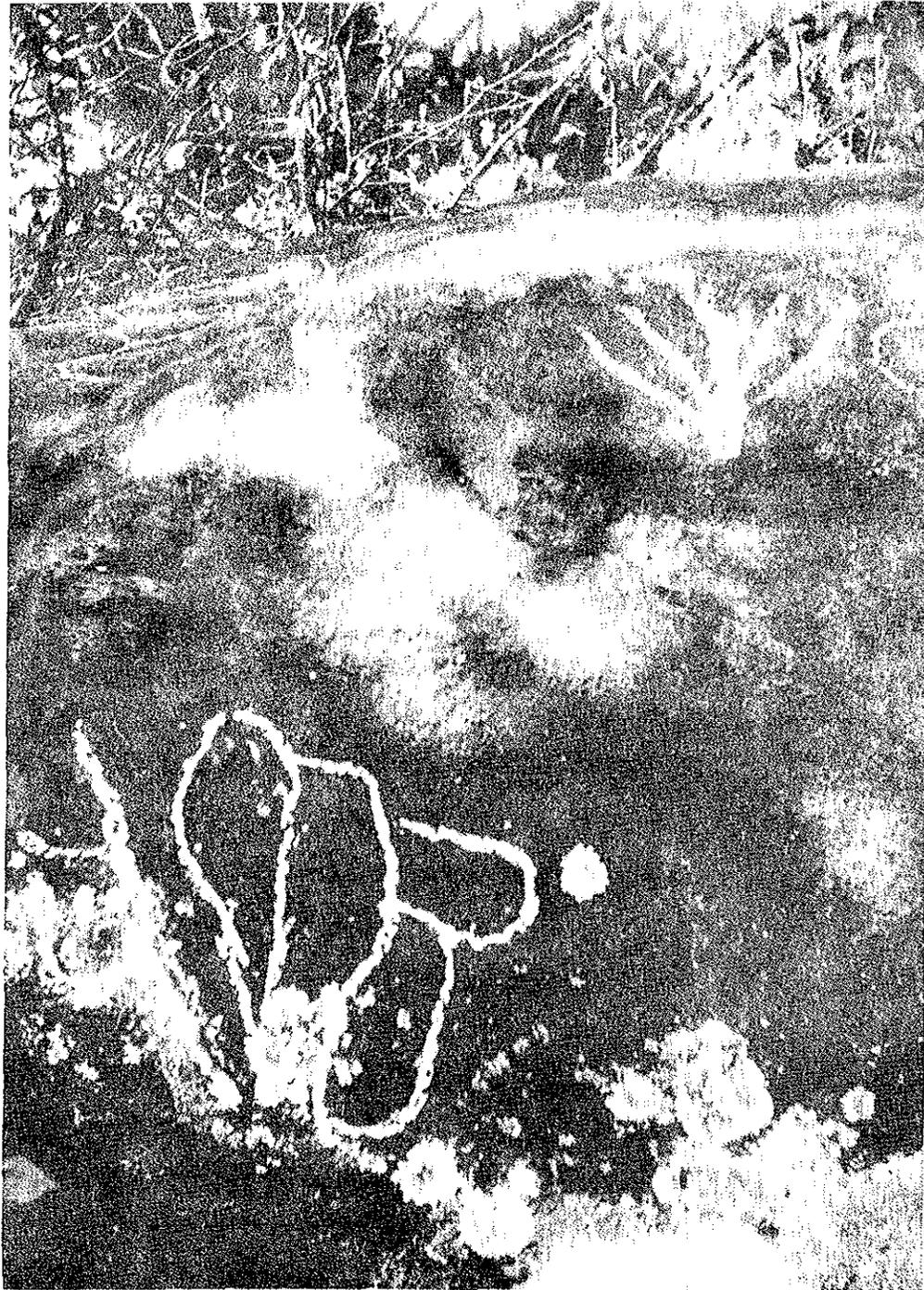


Foto 2 —Piedra de la Luna, vista parcial del lado izquierdo.



Foto 3.-Cueva en una peña del Cerro El Carbón.



© 2001, DERECHOS RESERVADOS

Prohibida la reproducción total o parcial de este documento,
sin la autorización escrita de la Universidad de El Salvador

SISTEMA BIBLIOTECARIO, UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR

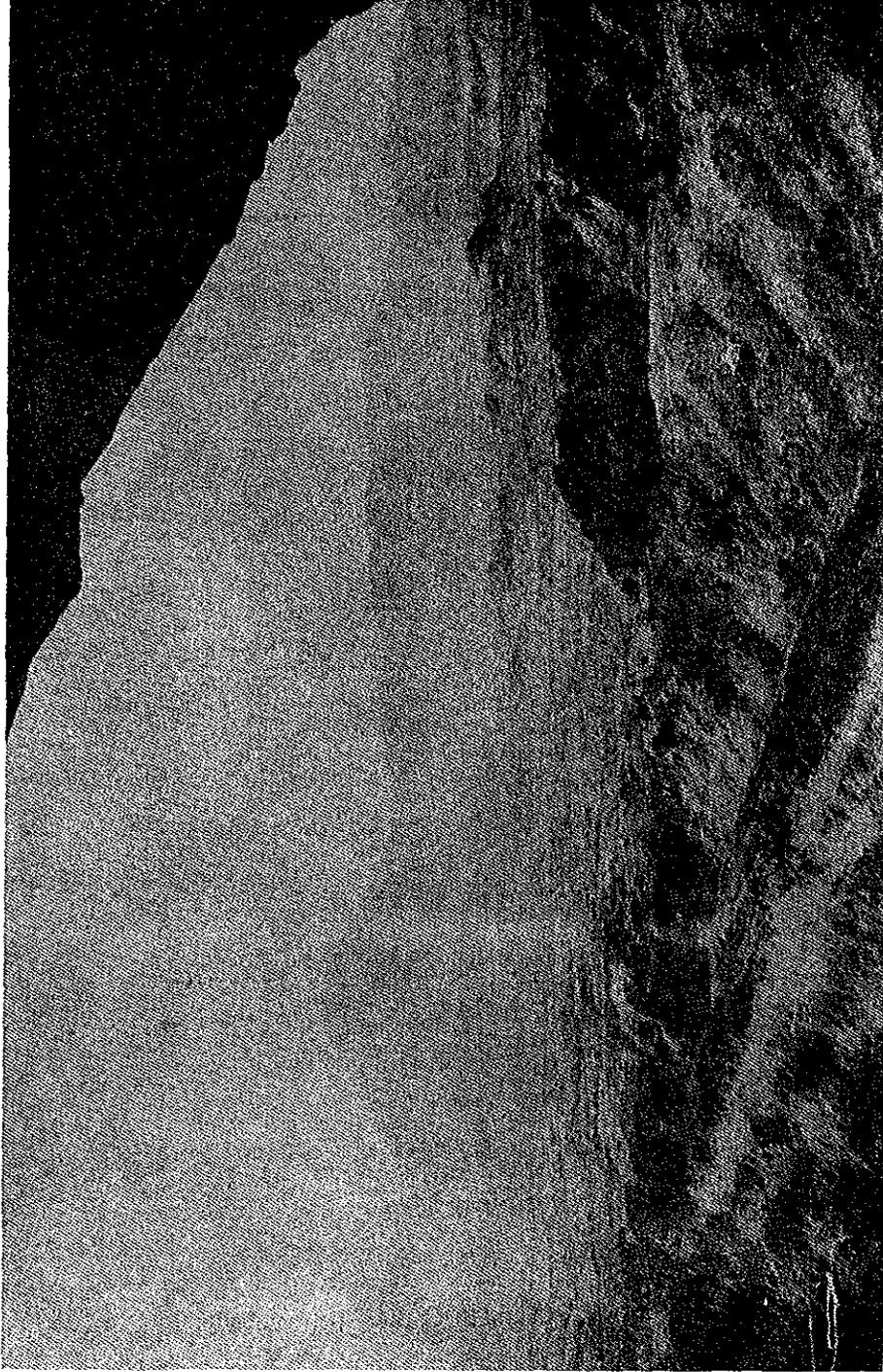


Foto 4.--Cueva El Carbón, vista sobre la llanura y el Volcán de San Miguel.



Foto 5.—Cueva El Carbón, petrograbado.



Foto 6.—Los Fierros de Guatajiagua, vista parcial.



Foto 7 –Los Fierros de Guatajagua, vista parcial.



Foto 8.—Los Fierros de Guatajiagna, vista parcial.

¿QUE ES POESIA?

por ROMAN JACOBSON

¿Qué es poesía? Si queremos definir esta noción, debemos oponerla a lo que no es poesía. Pero decir lo que no es poesía, actualmente, no es tan fácil

En la época clásica o romántica, la lista de los temas poéticos era muy limitada. Recordemos las exigencias tradicionales: la luna, un lago, un ruiseñor, unas peñas, una rosa, un castillo, etc. Los mismos sueños románticos no debían salir de este círculo. "Hoy he soñado, escribe Mácha, que estaba en las ruinas que se desplomaban delante y detrás de mí; bajo estas ruinas, espíritus femeninos se bañaban en un lago. Como un amante va a buscar a su amada en una tumba. En seguida, osamentas amontonadas, en un edificio gótico en ruinas, volaban por las ventanas." Las ventanas, justamente las ventanas góticas gozaron de un favor particular y, necesariamente, la luna brilló detrás de ellas. Hoy en día, toda ventana, a los ojos del poeta, es igualmente poética, desde el inmenso vano vidriado de una gran tienda hasta el tragaluz man-

¿QUE ES POESIA?

"La armonía nace de contrastes, el mundo entero está constituido de elementos opuestos", dije, "y—" "la poesía, la verdadera poesía", me interrumpió Mácha, "remueve el mundo de manera tanto más fundamental y sorprendente cuanto son más repugnantes los contrastes en que un secreto parentesco se manifiesta."
— K. Sabina (2)

chado por las moscas de un pequeño café de barrio. Las ventanas, en nuestros días, dejan ver toda clase de cosas. Nezval ha escrito:¹ "un jardín me deslumbró en medio de una frase / o letrina, no tiene importancia / Yo no distingo ya las cosas según el encanto o la fealdad que les habéis asignado".² Para el poeta actual como para el viejo Karamazov "no hay mujeres feas". No hay naturaleza muerta o en acto, paisaje o, pensamiento, que se presente fuera del dominio de la poesía. A la fecha,

la cuestión del tema poético no tiene objeto.

¿Puede definirse el conjunto de los procedimientos poéticos del *Kunstgriffe*?³ —No, pues la historia de la literatura atestigua su constante variación. El mismo carácter intencional del acto creador no es obligatorio. Basta recordar cuánto los dadaístas y los surrealistas siguen dejando al azar cuando hacen poemas. Basta pensar en el gran placer que el poeta ruso Khlebnikov tomó por las erratas: proclamó que una errata, era a veces, un artista notable. Es la incompreensión de la Edad Media la que ha destruido los miembros de las estatuas antiguas de lo que hoy, el escultor mismo se ocupa, el resultado (una sinécdoque artística) permanece el mismo. ¿Por qué se explican las composiciones de Moussoigski y los cuadros de Henri Rousseau, por el genio de estos artistas o por su analfabetismo en materia artística? ¿Cuál es la causa de las faltas de Nezval contra el checo, el hecho de que no lo ha aprendido o que habiénd-

dolo aprendido, deliberadamente lo ha rechazado? ¿Cómo habría aparecido un relajamiento de las normas literarias rusas si el ucraniano Gogol que poseía mal el ruso no hubiera llegado? ¿Qué habría escrito Lautréamont en lugar de los *Cantos de Maldoror* si no hubiera estado loco? Estas preguntas forman parte del mismo orden de problemas anecdóticos que el famoso tema escolar: ¿Qué habría respondido Margarita a Fausto si ella hubiera sido hombre?

Incluso si llegamos a determinar cuáles son los procedimientos poéticos típicos de los poetas en una época dada, no habríamos descubierto todavía las fronteras de la poesía. Las mismas aliteraciones y otros procedimientos eufónicos son utilizados por la retórica de tal época, más bien por el lenguaje hablado cotidiano. Ustedes escuchan en el tranvía bromas apoyadas sobre las mismas figuras que la poesía lírica más sutil y los chismes están compuestos siguiendo las mismas leyes que rigen los folletones de moda, o al menos (según el nivel intelectual del chismoso) los de la temporada pasada.

La frontera que separa la obra poética de lo que no es obra poética es más inestable que la frontera de los territorios administrativos de China. Novalis y Mallarmé tenían el alfabeto por la más grande de las obras poéticas. Los poetas rusos admiraron el carácter poético de una carta de vinos (Viazemski)⁴ de una lista de los vestidos del Zar (Gogol), de una guía de ferrocarriles (Pasternak), incluso de una factura de tintorería (Groutchennykh). Alegrementemente los poetas proclaman, en la actualidad, que el reportaje es una obra en que el arte está más presente que en la novela o el folletón. Habíamos mal, actualmente, en entusiasmarlos por el pueblito montañés que en las cartas íntimas de Bozena Nemcová nos aparecía como una genial obra poética.⁵

Existe una historia sobre campeones de lucha grieco-romana. El campeón mundial es derrotado por

un luchador de segundo orden. Uno de los espectadores declara que eso es una superchería, provoca al vencedor y lo derrota. Más lejos, un periodista revela que el segundo combate es también una superchería convenida de antemano. El espectador va a la redacción y abofetea al autor de la reseña. Sin embargo, las revelaciones del periódico y la indignación del espectador también eran supercherías convenidas previamente.

No crean al poeta que en nombre de la verdad, de la realidad, etc., reniega de su pasado poético o del arte en general. Tolstoi rechazó su obra, pero no dejó de ser un poeta, pues abrió un camino hacia formas literarias nuevas y todavía inusitadas. Se ha dicho, justamente, que cuando un actor rechaza su máscara, muestra su maquillaje. Basta con recordar un suceso reciente, la farsa carnavalesca de Durych.⁶ No crean más al crítico que busca querrela con un poeta en nombre de la autenticidad y de lo natural —él rechaza en efecto, una tendencia poética, es decir, un conjunto de procedimientos deformantes, en nombre de otra tendencia poética, de otro conjunto de procedimientos deformantes. Un artista juega enteramente de otro modo cuando anuncia que esta vez esto que hace no será *Dichtung*, sino *Wahrheit* desnuda, o cuando él afirma que tal obra no es sino pura invención y que de todas formas, “la poesía es embuste, y que el poeta que no se pone a mentir sin escrúpulos desde la primera palabra, no vale nada”.

Se encuentran historiadores de la literatura que saben sobre el poeta más cosas que el poeta mismo, que el estético que analiza la estructura de su obra, o el psicólogo que estudia la estructura de su vida mental. Estos historiadores muestran con una infalibilidad de catequista lo que, en la obra del poeta, es simple “documento humano”, y lo que constituye un “testimonio artístico”, dónde se encuentra la “sinceridad” y el “punto de vista natural sobre el mundo”

y dónde el “pretexto” y el “punto de vista literario y artificial”, lo que “viene del corazón” y lo que es “afectado”. Todas estas expresiones son citas sacadas del estudio *El erotismo decadente de Hlaváček*⁸ uno de los capítulos de una antología reciente de Soldan.⁹ Las relaciones entre la poesía erótica y el erotismo del poeta son descritos como si no se tratara de nociones dialécticas, de su transformación y de su inversión constante, sino de artículos inmutables de un diccionario científico; como si el signo y la cosa significada estuvieran ligados monogámicamente de una vez por todas y como si se olvidara lo que la psicología sabe desde hace tiempo, que ningún sentimiento es tan puro como para no estar mezclado del sentimiento contrario (ambivalencia de los sentimientos).

Despreocupadamente los trabajos de historia literaria aplican, hasta ahora, rígidamente el esquema dualista *realidad psíquica / ficción poética*, y buscan, entre una y otra, relaciones de causalidad mecánica. De tal suerte que nos podemos hacer la pregunta que atormentaba a un gentil-hombre francés de los tiempos antiguos: ¿la trailla está atada al perro, o el perro a su trailla?

El diario de Mácha, documento altamente instructivo, que desgraciadamente se edita todavía con lagunas considerables, podría probarnos la esterilidad de estas ecuaciones con dos incógnitas. Ciertos historiadores de la literatura no tienen en cuenta sino la obra pública de los poetas y simplemente dejan de lado los problemas biográficos, otros, al contrario, se esfuerzan en reconstruir su vida con todos los detalles: admitimos las dos posiciones, pero rechazamos formalmente la diligencia de los que reemplazan la verdadera biografía de un poeta por un relato oficial recortado como una selección de trozos escogidos. Las lagunas del diario de Mácha son dejadas para que la juventud soñadora que admira la estatua de Myslbek en Petrin¹⁰ no sufra una decepción

Peio, como Puschkin lo ha dicho, la literatura y, agregamos nosotros, con mayor razón las fuentes histórico-literarias, no pueden estar al alcance de las quinceañeras que, por lo demás, hoy leen cosas más serias que el diario de Mácha

Mácha, el poeta lírico, en su diario describe de manera apaciblemente épica sus funciones fisiológicas, eróticas o excrementicias. Con la precisión inexorable de un contador anota al servirse de un código fatigoso cómo y cuántas veces ha saciado su deseo en el curso de sus reencuentros con Lori Sabina dice de Mácha que tenía "ojos oscuros de mirada penetrante, una frente majestuosa en que se leen profundos pensamientos, ese aire de melancolía que expresa sobre todo la palidez, una apariencia de dulzura y de abnegación femenina, cautivaban sobre todo al bello sexo" Sí, es exactamente la imagen de la belleza de las muchachas en los poemas y los cuentos de Mácha, pero en su diario, las descripciones de la amada recuerdan mejor los torsos femeninos sin cabeza de los cuadros de Sima.¹¹

¿La relación entre la poesía y el diario es la relación entre *Dichtung* y *Wahrheit*? No ciertamente, los dos aspectos son igualmente verdaderos, no representan significaciones diferentes, o para emplear un lenguaje científico, diferentes niveles semánticos de un mismo objeto, de una misma experiencia. Un cineasta diría que se trata de dos tomas distintas de una misma escena. El diario de Mácha es una obra poética tanto como *Mayo*¹² o *Marinka*, no se encontrará una sombra de utilitarismo, es puramente el arte por el arte, la poesía por el poeta. Pero si Mácha viviera sería la poesía (Cierva, blanca cierva, escucha mi consejo, etc.), la que él guardaría para su uso íntimo, y el diario lo que él publicaría. Nosotros lo cotejaríamos con Joyce y Lawrence, con los cuales hay detalles que lo emparentan; un crítico escribiría que estos tres autores "se afician en dar una imagen auténtica del hom-

bre desembarazado de todas las reglas y de todas las leyes, que no hace ya sino flotar, hundirse, erigirse como puro instinto".

Un poema de Puschkin: "Me acuerdo de este maravilloso instante / has aparecido delante de mí como una visión fugitiva, como el genio de la pura belleza" En su vejez, Tolstoi se indignaba de que la dama cantada en este noble poema fuera la misma que se reencuentra en una carta un poco ligera, en la cual Puschkin escribió a un amigo: hoy, con la ayuda de Dios he tenido a Ana Mikhailovna. ¡El intermedio bufo de un misterio no es una blasfemia! La oda y la parodia son equivalentes en lo que concierne a la verdad, no son sino dos géneros poéticos, dos medios de expresión que se pueden aplicar al mismo tema.

El tema que tortura a Mácha sin cesar y siempre nuevo es la suposición de no haber sido el primer amante de Lori. En *Mayo* este motivo toma la forma siguiente: "Ah ¡ella ella! ¡Mi ángel! / ¿Por qué cedí antes de que no la conociera? / ¿Por qué mi padre? —¿Por qué tu seductor?..." o bien, "¡El rival, es mi padre! El asesino, su hijo, / ¡Aquél ha seducido a la mujer que amo! —Yo no lo conozco".

En su diario, Mácha cuenta, que encuadernó libros con Lori, que la ha tomado dos veces, "en seguida hemos hablado de nuevo del hecho de que ella fue dada a alguien, ella ha deseado morir; ha dicho: ¡O Gott! Wie unglücklich bin ich!¹³ Sigue una nueva y violenta escena erótica, después de una descripción del poeta evacuando. En conclusión, la siguiente sentencia: "Dios le perdone si ella me engaña, yo no la dejaré, únicamente si ella me ama y tengo esa impresión, tomaría igual a una puta si supiera que me ama".

Decir que el segundo motivo es una fiel fotografía de los hechos mientras que el primero (el de *Mayo*) no es, sino una invención

del poeta, es simplificar la realidad como un manual de enseñanza secundaria. La versión de *Mayo* puede ser, justamente, una manifestación más abierta de exhibicionismo mental, aumentada con el "complejo de Edipo" (el rival, es mi padre). No olvidemos que los motivos suicidas de los poemas de Maiacovski fueron considerados no hace mucho como un simple truco literario . . . y probablemente lo serían todavía si Maiacovski, como Mácha, hubiera muerto prematuramente de una neumonía.

En relación a Mácha, Sabina dice que "en las notas encontradas después de su muerte, podemos leer la descripción fragmentaria de un hombre de género neorromántico que parece ser la fiel imagen del poeta mismo y el modelo principal según el cual creó sus personajes amorosos". El héroe de este fragmento "se mata a los pies de la joven que ama con fevor y que responde a este amor con mayor fevor todavía. Pensando que había sido seducida, la conjuró a denunciarle al seductor para vengarla; ella negó, ardiendo de cólera, de furor: —ella tomó a Dios por testigo— un pensamiento entonces le atraviesa como un relámpago: "Lo habría matado para vengarla, mi castigo habría sido la muerte; que él viva, yo no puedo". Decide, entonces, matarse y se dice, al pensar en su amada: 'es un ángel de paciencia, incluso a su seductor no quiere hacerlo desgraciado', sin embargo, en el último momento comprende "que ella lo ha engañado" y 'su imagen de ángel se transforma a sus ojos en figura diabólica.' Mácha habla de este episodio de su tragedia sentimental en una carta a un amigo íntimo: "Te he dicho una vez que hay una cosa que puede volverme loco —es ésta— *eine Nothzucht ist unterlaufen*"¹⁴ la madre de mi amiga ha muerto, un juramento espantoso fue prestado a medianoche sobre su ataúd. . . y . . . era falso —y yo —ja ja ja! —Eduardo! no me he vuelto loco —pero he hecho alboroto".

En consecuencia: tres versiones,

asesinato y castigo, suicidio, furor y resignación. Cada una de estas versiones ha sido vivida por el poeta, todas son igualmente verdaderas, sin que se tenga que saber cuál, entre las posibilidades dadas, fue realizada en la vida privada y cuál en la obra literaria. Además, quién puede trazar la frontera entre el suicidio y el duelo de Puschkin, o la muerte de Mácha, de un absurdo digno de una colección de lecturas escolares¹⁵

El pasaje constante entre la poesía y la vida privada no aparece sólo en el carácter fuertemente comunicativo de la obra poética de Mácha, sino también en la penetración "profunda de los motivos literarios en su vida. Al lado de las consideraciones sobre la génesis psicológica, individual, de los humores de Mácha, es fundado plantear la cuestión de su función social "El es engañado, mi amor", no es sólo asunto privado de Mácha, como Tyl¹⁶ ha expuesto con justicia en su magistral panfleto *Alucinado*,¹⁷ es un deber, pues la consigna de la escuela literaria de Mácha se enuncia: "Sólo el dolor es madre de la verdadera poesía". Sobre el plano de la historia literaria (repito: sobre el plano de la historia literaria) Tyl tiene razón cuando proclama: conviene a Mácha poder decir que es desafortunado en amor

El tema del seductor y del celoso es un pasatiempo cómodo para la pausa, el momento de fatiga y de tristeza que sigue a la satisfacción del amor. El sentimiento de lasitud y de desconfianza se cristaliza en un motivo convencional trabajado en profundidad por la tradición poética. En una carta a un amigo, Mácha mismo subraya la coloración literaria de este motivo: "Cosas como las que me han pasado, ni Víctor Hugo ni Eugenio Sue en sus novelas más tremendas no han hecho, sino describirlas, pero yo las he vivido y —soy un poeta". Que este recelo destructor tenga un fundamento real o que sea invención gratuita del poeta, como lo señala Tyl, es

una cuestión que tiene interés sólo para la medicina legal

Toda expresión verbal estiliza y transforma, en cierto sentido, el suceso que describe. La orientación está dada por la tendencia, el *pathos*, el destinatario, la "censura" previa, la reserva de esteo-tipos. Como el carácter poético de la expresión verbal destaca que hablando propiamente no se trata de comunicación, puede aquí aducirse la "censura" y debilitarse. Janko Křal¹⁸ poeta de gran envergadura, quien en sus bellas y rudas improvisaciones bota genialmente la frontera entre la canción popular y un delirio vertiginoso, quien es todavía más impetuoso que Mácha en su fantasía, todavía más espontáneo en su provincialismo pleno de encanto —Janko Křal¹⁸ presenta, al lado de Mácha, un caso casi ejemplar de "complejo de Edipo". Božena Němcová, cuando conoció a Křal¹⁸ personalmente, lo describió así en una carta a una amiga: "Es muy original, y su mujer, juvenil, es muy alegre, pero terriblemente tonta, no es justa con él, sino en una pequeña parte, ha dicho él mismo que no había amado sino a una sola mujer por encima de todo, de toda su alma, esta mujer fue su madre; su padre, en revancha, lo ha detestado con igual pasión porque torturó a su madre (El hace lo mismo con su mujer). Después que su madre murió él no ama a nadie —Me parece que este hombre terminará en un asilo de locos!" Este infantilismo extraordinario, que da a la vida de Křal¹⁸ una sombra de demencia que atemoriza a la audaz Božena Němcová, no ocasiona temor a nadie en sus poemas editados en la colección *Lecturas de la juventud escolar* y da la impresión de ser una máscara —es notable que la poesía haya raramente descubierto de modo tan simple y tan duro la tragedia amorosa de un hijo y su madre

¿De qué hablan las baladas y los cantos de Křal¹⁸? —De un ferviente amor maternal, que "jamás se deja dividir", de la ineluctable partida del hijo que a pesar del

"consejo materno", tiene esta certeza: "es inútil: ¿quién puede ir contra la suerte? No es éste mi destino". —Del retorno imposible "de los países extraños, cerca de su madre" Desesperadamente, la madre busca a su hijo: "la tierra entera lleva luto de tumba, pero del hijo no hay la menor huella" Desesperadamente el hijo busca a su madre "¿Por qué vuelves a casa, cerca de tus hermanos y de tu padre? ¿Por qué en tu pueblo, halcón alado? Tu madre está partida en el vasto mundo". El miedo, el miedo físico del extraño Janko condenado a perecer, la nostalgia del vientre materno, hacen igualmente pensar en Nezval

En *Historia de seis casas vacías*:
 "Mamá / Si tú puedes dejarme siempre abajo / En el cuarto vacío donde no se recibe a nadie / Yo estoy bien en subarriendo contigo / Y fue terrible cuando se me expulsó / cuanto de mudanzas me esperan / Y la mudanza más horrible / La mudanza de la muerte" Křal¹⁸ en *El reclutado*: "Ah! mamá, ya que tú me amabas / ¿Por qué me has abandonado a este destino! / Me has expuesto a los peligros de este mundo hostil / como la flor joven que se levanta de un bote / esta flor que la gente no ha respirado todavía, / Si quieren arrancarla ¡por qué la han sembrado! / Ella es dura, muy dura, la pena del Prado privado de lluvia, / pero cien veces más dura la muerte de Janíček"

La inevitable antítesis del brusco flujo de la poesía en la vida es su no menos brusco reflujo: "Yo no he tomado jamás este camino / He perdido un buey ¿quién lo ha encontrado? / Buey blanco gallinas negras / durante tres días la fiebre le postió / Toda la noche un perro aulla / Un sacerdote en coche rueda rueda / bendice todas las puertas / como un pavo con sus plumas / Un entierro un entierro y nieve / El buey pequeño tira el ataúd / Esto no es una bioma / En el buey hay diablo / Mi mala conciencia me arrulla / Entonces no juegues tu buey / Lector loco / El buey estaba vacío"

Los propagandistas incondicionales de la poesía rebelde pasaron bajo un silencio incómodo tales juegos poéticos, o hablaron con irritación de la decadencia y la traición del poeta. No obstante, estoy absolutamente convencido que estas cancioncillas de Nezval son de una audacia tan notable como el exhibicionismo reflejado, inexorablemente lógico, de su antihismo. Estos juegos infantiles están en uno de los sectores de un gran frente unido, del frente unido que se dirige contra el fetichismo de la palabra. La segunda mitad del Siglo XIX fue la época de una brusca inflación de los signos lingüísticos. No sería difícil dar a esta tesis un fundamento sociológico. Las manifestaciones culturales más típicas de la época están apoyadas por el esfuerzo de disimular, cueste lo que cueste, esta inflación y de aumentar por todos los medios la confianza en la palabra, esta palabra de papel. Positivismo y realismo ingenuo en filosofía, liberalismo en política, orientación gramatical en lingüística, ilusionismo anillante en literatura y sobre la escena, ya se trate de ingenua ilusión naturalista o de decadente ilusión solipsista, métodos atomizantes en la ciencia de la literatura (de hecho de la ciencia en general), por estos diversos medios el crédito de la palabra fue asesinado y se reforzó la fe en su valor real.

¡Y ahora qué! La fenomenología moderna desenmascara sistemáticamente las ficciones lingüísticas y muestra con lucidez la diferencia fundamental que separa el signo y el objeto significado, la significación de una palabra y el contenido a que apunta esta significación. Un fenómeno paralelo se observa en el campo político-social: la lucha apasionada contra las frases y las palabras vacías, brumosas, nocivamente abstractas, la lucha ideocrática contra las "palabras-estafador" según la expresión convertida en proverbial. En el arte, éste fue el papel del cine, que revela clara y netamente a innumerables espectadores es uno de los sistemas semánticos posibles, como la astronomía revela de otra

manera que la tierra es un planeta entre muchos otros y permite así una revolución completa en nuestra visión del mundo. En efecto, el viaje de Cristóbal Colón ya significó el fin de un mito: la exclusividad del viejo mundo, pero es sólo el impulso actual de América el que da a este mito el golpe de gracia; igualmente, el filme, al principio, fue considerado como una simple colonia exótica del arte, únicamente al desarrollarse, paso a paso, ha podido demoler la ideología ayer dominante. En fin el poetismo (variante checa del surrealismo) y las tendencias literarias vecinas testimonian de manera tangible que la palabra se da su propia ley. Entonces, los pequeños versos caprichosos de Nezval encuentran aliados muy activos.

En estos tiempos, la crítica encuentra de buen tono subrayar la incertidumbre de lo que se llama la ciencia formalista de la literatura. Le parece que esta escuela no comprende las relaciones del arte y de la vida social, le parece que ella predica el arte por el arte y camina sobre las huellas de la estética kantiana. Los críticos que hacen estas objeciones son, en su radicalismo, tan consecuentes y precipitados que olvidan la existencia de la tercera dimensión, viendo todo sobre el mismo plano. Ni Tynianov, ni Mukarovsky, ni Chklovski, ni yo, predicamos que el arte se baste a sí mismo, al contrario mostramos que el arte es una parte del edificio social, una componente en correlación con las otras, una componente variable, pues la esfera del arte y su relación con los otros sectores de la estructura social se modifican, dialécticamente, sin cesar. Lo que nosotros subrayamos no es un separatismo del arte, sino la autonomía de la función estética.

Ya he dicho que el contenido de la noción de *poesía* era inestable y variaba en el tiempo, pero la función poética, la *poeticidad*, como lo han subrayado los formalistas es un elemento *sui generis*, un elemento que no se puede reducir mecánicamente a los otros. Este

elemento hay que desnudarlo y hacer aparecer su independencia, como están desnudos e independientes, por ejemplo, los procedimientos técnicos de los cuadros cubistas —sin embargo, éste es un caso particular que desde el punto de vista de la dialéctica del arte tiene su razón de ser, empero, un caso particular a pesar de todo. En general, la poeticidad es un componente de una estructura compleja, sin embargo un componente que transforma necesariamente los otros elementos y los determina con el comportamiento del conjunto. De la misma manera, el aceite no es un plato particular, aunque no es sólo un suplemento accidental, un componente mecánico: cambia el gusto de todo lo que se come y, a veces, su efecto es tan penetrante que una pequeña cantidad pierde sus características genéticas originales y cambia de nombre para convertirse en sardina en aceite.¹⁹ Si la poeticidad, una función poética de peso decisivo, aparece en una obra literaria, hablaremos de poesía.

Pero ¿cómo se manifiesta la poeticidad? En esto, la palabra es experimentada como palabra y no como simple sustituto del objeto nombrado ni como explosión de emoción. En esto, las palabras y su sintaxis, su significación, su forma externa e interna no son índices indiferentes de la realidad, poseen su propio peso y su propio valor.

¿Por qué es necesaria? ¿Por qué se necesita subrayar que el signo no se confunde con el objeto? Porque al lado de la conciencia inmediata de la identidad entre el signo y el objeto (A es A) es necesaria la conciencia inmediata de la ausencia de esta identidad (A no es A $\frac{1}{2}$) esta antinomia es inevitable, pues sin contradicción, no hay juego de conceptos, no hay juego de signos, la relación entre el concepto y el signo se vuelve automática, el curso de los acontecimientos se detiene, la conciencia de la realidad muere.

Estoy persuadido de que el año

1932 algún día entrará en la historia de la cultura checa como el año de *El Macfarlane de vidrio* de Nezval, como 1836 es para la cultura checa el año de *Mayo* de Mácha. Tales afirmaciones parecen paradójicas a los contemporáneos. Al decir esto, bien entendido, no pienso en Tomicek, quien declara que *Mayo* fue el desecho y su autor un copleiro, ni en los numerosos reemplazantes y sucesores de Tomicek²⁰. Los mismos contemporáneos entusiastas de un poeta encuentran estos pronósticos exagerados. Las elecciones anuales, las crisis, las quiebras, los procesos escandalosos, siempre son considerados sucesos más destacados y más característicos. ¿Por qué? La respuesta es simple.

De la misma manera que la función poética organiza y dirige la obra poética sin, necesariamente, aparecer y sin autor a la vista como un cartel, la obra poética en el conjunto de los valores sociales, no predomina, ni violenta su relación a los otros valores, pero no es menos el organizador fundamental de la ideología, constantemente orientado hacia su fin. Es la poesía la que nos protege contra la automatización, contra la hecumbie que amenaza nuestra fórmula del amor y del odio, de la revuelta y de la reconciliación, de la fe y de la negación.

El número de los ciudadanos de la república checa que han leído, por ejemplo, los versos de Nezval, no es muy elevado. En la medida en que los han leído y aceptado sin querer, van a bromear con un amigo, insultar a un adversario, expresar su emoción, declarar y vivir su amor, hablar de política, de una manera un poco diferente. Incluso si los han leído y los han rechazado, su lenguaje y su ritual cotidiano no permanecerán sin cambio. Largo tiempo estarán per-

seguidos por una idea fija: sobre todo, no parece a este Nezval, en nada. De todas las formas posibles anojarán de sí, sus motivos, sus imágenes, su fraseología. La hostilidad a los poemas de Nezval, sin embargo, proviene de una disposición psicológica diferente a su ignorancia. Y por sus admitadores y sus detractores, los motivos de esta poesía y sus intenciones, sus palabras y sus relaciones se extenderán crecientemente e irán a formar la lengua y la manera de ser de gente que no conoció a Nezval, sino por la crónica cotidiana de *Política Nacional*²¹.

Así como el señor Jourdain no sabía que hablaba en prosa, el editorialista del tabloide no sabe que él rumia las consignas antiguamente de los grandes filósofos, y si buen número de nuestros contemporáneos no suponen la existencia de Hamsun, de Srámek²² o digamos, de Verlaine, esto no les impide amar, según Hamsun, Srámek o Verlaine.

La etnografía moderna llama a esto *gesunkenes Kulturgut* —valor cultural venido a menos.

Es únicamente cuando una época ha acabado de morir y cuando se ha disuelto la estrecha interdependencia de sus diversos componentes, es únicamente cuando al famoso cementerio de la historia se dirigen encima de toda clase de vejesterios arqueológicos los “monumentos” poéticos. Entonces, se habló piadosamente de la época de Mácha. Así, uno no encuentra un esqueleto humano en una tumba, sino cuando ya no hay nada nuevo. El escapa, a la observación, en tanto, que ha consumado su tarea, a menos que se le aclare, artificialmente, con rayos X, a menos que uno se obstine en buscar lo que es la columna vertebral, lo que es la poesía.

Traducción del francés:

JONATHAN MOLINET

NOTAS:

- 1 La traducción de los poemas es totalmente libre, tiene un valor indicativo.
- 2 Viteslav Nezval (1900-1958).
- 3 En alemán en el original: *estilo artístico* (literalmente).
- 4 P. A. Viazemski (1792-1878).
- 5 B. N. pseudónimo de Barbora Panklová (1820-1862).
- 6 Escritor y ensayista checo burlándose de un crítico.
- 7 *Idem Est: poesía y verdad*.
- 8 El original dice “hoja del lunes”.
- 9 Karel Haváček (1874-1898).
- 10 Alude a una estatua convencional del poeta.
- 11 Pintor residente en París.
- 12 *Ma j*.
- 13 *Dios mío! Cómo soy desgraciada*.
- 14 *Una violación inadvertida*.
- 15 Se dice que el escritor murió de neumonía.
- 16 Escritor nacionalista, su obra es una biografía novelada de Mácha.
- 17 *Rozervanec*, el libro de Tyl.
- 18 Eslovaco (1822-1876).
- 19 *Olej* (aceite) ha producido en checo *olejovka* (sardina en aceite).
- 20 Crítico y periodista enemigo de Mácha.
- 21 Periódico amarillista.
- 22 Fiána Srámek (1877-1952), epígono del simbolismo.

Mágica dimensión

noé
cayjura

raúl
contreras

arqueología
salvadoreña



Piedra de Las Victorias Petrograbados olmecas (300 años A.C.)
Hacienda Las Victorias, Chalchuapa

SEED

*Esta mirada casi verde, ¿es mía?
Desatada del tiempo, ¿qué paisaje
se me enreda en los ojos todavía?*

*Así, mirando sin mirar, el viaje
rueda dentro de mí ¿Qué sol de hielo
congeló en mis retinas su mensaje?*

*Lancé mi sonda de ilusión al cielo
cuando sobre mi sed pasó una nube
Y un engaño de luz quemó su vuelo*

*Mas, por el hueco de mi sangre, sube
el soplo de lo yermo y lo divino
sombra tal vez con alas de querube*

*Descalza la raíz y húmedo el trino,
esta mirada casi verde esconde
un presagio de musgo en el camino?*

*El viaje inmóvil de la ancilla Dónde
signará mi canción la última huella?
A mi largo llamar qué voz responde?*

*El desamparo de mis ojos sella
la hora en fuga Y mi visión cobarde
no atisba la caída de una estrella!*

*Más allá del jardín, puso la tarde
su rescoldo de pájaros y rosas
Cada silencio es una espina que arde*

*Silencio Ante las cumbres misteriosas
cómo encender mi lámpara vacía
y mi niebla poblar de mariposas?*

*Tras del muro de carne que me espía
juega la luz Pero en la luz cerrada
qué alondra me dirá que aún es de día?*

*Sabré de la razón de mi jornada
cuando una araña azul tapie mi boca
y el clamor de mi sed vuela a la nada?*

*Sed de agua y sal, que me rezuma y toca
el limo amargo de la tierra Muerte
en mis raíces la pregunta loca:*

*Esta mirada casi verde, es verde?
Porque espera mira? Son mis hermanos
la onda que va y el rastro que se pierde?*

*No sé Pero interrogo a los lejanos
augurios de la fuente prometida
Sed hasta el fin Me acercaré a la vida?
Con un camino verde entre las manos?*





Maternidad. Cerámica roja. Altura: 17 cms. Colección Walter Soudy

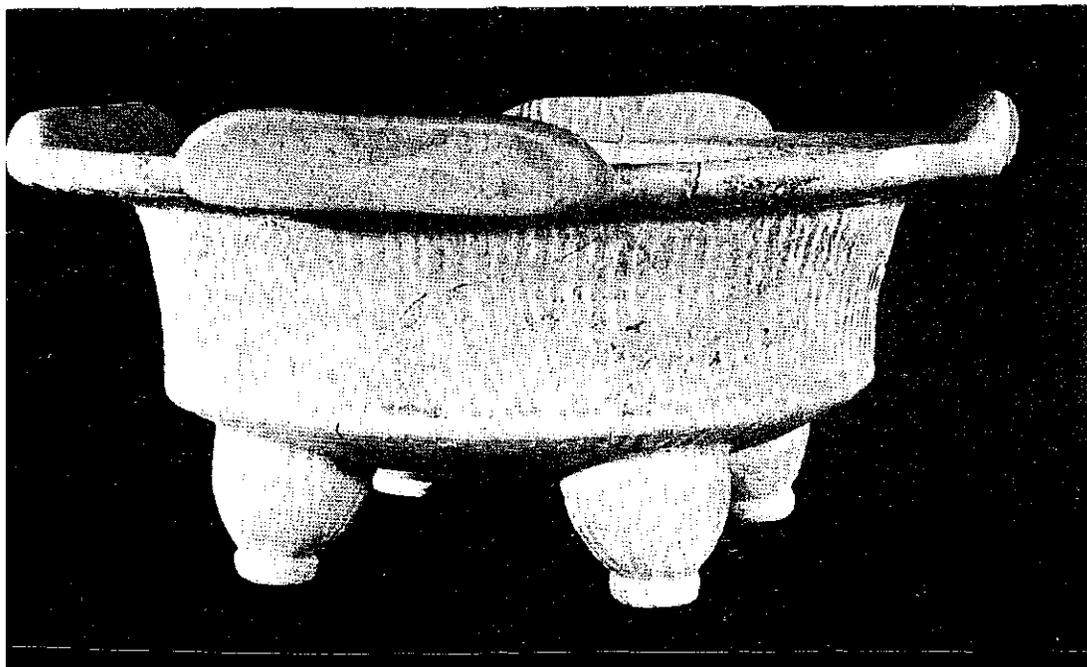


*Trípode en cerámica crema con decoración roja Diámetro 25 cms
Período Post-clásico*



*Vasija en cerámica café claro con decoración realzada Diámetro: 13 cms
Período Clásico*

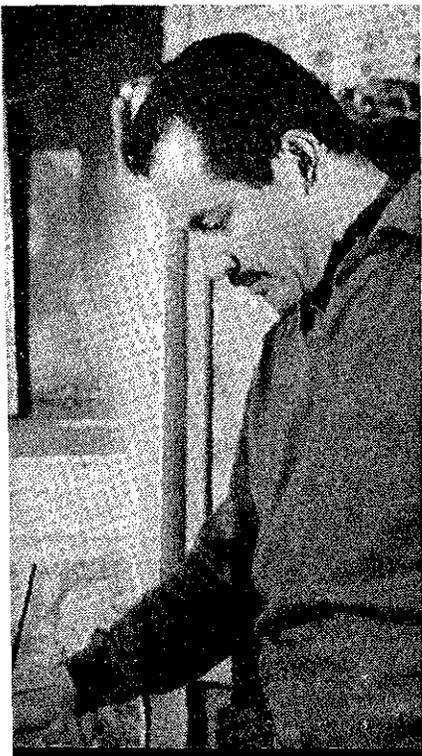
*Vasija en cerámica roja sobre crema con decoración tipo Usulután Diámetro 26 cms
Período Clásico temprano*





Canjura: La Cena (1961)

Noé Canjura



Como la mayor parte de los pintores centroamericanos, Canjura es un hijo del pueblo. Nacido en una familia de campesinos sin tierra, es de origen indígena. Antes de tomar conciencia de su destino y de su vocación, trabaja en una finca propiedad de su tío. Conserva un legítimo orgullo de este pasado de peón agrícola. Con todas las fibras de su ser está ligado al suelo árido y seco de El Salvador, país devorado por el sol. Esto marca su arte. Traduce la belleza esencial y a veces demoníaca de los volcanes, que percibe en el horizonte. Su obra lleva la huella de los precipicios de contornos desgarrados y de una vegetación en la que los matorrales ardientes alternan con los cactus.

Waldemar George



Canjura: La Peniche (1957)

Es en los paisajes al crayón donde Canjura nos da la verdadera medida de su talento de visionario atormentado. Sorprende el expresionismo de sus dibujos. ¿Viene de Munch o de Van Gogh? Tiene propiedades eminentemente étnicas. La magia del arte amerindio impregna las proyecciones de la naturaleza de las cosas o las proyecciones del yo del artista sobre el mundo exterior. La perspectiva clásica es abolida. Una tierra consumida por las llamas, los árboles secos como cadalsos y las nubes maléficas, son sometidas al mismo ritmo. Pertenecen al mismo sistema plástico. Nos encontramos en presencia de un torbellino de rasgos que se entrecruzan: espiras y volutas. Los paisajes son rondas frenéticas impulsadas por una fuerza invisible cuyo origen nos es desconocido. Los contrastes entre los huecos de sombra y las zonas de claridad los hacen más alucinantes. Los motivos son revueltos. Es un grafismo vehemente. ¿Está Canjura a punto de franquear la frontera que separa

el arte no figurativo del arte figurativo? Recordamos aquel pensamiento de Elie Faure: "El ritmo es el único sujeto de la obra de arte".

A los dibujos siguen las pinturas. El artista nos introduce en un dominio feérico y en el inquietante paraíso de la jungla. Nos revela el mundo de lo maravilloso y de lo sobrenatural. En este reino todo es metamorfosis. Arbustos como nidos de víboras tienden sus ramas espinosas que parecen tentáculos. Flores venenosas entreabren sus bocas obscenas y húmedas como sexos. El ojo y el espíritu vacilan ante este furioso alud de vegetales que se transforman en dragones, medusas e hidras. El objeto de tal arte no es agitar la vista sino agobiar al espectador-medium y destruir su resistencia nerviosa.

Waldemar George.

Lluvia

*Golondrina que huiste de mi mano
¿volverás otra vez al viejo nido?
En este otoño negro, he presentido
cerca tu vuelo cuanto más lejano*

*Apenas la caricia del verano
fue brisa entre los dos Quieto el sonido,
siguió tu rastro de ilusión vestido
Lejos tu vuelo cuanto más cercano*

*Eras del aire y como el aire fuiste
peso en la luz Cuando mi voz se mueve
en mí tu vuelo está y en mí persiste*

*Tú, mi calor, mi golondrina breve,
en este otoño, porque sé que huiste,
sé que eres tú la que en mis ojos llueve*

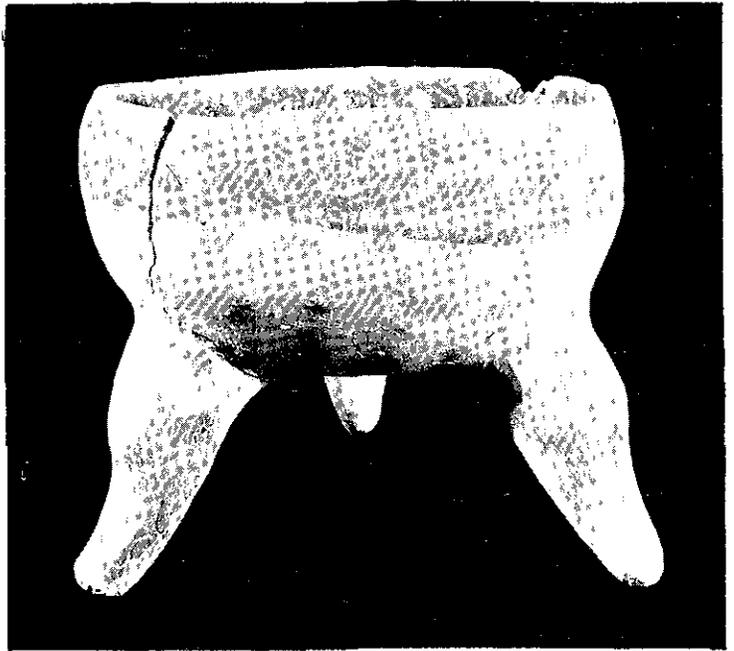
Cauce de Sed

*Cauce de sed donde encontré acomodo
para mi vocación de enredadera
¿Cómo llamarle lluvia a lo que era
augurio de rosal sobre mi lodo?*

*Minima parte que buscaba el todo,
dejé volar mis pájaros de cera
No pude detener la primavera,
pero en mi sangre le labré un recodo*

*Ansia pura del Angel, prisionera
en mi cauce de sed. ¿Hallaré modo
de huir con el presagio que no espera?*

*¡Si, por la gracia del rosal que podo
hasta el azul de la raíz, pudiera
en cada espina devolver mi lodo!*



Vasija en cerámica crema. Elementos incisos sobre una banda de pintura. Altura 13 cms. Período Post clásico

Montaña Abajo

*Montaña abajo, lentamente rueda
la procesión. Porque la vía es larga,
yo me aparté con mi pequeña carga
Estoy, montaña abajo, en la vereda*

*No he de moverme aunque moverme pueda
Y siento, en la agonía que se alarga,
mi plena posesión. Nadie se encarga
de hacer que yo adelante o retroceda*

*Creciendo con el árbol que me hospeda,
hundo mi tacto en la raíz amarga
y alzo en la copa mi temblor de seda*

*Estoy donde ya estoy. Pero me embarga
la angustia del vacío que se queda
¿Alguien que pase tomará mi carga?*



Canjura: Caballo de Mármol (1960)

Canjura, pintor originario de América Latina, aporta en su pintura un fuego y un amor por el color extraordinarios. Sus telas rutilantes iluminan toda una estancia, cantan la alegría de vivir. Sus paisajes y sus flotes están bien compuestos, sólidamente combinados, y sus naturalezas muertas reclaman otra apelación porque rebozan de vida

May Tamisa

Los paisajes alternan en la obra de este artista con escenas de la vida silenciosa. Pintor pagano, Canjura comulga con las fuerzas del mundo. Para medir el camino recorrido por el pintor desde su llegada a Francia y su matrimonio con una joven francesa, hay que comparar "La Siesta", cuadro adquirido por la ciudad de París (1958) con "La Pareja", obra pintada en México unos diez años antes. Por una parte, nos encontramos con una transcripción del célebre "Meridiano" de Van Gogh. El hombre y la mujer son tratados como seres exclusivamente carnales. Por otra parte, descubrimos criaturas de Dios, yacentes medievales o amantes místicos.

Waldemar George.



Canjura La Pareja (1946)



*Extraordinaria pieza pipil en barro color chocolate Zona de Cihuatán Imagen de Quetzalcoatl en un trono con figuras de cabeza de serpiente, de cuyo cuello salen dos patas de águila Las garras sirven de apoyo a los pies del dios Todo descansa sobre un cono hueco que probablemente servía para llevar la pieza en lo alto de una pica
Alto 18 cms Época Post-clásica*

El Viaje inútil

Todo era azul en la primer salida...
Aquel la embarcación, aquel el puerto;
el corazón, hacia la luz abierto,
sonaba con la Tierra prometida.

Y en el retorno, con pavor de huida,
anclado en mi propia soledad, y aduerto
que, tray de mí, se iluminó el desierto
y que en la luz se me quemó la vida.

Aquel azul... ¿Era un azul de aurora?
Bajo la niebla, el corazón ahora
no atisba luz señales para el viaje

sin términos, sin rumbo, sin destino.
¡Aquel azul me alumbró el camino!
Yo fui... Yo estuve...; Pero nada traje

Paul Lombard

1927



(Canjura - La Mujer en la Ventana (1958))

Durante la primera fase de su permanencia en Francia, Canjura se repliega sobre sí mismo. Es un desamalgado. Una pantalla se interpone entre el artista y el ambiente. La pantalla desaparece pronto. Seguimos desde entonces el proceso de “afiancesamiento” de un pintor de calidad llegado de las antípodas. Canjura cambia de piel. Sufre la impregnación íntima de la pintura francesa. La mayor parte de sus compatriotas son solicitados por las tendencias abstractas: caligráficas e ideográficas. El se aparta conciente y deliberadamente. Renueva la tradición de Louis Le Nain y de Gustave Courbet. Se esfuerza en promover un arte que exorcisa el mal de su época y que compensa sus pérdidas. Traduce la substancia de los objetos. Campesino de América, se apeg a la tierra y a las cosas de la tierra.

Waldemar George.



En El Salvador, el Día de Difuntos las familias, en trajes de domingo, van a los cementerios a enflorar las tumbas de sus parientes. Esta devota peregrinación constituye una fiesta. Después de rendir homenaje a los muertos, sacan las provisiones y comen sobre la hierba, al pie de las cruces votivas. Después de la comida entonan cánticos. Canjura ha querido sugerir el clima de esta ceremonia. Las sombras de los difuntos están ausentes de su obra. En su lugar, su cuadro, desbordante de tintes nacarados, ofrece muchachas-flores.

Waldemar George.

Canjura Día de todos los Santos en El Salvador (1961)

Hacia 1960 termina la época sombría de Canjura. Las formas esculturales, pesadas como cilindros, sufren la prueba del fuego. La luz las penetra. A veces se volatilizan. Es el caso de "El caballo" y, sobre todo, del "Hombre desnudo visto de espaldas", obra maestra del artista que toma los colores diáfanos de Bonnard y de los impresionistas. En la "Mujer en la Ventana", una figura aérea se perfila sobre el fondo de un paisaje opaco de color mate, modelado con largas pinceladas. La paleta de Canjura se apodera de todos los tonos de un prisma y sus tonos tienen el estallido de los metales en fusión. Atmósfera, personajes y objetos se funden. El arte de Noé Canjura no es más que un ritmo de valores cromáticos, de donde se desprenden las esferas de manzanas fosforescentes cortadas en un mítico jardín de las Hespérides, fabulosas pirámi-

des de tomates de lustrosas epidermis, granadas rojas y amarillas color de sangre y de sol y flores tropicales cultivadas en una cálida serranía. Pero Canjura alcanza su máxima calidad en "Enflorando". Este insólito cuadro no es solamente la culminación de sus búsquedas y sus experiencias. Señala un giro decisivo en su obra. Canjura sabe que "forma y contenido son una sola y misma cosa" (Valéry). No sólo está fascinado por un tema del folklore de su país natal. El día de todos los Santos, víspera del Día de Muertos, tienen lugar en toda Hispano América ceremonias que son días de fiesta. La Dama de la Guadaña no es objeto de horror y de espanto. Los niños comen dulces que imitan calaveras. Los pasteles de boda simulan catafalcos. Los ataúdes son juguetes que no desdeña ningún niño mexicano.



*Vaso zoomorfo (venado) Plúmbago Altura: 17 cms Período Post-clásico
Colección Walter Soundy*

CATALOGADO

el dibujo *en* las *artes*

FRANCISCO GAVIDIA

Señores:

La Ciencia que llaman Estética estudia la razón de la belleza, y debe, en mi humilde concepto, poner al alcance de las Artes todos los medios de llenar su objeto y realizar el progreso. He ahí por qué, a pesar de mis pocas fuerzas y de mis escasos conocimientos, he querido abordar un asunto, que estudiado en general, puede, no lo dudo, aunque todo sea por vía de contemplación, ensanchar la mentalidad del artesano. Se trata del papel que desempeña el dibujo en las Artes.

Entio, pues, en materia.

Dos líneas han bastado a Dios para hacer todas las cosas, la recta y la curva.

Fácilmente se advierte la línea recta en los dos lados del fuste de algunos árboles, cañas y palmas; en los anillos de la altísima columna del cocotero. Hállase del todo perfecta en los haces que forman una inmensa aureola del ocaso, en las hermosas puestas de sol.

El que viaja por los países del norte en la estación del invierno, se admira estando en el interior de su habitación, al ver en las vidrieras cerradas de las ventanas, un gran número de bellísimas combinaciones, formadas con líneas rectas, por la cristalización de la nieve. Todas son estrellas de seis aspas grandes, de dibujo variadísimo, ora en forma de lanza, ora de flor de lis; éstas son cruces cuya cabeza y brazos parecen un trébol; otras una partesana con su ástil; entre aspa y aspa y, en el centro, mil figuras simétricas de líneas rectas, forman tal número de lindas combinaciones que los árabes y los joyeros no podrían hacerlas en mayor cantidad. Algunas de estas cristalizaciones están formadas de líneas curvas.

Muchos cuerpos en estado natural, la sal, el azufre, el cuarzo, la cal carbonada, etc., presentan a la simple vista la tendencia a formar figuras geométricas regulares; pero tanto el hombre como la misma naturaleza emplean procedimientos que permiten ver hasta dónde llega esta tendencia en esos cuerpos.

“En las minas de sal de Salzbungo, refiere Standhal, suelen arrojar a las profundidades abandonadas de la mina, una rama de árbol deshojada por el invierno; dos o tres meses después se le encuentra cubierta de cristalizaciones brillantes; las más pequeñas briznas, que no son más gruesas que la pata de un pajarrillo de los llamados abejarucos, están guarnecidas de una infinidad de diamantes móviles y deslumbradores. No puede ya reconocerse la rama primitiva”.

¿Qué ha hecho la naturaleza para formar esta joya? Dos cosas: o con el calor hace un líquido de la sal, y este líquido al solidificarse toma la forma de sólidos geométricos o bien la disuelve con agua que al evaporarse permite a la sal cristalizarse.

Pues el hombre de ciencia hace lo mismo que la naturaleza: o disuelve por medio de líquidos, o por el calor derrite o funde los cuerpos, cuyas combinaciones geométricas desea conocer: por ejemplo, el azufre la hará ver prismas alargados perfectísimos. Según los cuerpos verá aparecer el cubo perfecto; el cubo despuntado por igual en sus esquinas; el cubo octaédrico; el sólido de ocho faces formadas por triángulos iguales; la talla del diamante, que llaman trapesoedro; el prisma recto de base cuadrada o de base rectangular, etc.

Estas figuras geométricas, recortadas de diversos modos, aparecen formando una vasta serie de otros cuerpos geométricos; pues hay sólidos de éstos que llegan a tener 48 faces simétricas.

Pues así como la tendencia de estos minerales a formar cuerpos geométricos de líneas puras, se ve antes de su cristalización, así también en todos los cuerpos, minerales, vegetales o animales aparece la tendencia a seguir la línea recta o la línea curva; los fustes de los árboles desde el punto de vista longitudinal, las venas centrales de las hojas y las plantas, las plumas, las fibras, las capas geológicas, todas estas cosas aspiran a formar, como el rayo de la luz, una línea recta; el contorno

de las hojas y las plumas, el cilindro del mismo fuste y de las ramas de los árboles; la silueta de las alas, la corona de la rosa; todas estas cosas aspiran a formar una línea curva. El disco del sol, la luna y los planetas tienden a formar la circunferencia y el círculo; muévense, además, trazando inmensas elipses.

La superficie de los cuerpos son planos o secciones esféricas, regulares o irregulares, formadas por la recta o la curva que se deslizan en diversas trayectorias.

Parece que el Creador hubiese dejado en libertad a la tosca materia para seguir las leyes de la geometría del espacio, como al hombre para seguir las leyes morales; y que la materia se aproxima o se aleja de esta perfección ideal según su nobleza, recorriendo infinitos grados, desde las sinuosidades de la roca informe hasta el círculo perfecto, aunque aparente del sol; desde la hélice humorística de un caracol, hasta las curvas delicadas de la obra maestra de la creación, la mujer bella...

Parece también que si así como el químico en su laboratorio, cuando un cuerpo, cuyos cristales quiere conocer se tarda en llegar a la cristalización, la apresura dando un golpe en el recipiente que lo contiene; quisiese el Creador en su omnipotencia dar un golpe en el Universo, todas las cosas siguiendo el diseño perfecto, el dibujo que está en la mente divina, sometidas al tipo o arquetipo inmortal, aparecerían, como estas adivinaciones que han brotado de los pinceles de un Rubens, de un Murillo o de un Rafael, dotadas de una belleza que debe ser la belleza del Paraíso.

Es siguiendo este camino como el hombre ha llegado a tomar de la naturaleza lo que en ella estaba como velado. El dibujo es la forma de las cosas: ha tomado, pues, a las cosas este dibujo; ha arrebatao este secreto a la naturaleza.

Así en la arquitectura más antigua, en Copán, Uxmal, Palenque, la India, la Asiria, Egipto, las líneas geométricas y el cuadrado,

el cubo, el prisma, el cilindro y su derivado maravilloso: la columna.

Fácil nos será, señores, por lo que hace al dibujo de los vegetales, observarlo en productos conocidos: por ejemplo, la hoja de trébol con sus tres hojas de forma de corazón en las alhajas. Existe un libro de Michelet, titulado *El Insecto*, en que enumera cuánto se ha tomado de esta escala de los seres zoológicos para aplicarlo a la industria. Las hojas y los frutos han dado su diseño para la ebanistería; y el estampado de toda clase de tejidos y los encajes han puesto a contribución las hermosas curvas de la hoja de la vid: pétalos de flores, manchas de las alas de mariposas, plumas de aves, escamas de peces, sinuosidades de macorales, estrellas de mar, copiados o modificados con motivos, tréporas, modelado de conchas y caracoles, ramificaciones que repetidas con simetría animan la monótona cuadrícula del tejido y ocultan el artificio con que se cruzan los hilos.

Pero lo importante es observar cómo el dibujo de los productos naturales ha pasado a las artes.

Según el plan de esta conferencia, le toca el orden de tiempo al arte maya. Habrá que esperar que se descifren las inscripciones de Palenque y Copán, antes que conocer mucho del sentido de sus vastas obras; pero en ellas podremos seguir ya el paso del dibujo de la cosa, al dibujo empleado en la obra de arte.

En el arte maya la naturaleza ha suministrado sus diseños en concepto de signos, jeroglíficos o letras. Su ornamentación principal es siempre una leyenda o inscripción. Si véis en ella la hoja del maíz, representa el mes en que se siembra; aquí están el sol y la estrella de la mañana que indican el año; allá un collar de perlas que son gotas de agua y representan la lluvia o el mar. Pero en la parte puramente ornamental le veréis tomar de la hoja de tuna, la línea que la circunda y que forma una elipse pequeña solidada a otra elipse más grande; de esta doble elipse saldrá el arco por demás interesante que ni es la ojiva ni

es el arco pleno ni rebajado, y que da un aire tan aéreo y sentimental, separando los pilares y macizos de su imponente corredor o intercolumnio al palacio de Palenque; le veréis usar de la greca (que es igual a la de Grecia), de zigzag, de cuadros, como en la llamada casa del Gobernador de Uxmal; y en fin, de la columna, con su capitel, como en el palacio de Zayi.

El desorden aparente en que se mezclan los seres, desaparece cuando se tiene en cuenta que esta ornamentación es una escritura, en la cual la figura humana se convierte en jeroglíficos, y se ve que evitándose esta confusión, se pueden tomar de allí los rasgos bien seleccionados que caracterizan el arte de Centroamérica en un remoto período.

Del arte maya pasaremos al indio: y aquí sí, debido a los largos estudios de que ha sido objeto, podremos seguir fácilmente el paso del dibujo, tal como se halla en el producto natural, al dibujo tal como se halla en las aplicaciones del arte.

Tomemos, pues, un objeto natural, y sea este objeto la flor de loto.

La planta de esta flor como la de los nenúfares de nuestras fuentes, extiende sus hojas sobre el agua. La flor cerrada forma un cáliz elegante y le sobra majestad como al botón entreabierto de la magnolia.

Abiertos sus pétalos radiantes, forman un círculo de puntas semejante, aunque de mucho mayor tamaño, al que forma la margarita.

En fin, el semillero es un cuerpo elíptico, y las hojas del tallo se parecen a las del nenúfar.

Con qué mirada contemplaría las líneas del contorno de esta copa erguida sobre las aguas de Ganges, aquel bramán, aquel artista tan soñador como observador ante la naturaleza, que a todas las cosas les dio a la vez un sentido y una representación sensible.

Esta flor era lo mejor que la tierra producía; luego era lo más digno de estudiarse: si era lo más bello, era también lo que mejor daba idea de la tierra como productora; luego era lo más digno de estudiarse; ¿podría ser inútil siendo obra tan sabia? No. De su cáliz habría salido la Trinidad India, Brama, Siva y Vichnú: ella es la mejor flor; pero la flor es una matriz; luego esta flor era la mejor matriz; la mejor matriz sería el origen de lo más alto; lo más alto eran los dioses. Nada menos que el dios Ganges la tenía por lo mejor de sus aguas.

¡Cuánto calor para formar un producto semejante! y sin embargo, se producía en las ondas! Para expresar este pensamiento el arío esculpió los dioses del fuego y del agua sobre una flor de loto.

Pero si esta flor representa la más bella matriz, la abundancia, los productos de la tierra que deben conservarse tienen su origen en la fecundidad del mundo: el dios que los conserva cuida de esta fuente de todos los seres. Para expresar este pensamiento se esculpirá a Vichnú, el conservador de la abundancia, teniendo como cetro del mundo la flor de loto.

Del mismo modo aparecerá esta flor en muchas representaciones, de las ideas naturalistas del Indostán; pero llega un momento en que de figura principal pasa a secundaria, y cuando la producción de la tierra no sea el asunto de la escultura, aparecerá ya como adorno repetido en la orla de un dosel; ya como el remate del cetro; ya en otros objetos. Finalmente llega el momento en que no debe significar nada; sino ser solamente un dibujo. En efecto, al formarse la columna de los templos de la India, aparece la flor de loto con las hojas para arriba como capitel; o en medio, dividiendo el fuste, y en el pedestal, con los pétalos extendidos contribuyendo a formar la base; pero ya los pétalos son del todo los de la margarita. A medida que se aleja de su país, sufre alteraciones; la forma de copa que la flor da al capitel en el templo de Ellora, ya en las columnas de Egipto, hasta donde ha llegado, es una esbelta campanilla, per-

diendo líneas, contorno y expresión para amoldarse al gusto propio, no menos acentuado y elegante; pero sobrio y rígido, del país de los Faraones.

Consignemos de un modo especial que esta flor invertida es el primer modelo de la cúpula, la corona en pequeño y sirve de base en forma de collar hecho de las puntas de los pétalos.

Hemos visto, pues, cómo el dibujo tomado a la naturaleza, se modifica a justo título en las manos del Arte.

Los vegetales y animales, tanto en Palenque, como en la India, en Asiria y en Egipto, no sólo dan su dibujo, dan, además, y esto es de suma importancia; dan, además las proporciones. Aman estos pueblos y adoran la naturaleza exterior: en Palenque tal vez al tapir sagrado, el ocelote o el puma, el maíz o el cacao dieron sus proporciones; en la India la flor de loto, las estalactitas y estalagmitas, o las extratificaciones; en Egipto, la palmera o el ibis.

Un pueblo viene en pos de ellos, que va a modificar las proporciones, y es Grecia.

Prescinde de la flor de loto para los capiteles, y toma la hoja de acanto...

El pueblo griego que sabía encerrar en una historieta, leyenda o fábula, las más difíciles doctrinas, enseñó cómo se copia y cómo se transforma el dibujo de la naturaleza, y cómo se es original, nacional y de su raza, en la breve historia de la invención del capitel corintio: refería, pues, que habiendo Calímaco, a quien se atribuye la invención, colocado una cesta, cubierta por una tabla o ábaco, sobre una planta de acanto "observó que las hojas de la planta se replegaban con encantadora simetría por todos lados, y concibió entonces la idea del capitel..."

Prescinde, además, la Grecia de los jeroglíficos como ornamentación, y tomó el bajo relieve para el frontón y para los frisos del

interior, emplea el triángulo para coronar la fachada sostenida por columnas lisas o estriadas, con base o sin ella: como en el exterior, los intercolumnios —inventados en fin las cariátides— bellas figuras de mujer que sostienen los arquitectos. Pero a todos estos elementos simplificados y aplicados con sencillez, con un objeto claro, de las proporciones del cuerpo humano. No extrañaréis que al hablar del oriente y del arte maya os hable solamente de la ornamentación que se emplea en otros productos que deben su valor al dibujo. La Grecia, en cambio, nos ha dejado su alfarería, su indumentaria, sus medallas y monedas, sus armas, su ebanistería, todo.

En todas estas manifestaciones, hallaréis tanto las figuras geométricas, como las vegetales y animales, que antes eran simbólicas, ya despojadas de su importancia religiosa y lingüística y reducidas a simple motivo ornamental. Pero, señores, ¿cuál es la cualidad que prevalece en el hombre? ¿Qué estudia y exalta en el hombre este pueblo griego que así lo hace el objeto y medida de sus artes? Todo, pues, está sometido a la hermosa facultad humana: ese frontón, esos relieves que relatan los hechos de Minerva, diosa de la sabiduría, esas intercolumnias que ofrecen abrigo al pueblo ateniense; esas cariátides que guardan relación con todo el arte que las rodea; ese grupo de edificios de mármol resplandecientes forman una ciudad encantadora que contemplan los helenos en las alturas del montículo que llaman la Acrópolis.

Lo que se dice del arte de Grecia, se dice del arte de Roma. Este arte, sin embargo, iba a desaparecer. Los bárbaros del Norte lo horrieron.

De nuevo, pues, tendrá el hombre que inclinarse sobre la naturaleza para pedirle líneas con qué expresar sus pensamientos y su modo de sentir. Pero ya esta vez no es el hombre su adorador, no recibe sus leyes; se las da.

¿Cuál es el objeto que va a dar sus trazos a la obra humana?

Es el bosque.

Las dos curvas que forman la punta de la hoja, o que encierran el espacio entre dos ramas que se cruzan, es decir la ojiva, será la llave tomada a la naturaleza para penetrar en un nuevo mundo del arte.

Este ángulo de dos curvas, tiene la forma de un corazón, y es un motivo que va a expresar admirablemente la época sentimental de la religión cristiana, de las cruzadas, de la caballería y de los trovadores.

Este corazón corona las puertas y las ventanas; en el interior de los edificios se apoya sobre columnas que son grupos de fustes de árboles, tales como se hacían en la selva y que de este haz hacen la columna filiforme; del capitel, ya no de loto o acanto, sino de vid, de trébol u otra hoja nacional; de la columna filiforme, se lanza cada línea de este corazón para reunirse de dos en dos, y formar con su vértice la bóveda a que dan su curva, y que está pintada de azul y tachonada de estrellas doradas, como el cielo que se entrevé, por los claros de las bóvedas, que forman los altos árboles de la selva.

Tales columnas aunque imitan los fustes de árboles, no tienen la proporción del vegetal, ni del animal, ni del rey de la creación, que es el hombre; tienen la proporción de la fe; son, pues, gigantescas: se lanzan de un solo golpe o columna sobre columna de que arriancan otras tantas ojivas, a alturas prodigiosas, que hacen ver al espectador, que estos haces filiformes, vibran en el espacio y que la vasta fábrica de piedra tiembla como una tela, y amenaza desplomarse sobre el contemplador asombrado. Esta impresión conserva de las formidables columnas del coro de Nuestra Señora de París, impresión de derrumbamiento, que vagamente contribuye a aumentar la emoción religiosa que todo tiende a expresar en las catedrales góticas.

Sólo es comparable a este efecto, el que producen las cariátides o bellas figuras femeninas que hacen veces de columnas y sostienen el entablamiento del Erectéon. Fidias dio a estas figuras una ligera inclinación de las pier-

interior, emplea el triángulo para coronar la fachada sostenida por columnas lisas o estriadas, con base o sin ella: como en el exterior, los intercolumnios — inventa en fin las cariátides — bellas figuras de mujer que sostienen los arquiteabes. Pero a todos estos elementos simplificados y aplicados con sencillez, con un objeto claro, de las proporciones del cuerpo humano. No extrañaréis que al hablar del oriente y del arte maya os hable solamente de la ornamentación que se emplea en otros productos que deben su valor al dibujo. La Grecia, en cambio, nos ha dejado su alfarería, su indumentaria, sus medallas y monedas, sus armas, su ebanistería, todo.

En todas estas manifestaciones, hallaréis tanto las figuras geométricas, como las vegetales y animales, que antes eran simbólicas, ya despojadas de su importancia religiosa y lingüística y reducidas a simple motivo ornamental. Pero, señores, ¿cuál es la cualidad que prevalece en el hombre? ¿Qué estudia y exalta en el hombre este pueblo griego que así lo hace el objeto y medida de sus artes? Todo, pues, está sometido a la hermosa facultad humana: ese frontón, esos relieves que relatan los hechos de Minerva, diosa de la sabiduría, esas intercolumnas que ofrecen abrigo al pueblo ateniense; esas cariátides que guardan relación con todo el arte que las rodea; ese grupo de edificios de mármol resplandecientes forman una ciudad encantadora que contemplan los helenos en las alturas del montículo que llaman la Acrópolis.

Lo que se dice del arte de Grecia, se dice del arte de Roma. Este arte, sin embargo, iba a desaparecer. Los bárbaros del Norte lo borraron.

De nuevo, pues, tendría el hombre que inclinarse sobre la naturaleza para pedirle líneas con qué expresar sus pensamientos y su modo de sentir. Pero ya esta vez no es el hombre su adorador, no recibe sus leyes; se las da.

¿Cuál es el objeto que va a dar sus trazos a la obra humana?

Es el bosque.

Las dos curvas que forman la punta de la hoja, o que encierran el espacio entre dos ramas que se cruzan, es decir la ojiva, será la llave tomada a la naturaleza para penetrar en un nuevo mundo del arte.

Este ángulo de dos curvas, tiene la forma de un corazón, y es un motivo que va a expresar admirablemente la época sentimental de la religión cristiana, de las cruzadas, de la caballería y de los trovadores.

Este corazón corona las puertas y las ventanas; en el interior de los edificios se apoya sobre columnas que son grupos de fustes de árboles, tales como se hacían en la selva y que de este haz hacen la columna filiforme; del capitel, ya no de loto o acanto, sino de vid, de trébol u otra hoja nacional; de la columna filiforme, se lanza cada línea de este corazón para reunirse de dos en dos, y formar con su vértice la bóveda a que dan su curva, y que está pintada de azul y tachonada de estrellas doradas, como el cielo que se entrevé, por los claros de las bóvedas, que forman los altos árboles de la selva.

Tales columnas aunque imitan los fustes de árboles, no tienen la proporción del vegetal, ni del animal, ni del rey de la creación, que es el hombre; tienen la proporción de la fe; son, pues, gigantescas: se lanzan de un solo golpe o columna sobre columna de que arrancan otras tantas ojivas, a alturas prodigiosas, que hacen ver al espectador, que estos haces filiformes, vibran en el espacio y que la vasta fábrica de piedra tiembla como una tela, y amenaza desplomarse sobre el contemplador asombrado. Esta impresión conserva de las formidables columnas del coro de Nuestra Señora de París, impresión de derribamiento, que vagamente contribuye a aumentar la emoción religiosa que todo tiende a expresar en las catedrales góticas.

Sólo es comparable a este efecto, el que producen las cariátides o bellas figuras femeninas que hacen veces de columnas y sostienen el entablamiento del Erectéon. Fidias dio a estas figuras una ligera inclinación de las pier-

nas, que sugiere la impresión de que el edificio es capaz de movimiento.

La ojiva se repite en los arcos de pilar a pilar, en el crucero, en las paredes y bóvedas, donde forma sus bellas nervaduras de piedra, en las ventanas de los campanarios; en las balaustradas, en los campaniles que rematan los contrafuertes o botareles; en fin, por todas partes. Pero ¿estas columnas filiformes y esta ojiva que todo lo modela? ¿qué son? Son el bosque: esa cosa sentimental, que es el árbol, esta vez ha dado las dos líneas, la recta y la curva, en tales combinaciones que han bastado a expresar cuánto tiene de bello toda una edad de la historia.

La ojiva con sus dos curvas en ángulo invade todas las artes: forma el respaldo del trono, las puertas y ventanas de los palacios y fortalezas, modela el contorno de la flor de lis, adorna los muebles, y da, invertida, su elegancia, a los blasones y a los escudos de los guerreros.

¿Qué es lo que ha producido tantas grandes obras del arte ojival en los siglos XII, XIII y XIV? La simple forma de la hoja del árbol.

El asunto del arte ojival no está agotado.

Todavía tenemos que ver dos problemas; el primero, es qué pueblo, qué nación o qué raza, inventó el estilo gótico, problema muy debatido, pues se disputan el derecho de inventor Alemania, Francia e Inglaterra. El segundo problema, es cómo se verifica esta operación en virtud de la cual un dibujo, como el contorno de la hoja, de un corazón, el ángulo curvilíneo isóceles, que es la ojiva, llega a constituir todo un arte con sus numerosas partes o elementos.

Para explicar esto he alterado el plan de esta exposición, hablando primero del arte ojival, cuando el orden cronológico pedía que hablase del arte árabe, que le precede tres siglos.

El árabe y el hebreo son hermanos, y éste primero y aquél después, por razones largas de exponer, llegan a la concepción de un Dios enemigo de los muchos dioses que adoraban los pueblos, sus vecinos, el asirio, el persa, el fenicio, el egipcio, el griego. El Dios único en odio a los muchos dioses, excluyó no sólo de los altares de los templos, sino también de la escultura, de los relieves, de toda ornamentación, tanto las figuras del hombre como las figuras animales.

Por eso las artes, en especial la arquitectura, del hebreo, tomaron del hermano mayor, el asirio, en lo general, no más que las figuras geométricas, y como ornamento acostumbrado, y ya sin sentido alguno, la flor de loto como capitel, como parte de la base y como rotonda. Los techos planos, las paredes desnudas y la rotonda lisa de los semitas, son una consecuencia del precepto religioso que condenaba las figuras animadas en el culto y en las artes.

Cuando la media luna dominó todo el oriente de Asia y parte de Europa, los árabes, en el auge de su poder, necesitaron expresar su grandeza en sus templos y alcázares, y entonces, conformándose a su religión monoteísta y enemiga de las imágenes, tomaron de la arquitectura griega, llamada bizantina, el semicírculo o arco plano y la columna, pero modificándolos: la curva plena se cambia en el arco de herradura, a veces se subdivide en cerros pequeños que la ornan de picos: a veces se junta de dos en dos, en la parte superior, de ventanas dobles separadas una de otra por la columna, a veces, como en el interior de la mezquita de Córdoba, se superpone como una media luna sobre otra media luna, infinitas veces, descansando sobre una selva de pilares; a veces, en fin, como en la puerta del perdón de la misma mezquita, tiende a formar y forma el vértice curvilíneo que distingue a la ojiva. Para formar la bóveda arranca en diversas nervaduras de sobre el capitel de las columnas, y de los contrafuertes se lanza con el nombre de arco-botante para sostener la parte superior de la nave. La columna permanece bizantina.

Cuando los cruzados llegaron al Oriente, estudiaron sin duda el arte bizantino, y el arte árabe; pero yo creo que, especialmente habiendo constituido Córdoba el centro de cultura de España y de Europa, en los tres siglos que precedieron al apareamiento del arte ojival, fue el sabio moro, como dice Fray Luis de León, quien primero esbozó y aplicó, aunque en otro sentido, tanto la ojiva, trazada a su modo, como los arcos, superpuestos como dos medias lunas; como el arco botante; como las nervaduras que van a la bóveda; como las ventanas dobles separadas una de otra por la columna; como las agujas que rematan los botareles y como los mismos contra-fuertes o botareles, todos los cuales son elementos modificados por el arte ojival, que sólo inventó el rosetón y otros bellos calados en piedra, y algo muy importante en el género, los altísimos campanarios; sin embargo, ¡cosa admirable! la arquitectura árabe, con todo esto, no expresa el bosque místico del arte ojival y por eso se distingue y se llama arquitectura árabe. Excluidas como están las figuras animadas cubre el árabe las paredes y los arcos de variedad infinita de líneas rectas, curvas, leyendas, ángulos, triángulos, cuadrados, losages, estalactitas y entrelaces, que tomando el nombre conocido de arabescos y el todo expresa la opulencia, la tienda bordada del aduar o la prenda de vestir recamada de oro y colores, de la hurí o la sultana; pero jamás el bosque místico la arquitectura gótica.

Pero quiénes, señores, quiénes tenían el sentimiento de esta selva sagrada, de este bosque místico, sino los pueblos del Norte, el visigodo de España, el ostrogodo y el germano del Rin, que habían venido de la selva y del bosque del Norte y que al abrazar el cristianismo habían elevado sus recuerdos, con la espiritualidad del Evangelio y podían, sometiendo a estos recuerdos las formas del arte de Oriente, ofrecer a Dios como un signo de la adoración universal, el bosque místico y la selva sagrada?

En efecto, la ojiva, la columna filiforme, el rosetón en Alemania, Francia, Inglaterra y España, forman lo que puede llamarse con

justicia el arte gótico; pero debemos reivindicar para España, para la América Latina, por tanto, en cuanto tienen de árabe, los derechos que les dan la contribución que al arte gótico aportó el arte de los árabes. Nos resta tratar el segundo problema o sea cómo de una figura tal como la ojiva nace un arte completo, es decir, aplicado a todas las artes.

¿Cómo, además, con partes iguales o semejantes, puede hacerse un conjunto diverso? ¿Cómo, en fin, de las partes del arte árabe que es el lujo y la ostentación se puede hacer el arte gótico, que es la piedad y el misticismo?

Misterio es que explican la proporción, la disposición de esas partes, las medidas, la unidad del estilo. Permittedme dejar sólo indicado este asunto para tratarlo detenidamente al llegar a las artes de la América Latina.

Hemos visto nacer las artes de Palenque y de la India de las formas geométricas de los cristales y de los seres naturales; las artes griegas de las proporciones del cuerpo humano; el arte romano y el bizantino del empleo de la semicircunferencia o arco pleno, el arte árabe de las proporciones de las tiendas del desierto y de los suntuosos vestidos orientales, tomándose de estos objetos las líneas eternas, la recta y la curva y combinándolas según el genio de cada pueblo o cada raza. Añadamos dos hechos importantes: el primero es el nacimiento de un arte nuevo del seno de las artes muertas; tal es el arte del Renacimiento: la columna y el triángulo griego, resucitan al mismo tiempo que el arco y la cúpula romana: estos dos elementos evocados por la erudición, se armonizan, y un día el genio de Miguel Ángel, sobrepone a los intercolumnios del Panteón la rotonda del Panteón de Agripa, erigiendo la inmensa silueta de San Pedro de Roma.

El segundo hecho es una nueva clase de observación de la naturaleza, hecha directamente, y la menciono por último, porque aunque ha dado origen a un arte antiquísimo, este arte ha sido conocido por el mundo de la

civilización europea y americana, en los últimos tiempos, llegando a interesar de manera que no puede dejarse inadvertido. Se trata de los ornamentos del Extremo Oriente. Los japoneses, como sus maestros los chinos, han hecho esta observación al mundo externo, en la India y Palenque, y la belleza humana en Grecia y Roma, el fausto en el árabe y la piedad en el arte gótico, expresan también el humorismo, la ironía, la risa cruel, la burla.

Aunque no tiene estatuaría y la arquitectura es nula en el Japón, tienen en cambio un dibujo admirable y una pintura de ornamentación de exquisitas cualidades; mas el dibujo en todas sus artes sólo produce un género: la caricatura. Esta caricatura se sustituye a lo sublime. La curva pinta la jiba, la mueca, los ademanes grotescos que quieren imponer como si fuesen por medio de curvas desgarbadas, de ondulaciones y de arcos exagerados que pasan también a formar los vegetales y que acaban por esbozar todo un mundo de observación en verdad fina, de prodigiosas inspiraciones como las de Hokusai; pero en que lo bulesco ocupa todo el espacio que entre nosotros ocupa lo terrible. Esta creo es la cualidad distintiva de este arte; aunque tiene otras, como la falta de simetría, que atiende a la parte y no al todo, que toma por motivo el detalle y no el conjunto; pero que no darían una luz suficiente sobre el genio total de su producción cuya circulación en nuestro tiempo tanto se ha generalizado.

Hemos visto hasta aquí que en la naturaleza existe la línea a veces clara y perfecta, y en el resto en estado de tendencia; que las líneas combinándose de varias maneras producen los incontables dibujos, de los cuales cada forma permanece en las familias, clase y géneros de la infinita producción de los seres; que el hombre ha tomado estos diseños y los ha empleado en los productos de las industrias y las artes. Pues bien, aquí se nos presenta, siguiendo un orden al tratar estos asuntos, uno de la más elevada importancia.

Este asunto se expresa por una palabra que de por sí es oscura y que además de ser oscura

toma varias significaciones, todas ellas complicadas y de comprensión difícil. Es la palabra abstracción.

Trataré de explicarla.

Fórmase de dos partes: ab, y traheer: Traer-de.

En lo material el sentido de la palabra aparece muy claro. Si una obra literaria se compone de varios tomos y de ellos aparto uno de los tomos que necesito leer, he abstraído este volumen, pues separar una cosa de otras, con las cuales forma conjunto es abstraer. Separar una piedra de un montón que ella forma con otras piedras, es abstraer.

Pero aquí vamos a emplear esta palabra en otros sentidos.

Uno es la representación del objeto en el entendimiento humano.

Otro es la separación hecha en el entendimiento humano de las cualidades del objeto representado, por ejemplo, el contorno de la flor de loto, prescindiendo de su color que es blanco o azul, para dar el dibujo de ese contorno a la cúpula o al capitel de la columna.

Otro es la separación que se hace en el entendimiento humano entre cualidades que ya antes habían sido abstraídas: es decir la abstracción de la abstracción; como el dibujo de la flor de loto de Egipto que abriendo los pétalos y dándoles el contorno de la ansa de una lira forma un capitel de forma de campanilla del capitel de la India que tenía el dibujo del contorno convexo de una copa o de un cáliz de magnolia apenas entreabierta.

Otro sentido de la abstracción es el de añadir a las cosas un significado, convirtiéndolas en un símbolo o alegoría: se toma entonces de ellas la cualidad de la semejanza. La Edad Media que no tuvo literatura, creó en gran escala el arte que se llama los Bestiarios. El pelícano, que desgarraba su pecho, para alimentar sus hijos con su sangre, significaba al Hijo

de Dios; la paloma es la paciencia, los profetas, la Virgen y el Paraceto; San Isidro, de Sevilla, hizo representar a Jesús en el símbolo, por todos conocido, del Cordero: *Agnus dei, qui tolis peccata mundi*; Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo. El leopardo es el Antecristo; el tigre es la arrogancia. La mitología griega dio por su parte los sátiros, los faunos, las esfinges, las harpías, los onocentauros, las hidras, para representar las variantes del espíritu del mal.

Toda una fauna y una flora sirven para el simbolismo de la Edad Media y llenan los mosaicos, los vidrios de colores de las ventanas y la ornamentación en piedra de diversas partes de su arquitectura.

Pero así como la religión se expresaba por la abstracción de la cualidad de la semejanza, también la historia, se escribía, no en libros, sino en los blasones, en que el dibujo hacía la misma abstracción que en los bestiarios. El blasón era la historia de cada familia que había servido de modo insigne a su nación y a su rey. Se dio significado a los colores: una casa adoptó el rojo; otra el azul; otra el negro; otra pintó su blasón la mitad roja, la otra mitad blanca; o con los colores metálicos, el oro, la plata; y los esmaltes, el azar, el púrpura. Pero agotados los colores sobre los colores se empezó a dibujar otros signos: las cruces, las barras, etc. Se emplearon las pieles, como el armiño, y las carnaciones o colores naturales. Sobre estos fondos aparecieron los dibujos simbólicos: astros, animales, plantas; castillos, instrumentos de guerra, de caza; quimeras, monstruos, demonios; el león, el leopardo, el caballo, el perro, el buey, el jabalí; el águila, el gallo, el pavo real, el pelícano; el delfín, las abejas, las mariposas, etc., etc.

De este dibujo simbólico es fácil formar idea. Por ejemplo, los cruzados tenían como un recuerdo heroico de una expedición, haber contemplado después de atravesar países estériles y fatigosos, el país de Sinope con sus árboles magníficos de verde follaje. Los que de allá volvieron a Europa, conservaron este

recuerdo y pusieron en su blasón el color verde que se llama sinople. Si el rey concedía el blanco a un súbdito, quería decirle que era fiel; si el azul, que era firme. Por igual razón los animales, aves y plantas pasaron a tener significado. Era pues una historia jeroglífica en tiempos en que no existía verdadera historia, y de la cual nos dará idea la descripción que hace González Dávila de las armas que con el título de "muy leal y muy noble" concedió el rey de España a la ciudad de Panamá en 1581: un escudo en campo de oro, dividido en tres partes: a la derecha y abajo, un haz de flechas de puntas azules y astil de plata: son los indios. A la derecha arriba, un yugo divisa de los Reyes Católicos, señores de la ciudad; a la izquierda, llenando toda la mitad del escudo, tres carabelas como las de Colón, pero con la estrella del Norte en la parte superior, que significan las islas de la Especiería, que los reyes desean conquistar y que parece que recomiendan a la memoria de los conquistadores. Alrededor del escudo una faja de oro de castillos y leones, que indican el poder de España en el siglo XVI, y sobre todo el escudo, una corona, que es la nobleza concedida a la ciudad. El mismo Fray Gil González Dávila nos da la descripción de las armas de León de Nicaragua: un escudo mostrando en su campo un león rampante, con la pata izquierda posada sobre un globo. El escudo sustenta una corona.

En lo que hemos visto hasta aquí, así en los templos de Palenque y de la India y Egipto, como en los de Grecia y Roma, como en la mezquita de Córdoba y en las iglesias góticas, aparecen los seres copiados o modificados, o dando alguno o algunos de sus rasgos y con ellos engendrando varias formas. La flor de loto copiada en las alegorías religiosas, es ya sólo el contorno en los capiteles, es el contorno invertido en las cúpulas indostánicas, es el círculo de puntas de sus pétalos, sirviendo en la base de las mismas cúpulas o de las columnas: es en fin, una flor muy distinta por efecto de la abstracción hecha sobre la abstracción, en los capiteles de los templos de Egipto.

En este último caso el dibujo es plenamente libre; y mientras conserva rastros del objeto primitivo de donde se tomaron las líneas es mixto.

El comprender y penetrar este grado de dominio sobre el arte, es en mi concepto de grandes resultados para todas sus producciones. Pero como he dicho, este asunto será expuesto al llegar a las artes de nuestra América Latina.

Digamos antes que hay todavía un grado superior, desde el cual el arte escoge las cosas, y en las cosas su dibujo, y en el dibujo los rasgos y en los rasgos los componentes, que más deben responder al más alto de los objetos, que es el de imprimir, no al dibujo de un objeto, ni de una obra determinada de una industria, ni de un edificio, templo, palacio, o fortaleza, las cualidades de esta rebusca, y de este escogimiento, o selección que llamamos abstracción; sino el de imprimir estas mismas cualidades a todo un mundo de obras, tanto de la arquitectura, como de la ebanistería, de la orfebrería, etc., etc., de modo que se ve que una sola ley les ha dado origen, y les ha hecho formar un conjunto cuyas partes se relacionan a un primer impulso que lo ha asemejado todo.

En mi concepto, no se llega a tal grado de poder artístico sino es cuando el dibujo, las líneas o figuras principales de donde se forman las restantes y que de él se derivan, expresan un estado de ánimo o un sentimiento que es el de naciones o razas durante un lapso que llamamos época.

Esta es, pues, la cima del arte: expresar por las líneas principales de un dibujo el sentimiento de una época.

Un sentimiento; sí, fijemos nuestra atención en esa grande, misteriosísima palabra.

Por ella os explicaréis la cualidad general de cada una de las artes en todos los tiempos.

Hay el arte que representa el sol y los cuerpos siderales, y los seres del mundo exterior cuasi y como deificados, es el del dibujo ultra naturalista: es el arte maya.

Hay el arte que ríe, que burla, que es caricaturesco del hombre, y que hace aparecer esta caricatura en los seres todos: su dibujo es el de la curva desmedida y angulosa: es el arte japonés y chino.

Hay el arte naturalista, que pasó revista a toda la creación, la nombió, la deificó: es el que consagró las líneas de la flor de loto, es el arte indostánico.

Hay el arte meditativo y sensitivo, que habla a la inteligencia con el triángulo de los frontones, y a la sensibilidad con la hoja de acanto de los capiteles y al hombre todo con los bajos relieves historiados de los frisos: su dibujo llevó a todas las artes las proporciones del cuerpo humano: es el arte griego.

Hay el arte de la fuerza: su dibujo se basa en la curva del arco pleno, a la cual subordina cuanto inventó el arte de la Grecia: es el arte de Roma.

Hay un arte que es a la vez griego y romano: es el arte bizantino. Hay el arte ostentoso y sensual: su dibujo es la ornamentación del corsaje de una bayadera: es el arte árabe.

Hay el dibujo que ora: es el del árbol, el ángulo de la rama, el grupo de árboles, la ramificación, en fin, el bosque y la selva, tomados como símbolo religioso: baja de la arquitectura e invade todas las artes: es el arte gótico.

Hay un dibujo erudito, que se forma del saber de los restos del arte de Grecia y Roma: une el triángulo y el arco: es el arte del Renacimiento.

Hay un arte ostentoso como el árabe, y por contracción, místico como el ojival: su dibujo es el de la ornamentación de las joyas: es el arte plateresco, barroco y churrigueresco.

Hay el arte de adaptación espontánea: su dibujo es el de las proporciones piadosas, sencillas y creyentes: es el arte de la colonia.

Hay, en fin, el arte de la erudición, que estudia todos los estilos del pasado, que emplea las curvas gigantescas para materiales como el hierro, que todo lo imita y todo lo combina: su dibujo es el de la ciencia: no se le ha dado lugar, por eso, entre los estilos históricos; se le ha aplazado para un porvenir, no sabemos si próximo o remoto: es el arte moderno.

La expresión del sentir de una época por el dibujo: he allí el problema más elevado para el arte.

Como de la mano hemos sido llevados al término de nuestro viaje. Estamos ya en nuestra América, y para ella pedimos todos los consejos de la historia que hemos pasado en revista. ¿Cómo es el arte latino-americano? ¿Qué camino debe seguir?

Con toda modestia abordo estas cuestiones que ignoro si hasta el día han sido planteadas.

Las ciudades que conservan los orígenes del arte colonial permiten conocer sus primeros pasos: una de ellas es México. La casa de Hernán Cortés en Coyoacán puede dar de estos pasos una idea; el hospital e iglesia de Jesús, fundados por el mismo Cortés, el Palacio de los Virreyes, la Universidad, el templo de Santiago de Tlatelolco, me parecen del mismo estilo. Llegó un momento en que quiso mezclarse a lo indígena y las ruinas del convento de Tlalamalco, donde como en la imagen de Guadalupe y en la leyenda de Juan Diego, se unen el gusto americano y el europeo, dan idea de una conciliación momentánea. Pronto el Renacimiento domina en lo general, aunque será invadido a su tiempo por el plateresco y barroco, y la Catedral de México, levantada en un largo espacio que alcanza las proporciones de siglos, es una muestra de las influencias de estas escuelas en el orden que fueron sucediéndose. En Centro-América algunos edificios como la Catedral de

Guatemala, los templos de la Nueva que son una fiel reproducción, como el plano de la ciudad toda, que lo es la de la antigua, de los que destruyó el terremoto que motivó la traslación; el santuario colosal de Esquipulas; San Francisco y su antiguo altar, en San Miguel, la Catedral de León, las iglesias de San Vicente, y cien monumentos que necesitan estudio y clasificación, son tipos que confirman lo dicho sobre los estilos que dominaron en el tiempo de la Colonia. Bogotá, Lima, Santiago y Buenos Aires, conservan grandes edificios coloniales; pero las ciudades regionales menos expuestas a las mudanzas de los estilos, tienen objetos de un estudio que todavía no se ha emprendido.

Con motivo de su Centenario, México ha publicado una obra monumental de sus monumentos históricos, y en calidad de ornamentación de textos, en forma de viñetas y portadas, han impreso en colores, relieves y joyas mexicanas, zaguanes, barandas, muebles, armas, ventanas, arcos de portales e iglesias coloniales, que dan una idea de lo que serían estos elementos modificados y asimilados a un arte nuevo.

Todo el Arte de América Latina, que forma una, reproducido, obras voluminosas, lo mismo que los estudios de selección que pudiesen hacerse en Copán, Uxmal o Palenque, son dos de los elementos que deberían suministrar, en lo porvenir, componentes de un arte original latino-americano.

¡Un arte del porvenir de nuestra América! Si somos lógicos, recordemos el por qué y el cómo se forma un arte original. Digo, pues, que debe tener en cuenta el artista o creador, el sentimiento de una democracia esclarecida, para conformar a ella sus concepciones, si quiere un arte original de América.

Los intercolumnios exteriores e interiores, son un distintivo de los edificios de la democracia.

Las naves, como en los templos, los anfiteatros a cielo abierto o cerrado, son otro em-

plazamiento propio; pues las reuniones son de la índole de la vida popular. Añadid grandes emplazamientos donde se alce la tribuna.

Los frisos historiados o de bajo relieve sobre grandes sucesos nacionales, tradiciones patrióticas y series de símbolos son propios del sentimiento de la democracia.

Algunos motivos de ornamentación pueden ser tomados, con tal que entien en una buena combinación, de los restos autóctonos o indígenas: v. g. la greca maya; el arco en forma de tuna, los estucos historiados, murales o intepíleos, es decir, entre puerta y puerta: los emejados, los zigz zagz; los caracteres o jeroglíficos en que no aparece disforme la figura humana; el aligator, como el célebre de Copán; algunos follajes, estrellas y cuadrados del palacio del Gobernador, de Uxmal; frisos y losanges de la casa de monjas, también de Uxmal, o las columnas y pequeñas columnas del palacio de Zayi.

Creo inútil, como lo he juzgado en los párrafos anteriores, entrar en detalles sobre las demás artes que anima el dibujo; pues el arte de la construcción que contiene todos los motivos ornamentales, es también de todos ellos un resumen.

El elemento del arte colonial podría, con igual economía, y como motivos ornamentales, dar su tributo: escudos de las ciudades, antiguos tipos históricos de nuestros países: por ejemplo, el cacero de los municipios, con el pendón y su águila de dos cabezas y dos garras, las piezas de las armaduras de los fundadores de nuestras ciudades; el casco, el escudo, el guantelete de la armadura, o la armadura entera; cañones y armas en trofeo de todas las épocas de nuestra historia; frisos, relieves o grupos, con multitudes de diversas épocas; reyes, sacerdotes, haces de guerreros, indios, encomiendas, benefactores, sabios, próceres, figuras históricas.

Puedo citar un ejemplo de fecha reciente. Cuando se trataba del monumento del Centenario de 1811, recordamos que en un libro de

un viajero francés habíamos visto una estampa de la antigua Catedral, construida por iniciativa y con la fortuna particular del prócer Doctor José Matías Delgado, y que fue derribada por un terremoto. Como se trataba de exponer la base con bajos relieves, uno de los cuales representase al prócer, según la tradición, pensando al pueblo, sugerimos la idea de que se diese por fondo a esta escena, la portada de la iglesia de la época, y el dibujo extraído de dicha estampa suministró el efecto artístico que todos pueden ver en ese bajo relieve que es el del lado norte del Monumento dedicado a los Próceres.

No se debe suponer lo nuevo absoluto. Todos los estilos dan de sí elementos: el saberlos escoger y adaptar el carácter nacional es la obra de la inteligencia.

Pongo por ejemplo de elementos por depurar, los jeroglíficos que representaban cada país: v. g.: Cuscatlán: una presea o haz de joyas, el empleo de leyendas, en calidad de ornamentación, como en los bajos relieves de estuco del Palenque, que es también costumbre ornamental de los árabes; los motivos ornamentales de los muros exteriores y originalísimas grecas del interior del llamado Primer Palacio de Milta; sobre todo, el efecto del estilo que suscite en cierta medida el recuerdo de lo que es autóctono, en lo precolombino.

También ofrecen sus tributos los elementos naturales: productos bellos de nuestra vegetación para capiteles; hojas y frutos que no supongan interés, y que, modificados por el arte, susciten sentimientos nacionales: tales como el laurel, la encina, la palma, la granada, la hoja del pino y el fruto, los lirios y nenúfares, el quetzal, el nido de la oropéndola, el cóndor, la montaña y el Sol.

Con todos los datos que se han acumulado en el transcurso de esta conferencia, podemos ya aboirdar la gran cuestión que hemos dejado pendiente: cómo las pocas líneas de un dibujo son el origen de todo un orden o estilo y sus manifestaciones en todas las artes.

Recordemos, al efecto, las verdades acumuladas.

Que hay un dibujo en todos los seres de la Naturaleza. Que cuando no es claro y perfecto como en las cristalizaciones, se deja adivinar en forma de tendencia, como la elipse perfecta se deja adivinar en las elipses imperfectas de casi todas las clases de hojas, como el triángulo perfecto en el triángulo imperfecto de los montes; como la esfera perfecta en la esfera imperfecta de todos los planetas. Que este dibujo de los seres invade todas las artes, la alfarería, la ebanistería, la orfebrería, el estampado, y da la base de las órdenes de la arquitectura y de su ornamentación. Que el genio del artista modifica este primer dibujo tomado de la naturaleza, haciendo, por ejemplo, del capitel en forma de la corola de la flor de loto, de los templos de la India, el capitel en forma de campánula que corona las columnas de Egipto o de la ojiva árabe de forma de herradura, la ojiva del arte gótico. Que este dibujo, como expresa la observación y lo grandioso del mundo externo, en el arte maya e indostánico, o el estudio de las facultades del hombre en el arte griego, puede llegar hasta el humorismo y la caricatura en la ornamentación china y japonesa; o ser símbolo en los Bestiarios, o signo histórico en la Heráldica. Que en fin, este poder expresivo que alcanza el dibujo, llegue a expresar el sentimiento de épocas y razas enteras; la observación de la naturaleza exterior con la geometría y zoología de Copán o de la India; la meditación y el sentimiento con el triángulo, y el friso en Grecia; la fuerza y el dominio del mundo con el arco y la cúpula en Roma; el lujo y magnificencia oriental, como la ojiva de herradura y los arabescos de Córdoba; el afán de estudio, en las combinaciones del arte clásico del Renacimiento; la piedad ostentosa, en el arte plateresco, que invade con la joyería todas las otras artes.

Estas cosas, el dibujo patente en los seres, el dibujo adivinado, el dibujo aplicado en las artes, el dibujo modificado por el arte y el expresivo de las épocas, nos llevan a estas conclusiones: que el dibujo patente de los seres,

como los cristales, cubos, prismas, círculos, dé nacimiento a otros dibujos, otros cubos, prismas o círculos que son proporcionales a los primeros, porque las figuras geométricas de esta clase, teniendo los mismos ángulos o la misma curva, son siempre proporcionalmente, que el dibujo adivinado, como el rectángulo que se adivina en el contorno de los cuadrúpedos, o la elipse en la flor de loto, dan una medida de proporción, cuyas leyes estudia la Geometría, que aplicada a otras figuras rectangulares, por ejemplo, un templo maya o un templo indostánico, los vuelve proporcionalmente a aquellos tipos de la naturaleza animal y de la naturaleza vegetal; que la repetición de estos dibujos de sus proporciones engendra las formas y proporciones de todas las artes, y así, las proporciones humanas que dan la medida de los edificios de los Propileos de Atenas, dan su esbeltez a las ánforas, a las cráteras, a los trípodas, las liras, o los escudos; que en el dibujo modificado por el arte, aunque tome una parte de los dibujos de estilos y épocas precedentes, esto no perjudica su originalidad y novedad, con tal que el arte nuevo tome las proporciones de las cosas a cuyo dibujo debe sus manifestaciones. Las mismas columnas y los muros de los mayas, con las proporciones de la naturaleza animal, forman un arte nuevo en la India con las proporciones del mundo vegetal; las palmas de Egipto dan sus medidas de relación gigantesca al templo de Edfou, mientras la forma trapezoidal que parece enterrarse en los suelos, da sus proporciones sepulcrales a vastas construcciones en aquel país que tanta parte de sus liturgias consagraba a la muerte. Los dibujos del arte griego pasan al arte romano, los del arte romano al arte bizantino, los del arte bizantino al arte árabe, los del arte árabe al arte gótico, los de la antigüedad clásica al arte del Renacimiento; pero, pasan sometidos ya a las nuevas proporciones del arte romano, del bizantino, del árabe o del gótico.

Finalmente, señores, y es la más alta de estas conclusiones, las proporciones no se toman solamente del dibujo aparente o adivinado de los seres de la naturaleza, sino también de

los seres inmateriales, como la fe revestida con las formas de ángeles, que dio al bosque las proporciones del bosque simbólico y místico y sugirió las medidas aéreas de las columnas filiformes y las bóvedas del arte gótico.

Pues bien, señores, un ideal bien definido se eleva sobre todas las naciones de la América-Latina: la libertad y la democracia; ya no es la libertad para una ciudad o una raza como en la antigua Grecia, ya no es la democracia dominadora como en Roma; es la democracia del hombre moderno, para el individuo y para la humanidad.

Tan grande como es este ideal no hallará sus proporciones en lo gigantesco al modo egipcio; pues lo colosal no es lo grande: si queréis darle una figura tangible para conocer sus proporciones, recordad que los helenos hallaron su símbolo en el cuerpo de Minerva y de Apolo.

La grandeza, pero la grandeza moral; la Minerva y el Apolo, pero redivivos por la libertad de los pueblos y por el altruismo, por la redención y el bien para todos los hombres y naciones; he allí el nuevo cuerpo humano, que el genio del arte puede contemplar en sus creaciones; y en cuyas proporciones, a que estarían sometidas tanto las formas de la naturaleza como las del arte de todos los tiempos que deba poner a contribución por la lógica de sus leyes, hallará la unidad de las obras que hablen al corazón de nuestras jóvenes democracias de Latino-América.

Permitidme imaginar este fondo o decoración propio de nuestra vida republicana.

Como el Pnix ateniense o el Foro romano, un vasto recinto, o anfiteatro, en forma de graderías, tiene filas de asientos, cada uno con un atributo de la heráldica nacional, que expresa que el ciudadano que allí se sienta ejerce la soberanía, y rodea la tribuna, donde se hace oír el verbo de la democracia. Lo adornan columnas que sostienen los símbolos de la República, la libertad, la ley, el progreso. Los muros tienen bajos relieves de los episodios más grandes de la historia nacional, el imperio combatido, la invasión anonadada; que allí se delibera, se prepara y se deposita el voto consciente.

[44]

Rodean el Pnix o Foro, esos templos de la moderna idea, sostenidos por intercolumnios que abrigan a todo el mundo: los museos que guardan las imágenes de los próceres, las reliquias históricas, los trinos de la Escultura, la Pintura, los templos que guardan, en fin, todas las conquistas del Progreso.

Pasemos al palacio de la Ley. La cúpula expresa lo universal. Sostiénenla esas cariátides de la vida moderna que son la Libertad, la Justicia, el Honor, la Equidad, la Gloria. Estos genios con la inflexión de sus piernas o de sus alas, al modo de Fidias, comunican la impresión del movimiento, a grande altura, en los espacios, a la gigante rotonda que parecerá capaz del vuelo como un planeta, y como emblema de la vida democrática moderna, que se mueve en los espacios de la idea, llevada por los firmes principios, que en sí propios tienen la razón de su existencia y dominan los intereses mezquinos. Los ciudadanos tienen un emplazamiento que responde a su carácter; y ellos, como los legisladores, ven correr en los frisos esos bajos relieves que relatan los hechos históricos y simbolizan los ideales en eterna manifestación de las aspiraciones nacionales.

La vida intelectual se aloja en edificios que dicen con su alto objeto, que el teatro es para todos: su escena está hecha para recordarles las páginas gloriosas de su historia; en él no falta el antiguo emplazamiento central de los coros que entonaban los cantos de espíritu nacional o de raza.

Cuántas instituciones pide la vida libre, humanitarias, de arte, de ciencia y de elevados sentimientos, tienen en su arquitectura su ornamentación, sus mil objetos, el sello de la vida republicana. Nuestra naturaleza, árboles, flores, montañas, animales simbólicos, minerales bellos; nuestra historia, como sus mil recuerdos, nuestra leyenda, todo habría ofrecido un mundo donde escoger la plástica que el ingenio o el talento, a la vez sentimental y meditativo, haya seleccionado para agregarla a las formas que como latinos, como grecos latinos y como americanos tenemos derecho tomar de las artes de los pueblos más ilustres de la historia. — (1912).

CATALOGADO

EL ESTADO ACTUAL

Y LA AFINIDAD GENETICA DE LA LENGUA INDIGENA DE CACAOPERA

LYLE RICHARD CAMPBELL
STATE UNIVERSITY OF NEW YORK, ALBANY

La lengua indígena de Cacaopera, Departamento de Morazán, está casi extinguida. Solamente unas cuantas personas recuerdan algo de la lengua. Todos son viejos y al parecer se trata de los nietos de la última generación que usaba la lengua para comunicarse. Estos nietos sólo saben palabras y frases, pero ya no pueden conversar en la lengua indígena. He recogido casi todos los datos posibles de estas personas y los presento aquí para conservar lo que todavía queda del idioma. Mi propósito, al presentar estos datos, es señalar los contactos lingüísticos que Cacaopera tenía con otras lenguas indígenas, por las palabras prestadas de ellas, y aclarar la afinidad de Cacaopera con otras lenguas de la familia lingüística que se han llamado Misumalpan, incluyendo Matagalpa, Miskito y Sumu

Cacaopera tiene una afinidad muy cercana con Matagalpa, una lengua extinta de Nicaragua. Para comparar Cacaopera con Matagalpa, he listado formas de ambas lenguas. Casi todo lo que se ha publicado sobre Cacaopera y Matagalpa se incluye en el libro de Lehmann

(1920). Presento también formas que Lehmann recogió en Cacaopera para una comparación fonética con las mías. Lehmann cometió algunos errores, pero también mis informantes pronuncian las palabras en una forma muy influida por el Español. Es por esto que los testigos, el mío y el de Lehmann, nos proporcionan un entendimiento más claro de cómo era la lengua.

Al idioma de Cacaopera se le ha llamado muchas veces "LENCA". Esto es un error. Lenca, en realidad, es una familia de lenguas.

Una lengua Lenca se habla en Chilanga (Morazán) y otra se habla en Honduras. La lengua indígena de Cacaopera no tiene afinidad alguna con esta familia, aparte de que, como vecinos geográficos, se han prestado uno al otro algunas palabras, así como el español ha tomado palabras del pipil y el pipil del español. Primeramente presento estos préstamos; después otorgo consideraciones que indican la afinidad de Cacaopera con Matagalpa, y estas dos con Miskito y Sumu.

El valor fonético de los símbolos ortográficos usados es el siguiente:

- rr — resonante vibrante, como la *rr* de español (como en perro).
- r — resonante, como la *r* de español (como en pero).
- w — semi-vocal bilabial, como la *w* de inglés (como en wife). Como la *hu* de español en hueso; muchas veces la *w* se pronuncia como *gw* (como *gu* de Guatemala).
- sh — fricativa sorda alveopalatal, como la *sh* de inglés (como shoe); la *x* del español antiguo.

ch — africada sorda alveopalatal, como la *ch* de español.

v — fricativa sonora bilabial, como la *b* o *v* del español entre vocales, como en *ave*.

n — nasal alveolar (o dental) es igual a la *n* de español; se pronuncia como nasal velar al final de palabras y adelante de consonantes no labiales o alveolares.

Las formas de Lehmann se han convertido a estos símbolos, sin indicación de la longitud de las vocales (que yo considero no importante para Cacaopera).

C A C A O P E R A

<u>Formas de Campbell</u>	<u>Formas de Lehmann</u>	<u>Castellano</u>	<u>Matagalpa</u>
darráy	darrái	caballo, bestia	d̥ai
álu	álu	peño	sulo
wirru	wirru	coyote	
susúsu		guatusa	
kíki	kíke	guatusa	
míchi	michi	gato	místo (de Nahua)
piyú (de Español)		pollo, gallina	buliko
píyusulu		pollo pelado	
píyuwám		pollo cocido	
walá (de Lenca)		mapachín	
imí	imí	murciélago	
kuyamék (de Nahua)		marrano	
kisú	kisú	armadillo, cusuco	kisú
ganás (de Español)		ganado	
namá	namá	tigre	namás
yaw	yéo	venado	yaú
sewsew		venado	
súsu	súso	ardilla	
dan	ndan	lagarto	
áluma	áluba	gariobo	jamai (iguana)
pikivá	wasírri	pájaro	
kuyavá		pájaro caballero	
kuyayáw		pájaro caballero	
kúsuma	kusma	zopilote	kushma
asá	asá	gavilán	
unám		jolote, chompipe	
winchíi		codorniz	

paylánpúk	utúyu waiaka	tecolote	
páwpáw		tortolita	
súu	surr	gorrión	
ariáw	ariáu	cangrejo	ayan
ariáw kunkám		cangrejo pelado	
yúsu	yúsu	camaión	
íkiri	íkirre	chacalín	
wáui	warr/wash	sapo	
sipáwlu		rana	
chíi (de Lenca)	chíra	conga (pescado)	
urruní (de Lenca?)		olomina	
pulúl (de Lenca)		mojama	
yamurrú	yalmurú	tepemechín	
sayák	sayak	saidina	
cholo-pónte	cholo-ponté	cholo-ponté	
makukú		cuatio ojo	
mit	mit	sonte	
supúl	súpu	abeja, avispa	
sukúl	sukúl	hormiga	sukale
wirríyu	mirríya	araña	
kulúp (de Nahua)		alacián	
simirrán		zancudo	sime (mosca)
pariás	pasarí	pulga	
lapúlapú	lapú-lapú	mariposa	
bil	bil	gusano	
yurra		monte	
man	man	palo, árbol	man
laká		matapalo	
tapá	tapá	zapote	
waykúm		chicozapote	
waskúy		zapote injerto	
urrá	urrá	jocote	
siél	siél	aguacate	sial
urrankunkán		cangrejillo	
yúku (de Lenca)	yúku	coyol	
chúnkwa		juncuyo	
pul-man	pul	nance	
yelmório		cutuco	
tuir (de Lenca)	tuir	guayaba	
síru	sirru	maguey	siyo
súna	suna	tecomate, calabaza	súna
íwa		ayote	
inkiná	inkiná	guineo	
kakawák (de Nahua)		cacao	
man-silí		vaia	
urrácha		jocote agrio	
suruwá		quiebrahacha (árbol)	
wilí	wilí	puro	wilí (tabaco)
pak		frijol	pak
pak-uláp		frijol tierno	

aymá	aimá	maíz	aima
inikra	inika	olote	
kuskúm, kuskún	kutkún	mixtamal	
tuníha		rigua	
indúria	in	tortilla	
kíva	kíba	pinol	kíwa
káwiri (de Maya)	káuxri	chilate, atol	
tapít	tapít	comal	taspe
akapasí	ápa	piedra de moler	appa
ínti		cántaro	inti
chikiwít	shikiwít	canasta	
barrám, barrán	baxiánt	guacal	
sáira	sárra	olla	seya
mul		caldo	
mantekyá (de español)		manteca, mantequilla	
ú-kar	u	casa	u
chinchiwí		chicha	
lúbu	lúbu	horcón	
tapék (de Nahuá)		cama	
dan	dan	leña	dane
kuchíki (de español)		cuchillo	
tútu	tutu	jícara, cumbo	
walí	walí-	red, matate	-walí
parí	parí	hamaca	
sámulu	sámulu	petate	
yávulo	yabulú	sal	yabúla
kuriúm, kuriún		honda	
kalám (de Maya?)		pito	
machíti (de español)		machete	
sikál (de Nahuá)	tsíkal	tarro, jícara grande	
síwa		ropa	
wapúk (na)	wapok	sombriero	wapue (-ki-kará)
wak		calzón, pantalones	
waktík		caites	wakte
kílawa		cobija	
chalchawít (de Nahuá)		collar, rosario (de dinero)	
lawál	lawáli	fuego	lawale
akapá		piedra	appa
lí-kar	li	agua	li
kaiáy		barro	
kairám		cenizo	kayan
yél-kaira		lío	li (agua, río)
díl-tata		lodo	
lan	lan	sol	lal
aikú	aikú	luna	aiko
wín-tata	wín	viento, aire, norte	
íira	íira	lluvia	iya
hos		remolino de aire	
dúru	dúru	tierra	doyú

íkila		verano	
yorra wín-ka		brisa	
írra-kúwa	írra kúa-ta	tormenta	
lápa-ka	lapm	camino	lap
wína	wina	pueblo	
irránta		noche	
tupál-kata		es tarde	
mál-kata		es bastante noche	
rranrrá-kata		es de madrugada	
rrinrrin		la madrugada,	
		la mañana	
tupál-makra	tupál-ma	oreja	topal-ke
wará-ka	wará-ma	cabeza	mai-ke
kíli-	kíli-	pelo, cabello	kile
Kíli rrúp		pelo colochó	
mak-nán-kra	nam-má-n	naíz	nam-ke
niní-mikra	niní-ma	diente	nini-ke
ta-ka-wá	ta-ma-wá	boca	tawa-ke
	tu boca		
	ta-ki-wá		
	mi boca		
paná-makra	pána-má	brazo, mano	pana-ke
silámakra	silín-ma	pie	
yusilín	yusilín	tripas, intestinos	yu-ki-tu (ano) yu- (exciemento)
kawá-ka	kawá-ma	bariga	
mumúl		bofes	
kúta		cuero	
kulmál-makra	kun-má-n (ojo)	cara, ojo	kun-ke
nakát (de Nahua)	nakát	carne	
taha-lí	taha-lí	saliva	
dukám	dukam, tu-kí-m	lengua	tomam-ke
kanyá-ka (de español)		canilla	
misíl	misíl	varón	misa
yónima (hembra)	yóna	mujei	yuéiya
máyruma	maiio	mujei, esposa	
yóra-chíka	yoarr-chiki (mujercita)	niña	
mulkám	mulká-m	ladino	
kukúl	nini-ka	abuelo	
kukús	titi-ka	abuela	
yaláki		nieto	
apú-makra		esposo	
mísa-ka	misa-ká	hijo	misa (varón)
kunsipá		nene, niña	
		(recién nacida)	
síwirawa		bravo	
saya-ka		haragán	
kanáka		mirón, ojos pelados	
wára sukúy		pelón	
		(cabeza de perico)	

wáia sáma		pelón (cabeza pelada)	
wáia súlu		pelón (cabeza relumbrosa)	
tús-tata	tus-tata (hace frío)	frío	
uskám	uskám	viejo	úmes
ayla		mentiroso	
dindín-tata	dindinka (caliente)	calentura	
yayá	yayá	dulce	
múlka	múlka	negro	
lála	lálá	amarillo	
lása, lásapu	sáxu	blanco	supo
mayú	mayú (amarillo)	rojo, colorado	
sásaka	sasaka (verde, azul)	amarillo, blanco	
sáyu		verde, azul	
siwata		duto	
hínaka		alto	
yúli	yúli	bonacho	yule (chicha de caña, maíz)
núlu (de Nahua)		mudo	
watimáy(a)		Santísima Virgen	
tupáyka		El Salvador (Cristo, San Salvador y la República de El Salvador)	
tiópan		iglesia, templo	
timísa	tíbas/bas	uno	bas
búnu	búnu	dos	buyo
wasbá	wátha	tres	watha
botánu	botánu	cuatro	botahyo

FRASES :

yuíkatá	<i>binca para adelante</i>
dukatá	<i>binca para atrás</i>
lulutakan kinatíala	<i>pasamos sólo enfermamos aquí</i>
yulitakan	<i>pasamos sólo con colemín</i>
takawa-makia yala pinwatíala	<i>la boca habla mucho</i>
kátiwa	<i>te voy a pegar</i>
wati tikik wáhali	<i>voy a trabajar</i>
wati íti waha	<i>voy a bañarme</i>
íni-a-ku-vaha	<i>va a llover</i>
wati úiaha	<i>me da sueño</i>
wati (ya) búnaha	<i>(ya) me voy a dormir</i>
kúlala	<i>se murió</i>
(ya) sintívula	<i>(ya) vamos al entuerto</i>
yala vítatam	<i>muy sabio</i>
sípya	<i>adiós</i>

atetunal
 iníkivi lúki
 isna watiála
 waki diswa
 iwáti vinámba
 daynatiála
 kusni watiála
 irrina
 wati wita hale
 (Lehmann wi-ta moler)
 chuka wános
 pin yolánwa
 lánwa
 inikya dúriha
 (¡Lehmann dúri come!)
 wal watiala
 airanta
 arranimasan mánihi
 sindúrrak
 (ya) kínana
 (ya) wála
 (ya) airáti
 ánda súwa
 dákna
 maran watan
 maran walan
 bikisan
 katna/kapna
 anachuki
 inawánta
 mánihi
 nakisán
 (ya) dipák yúli-wana
 (Matagalpa yúle di-pa bebe chicha)
 yénhe ya yúliwali
 waytawa dan yeraha
 taubantuk
 unákta paktika
 animas kyen aka wátiala
 warráka aka wátiala
 tukilánnana
 pinta kesiale
 yalúp wána
 wakáma
 (ya) la rrátiala
 chúkayrra

¡ama! (imperativo de amar)
 ¡abrázalo!
 está contento, alegre
 voy a comprar(lo)
 voy a pedir(lo)
 olvidado, dejado
 él se anda cayendo
 ¡quítese! (¡quitáte!)
 voy a moler

vámonos
 no hay comida
 no hay
 ya quiero comer

estaba llorando
 ¡oiga!
 usted no oye
 mal olor
 (ya) pasó
 (ya) se fue
 (ya) vine
 ¡pase adelante!
 ¡siéntese!
 ¿para dónde vas?
 ¿dónde fuiste?
 yo no sé
 ¡dele!
 ¡levantáte!
 tiene vergüenza
 no oye
 no quiero
 (ya) ha bebido mucho

ya me embolé
 ¡andá a traer leña!
 borracho
 viene llegando el hombre
 me duele el alma
 me duele la cabeza
 no he dejado
 no has hecho nada
 estoy enfermo
 ¡no te vayas!
 (ya) está muy caro
 venís luego

Cacaopera tiene muchas palabras tomadas de otras lenguas indígenas. Estas palabras son importantes porque constituyen un testimonio de contactos lingüísticos en la época precolombina. Presento algunas.

Préstamos de Nahuatl (Pipil):

nakát	“cane”	de nakat
tiópan	“templo”	de tiupan
kuyamék	“maliano”	de cuyamet
núlu	“mudo”	de nunu-
sikál	“taño”	de shikal “jícara”
tiki-k	“trabajal”	de teki
kúlup	“alacián”	de kulut
tapék	“cama”	de tapech-ti
chalchiwít	“iosalio”	de chalchiwit

Préstamos de lenguas Mayances:

kame	“pita”, “cabestro”	del Quiché k’aam	“pita”, “bejuco”
kawini	“chilate”, “atol”	del Quiché q’ool	“atol”

Cacaopera y Lenca, como vecinos cercanos, han tomado palabras uno del otro. Si la palabra ocurre también en Miskito y Sumo, supongo que Lenca la tomó de Cacaopera; si la

palabra ocurre en el Lenca de El Salvador y de Honduras pero no ocurre en Miskito o Sumo, entonces supongo que Cacaopera la prestó de Lenca. Algunos casos no son claros.

Los ejemplos son:

walá	“mapachín”	de Lenca wala
liwan	“dinero”	de Lenca liwa “comprar”
yuku	“coyol”	de Lenca yuku, yugu
kisú	“amadillo”	de Lenca kisu
íwa	“ayote”	? Lenca ewa
turi	“guayaba”	de Lenca toroio
waktik	“caites”	? Lenca waktik
uunú	“olomina”	? Lenca orum
pulúl	“mojarra”	de Lenca palul “guapote”
lubu	“hocón”	a Lenca lubu
chíi	“conga”	de Lenca shiri

Como se puede notar, Cacaopera tiene una relación genética muy cercana con Matagalpa. Las diferencias son pocas. La más notable es la correspondencia entre la *n* de Cacaopera y la *y* de Matagalpa. Unos ejemplos son:

botáño	“cuatro”	botahyo
sínu	“maguey”	siyo
sáña	“olla”	seya
dunú	“tierra”	doyu
íra	“lluvia”	iya
búnu	“dos”	buyo
karrám	“cerro”	kayan
anáv	“cangrejo”	ayan

Las otras correspondencias son más exactas. No cabe duda que estas dos lenguas están cerca en su relación genética.

En la literatura lingüística, muchas veces se ha supuesto que Cacaopera-Matagalpa pertenecen a la misma familia con Miskito y Sumu como las otras ramas. Mucho se ha escrito sobre la relación entre Sumu y Miskito, pero

muy pocos datos se han presentado para la relación de éstas con Cacaopera y Matagalpa. No ofrezco aquí un estudio profundo de esta familia de lenguas porque los datos accesibles no son suficientemente claros para ello. Sin embargo, presento una lista de cognados probables, con unas correspondencias con la esperanza que esto estimule otros estudios más detallados.

<i>Cacaopera</i>	<i>Matagalpa</i>	<i>Miskito</i>	<i>Sumu</i>	<i>Castellano</i>
namá	namas	limi	nawah	tigre
kíki		kiaki		tepecuintle
kúsuma	kushma		kusma	zopilote
bil (gusano)		piuta	bil	culebra
uu		kua	ubak	piojo
pariás/pasáa		písa	pisa	pulga
man	man		pan	ábol
íwa		iwa		ayote
aiku	aiko		waiku	luna
sásaka/sáyu		san-ne	sanka	verde
lalá		lalah-ne	lalah	amarillo
mayu	pu	paw-ni	paw	rojo
bas	bas		as	uno
búuu	huyo	wal	bu	dos
wasbá/watba	watba	yumpa	bas/mas	tres
botário	botahyo	walwal	aiunka	cuatro
li	li	li	was	agua
u	u	u	u	casa
siél	sial	sikia	sai in	aguacate
lawál (fuego)	lawal (fuego)	lapta (caliente)	lawa (comal)	sol
lal	lan	lapta (sol)		nariz
-nan-	nam		nan	esposa
maiiuma		maii in		mujer
yória	yoya	maya	yal	lengua
du-ká-m	toman	twisa	tu	viejo
uskám	umes	almuk		mañana
yaka		yauhka	yahan	yo
yam		yan	yan	tú
man-		man	man	tu
-am		-m	ma	su (de él)
-ka	-ke	-ka	na	mío
-ki		-ki	ke	tuyo
-ma		-kam		suyo
-ka		-ka	-ka	nuestro
-ki-		-ki	-kena	lluvia
was/irra	iya	li	was	

aluma	hamai	kak-amuk	almuk	garrobo, iguana
ku (ocote)			kuh (fuego)	
yúsu		was-taia	wadaw	camarón
yáwa		walpa		hacha
apa	appa	walpa		piedra
	yal		was-padin	pescado
wabu		yampus	wan	ceniza

Algunas correspondencias recurrentes que se notan en esta lista son:

<u>Cacaopeia</u>	<u>Matagalpa</u>	<u>Miskito</u>	<u>Sumu</u>	<u>Castellano</u>
y-	y-	w-	w-	en hacha, camarón, pescado, etc.
m-	m-/p-	p-	p-	rojo, árbol, etc.
l-	l-	l-	l-	amarillo, agua, fuego, etc.
n-	n-	n-/l-	n-	tigre, nariz, etc.
s-	s-	s-	s-	verde, aguacate, etc.
t-	t-	t-	t-	lengua, boca, oreja, etc.
y-	y-	y-	y-	yo, mujer, mañana, etc.

Deduzco que la familia que incluye Cacaopeia-Matagalpa, Miskito y Sumu, está apoyada por esta lista de cognados con sus correspondencias notadas. Espero que el carácter de la relación que tienen estas lenguas se inves-

tigue más a fondo en el futuro. De todos modos, esto demuestra que Cacaopeia tiene una afinidad con las otras lenguas de esta familia y no con la familia del Lenca.

REFERENCIAS

Lehmann, Walter. Zentral-Amerika. Berlin (1920).

Puertabierta *de la Cultura*

NOTAS Y COMENTARIOS
A CARGO DE ALEJANDRO MASIS

Hablar de Neruda es como retomar ese axioma al que siempre volvemos porque nos falta algo, porque en definitiva no sabemos qué ni para qué es que estamos escribiendo, y porque la miseria es tan dura que no se soluciona con sólo apagar el vedetismo de los oportunistas y echar la soga al cuello de los sátrapas. Este parece ser el momento en que los escritores de América Latina deben preguntarse cuál es exactamente la función de la obra literaria, en cuanto que ésta ya no puede, en el presente, apartarse de los movimientos de liberación de los pueblos subyugados. Pero si Neruda cantó su amor, y si confesó su debilidad por la naturaleza o se detuvo a contemplar el tránsito desapercibido del hombre de las metrópolis, muchos de nuestros poetas han creído no deberle nada a Pablo Neruda y se han confesado antineerudianos, no en lo tocante a la intención y la fidelidad del oficio, sino partiendo de una mala asimilación de los enormes recursos que ante una generación agitada fueron ofrecidos en los poemas de amor, en las odas y en las Residencias. No obstante, en los últimos meses, escritores y agrupaciones culturales de toda América y de otras partes del mundo, han estado dedicando homenajes al poeta y declarando la inmensa deuda a que los deja obligados con su obra. Una serie de documentos y publicaciones atestiguan que Pablo Neruda no entra en la historia, sino que se queda entre nosotros para pasar revista a los poetas y los intelectuales de habla hispana.

— — —

El novelista mexicano, Carlos Fuentes, en un trabajo leído en la ciudad de Nueva York, y que reproduce la revista norteamericana *Tlá-*

loc, entre otras cosas, ha externado lo siguiente: "Pablo Neruda envió los barcos de Colón de regreso a España. Fue el primer gran poeta en lengua española desde el siglo XVII"... "Sin su aventura poética, no habría literatura moderna en América Latina. Su enorme alcance se debió a que osó aceptar los riesgos de impureza, imperfección, y, por qué no decirlo, banalidad". Por otra parte, la Editorial Losada ha incrementado la divulgación de la obra nerudiana, teniendo ya en su haber la primera edición de las Memorias del poeta y anunciando la próxima aparición de sus libros inéditos de poesía. Suplementos como el Diorama de la Cultura, del Diario *Excelsior* de México, y La Cultura en México, de la revista *Siempre*, así como separatas de otras importantes publicaciones latinoamericanas, han rendido homenaje a la memoria de Neruda. Las revistas *Espiral*, de Bogotá; *Comunidad* de la Universidad Iberoamericana de México; *Imagen*, de Venezuela, y otras, dedican secciones especiales a enaltecer la figura del poeta chileno. Margarita Aguirre, que vivió muy cerca de Neruda en los últimos años, también acaba de publicar en Grijalbo *Las Vidas de Pablo Neruda*, libro que contiene valiosas apreciaciones por parte de su autor, y una rica y curiosa documentación gráfica. Razón tienen, pues, los poetas honestos de nuestros países, de no dejar descansar a Neruda, sobre todo ahora que comenzamos a conocer verdaderamente su vida y su obra, y cuando se inicia con ello una nueva época para los intelectuales de América Latina.



Los escritores del mundo socialista conmemoraron en 1974 el cincuenta aniversario de la muerte del poeta checo, Jiri Wolker, quien fue uno de los más grandes trabajadores que haya tenido la literatura, en pro de las luchas por la libertad de pensamiento. Fundador de la llamada poesía proletaria, Wolker sostuvo enconados debates a favor de una nueva expresión de los intelectuales, mediante la cual fuera posible contribuir a lograr un mejor nivel de vida de los pueblos oprimidos. Habiéndole tocado iniciarse en las letras, en pleno período de la guerra de 1914-18, el poeta supo asumir el papel histórico que le tocó jugar en el movimiento político de su país, dedicándose tempranamente al periodismo y la crítica literaria y produciendo importantes análisis sobre problemas estéticos, como es su trabajo *El Arte Proletario*. Contemporáneo de poetas como Vitezlav Nezval, Konstantin Biebl, Jeroslav Seifert y otros, Jiri Wolker supo destacarse mediante sus juicios y con el ejemplo de su conducta, hasta su prematura muerte ocurrida el 3 de enero de 1924, no sin antes haberse permitido escribir su propio epitafio, en el cual, entre otras cosas, dice que: "Antes de poder desenvainar su corazón para la lucha, murió, joven, de veinticuatro años". La Unión de Escritores y Artistas de Cuba, a través de sus publicaciones, ha rendido merecidos homenajes al poeta, contribuyendo así también a divulgar una obra muy poco o casi nada conocida en nuestro hemisferio.



La Editorial Losada acaba de publicar un libro que reúne una serie de escritos de Pablo Neruda, en los cuales se encuentra gran parte de las experiencias vividas por el poeta. El libro en cuestión, es en rea-

lidad una imagen que el autor ofrece de sí mismo, configurada a través de la evocación y el recuento de distintos lugares y épocas, y de acontecimientos disímiles. Estas memorias o recuerdos, como Neruda mismo las ha denominado, constituyen una nueva obra publicada con el título *Confieso que he vivido*, y cuya lectura es imprescindible para conocer muchas de las circunstancias que influyeron en las creaciones del gran poeta chileno. En estos escritos, luego de narrar algunas impresiones de la infancia, describiendo la fisonomía de las ciudades de Parral y Temuco, Neruda nos cuenta algunas de sus intemperancias con la vida, como la que le causó siempre la insistencia de la lluvia o la satisfacción increíble de su primer poema. Pero aquí se encuentra ante todo el Neruda del amor, sus aventuras fortuitas y sus romances de muchacho tímido, su imaginación que pasa del erotismo exótico a la más alta poesía. Después están sus libros, sus publicaciones, su conducta de joven poeta y de estudiante. Sus viajes, sus encuentros con otros escritores y artistas, su convivio con las grandes figuras de la pintura mexicana y con los poetas de la guerra civil española. Neruda está en todo y con todo lo que existe: sus lecturas, la cárcel, su arraigo en Isla Negra, su fervor revolucionario, la ira de sus detractores y la fe de sus admiradores, el Neruda amigo de Allende y camarada de los rebeldes. *Confieso que he vivido* o las Memorias de Neruda, está escrito en un lenguaje sobrio, sin recargar las frases con escareos retóricos y abordando directamente el objeto que expresa, para entregarnos una semblanza fiel de la plenitud humana y de la intimidad creadora, de quien es, indudablemente, el más vigoroso poeta que hasta el presente haya surgido en nuestra América.



Acerca de las charlas literarias y las reuniones de café, se ha dicho que afectan por igual a escritores y artistas, y se ha comprobado que en varias ocasiones han producido verdaderos movimientos estéticos que han cambiado el curso de la historia de la cultura. Esta parece ser, en síntesis, la afirmación de Miguel Pérez Ferrero, en su libro *Tertulias y Grupos Literarios*, que recién ha sido publicado por Ediciones Cultura Hispánica, de Madrid. El libro es más que interesante, por cuanto nos sitúa en el ambiente de los cafés madrileños del primer cuarto de siglo. La crónica, manejada por Pérez Ferrero, transporta al lector a compartir las vicisitudes de una época sin igual en la historia de la literatura española; la fisonomía de los cafés: el de *Pombo*, el *Jorge Juan*, el *Europeo*, frecuentado por Manuel y Antonio Machado; las tertulias de los años 23 y 24, que producirían excelentes humoristas como Jardiel Poncela y Miguel Mihura; el naciente periodismo literario que hacía su aprendizaje a la luz de periódicos como *El Heraldo* de Madrid, y *Crisol*, fundado por Ortega y Gasset; el dinamismo con que escritores y artistas pudieron salvar muchos escollos para afianzar una expresión particular en sus creaciones; la disciplina, en fin, de la poesía y la dieta de los poetas. Una sección muy curiosa de este libro, es la que se refiere a don Ramón del Valle-Inclán, pues además de revelarnos algunos aspectos de la personalidad del poeta, hace énfasis en la importancia que el café tuvo en una época ya superada en la historia de la literatura. Pocas obras, quizá, como la que comentamos, registran tantos

nombres y tantos hechos alrededor de un mismo fenómeno. Azorín, Gómez de la Serna, los Machado, Pérez Galdós, Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán, Ortega y Gasset, José Francés, Ignacio Zuloaga, y muchos, muchos otros nombres que todos conocemos y que conformaron una época muy característica: la de las tertulias de café. Una época incomparable, sin duda, que aún hoy se hace sentir, aunque como dice Pérez Ferrero: "Pasados los años 40 el café andaba en sus estertores. Intentaba levantar débilmente la cabeza, pero acabó doblándola. Al café lo sustituyeron otros establecimientos, aunque no con el mismo carácter, ni con igual función, que no viene ahora al caso enumerar ni describir".

—:—

Como la literatura y las artes plásticas, la música tiene sus propias formas para penetrar en la conciencia popular, es decir, que establece un puente muy particular de comunicación, y esto se debe a que tanto la literatura, como el arte o la ciencia, parten de un mismo fenómeno social que casi siempre constituye la característica de una época. Sin embargo, en lo que se refiere estrictamente a la cultura musical, en América ha surgido toda una gama de hibridismos y "composturas", que han hecho parecer incultas a nuestras civilizaciones. La influencia de lo "clásico" y de la "buena música", como subraya Gabriel Zaid (revista *Diálogos* N° 55, Colegio de México) nos invalida el alma del verdadero arte latinoamericano, y esto sin proponernos hacer un tratado sobre la comercialización de la música pura que se convierte en un objeto importado y no en materia de estudio. *La Gaceta de Cuba*, que dirige Nicolás Guillén, acaba de ponernos al día con un autorreportaje, transcrito por Nanci Morejón, de la vida de Chicho Ibáñez. Las vicisitudes de este "orfeo de la trova sonera", como le ha llamado Odilio Uifé, en un artículo, nos parecerían algo trivial porque no estamos acostumbrados a nuestro propio léxico (qué pena para todo latinoamericano), pero es que la música, con la poesía que contiene, dio origen al pentagrama y no el pentagrama a la música. Lástima, porque todo músico de provincia se alarma cuando oye decir que el son, el montuno, o el mambo, pueden desplazar a un cuarteto para cuerdas. José Ibáñez Noriega (Chicho) cumple, en 1975, cien años de nacido y es el más alegre y sufrido de los músicos cubanos, y uno de los más grandes compositores de sones que haya dado la zona del Caribe.

—:—

En agosto del año recién pasado se cumplió el 90 aniversario del nacimiento de Rómulo Gallegos, representando este hecho una oportunidad para que los escritores latinoamericanos hayan reflexionado acerca del futuro de nuestras culturas y de cómo la obra literaria de un autor de la envergadura de Gallegos, puede contribuir a que los llamados países subdesarrollados tomen conciencia de su verdadera idiosincrasia. Homenajes de diversa índole se han tributado al autor de *Doña Bárbara* y *Pobre Negro*, siendo uno de los más significativos la creación del Centro de Estudios Latinoamericanos, por parte del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, de Venezuela, y que ha

sido denominado con el nombre del gran escritor venezolano. Entre los objetivos primordiales del Centro, está la integración cultural, en todos sus aspectos, a que los pueblos de Latinoamérica deben aspirar. La sede del Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos", será la misma residencia donde habitó el escritor, en la ciudad de Caracas. Por otra parte, la instalación del Centro y la vigencia de sus programas culturales, es una realidad que se debe al esfuerzo de algunos intelectuales venezolanos y suramericanos, así como al apoyo decidido de los escritores Leopoldo Zea, Arturo Uslar Pietri y Miguel Otero Silva. Y es que, como reafirma Juan Angel Mogollón, en reportaje especial publicado en la revista *Imagen*: "La obra de Gallegos es como un largo viaje hacia los orígenes americanos, hacia los primeros mitos, hacia los dioses primitivos . . ." y los americanos de habla hispana debemos conservar y aprovechar los fundamentos sobre los cuales descansa la autenticidad de nuestras culturas.

4

grandes figuras de la
literatura salvadoreña en

4

ediciones especiales
de Obras Escogidas

EDITORIAL UNIVERSITARIA

Alberto
Masferrer

Obras Escogidas (2 Tomos), formato 11½ x 19 cms, total de 1120 páginas
Se reúnen aquí los aspectos más importantes de la obra de este gran escritor, cuya figura adquiere especial relevancia por su actitud de hombre responsable ante los problemas de su pueblo. Sus escritos filosóficos, contenidos en los libros donde expone las teorías de su cosmovisión, son en su obra el fundamento para realizar otros trabajos, como la elaboración de la doctrina del Mínimum Vital y su constante y vigorosa participación en el periodismo nacional. Este es el Masferrer nuestro, dedicado a buscar un nivel mejor de vida para los necesitados, que no por eso deja de ser el poeta sensible, reflexivo, fácilmente poseído por la gratitud o la nostalgia.

Obras Escogidas (2 Tomos), formato 23 x 18½ cms, total de 788 páginas
El material poético de Claudia Lars, que en estos volúmenes se ofrece en forma de antología, abarca desde los primeros libros de poesía de nuestra autora, como son *Estrellas en el Pozo* y *Canción Redonda*, pasando a su producción experimental, luego a la madurez de sus creaciones y a su obra plena, hasta llegar a los últimos versos escritos poco antes de su muerte. Se incluyen además algunas notas, reproducción de manuscritos, fotografías y una muestra de correspondencia que nuestra poeta mantuvo con escritores latinoamericanos. Una selección de *Tierra de Infancia*, su único libro en prosa, complementa esta visión de quien es ya un símbolo en la poesía femenina de El Salvador.

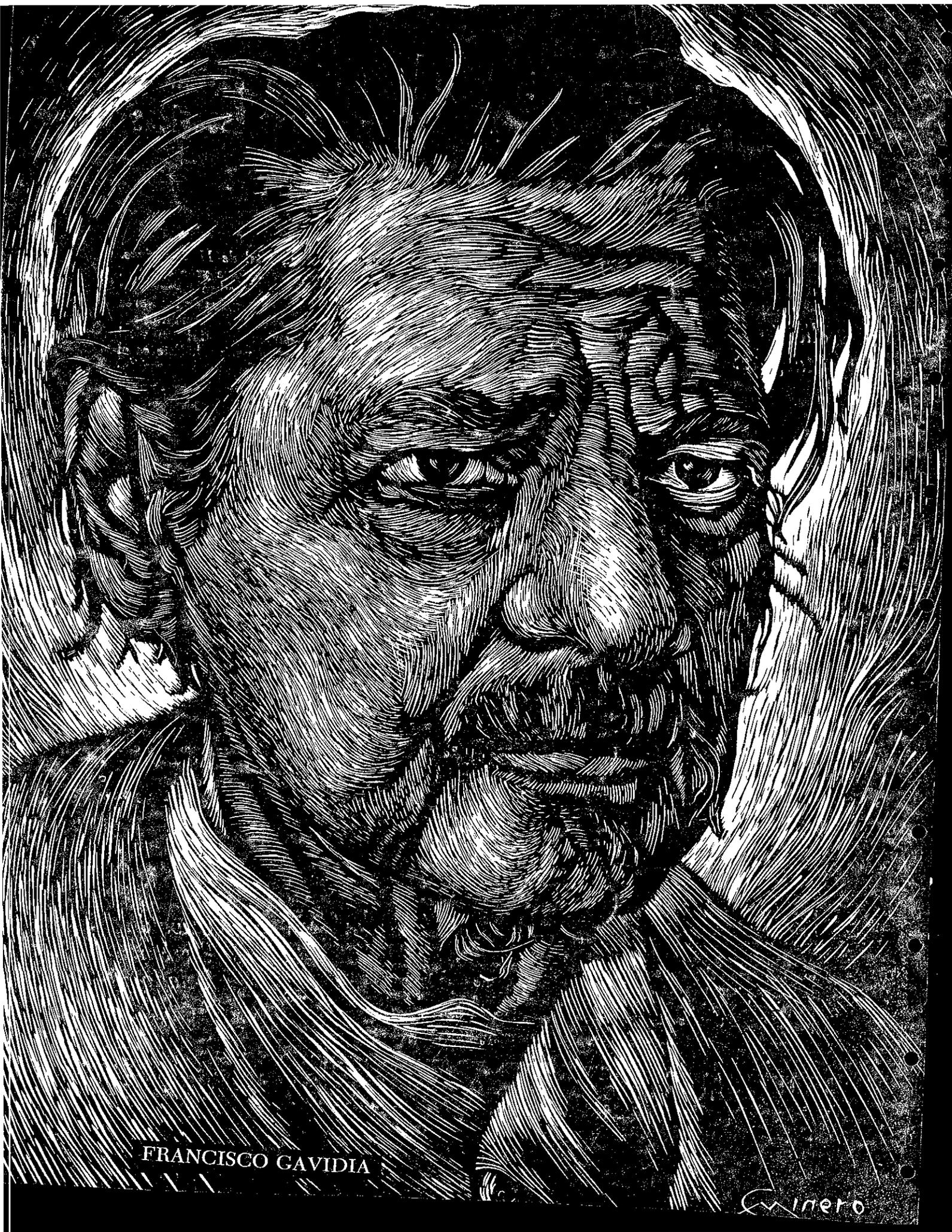
Claudia
Lars

Obras Escogidas (2 Tomos), formato 11½ x 19 cms, total de 1266 páginas.
Constituyen un esfuerzo por divulgar la obra de uno de los escritores más característicos de Centroamérica, a quien no se le ha reconocido justamente todavía su inmensa preocupación por revelar nos, a través de sus cuentos, todo un mundo al que podemos incorporarnos mediante la lectura y descubrir una realidad que no nos es del todo desconocida. Salarrué sabe explicar, sugerir o envolver un objeto, y atrapar así al lector, según sea la naturaleza de la materia que narra y según sea también la intención que lo lleva a expresarse de determinada manera, pero siempre en un lenguaje preciso, producto de la meditación y hondamente arraigado en nuestras costumbres.

Salarrué

Poemas Escogidos (1 Tomo), formato 20½ x 15½ cms, 200 páginas
Contiene este libro lo mejor de la obra poética de Escobar Velado, es decir, nos ofrece la oportunidad de conocer más ampliamente las inquietudes y la convicción de un poeta cuyos versos fueron motivados por la entraña desgarrada del pueblo; poesía que es producto de la miseria misma de nuestros países y de su esfuerzo por liberarse del yugo colonizador. Con los poemas de Escobar Velado se consolida una nueva época no sólo para la poesía, sino para las letras salvadoreñas en general, y que ha conducido a los intelectuales a adoptar una actitud de responsabilidad tanto en la literatura como en la vida diaria.

Oswaldo
Escobar
Velado**ADQUIERALAS**EDITORIAL UNIVERSITARIA, COSTADO NOR-ORIENTE DE LA
FACULTAD DE ODONTOLOGIA, CIUDAD UNIVERSITARIA.
SAN SALVADOR, EL SALV., CENTRO AMERICA TEL 25-6604.



FRANCISCO GAUDIA

Minero