

GABRIELA MISTRAL

Nació y vivió rodeada de presagios tristes, por eso su poesía siempre serpenteó entre la naturaleza: "Flores", "Raíces", "Lluvia y Serranía", reflejan su espíritu triste, pero amante de la naturaleza.

Su padre, Jerónimo Godoy, sólo le dio tres años de ternura. Plantó árboles en el huerto y construyó al medio "una fuentecita donde bañarme". Después se fue por el mundo con sus conocimientos y sus inquietudes. Era maestro rural, hombre instruido y atractivo. Dejó a Gabriela y a su madre solas.

Su primer amor, un empleado de ferrocarriles, Romelio Ureta, también se va de su vida y poco después, no por amor a ella, se suicida. Yin-Yin, un muchachito, hijo natural de un primo suyo a quien acoge para volcar todas sus insatisfechas ansias maternas, se quita la vida en plena juventud.

Stephan Zweig y su mujer, sus amigos dilectos de Petrópolis (en Brasil, cuando ellos estaban exilados), se suicidaron enloquecidos de temor ante el avance de los nazis.

Así, la muerte la rondó siempre. Por eso quizás "Los huesos de los muertos pueden más que la carne de los vivos. Aun desgajados hacen eslabones fuertes, donde nos tienen sumisos y cautivos".

Aunque nació en la ciudad de Vicuña, en la provincia norteña de Coquimbo (al alba del 7 de abril de 1889), y fue bautizada como Lucila Godoy, los primeros recuerdos de su infancia son los de un pueblecito próximo: Montegrande, donde vivió desde los tres hasta los diez años al cuidado de una media hermana, Emelina. Esta mujer, maestra como lo sería ella más tarde, la educa en la misma escuela donde da clases. Allí, en Montegrande, murió simbólicamente Lucila Godoy y nació Gabriela Mistral, bajo el perfume del valle y la sombra de los higuerales; caminando cara al viento y al sol, y escribiendo sus primeros versos de niña, con reinos en el mar, trinar de pájaros, aguas claras, montañas y sueños. (Al retorno de su largo viaje, en el que conoció dolores y gloria, fue sepultada en Montegrande).

A los diez años retorna a Vicuña, su ciudad natal (que después se cubriera de honores por su gloria), y donde por extraña paradoja vivió sintiéndose desgraciada. Allí termina la escuela primaria, sin despertar cariño entre sus condiscípulas, perseguida por maestras que le desconocían cualquier capacidad intelectual, considerada siempre una "afuerina" y una extraña.

Sus primeros versos, tímidos y vacilantes, aparecen en periódicos provinciales de las ciudades donde trabaja. Los pseudónimos empleados son sugestivos: "Soleidad", "Alma", y "Alguien".

Su carrera va en ascenso: profesora e inspectora en Santiago, más al sur (los Andes y Temuco), y directora del Liceo de la ciudad más austral del país, Punta Arenas, frente al estrecho de Magallanes y de cara a la gran isla de Tierra de Fuego. A los 25 años, sus "Sonetos de la muerte", inspirados en el suicidio de Romelio Ureta, le dan el premio de los Juegos Florales de Chile.

Gabriela promovió la edición de un fabuloso libro: **Lecturas para Mujeres**, fue cónsul en Génova, Madrid y Estados Unidos.

Pero, ¿cómo es Gabriela, pluma consagrada con el Premio Nobel de Literatura de 1945, y cuyo país sólo le dio el premio nacional de literatura seis años más tarde del reconocimiento mundial? ¿Cómo va por el mundo esta maestra de las tierras nortinas?

LA IMAGEN DE GABRIELA

No fue mujer de gracejo, en el sonreír ni en el vestir. Siempre los trajes clásicos sobre su figura demasiado alargada y ascética, el pelo lacio y corto cuando fue negro en su juventud y cuando estaba cubierto de hilos de plata. Los rasgos del rostro, demasiado aguzados, casi duros. Pero Gabriela tenía el alma en la mirada y en la voz.

Desde lejos era una persona muy seca, pero de cerca tenía cierta luz íntima que la transfiguraba. Se ha dicho que tenía "ojos magníficos y sonrisa de diosa". La verdad es que su rostro tenía la fuerza de su alma.

Se cuenta que cuando Gabriela vivía en Brasil, una poetisa de ese país la acompañó hasta el despacho de Juscelino Kubitschek, entonces gobernador de Minas Gerais. Este quedó desconcertado cuando la vio entrar. Le pareció una figura deslavada y extraña. Sin embargo, cuando Gabriela comenzó a hablar, con ese extraordinario don de comunicabilidad que poseía, Kubitschek se sintió poderosamente atraído por el diálogo. Durante dos horas charlaron animadamente. "Es una mujer extraordinaria", declaró posteriormente Kubitschek.

Gabriela lució una figura igualmente sobria cuando daba clases en las escuelas que cuando recibió el Premio Nobel de Literatura en 1945 de manos del Rey Gustavo V de Suecia. Nada la cambiaba. Gozaba de esa sencillez íntima de los seres superiores.

Uno de sus biógrafos, el escritor Fernando Alegría, gran amigo de la poetisa, narra en su libro el odioso sacrilegio cometido contra esa sencillez después de la muerte de Gabriela: "El Gobierno de Chile dispuso el traslado de su cuerpo (había muerto de cáncer en el hospital de Hampstead, de Long Island, en EE.UU.). Los norteamericanos la devolvieron acicalada, muy peinados los cabellos, coloreadas las mejillas y los labios, vestida de terciopelo. Pobre Gabriela".

GABRIELA Y EL AMOR

"Amo las cosas que nunca tuve, con las otras que ya no tengo". Lo que nunca tuvo: un hijo; lo que tuvo y perdió: su novio, su padre y además Yin-Yin. Las otras cosas que amaba eran las maravillas de la naturaleza, su pueblo (Montegrande), sus amigas, la paz, los otros poetas como ella y su raza.

Su dolor por el hijo que nunca tuvo está testimoniado en el "Poema al hijo", dedicado a su amiga poeta la argentina Alfonsina Storni. Hilvanando cinco o seis frases de ese poema, puede traducirse fácilmente la magnitud de su deseo: "Yo quise un hijo tuyo y mío allá en los días del éxtasis ardiente... para el que nacería vestido de canciones yo extendía mi brazo, yo ahuecaba mi pecho... ahora tengo treinta años y en mis sienes jaspea la ceniza precoz de la muerte... mirando mis entrañas pienso que hubiera sido un hijo mío... apacenté los hijos ajenos..."

La muerte de Romelio Ureta, empleado de ferrocarriles con el que sostuvo un amor provinciano, el único de su vida, y que la dejó más tarde, inspiró sus sonetos, donde Gabriela reveló la intensidad de su sentimiento. Ureta se suicidó después de haber tomado ilegítimamente un dinero de su oficina y ante la imposibilidad de restituirlo. Cuando ello ocurrió, sin embargo, ya había terminado definitivamente sus relaciones con la poetisa.

Gabriela creó en torno a su figura, una dispar comunidad de personas que fueron sus amigas más íntimas y las cuales han sido las mejores testigos de los rasgos de su personalidad. Entre ellas, se cuentan



Laura Rodig, Doris Dana, Palma Guillén, y fue para ellas aliento, consejera y compañera insustituible. Sin embargo, la poetisa no era extremadamente abierta y en sus últimos años la torturó la constante preocupación por supuestos manejos en su contra. La gloria le había conquistado los naturales enemigos, pero se demostró que esas obsesiones suyas eran desproporcionadas. Tenía amigos y admiradores en todas partes, tenía seguidoras en todas las capitales del mundo (aunque jamás se inclinó por el liderazgo femenino), no sostuvo nunca una posición política con demasiado énfasis y más bien pasó por las cosas contingentes sin tocarlas.

En enero de 1957, moría en New York Gabriela Mistral, luego de una larga agonía. Sus restos fueron repatriados y velados en el salón de honor de la Universidad de Chile, donde el entonces presidente Carlos Ibáñez le rindió homenaje. Sus funerales fueron conmovedores: mujeres, pueblo, niños y flores, muchas flores. Después se devolvieron a su tierra del norte chico.

La Cámara de Diputados ha creado una comisión nacional para que fije un programa especial de recuerdo. Se publicarán sus obras en ediciones de bajo costo y también habrá un concurso nacional sobre la poetisa: una biografía con lenguaje popular editada también por la Comisión que presidirá el ministro de Educación.



BREVE ANTOLOGIA POETICA DE GABRIELA MISTRAL

RIQUEZA

Tengo la dicha fiel
y la dicha perdida:
la una como rosa,
la otra como espina.
De lo que me robaron
no fui desposeída:
tengo la dicha fiel
y la dicha perdida,
y estoy rica de púrpura
y de melancolía.
¡Ay, qué amante es la rosa
y qué amada la espina!
Como el doble contorno
de dos frutas mellizas,
tengo la dicha fiel
y la dicha perdida...

DIOS LO QUIERE

I

La tierra se hace madrastra
si tu alma vende a mi alma.
Llevan un escalofrío
de tribulación las aguas.
El mundo fue más hermoso
desde que me hiciste aliada,
cuando junto de un espino
nos quedamos sin palabras,
¡y el amor como el espino
nos traspasó de fragancia!

Pero te va a brotar viboras
la tierra si vendes mi alma;
baldías del hijo, rompo
mis rodillas desoladas.
Se apaga Cristo en mi pecho
¡y la puerta de mi casa
quiebra la mano al mendigo
y avienta a la tribulada!

II

Beso que tu boca entregue
a mis oídos alcanza,
porque las grutas profundas
me devuelven tus palabras.
El polvo de los senderos
guarda el olor de tus plantas
y oteándolas como un ciervo,
te sigo por las montañas...

A la que tú ames, las nubes
la pintan sobre mi casa.
Vé cual ladrón a besarla
de la tierra en las entrañas;
que, cuando el rostro le alces,
hallas mi cara con lágrimas.

III

Dios no quiere que tú tengas
sol si conmigo no marchas;
Dios no quiere que tú bebas
si yo no tiemblo en tu agua;
no consiente que tú duermas
sino en mi trenza ahuecada.

IV

Si te vas, hasta en los musgos
del camino rompes mi alma;
te muerden la sed y el hambre
en todo monte o llanada
y en cualquier país las tardes
con sangre serán mis llagas.
Y destilo de tu lengua
aunque a otra mujer llamaras,
y me clavo como un dejo
de salmuera en tu garganta;
y odies, o cantes, o ansies,
¡por mí solamente clamas!

V

Si te vas y mueres lejos,
tendrás la mano ahuecada
diez años bajo la tierra
para recibir mis lágrimas,
sintiendo cómo te tiemblan
las carnes atribuladas,
¡hasta que te espolvoreen
mis huesos sobre la cara!

CERAS ETERNAS

¡Ah! ¡Nunca más conocerá tu boca
la vergüenza del beso que chorreaba
concupiscencia, como espesa lava!

Vuelven a ser dos pétalos nacientes,
esponjados de miel nueva, los labios
que yo quise inocentes.

¡Ah! Nunca más conocerán tus brazos
el nudo horrible que en mis días puso
oscuro horror: ¡el nudo de otro abrazo!...

Por el sosiego puros,
quedaron en la tierra distendidos,
¡ya, Dios mío, seguros!

¡Ah! ¡Nunca más tus dos iris cegados
tendrán un rostro descompuesto, rojo
de lascivia, en sus vidrios dibujado!

¡Benditas ceras fuertes,
ceras heladas, ceras eternas
y duras, de la muerte!

¡Bendito toque sabio,
con que apretaron ojos, con que apegaron brazos,
con que juntaron labios!

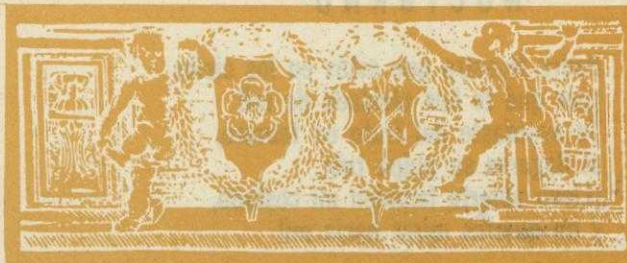
¡Duras ceras benditas,
ya no hay brasa de besos lujuriosos
que os quiebren, que os desgasten, que os derritan!



DESVELADA

Como soy reina y fui mendiga, ahora
vivo en puro temblor de que me dejes,
y te pregunto, pálida, a cada hora:
“¿Estás conmigo aún? ¡Ay, no te alejes!”

Quisiera hacer las marchas sonriendo
y confiando ahora que has venido;
pero hasta en el dormir estoy temiendo
y pregunto entre sueños: —“¿No te has ido?”



LA ESPERA INUTIL

Yo me olvidé que se hizo
ceniza tu pie ligero,
y como en los buenos tiempos,
salí a encontrarte al sendero.

Pasé valle, llano y río
y el cantar se me hizo triste.
La tarde volcó su vaso
de luz ¡y tú no viniste!

El sol fue desmenuzando
su ardida y muerta amapola;
fleclos de niebla temblaron
sobre el campo. ¡Estaba sola!

Al viento otoñal, de un árbol
crujió el blanqueado brazo.
Tuve miedo y te llamé:
“¡Amado, apresura el paso!”

Tengo miedo y tengo amor,
¡amado, el paso apresura!”
Iba espesando la noche
y creciendo la locura.

Me olvidé de que te hicieron
sordo para mi clamor;
me olvidé de tu silencio
y de tu cárdeno albor;

de tu inerte mano torpe
ya para buscar mi mano;
¡de tus ojos dilatados
del inquirir soberano!

La noche ensanchó su charco
de betún; el agorero
buzo con la horrible seda
de su ala rasgó el sendero.

No te volveré a llamar,
que ya no haces tu jornada;
mi desnuda planta sigue,
la tuya está sosegada.

Vano es que acuda a la cita
por los caminos desiertos.
¡No ha de cuajar tu fantasma
entre mis brazos abiertos!

NOCTURNO

Padre Nuestro que estás en los cielos
¡por qué te has olvidado de mí!
Te acordaste del fruto en febrero,
al llagarse su pulpa rubí.
¡Llevo abierto también mi costado,
y no quieres mirar hacia mí!

Te acordaste del negro racimo,
y lo diste al lagar carmesí;
y aventaste las hojas del álamo,
con tu aliento, en el aire sutil.
¡Y en el ancho lagar de la muerte
aún no quieres mi pecho oprimir!

Caminando vi abrir las violetas;
el falerno del viento bebí,
y he bajado, amarillos mis párpados,
por no ver más enero ni abril.

Y he apretado la boca, anegada
de la estrofa que no he de exprimir.
¡Has herido la nube de otoño
y no quieres volverte hacia mí!

Me vendió el que besó mi mejilla;
me negó por la túnica ruin.
Yo en mis versos el rostro con sangre,
como Tú, sobre el paño, le di.
Y en mi noche del Huerto me han sido
Juan Cobarde y el Ángel hostil.

Ha venido el cansancio infinito
a clavarse en mis ojos al fin:
el cansancio del día que muere
y el del alba que debe venir;
¡el cansancio del cielo de estaño
y el cansancio del cielo de añil!

Ahora suelto la mártir sandalia
y las trenzas pidiendo dormir.
Y, perdida en la noche, levanto
el clamor aprendido de Ti:
¡Padre Nuestro, que estás en los cielos,
por qué te has olvidado de mí!

VERGÜENZA

Si tú me miras, yo me vuelvo hermosa
como la hierba a que bajó el rocío,
y desconocerán mi faz gloriosa
las altas cañas cuando baje el río.

Tengo vergüenza de mi boca triste,
de mi voz rota y mis rodillas rudas.
Ahora que me miraste y que viniste,
me encontré pobre y me palpé desnuda.

Ninguna piedra en el camino hallaste
más desnuda de luz en la alborada
que esta mujer a la que levantaste,
porque oiste su canto, la mirada.

Yo callaré para que no conozcan
mi dicha los que pasan por el llano,
en el fulgor que da a mi frente tosca
y en la tremolación que hay en mi mano...

Es noche y baja a la hierba el rocío;
mirame largo y habla con ternura,
¡que ya mañana al descender al río
la que besaste llevará hermosura!

C O P L A S

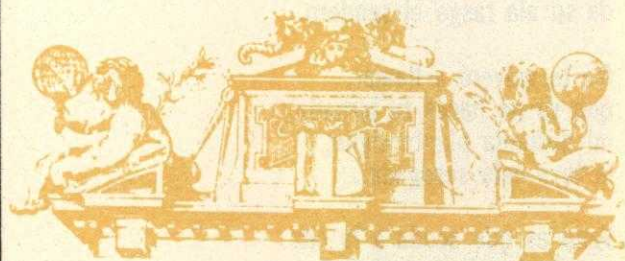
Todo adquiere en mi boca
un sabor persistente de lágrimas:
el manjar cotidiano, la trova
y hasta la plegaria.

Yo no tengo otro oficio,
después del callado de amarte,
que este oficio de lágrimas, duro,
que tú me dejaste.

¡Ojos apretados
de calientes lágrimas!
¡boca atribulada y convulsa,
en que todo se me hace plegaria!

¡Tengo una vergüenza
de vivir de este modo cobarde!
¡Ni voy en tu busca
ni consigo tampoco olvidarte!

Un remordimiento me sangra
de mirar un cielo
que no ven tus ojos,
¡de palpar las rosas
que sustenta la cal de tus huesos!
Carne de miseria,
gajo vergonzante, muerto de fatiga,
que no baja a dormir a tu lado,
que se aprieta, trémulo,
al impuro pezón de la Vida!





ÍNTIMA

Tú no oprimas mis manos.
Llegará el duradero
tiempo de reposar con mucho polvo
y sombra en los entretejidos dedos.

Y dirías: —“No puedo
amarla, porque ya se desgranaron
como mieses sus dedos”.
Tú no beses mi boca.
Vendrá el instante lleno
de luz menguada, en que estaré sin labios
sobre un mojado suelo.

Y dirías: —“La amé, pero no puedo
amarla más ahora que no aspira
el olor de retamas de mi beso”.

Y me angustiará oyéndote,
y hablaras loco y ciego,
que mi mano será sobre tu frente
cuando rompan mis dedos,
y bajará sobre tu cara llena
de ansia mi aliento.

No me toques, por tanto. Mentiría
al decir que te entrego
mi amor en estos brazos extendidos,
en mi boca, en mi cuello,
y tú, al creer que lo bebiste todo,
te engañarías como un niño ciego.

Porque mi amor no es sólo esta gavilla
reacia y fatigada de mi cuerpo,
que tiembla entera al roce del cilicio
y que se me rezaga en todo vuelo.

Es lo que está en el beso, y no es el labio;
lo que rompe la voz, y no es el pecho;
¡es un viento de Dios, que pasa hendiéndome
el gajo de las carnes, volandero!

EXTASIS

Ahora, Cristo, bájame los párpados,
pon en la boca escarcha,
que están de sobra ya todas las horas
y fueron dichas todas las palabras.

Me miró, nos miramos en silencio
mucho tiempo, clavadas,
como en la muerte, las pupilas. Todo
el estupor que blanquea las caras
en la agonía, albeaba nuestros rostros.
¡Tras de ese instante, ya no resta nada!

Me habló convulsamente;
le hablé, rotas, cortadas
de plenitud, tribulación y angustia,
las confusas palabras.
Le hablé de su destino y mi destino,
amasijo fatal de sangre y lágrimas.

Después de esto ¡lo sé, no queda nada!
¡Nada! Ningún perfume que no sea
diluído al rodar sobre mi cara.

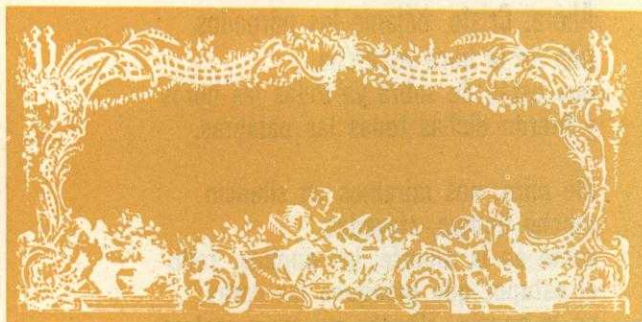
Mi oído está cerrado,
mi boca está sellada.
¡Qué va a tener razón de ser ahora
para mis ojos en la tierra pálida!

BALADA

El pasó con otra;
yo le vi pasar.
Siempre dulce el viento
y el camino en paz.
¡Y estos ojos miseros
le vieron pasar!

El va amando a otra
por la tierra en flor.
Ha abierto el espino:
pasa una canción.
¡Y él va amando a otra
por la tierra en flor!
El besó a la otra
a orillas del mar;
resbaló en las olas
la luna de azahar.
¡Y no untó mi sangre
la extensión del mar!

El irá con otra
por la eternidad.
Habrá cielos dulces.
(Dios quiere callar)
¡Y él irá con otra
por la eternidad!



EL ENCUENTRO

Le he encontrado en el sendero.
No turbó su ensueño el agua
ni se abrieron más las rosas.
Abrió el asombro mi alma.
¡Y una pobre mujer tiene
su cara llena de lágrimas!

Llevaba un canto ligero
en la boca descuidada,
y al mirarme se le ha vuelto
grave el canto que entonaba.
Miré la senda, la hallé
extraña y como soñada.
¡Y en el alba de diamante
tuve mi cara con lágrimas!

Siguió su marcha cantando
y se llevó mis miradas...
Detrás de él no fueron más
azules y altas las salvias.
¡No importa! quedó en el aire
estremecida mi alma.
¡Y aunque ninguno me ha herido
tengo la cara con lágrimas!

Esta noche no ha velado
como yo junto a la lámpara;
como él ignora, no punza
su pecho de nardo mi ansia;
pero tal vez por su sueño
pase un olor de retamas,
¡porque una pobre mujer
tiene su cara con lágrimas!

Iba sola y no temía;
con hambre y sed no lloraba;
desde que lo vi cruzar,
mi Dios me vistió de llagas.
Mi madre en su lecho reza
por mí su oración confiada.
¡Pero yo tal vez por siempre
tendré mi cara con lágrimas!

POEMAS DE LAS MADRES *

A doña Luisa F. de García-Huidobro

I

ME HA BESADO

Me ha besado y ya soy otra: otra, por el latido que duplica el de mis venas y por el aliento que se percibe entre mi aliento. Mi vientre ya es noble como mi corazón...

Y hasta encuentro en mi hálito una exhalación de flores: ¡todo por aquél que descansa en mis entrañas blandamente, como el rocío sobre la hierba!

¿COMO SERA?

¿Cómo será? Yo he mirado largamente los pétalos de una rosa, los palpé con delectación, querría esa suavidad para sus mejillas. Y he jugado en un enredo de zarzas, porque me gustarían sus cabellos así, oscuros y retorcidos. Pero no importa si es tostado, con ese rico color de las gredas rojas que aman los alfareros, y si sus cabellos lisos tienen la simplicidad de mi vida.

Miro las quiebras de las sierras, cuando se van poblando de niebla, y hago con la niebla una silueta de niña, de niña dulcísima: que pudiera ser eso también.

Pero, por sobre todo, yo quiero que mire con el dulzor que él tiene en la mirada, y que tenga el temblor de su voz cuando me habla, pues en el que viene quiero amar a aquel que me besara.

CUENTAME, MADRE...

Madre, cuéntame todo lo que sabes por tus viejos dolores. Cuéntame cómo nace y cómo viene su cuerpecillo, entabado con mis vísceras.

Dime si buscará sólo mi pecho o si se lo debo ofrecer, incitándolo.

Dame tu ciencia de amor, ahora madre. Enséñame las nuevas caricias, delicadas, más delicadas que las del esposo.

¿Cómo limpiaré su cabecita, en los días sucesivos? ¿Y cómo lo liaré para no dañarlo?

Enséñame, madre, la canción de cuna con que me meciste. Esa lo hará dormir mejor que otras canciones.

AL AMANECER

Toda la noche he padecido, toda la noche me ha estremecido mi carne por entregar su don. Hay el sudor de la muerte sobre mis sienes; pero no es la muerte, ¡es la vida!

Y te llamo ahora Dulzura Infinita a Ti, Señor, para que lo desprendas blandamente.

¡Nazca ya, y mi grito de dolor suba en el amanecer, trezado con el canto de los pájaros!

II

ARROJADA

Mi padre dijo que me echaría esta misma noche.

La noche es tibia; a la claridad de las estrellas, yo podría caminar hasta la aldea próxima; pero ¿y si nace en estas horas? Mis sollozos le han llamado tal vez; tal vez quiera salir por ver mi cara. Y tiritaría bajo el aire crudo, aunque yo lo cubriera.

¿PARA QUE VINISTE?

¿Para qué viniste? Nadie te amará aunque eres hermoso, hijo mío. Aunque sonríes graciosamente, como los demás niños, como el menor de mis hermanitos, no te besaré sino yo, hijo mío. Y aunque tus manitas se agiten buscando juguetes, no tendrás para tus juegos sino mi seno y la hebra de mis lágrimas, hijo mío.

¿Para qué viniste, si el que te trajo te odió al sentirte en mi vientre?

¡Pero no! Para mí viniste; para mí que estaba sola, hasta cuando me oprimía él entre sus brazos, hijo mío!

NOTA. Una tarde, paseando por una calle miserable de Temuco, vi a una mujer del pueblo, sentada a la puerta de su rancho. Estaba próxima a la maternidad, y su rostro revelaba una profunda amargura.

Pasó delante de ella un hombre, y le dijo una frase brutal, que la hizo enrojecer.

Yo sentí en ese momento toda la solidaridad del sexo, la infinita piedad de la mujer para la mujer, y me alejé pensando:

—Es una de nosotras quien debe decir (ya que los hombres no lo han dicho) la santidad de este estado doloroso y divino. Si la misión del arte es embellecerlo todo en una inmensa misericordia, ¿por qué no hemos purificado, a los ojos de los impuros, esto?

Y escribí los poemas que preceden, con intención casi religiosa.

Algunas de esas mujeres que para ser castas necesitan cerrar los ojos sobre la realidad cruel pero fatal, hicieron de estos poemas un comentario ruín, que me entristeció, por ellas mismas. Hasta me insinuaron que los eliminase de un libro.

En esta obra egotista, empequeñecida a mis propios ojos por ese egotismo, tales prosas humanas tal vez sean lo único en que se canta la Vida total. ¿Había de eliminarlas?

¡No! Aquí quedan, dedicadas a las mujeres capaces de ver que la santidad de la vida comienza en la maternidad, la cual es, por lo tanto, sagrada. Sientan ellas la honda ternura con que una mujer que apacienta por la tierra los hijos ajenos, mira a las madres de todos los niños del mundo!

Estoy en dode no estoy,
en el Anáhuac plateado,
y en su luz como no hay otra
peino un niño de mis manos.

En mis rodillas parece
flecha caída del arco,
y yo lo afilo, lo afilo
meciéndolo y canturreando.

En luz tan vieja y tan niña
siempre me parece hallazgo,
y lo mudo y lo volteo
con el refrán que le canto.

Me miran con vida eterna
sus ojos negri-azulados,
y como en costumbre eterna,
yo lo peino de mis manos.

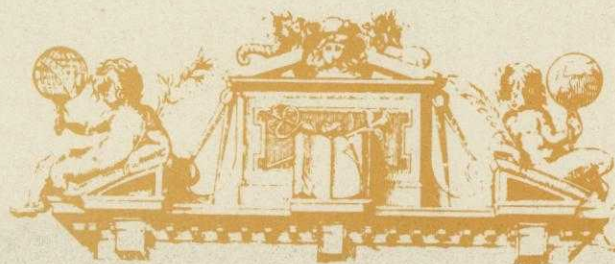
Resinas de pino ocote
van de su nuca a sus brazos,
y es pesado y es ligero
de ser la flecha sin arco...

Lo alimento con un ritmo,
y él me nutre de algún bálsamo
que es el bálsamo del maya
que mis ojos no gozaron.

Yo juego con sus cabellos
y los abro y los repaso,
y en sus cabellos retengo
a los mayas dispersados.

Hace doce años dejé
a mi niño mexicano;
pero despierta o dormida
yo lo peino de mis manos...

¡Es una maternidad
que no me cansa el regazo
y es un éxtasis, que tengo
de la gran muerte librado!



* Del libro Desolación.

Oviedo, Asturias. ESPAÑA

10 de febrero de 1969.

SR. DON FREDO ARIAS DE LA CANAL
DIRECTOR DE LA REVISTA "NORTE"
Lago Ginebra No. 47-C,
MEXICO 17, D. F.

Muy señor Mío:

A continuación me permito hacer una breve descripción de las pinturas y principales figuras representadas en la cueva denominada de "Tito Bustillo".

"El panel principal tiene una gran cierva representada en línea negra, otra con mancha de color y cambios de clarooscuro y, en técnica parecida, dos renos, un ciervo y cinco caballos. Además hay otra cabeza de caballo formulada también en línea negra.

Todas estas figuras alcanzan casi los dos metros de longitud y alguna los sobrepasa. Además hay grabados dos grandes caballos, dos tectiformes, tres cabezas de ciervo y una de bóvido. La maraña de líneas grabadas es grande y aún no las he podido estudiar todas.

Enfrente de este parietal hay otro que tiene representadas tres figuras de bóvido.

Las pinturas son de una gran fidelidad figurativa, pero acusando su carácter con un sentido expresionista. Están logradas con una gran maestría y sencillez de técnica, así como con una enorme sensibilidad tanto en la línea como en la mancha. Su categoría artística es de primerísimo orden y convierte a las formulaciones de esta cueva en el gran ejemplo de Arte Prehistórico del área franco-cantábrica, junto con las de Altamira y Lascaux.

El pasado diez de Enero fue leído mi estudio en la Real Academia Española de la Historia, la cual publicará en breve este trabajo. Mis conclusiones en él es que se trata de pinturas hechas entre el Solutrense final y el Magdaleniense medio: hace de 15 a 20,000 años".

Magin Berenguer

RASGOS ORIGI- NALES DEL



ARTE EN ASTURIAS

por **Magin Berenguer**

La configuración geográfica era, hasta no hace muchos años, influyente factor en el desarrollo y difusión de la cultura. Asturias en este aspecto no es una excepción, pero, además, recibe ese condicionamiento geográfico de forma acusadísima, por cuanto que el tremendo movimiento geológico del mediodía asturiano —que aprieta, arruga e impele hacia el Cantábrico esta parcela peninsular— aparte de definir categóricamente unas fronteras naturales para el territorio, la dota de un relieve, un clima, un agro y una fauna variadísimos y originales que, en cierto modo, son causa-origen de las originalidades que presenta el Arte en Asturias.

No son todas ellas originalidades en exclusiva, pero sí de reducidas zonas geográficas que no corresponden, precisamente, al corazón de España, ya que la asequibilidad de Asturias se formula a través de una estrecha manga que va en dirección E. O., o viceversa. Pero aun formando parte de una originalidad con zonas extrarregionales, tiene toques personalísimos circunscritos a

de Gravette en el auriñaciense, pasando por la auténtica superación solutrense en el tallado de la piedra; hasta el nuevo descubrimiento, en materia prima, del magdaleniense: el hueso. Y es en este periodo cuando el hombre manifiesta su capacidad sensitiva, con las extraordinarias formulaciones artísticas. Los parietales de las cavernas se cubren de pinturas, no con un sentido de suntuosidad sino en razón de unas creencias; la «magia simpática», que dicen los etnólogos. Pero a ella debemos el poder de decir hoy, que entre los ingredientes del hombre estaba ya, desde el principio, su capacidad de «sentir» con la misma intensidad y sutileza que el hombre de todos los tiempos. Aún diría más: capacidad de «sentir» como hombre occidental; porque la decisión y arranque, la valentía de mano en el planteamiento de estas composiciones; su expresivo naturalismo, despejado y sereno; su fidelidad y agudeza de visión no exenta de personalidad, son, evidentemente, contrasena del arte occidental, el cual siempre se dis-



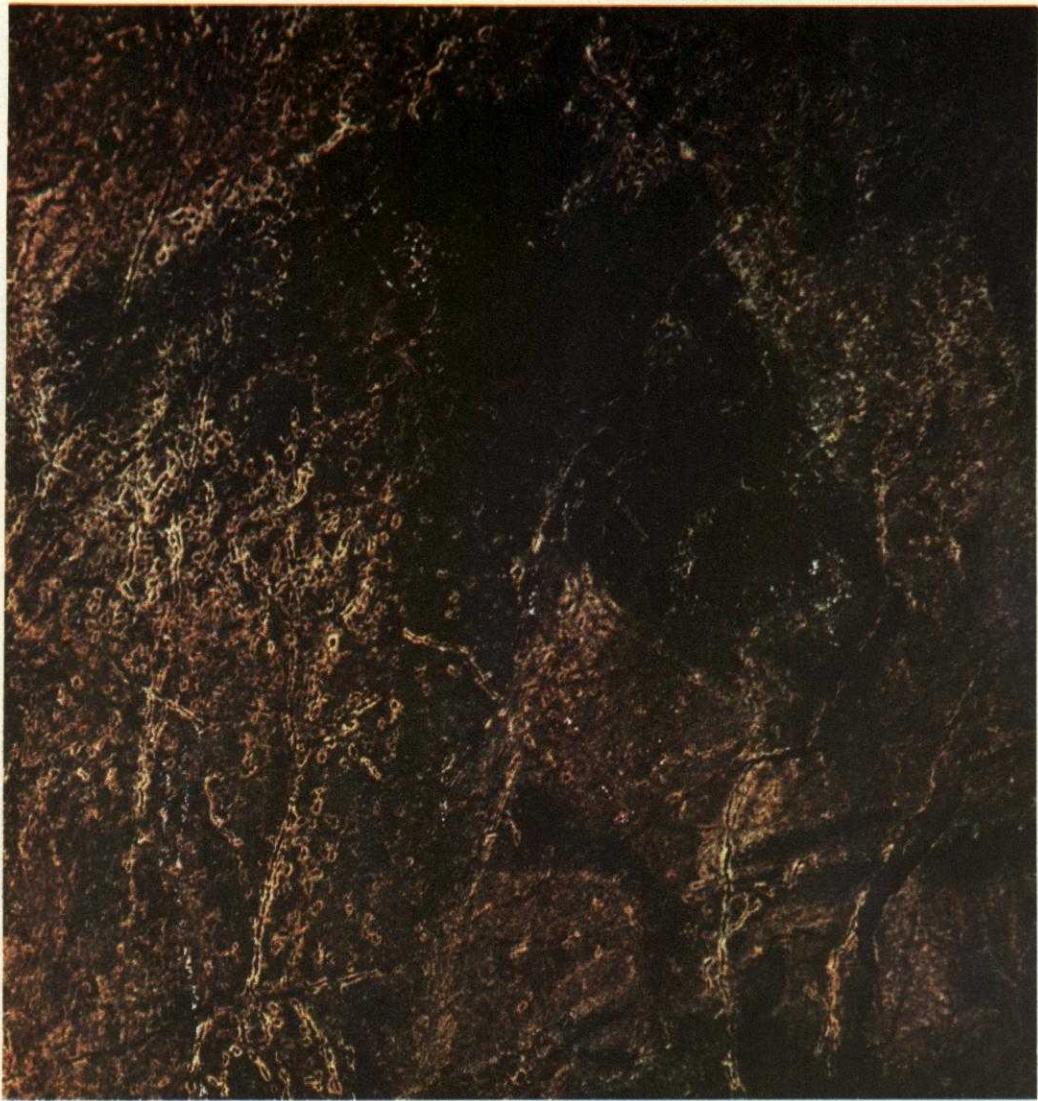
la propia Asturias. Por ejemplo: su arte prehistórico está integrado dentro del llamado Grupo cantábrico, que, a su vez, está dentro del que viene jalonando el mediodía francés; pero —aquí el matiz personal— Asturias es la estación de término. Mas al occidente, nada. Al menos conocido. Y entonces se plantea la pregunta: ¿es ciertamente Asturias el punto final en la difusión de esta cultura del Paleolítico Superior, o es el punto de arranque hacia el oriente?

De cualquier forma Asturias, país frondoso, rico en caza, cruzado por innumerables ríos con abundantes peces y varios kilómetros de costa marisquera, es lógico que retuviera el nomadismo del hombre primitivo —tan supeditado a las reservas de la Naturaleza— al coincidir en esta región favorables circunstancias.

Es en la interesante etapa del Paleolítico Superior cuando se genera una importantísima evolución en los conocimientos del hombre. El utillaje se enriquece con novísimas y muy útiles formas: desde la punta de hoja

tinguió por su oposición a los amaneramientos y recetas —salvo en inevitables períodos de decadencia—; y, aun cuando otras culturas adelantadas y superiores se alzaban al este, en la Historia de la Humanidad, en Arte, en lo que tiene de sensible y creadora, siempre fue el occidente pionero y superior.

Auriñaciense, solutrense y magdaleniense están íntimamente ligados y forman «una» unidad evolutiva de unos veinte mil años, evolución cultural que está representada en Asturias por docenas de cavernas con material prehistórico. Pero, además, tiene las muestras de Arte en los parietales de las cavernas de El Pindal, S. Román de Candamo y el Buxu, con grabado y pintura solutrenses y magdalenienses; en la de La Loja, con grabados solutrenses; en la de la Moría —o Lloseta—, con pintura magdaleniense; en la muy discutida de Lledías que, a mi juicio, es auténtica en las formulaciones artísticas; y en la de «Tito Bustillo», recientemente descubierta en Ribadesella, que es, sin duda, la más im-





portante de todas, con ser muy importantes las otras.

Esta caverna, aún sin estudiar, es uno de los hallazgos más impresionantes del arte prehistórico. Lo es, tanto por el número de figuras representadas, como por el tamaño de ellas (algunas pasan de los dos metros de longitud). Lo es, también, por la magistral mano con que están hechas, así como por reunir en un mismo lugar pintura y grabado auriñaciense, solutrense y magdalenense; conclusión a la que he llegado y cuyo planteamiento trato de concretar para un trabajo monográfico.

Vaya en estas líneas la noticia de su descubrimiento que llevó a cabo un grupo de jóvenes exploradores del subsuelo: el Grupo Torreblanca, integrado en el federativo G.E.S.A. En recuerdo de uno de sus descubridores, falleció días más tarde del hallazgo en accidente deportivo, se le nominó la cueva «Tito Bustillo».

Otra originalidad de la cultura prehistórica en Asturias es la industria asturiense. Así la bautizó el conde de la Vega del Sella, su descubridor. En Asturias están los más importantes yacimientos de este tipo de industria lítica, muy tosca y en lo que sobresale como pieza más caracterizada el llamado pico asturiense, trabajado sobre canto rodado aguzado en uno de sus extremos por rudos golpes laterales.

El conde de la Vega del Sella lo situaba después del azilienze, pero José Cerdá, basándose en pruebas de

estratos por él excavados, lo lleva al acheulense; y, ciertamente, que ello explicaría la semejanza que existe entre el material asturiense y los guijarros tallados acheulenses.

Asturias parece ser la piedra clave donde convergen dos etapas culturales sucesivas. Del E. llega la renovación paleolítica, que se sume aquí, y del O., en largo peregrinaje siguiendo la costa atlántica y Galicia, la minería y los megalitos.

Asturias minera es una adjetivación que califica a esta región desde la protohistoria. Los naturales desarrollaban su trabajo entonces, con pleno desconocimiento de ulteriores aprovechamientos —para eso estaban los expertos negociantes del S., adquirentes del material—; pero, conforme el tiempo pasa, los secretos profesionales de elaboración son conocidos y así vemos aparecer en Asturias a un pueblo habilísimo prospector de metales, para más tarde convertirse en elaborador de los mismos y conocedor del bronce allá por el año mil a. de J. C.

Al paso, con ello, desde su iniciación, las construcciones dolménicas y las prodigadísimas necrópolis tumulares. Los dólmenes son abundantísimos y hay algunos sobre los que se construyó, pasado el tiempo, un templo cristiano (p. ej. la ermita de la Santa Cruz) en un afán de cristianizar recuerdos paganos.



Las estimaciones procélticas, filocélticas, o como mejor quieran llamarse, atribuyeron a este pueblo infinidad de manifestaciones e hicieron que hasta hace poco tiempo se hablara y se escribiera sobre lo puritanamente celtas que eran Asturias y Galicia; cuando, en realidad, Asturias, Galicia y el N. de Portugal participan en común de una cultura autóctona, antes y cuando los celtas se manifiestan acusadamente establecidos al N. de la meseta. Sí; llegan a Asturias, pero después de un largo peregrinar a través del E. y Centro de la Península, para, remontando la costa portuguesa, arribar a la región asturiana. Pero cuando llegan al N. de Portugal y efectúan el paso a la región gallega, ya son pocos los restos de su primigenio orden. Por ello la «celtización» de estas regiones fue mucho menor que en Castilla, por ejemplo, y ya, francamente, de postrimerías.

En el NO. peninsular hay por entonces núcleos urbanos establecidos, que formulan un carácter propio, brillante y organizado; sin paralelos —al menos conocidos— consecuencia de una evolución con raíces profundísimas, cuyos orígenes no podemos más que intuir, pero que tienen tanto vigor, una tan aguda fuerza, que aún hoy perduran, en determinados sectores rurales, resonancias de aquellas formas. Esta cultura local es muy anterior a la llegada de los emigrantes de Centroeuropa y, en todo caso, cuando llegan asimilan su contenido.

Los poblados protohistóricos del NO. peninsular, son conocidos con el nombre de «castros». Los hay a centenares y sólo un pequeño porcentaje fue explorado. En Asturias pasan de doscientos los que a través de los relieves topográficos pueden localizarse por su forma cónica aplastada, de remate blando de línea. El día que sean excavados y estudiados estos castros, podrá ser la suya una de las culturas mejor conocidas.

Uno de los poblados que mejor tipifican la cultura del NO. peninsular es el castro de Coaña, repuesto a la superficie tras las campañas de excavación llevadas a efecto bajo los auspicios de la Diputación Provincial.

Este núcleo protohistórico escala las suaves laderas de un cerrete, a cuyos pies vivaquean pequeños riachuelos. Dista unos seis kilómetros de la villa de Navia y tan sólo unos metros de la de Coaña.

Los edificios están realizados en pizarra de lajas anchas y no gruesas, que se amoldan perfectamente a un tipo constructivo de mampostería en cierto modo cuidada. Las plantas son, en su mayoría, circulares, aunque a veces deriven a formas elípticas y otras a las rectangulares, pero cuando esto ocurre, los ángulos tienen vértices muertos en arcos. El poblado se divide en dos partes bien diferenciadas; una corresponde al barrio extramuros, que se rodea a su vez de un pequeño muro, y la otra es el recinto amurallado, con corredores para la vigilancia y defensa, que se extiende por la altiplanicie que corona al cerro. Entre los hallazgos —aparte de los edificios tanto civiles como militares— figuran una posible cámara de incineración; una pila monolítica de casi tres metros de longitud, probablemente relacionada con ritos mágico-religiosos de la muerte, y unas piedras graníticas en cuya superficie se incrustan tres y

hasta cuatro hoyos o cazoletas semiesféricas, que pueden haber sido utilizados para moler granos de cereales. También se hallaron cerámicas.

Noticias de cuando nace esta cultura, no las tenemos; pero su iniciación ha de ser muy remota, casi diría que data de cuando el hombre abandona el natural refugio de las cavernas, estableciéndose en agrupadas chozas de ramas trenzadas y barro; arquitectura leñosa cuyos vestigios no nos llegan por el carácter corruptible de sus materiales, pero que sin duda corresponde a una larga y primera fase de la génesis de esta aldea, cuya estructura petrificada es, ciertamente, período final.

Este es otro de los originales matices del Arte en Asturias.

Saltando sobre los restos romanos y visigodos, que nada tienen de especial, porque los primeros se integran dentro de las fórmulas provinciales menos ricas y los segundos son escasísimos y, por supuesto, nada extraordinarios; entramos de lleno en otra impresionante etapa.

Se diría antes, que el relieve del suelo asturiano sigue influyendo en su Historia y, como consecuencia, en sus manifestaciones artísticas, así hasta el año 19 a. de J. C. —transcurrido un siglo largo desde la caída de Numancia— no es dominada Asturias por los romanos, siendo el propio Augusto quien ha de venir a dirigir las operaciones militares para que esta ocupación llegue a buen fin, demasiado tiempo demorada por una larga y cruenta guerra de guerrillas.

Estas mismas difíciles condiciones orográficas, son las causantes de la nula influencia visigoda, con lo que Asturias, durante ese período, sigue viviendo sus circunstancias romanas, con la misma tesonera condición que antes había retrasado su influencia.

El siglo VIII está en sus primicias. Ha ocurrido el estrepitoso derrumbamiento del reino visigodo. En España se prepara un siglo de agitado quehacer, rebosante de acontecimientos de enorme trascendencia. Los años setecientos estarán jalonados con felices iniciativas —que serán auténticas realidades en el siglo IX— y en los que no tendrá sitio el tedio.

En el territorio peninsular se concitan las culturas y el genio de un invasor lleno de fantasía en su orientalismo —que aún exacerbará más en sus creaciones artísticas, con el sedimento local romano-visigodo— y de un pueblo que, aunque derrotado, todavía tiene aliento para remozarse con los bríos de los astures.

Aún no había pasado el primer cuarto del siglo VIII, cuando Asturias se convertía en madre de España; de una España renacida, nacionalizada. Porque su masa orográfica, siempre propicia a defensas inverosímiles, había hecho posible en Covadonga, que una guerra de guerrillas, con vigencia precaria de algunos años, adquiriera el carácter de guerra formal plantando los fundamentos de una monarquía cristiana frente al conquistador musulmán.

Tras los primeros triunfos, el naciente reino siente la necesidad de hacer patente con ejemplos de cierta permanencia, tanto el credo de su religión como el vigor

de sus victorias; y así funda ciudades y las dota de edificios religiosos y civiles y, como consecuencia, asistimos al nacimiento de unas fórmulas artísticas infiliables, rodeadas del misterio de su gestación; hijas, quizá, de influencias con distinta procedencia pero que aquí se funden, acabando por expresarse con maneras originalísimas y evolucionadas, precisamente en unos años en que el arte de construir atraviesa una grave crisis en el resto de Europa. Estamos enfrentados a una de las más trascendentales etapas, donde nuevamente vuelven a manifestarse los acentos personalísimos del Arte en Asturias. Y digo trascendentales por las repercusiones que más tarde tienen estas fórmulas pre-románicas en relación con el románico.

El arte pre-románico asturiano no es un arte conservador, tal y como si casualmente hubiera topado con una manera y la explotara hasta el amaneramiento. No, no es eso. Es un descontento, un ambicioso descontento lleno de afanes de superación. Por ello, aun cuando su vida como tal pre-románico está limitada a un período de unos cien años, sus avances son rapidísimos y fulminantes. Así la iglesia de San Julián de los Prados, que manda erigir Alfonso II (792-842), manifiesta en su arquitectura dos tónicas dominantes; de una parte, vigorosas tradiciones constructivas romanas, dimanadas, sin duda, de talleres provinciales que se conservaron invariablemente a través del tiempo, precisamente por esa tesonera condición a que anteriormente hacía referencia, y que mantenía en aislamiento a la Asturias romana durante el período de dominación visigoda, sin admitir sus influencias, gracias, en gran parte, a su geografía.

Ahora bien, no es todo romano en San Julián de los Prados, sino que hermana algunos toques de carácter visigodo, con lo que la construcción recibe una desconcertante y particular apariencia.

El fenómeno observado en las partes arquitectónicas, también se manifiesta en su decoración pictórica —con la que, al igual que todas las iglesias de este período, cubre la totalidad de sus muros— pero aun con más fidelidad hacia las fórmulas romanas. En definitiva, el arte de la iglesia erigida por Alfonso II, es como un eco tardío de la Baja antigüedad, que se manifiesta en este templo como en su última y sorprendente etapa.

En el año 848 Ramiro I, sucesor de Alfonso II, manda edificar un palacio en la falda del monte Naranco —palacio que actualmente se conoce bajo el nombre de Santa María del Naranco— y, a unos trescientos metros de él, una iglesia: San Miguel de Liño. Pues en estas construcciones, pese a que en alguna de sus partes hay evidentes puntos de contacto con los edificios de Alfonso II, los avances constructivos son enormes, manifestándose Ramiro I como un renovador genial en el arte de construir. Bóvedas, arcos de resalto combinados con arquerías ciegas en los muros, y contrafuertes al exterior, logran crear un complejo arquitectónico «descubierto» dos siglos más tarde por las construcciones románicas. En sus temas decorativos hay influencias orientales y lombardas. La pintura mural ramirense, manifiesta también un despegue prodigioso de las decoraciones inmediatamente anteriores de San Julián de los

Prados. Así como en esta iglesia los temas decorativos se limitan a la representación de motivos arquitectónicos, tal como en las decoraciones pompeyanas; en cambio, en las decoraciones ramirenses, juegan principalísimo papel las figuras humanas. Ellas son las primeras figuras del arte pictórico de la España nacionalizada. Son formulaciones llenas de una bárbara ingenuidad; pero, también, plenas de vigor y expresividad, rotundas mensajeras proféticas de la briosa que habrá de presidir el arte español.

Por fin, en las postrimerías del siglo IX, Alfonso III nos deja testigos de que el acontecer del arte pre-románico asturiano sigue evolucionando. La iglesia de San Salvador de Valdediós, que el monarca erige en el año 893, nos muestra cómo aprovecha los adelantos constructivos conseguidos por sus antecesores, pero en el orden decorativo incorpora al repertorio motivos de la España del sur, arabizada.

Alfonso III une los precedentes occidentalistas de sus antecesores, con esa otra corriente orientalista del invasor, unión que tantas etapas del arte español habrá de caracterizar.

Trece monumentos pre-románicos dan hoy fe de ese racimo de originalidades que es el arte pre-románico asturiano. Pero, además, él con sus precoces soluciones, denuncia su paternidad sobre el románico al mostrarnos ejemplos importantísimos, a pesar de su modestia, como San Julián de Viñón (finales del Siglo X), San Salvador de Fuentes (año 1021), así como San Pedro de Teverga, al que yo considero precedente de la genial anticipación leonesa.

Por ello, quizá, pese a todas las vicisitudes que Asturias vivió a partir de la Baja Edad Media —o quizá por ello— conserva actualmente diseminados por su paisaje unos sesenta edificios románicos, cuyo interés no está precisamente centrado en su etapa de pleno desarrollo, aunque haya templos de la importancia del monasterio de San Pedro de Villanueva, San Juan de Amandi, o la Cámara Santa; porque esa etapa ya evolucionada —si exceptuamos ejemplos como los precedentes— carece de ambición y de atrevimiento en el planteamiento de las soluciones. No obstante en sus temas decorativos quedan muestras de gran interés escultórico debidas a artistas locales que exponen sus maneras de hacer sin academicismos ni modelos, con fórmulas vírgenes, tan de acuerdo, en esencia, con el momento artístico actual.

El interés del arte románico en Asturias, reside en las particularidades tradicionales a que se aferra, por ser herencia de aquel extraordinario albor del siglo IX.

La importancia del arte románico en Asturias está en su formación embrionaria, porque como antes decía, cuando se estrangula la escuela pre-románica, sus soluciones son retenidas formulando nuevos caminos.

Estos son los principales rasgos de las originalidades que presenta el Arte en Asturias.

(“La Estafeta Literaria”, Nos. 402-404, 15 de septiembre de 1968).

LA CUEVA DE ALTAMIRA EN MADRID

por Miguel de Aguilar Merlo

Vamos a describir uno de los más recientes museos de Madrid, la reproducción de la Cueva de Altamira. Pero que al mismo tiempo tiene el valor de ser de los primeros en importancia, pues nos va a permitir unas digresiones sobre el Arte, que servirán de Prolegómenos a todos los demás Museos. Por ello empezamos en Altamira, a contemplar la maravilla del Hombre que se enfrenta por primera vez con el Arte.

No sabemos cuándo el Hombre se encontró cara a cara con su Destino y lo retrató en pintura, lo esculpió en la escultura y empezó a cantar y a danzar con la música. Pero sí sabemos que entonces el Hombre se elevó y se lanzó definitivamente en su vertiginosa carrera hacia la Cultura y las Estrellas, que en poquísimo tiempo le hizo rey de la Creación. ¿En poquísimo tiempo? Sí. Relativamente no ha transcurrido nada más que un débil hálito de vida desde que el Hombre se enfrentó en Altamira a la Estética, hasta que se pasma hoy en día, en rutas siderales. Lo demás de su existencia es, también relativamente, un infinito entre glaciares y sombras.

Hay quien dice que las Edades de la Historia del

Hombre se deben considerar divididas por tres hitos solamente: la aparición del Arte en el Paleolítico Superior, la Aparición de la Imprenta en el final de la edad media europea y la espectacularidad de los satélites artificiales y los viajes interplanetarios. En esta división, que diríamos Cultural o Humanística de la Historia, el Hombre de hoy estaría montado cabalgando en la angustia de las fronteras de dos Edades, una que muere y otra que nace. La primera edad intelectual del Hombre, la de simple animal que come, duraría unos 580,000 años. La segunda, desde que pinta hasta que su escritura se difunde por la imprenta, unos 20,000 años. La tercera, unos 500 años. En la cuarta, nuestra vida empieza a ser Era. La Humanidad va tan rauda que cada vez las divisiones en el tiempo son más cortas. Esta es una división materialista quizá, intelectual y científica, de masas y pueblos, considerados en bloque. Olvidando las dos grandes conquistas del Hombre, considerado como un individuo único. Y que también sirve para fijar fronteras y épocas: El Cristianismo y el Descubrimiento de América. Pero forzosamente escribiendo de Arte, seguiremos la primera clasificación. Esa que tiene al Hombre clavado en la ignorancia, saltando de períodos glaciares a períodos interglaciares durante unos 580,000 años, hasta que, de pronto, una luz penetra en su cabeza y se enfrenta con la Naturaleza no para alimentarse sólo, para cazar, sino para comprender que sus manos son algo más que constructora de hachas de piedra y portadora de muerte, y en la soledad de sus cuevas pinta recordando sus acciones bélicas, y se recrea en una caza intelectual, incruenta, pacifista, sagrada y tótemica, decorativa, pero sobre todo que le hace plasmar en imágenes y en reencuentros todas sus acciones de caza y a razonar el por qué de todo. Ha empezado el Homo Sapiens a brillar entre las heladas nieves del último período glacial, y su inteligencia, cada vez más despierta, derretirá las nieves de la incultura. Esa luz no le vino de repente, necesitó casi 600,000 años, pero el día que el Hombre arrojó fuera de sí las armas de piedras y las contempló no para matar, sino para hacer Arte, el progreso del Hombre fue vertiginoso y parece que nada le contendrá.

Culturalmente hablando, el Hombre ha saltado el último glacial, y salvo que su misma inteligencia y su terrible poderío atómico —que manejan minorías no artísticas— no le destruya, el Hombre ya no teme más los próximos témpanos de nieve que se avecinan. Ahora sólo se teme a él y a su Arte. A lo que ha descubierto en su Alma, a él mismo, que le produce más soledad que sus cuevas.

Altamira fue una de las muchas grutas que el Hombre del Cuaternario, finalizando el Paleolítico Superior (la Edad de Piedra más próxima a nosotros), puebla y decora. O mejor dicho, no es una de las muchas cuevas con pinturas rupestres. Es la que primero se descubrió y la mejor. Aún hoy en día se la sigue llamando la Capilla Sixtina del Arte Cuaternario. Está situada en Santillana del Mar, en la provincia de Santander, y es el mejor representante del arte hispano-francés del pe-

riodo magdalenienso o altamirenso. Hay casi un centenar de grutas decoradas, de esta época, en la parte norte de España y en el sur de Francia, repartidas casi a partes iguales entre ambos países, pero la belleza, policromía y vigor de Altamira sobrepasa a las demás. E incluso a las cuevas de la otra vertiente del arte, algo posterior, o levantino, que decora las costas mediterráneas españolas y Aragón.

Hace unos 20,000 años, cuando el cuarto y último glaciar asoló nuestro planeta, los hombres cambiaron sus costumbres, unos animales desaparecieron, como el mamut y el bisonte en el norte de España, y una gruta situada allí, que fue vivienda, refugio y hasta quizá santuario, quedó bloqueada y ya nadie penetró en ella hasta hace relativamente pocos años, en que un cazador descubre la entrada en 1868. Esa cueva es la de Altamira.

Marcelino Sanz de Sautuola, en 1875, descubre que en dicha cueva hay restos prehistóricos. Se va a París a estudiar Geología y Antropología y una vez más la suerte la encuentra quien la busca. Es muy fácil hablar de casualidad. Vuelve cuatro años después, tras haber estudiado concienzudamente en los Museos de París, y durante las excavaciones observa las pinturas que en el techo le hace reparar su hija María al exclamar: «Papá, mira, toros pintados...». Al mirar arriba, qué emoción debió sentir. Un conjunto de bellas pinturas, frescas, como recién terminadas, húmedas incluso (la cueva había estado cerrada y húmeda durante 20,000 años), donde predominaban los bisontes, le dejaron perplejo. ¿Quién había podido pintar semejante obra de arte en la parte mas inasequible de la gruta para que nadie las viera? La nitidez y frescura de las pinturas era tal que hizo dudar de la autenticidad de las mismas. Por aquella época, Sautuola tenía acogido de caridad, en su casa de Santander, a un pintor francés mudo y se dijo que a él se lo había encargado para engañar a la gente. Era el primer hallazgo de arte rupestre que se hacía y los científicos extranjeros se desconcertaron. Aquellos jabalíes, ciervos y bisontes desaparecidos de la región hacía más de 12,000 años. ¡España es tan diferente! Y todo el mundo científico creyó en el engaño de aquellas pinturas que parecían recientes. Nadie podía creer a Sautuola, su descubridor, y al catedrático de Geología Vilanova, el único que le defendió y propagó la noticia por todos los Congresos de Antropología del mundo, sin que nadie le hiciera caso. Se vivía en 1879 todavía en la época puramente darwiniana. El hombre primitivo, el Hombre de las Cavernas, tenía que ser un descendiente del mono, un salvaje sin el más leve sentido de la Cultura y el Arte. Era imposible esa perfección en un bárbaro ser que trepaba por las montañas en busca de cuevas para guarecerse de la nieve. Cuando las tormentas implacables descargasen su ira sobre los primeros seres indefensos, cuando el rayo zigzagease sobre las nubes negras y descendiese desgajando árboles, envueltos en llamas, estos hombres de brazos simiescos enseñarían sus dientes amarillos, levantarían sus brazos al cielo inclemente y se dejarían caer postrados, en lo más recóndito de una gruta, para ofrecer un holocausto,

un sacrificio al dios Trueno, envuelto en la Ira. Como fieras salvajes, beberían en rústicos vasos la preciada sangre roja de la víctima. Y cesaría la tormenta, extendiendo sobre los picachos, el Padre Sol, los cálidos reflejos...

No; España no es diferente. La explicación era muy sencilla; el último glaciar, con su corrimiento de tierras, ocluyó la salida de la cueva y así se conservaron las pinturas, gracias a la humedad y a la falta de luz. Ya muerto Sautuola y hasta que los investigadores franceses, a partir de 1895, no empezaron a encontrar cuevas parecidas en su país no se hizo justicia a su descubridor. Y entonces empezó el peregrinaje a Altamira y estuvieron a punto de peligrar las pinturas. Ya estuvo para suceder tal cosa antes de que Sautuola hiciera el hallazgo. Unos barrenos de pólvora, de una cantera vecina, habían agrietado el techo. Quizá por eso encontró una abertura el cazador. Luego la abertura acentuó los desperfectos y en 1925, al ver que amenazaban nuevos hundimientos, el Duque de Alba acudió en su auxilio y se creó la Junta Protectora de la Cueva de Altamira. Levantaron un muro para sostener el techo y se consolidó toda la parte externa con una capa de cemento, taponando las grietas.

La Cueva de Altamira, en Santander, es una gruta de 270 metros de larga, con diez salas y pasillos, con pinturas hasta en el corredor final. Pero es la primera sala de la izquierda o sala de las pinturas policromadas, donde se hallan las mejores, y donde se encuentran los famosos Bisonte Parado, Bisonte sin Cabeza, Caballo al Galope, Bisontes Encogidos, Alce Rojo, Bisonte galopando y mugiendo, etcétera, grandiosas figuras, de hasta dos metros de longitud.

La Cueva de Altamira, en Madrid, está situada en los jardines del Museo Arqueológico, calle Serrano, número 13, y se ha reproducido exactamente esa sala de las pinturas policromadas, o Capilla Sixtina del Arte Cuaternario. Aquí se encuentra uno en el mismo ambiente, con los mismos vigorosos negros, ocre y rojos, una pintura oleosa que hacía cuerpo con la roca, que reproducía, sobre todo, el movimiento y la expresión y que tiene relieve y las tres dimensiones, aprovechando las convexidades de las rocas para pintar en ellas, por ejemplo, las gibas de los bisontes.

La idea de reproducirla en una materia plástica, parecida a la roca, de duración prácticamente eterna, partió del profesor Erich Pietsch, catedrático de la Universidad de Frankfurt, quien solicitó a nuestra Dirección General de Bellas Artes la reproducción para el Museo Tecnológico de Munich. España puso como condición que se le hiciera una segunda copia a ella y se le instalase en Madrid. Su coste se cubrió por medio del Ministerio de Asuntos Exteriores alemán y por comerciantes alemanes que trabajan en España. El Dr. Pietsch no sólo aportó su trabajo, sino que se sumó a la encuesta con 30,000 marcos. España sólo hizo la excavación o cámara. Así, al final del año 1964, pudo inaugurarse en pleno centro de agitación madrileña, una gruta llena de la tranquilidad, y del Arte, de hace miles de años.



PRESENTACION POCO SOLEMNE DE UN JOVEN ARTISTA

por Jorge Silva

BENJAMIN DOMINGUEZ, de veintitantos años, que emplea muchas horas de cada día en-no-sé-qué fruslerías; que tira su vida en vagabundeos y en seguir los pasos de una joven de la Academia de San Carlos; que ama y se pone trágico; que es sobriamente alegre y a veces hasta explosivo. Sí, más o menos así es este artista que me ha tocado presentar y del que hay que decir lo más importante, que es poseedor de una sensibilidad plástica extraordinaria.

Se necesitan pocas líneas para describir su aspecto físico: delgado, desgarbado, de estatura media. Su carácter introvertido se ajusta a su aspecto (línea inclinada sobre sus espaldas, trazo que lo oprime), sin embargo, toda esa apariencia dista bastante de las ideas que lo mueven cuando tiene arrebatos de conciencia, cuando se encuentra frente a un lienzo, cuando desborda lo mejor de su talento, cuando lo violentan las ideas que lo incitan a pintar.

No pertenece directamente a la generación traumatizada por la guerra (jes tan joven!), sin embargo, como toda la presente generación, está involucrado con la horrible guerra fría que padecemos (¿guerra fría? Corea, Vietnam, Medio Oriente), de la cual se desprenden las ideas que lo agitan, que lo hacen un incon-

forme y lo llevan a la búsqueda de un mundo mejor en su pintura. Esa inconformidad en la que vive hace, en ocasiones, que sus temas deriven en la opresión de planos cerrados, de texturas ligeras encontradas. Tiene un cuadro en el que predominan los grises, en donde el recuerdo de Auschwitz e Hiroshima se perfilan, en donde los signos alfabéticos (dispersos) están por explotar en un "¡¡ya basta!!", tal como lo dirían (lo dicen) León Felipe y Bertrand Russell.

Mas no siempre late la angustia en la obra de Benjamín Domínguez. Esencialmente sus óleos y grabados están exentos de "mensaje" —por lo menos no obvio—.

En cuanto a corriente de estilo, amalgama la escuela figurativa y la abstracta (denominaciones convencionales) con justo equilibrio, sobre todo en su pintura. En los grabados encuentro una benéfica influencia de la escuela contemporánea japonesa, prevaleciendo una sutil reminiscencia de lo mejor del grabado mexicano —por su estilo— y universal por su contenido.

Lamentablemente la producción de Domínguez no es muy grande; no sé si por sus abandonos en la melancolía o por la falta de incentivos en cuanto a exposiciones (tal vez esto último sea la causa de la



primera suposición). Muchas galerías se verían complacidas si hospedaran la obra de este artista que maneja la técnica con verdadera destreza —que no quiere decir habilidad solamente—. Detrás de los colores, las texturas, la unidad, la forma y todos los elementos de composición, hay sensibilidad, emociones cargadas de ideas recogidas en el transcurso de sus (22?) años de sobrevivir en este bendito planeta de átomos y radiaciones, de guerras y postguerras...

No hace mucho conocí un óleo que le premiara el Instituto de la Juventud Mexicana; al examinarlo no pude menos que asombrarme; ¡cómo diantres le ha hecho para dominar la técnica, con esa vida errabunda que lleva!

Cuando realizaba su nueva serie de grabados lo visité en el taller de la Escuela. Su timidez franqueó en un principio nuestra entrevista, pero conforme iba explicándome los procedimientos que empleaba y sus descubrimientos, la charla se fue deslizando con mayor fluidez. Sus manos entintadas se agitaron con vehemencia; sacó las láminas de zinc para mostrármelas; las pruebas de sus “desentrapados”, las placas que iba a imprimir, todo esto sin denotar vanidad alguna, excepto la satisfacción propia del esfuerzo de algunos días... Los escasos días de entrega al mundo que le sirve de dique para no reventar, o para no perderse quién sabe dónde.

Como no tiene estudio propio, un amigo le facilita el suyo para que pueda pintar. También son sesiones

de unas cuantas horas, ¡pero qué bien aprovechadas!

La última vez que vi a Domínguez fue ahí, casi ni hablamos; más bien dicho, hicimos una charla llena de generalidades para no caer en el tópico de su última escapada. En el caballete estaba una horrenda “marina” por-encargo “para subsistir” (que seguramente no terminará nunca). En un momento dado me distraje, recordé para mi fuero interno la vez que me explicó sus descubrimientos sobre el grabado, sin tratar de encubrir el procedimiento. Por el contrario, me guió paso a paso por cada una de sus experiencias; fue cuando aprecié en él su sencillez, sobre todo la seguridad que posee en cuanto a conocimientos y dominio del oficio; “la ciencia secreta” que abunda en los incompetentes, en los inseguros, quedó clarificada para mí.

Estuvo intranquilo; esa “marina” resultaba molesta en el panorama de sus óleos y grabados. Hubo silencios. Mientras colocaba una tela sobre el piso, vislumbré furtivamente algo fuera de lo normal, su angustia era mayor (inconformidad, falta de recursos económicos, desigual correspondencia amorosa); lo ensombrecía la violencia que se gestaba en su acostumbrado rostro tímido. “El día que no pueda pintar, tal vez se suicide; ¿de qué otra manera podría contenerse?” —pensé de pronto.

Naturalmente que fue absurdo este pensamiento. Cuando abandoné el estudio se quedó preparando su siguiente cuadro; silbaba... “Lo que necesitas es amor”.

