

El problema laboral español

Carta de Diego Abad de Santillán a nuestro colaborador en Madrid, Juan López Sánchez

Querido amigo:

Necesitaba, y necesitábamos, tu carta del 21 de octubre, para saber de tu situación personal y de tus impresiones y perspectivas. Estoy convencido de que tu presencia ha de ser provechosa para el destino del sindicalismo en nuestro país y para ti será como un antídoto contra las desviaciones y derivaciones más o menos líricas en que nos debatimos los supervivientes de un exilio infecundo, porque para los más el trasplante compulsivo no culminó aún en la adaptación plena al nuevo ambiente. Yo estoy entre los afortunados que, por haber conocido la emigración desde comienzos del siglo, he sufrido menos en la última. Sin embargo, jamás en épocas anteriores había sentido tal necesidad de España y tal obsesión por lo español; uno de esos de Madrid dijo que yo era un patriota del siglo XIX. No sé; lo que sé es que ya no curaré de esa enfermedad, debilidad o como se llame.

Desearía dedicar unas cuantas horas a comentar aspectos de tu carta, y no bastarían por muchos que fuesen. Dejo de lado, pues, todo aquello en lo que sabes que hay absoluta coincidencia y los pocos minutos disponibles los consagraré a algunas sugerencias y observaciones marginales.

No veo para España otra salida constructiva que la que puede ofrecer al mundo del trabajo, todo un mundo, la única base de integración real para cualquier empresa. Esa integración fue imposible mientras se persistiera en considerar a los trabajadores y a los campesinos esclavos, siervos y a lo sumo esclavos asalariados. Reconocidos como seres humanos y dignos (tú sabes que el trabajo manual fue legalmente un impedimento para incorporarse a las gentes dignas), ya tenemos razón para formar parte de

la sociedad, de la comunidad y esa conquista altera una secesión forzosa e inicua y condiciona tácticas y actitudes distintas, las de miembro de una comunidad con múltiples facetas, pero con un mismo interés de trabajo creador y de prosperidad y justicia para todos.

Jamás nos hemos sentido representados en las Cortes, de la monarquía o de la república, por diputados de la derecha, de la izquierda o del centro, amigos o adversarios; jamás hemos tenido solidaridad con ninguna fracción política, porque la hemos considerado desintegradora. Tampoco hemos admitido ni propagado nunca la idea de la dictadura de una clase sobre otra, ni la de privilegiados de la riqueza ni la de desheredados, porque no hemos hecho nuestra nunca la idea de clase en el sentido marxista, y ahí está la historia de un largo siglo de resistencia contra ese peligro y esa desviación. No hemos podido nunca marchar juntos con los que pretendían poner el movimiento a remolque y al servicio de un partido cualquiera, no importa el nombre y el programa que tuviese. Nada tenemos que rectificar hoy en ese punto. Somos de una comunidad, y parte importante, por lo que representamos como base de sustentación de la comunidad entera; y ser parte de la comunidad supone que no queremos separarnos de ella, vivir en un régimen de secesión, sino integrarnos en ella, con todos los derechos y todo el respeto.

Un siglo y medio de luchas penosas y muchas veces sangrientas ha costado a España el derecho de asociación de los trabajadores y sabes el papel que nos ha tocado en ese calvario trágico. Con el derecho de asociación, institucionalizado, por muchos que sean los defectos, las fallas y los inconvenientes ini-

ciales, se ha logrado una conquista trascendental. Si la hubiésemos disfrutado medio siglo atrás tan solo, tres cuartos de siglo atrás, la historia de España habría tomado otro rumbo, el que habrá de tomar un día, porque el impulso constructivo nuestro tuvo que ser derivado al terreno de la militancia épica para subsistir, y eso hizo que para muchos se haya llegado a confundir nuestra aspiración revolucionaria con un buen manejo de la pistola.

No soy, ni he sido nunca, un propagador de la huelga, que la lucha más o menos violenta; el subversivismo romántico no ha sido santo de mi devoción; pero he tenido que intervenir o estar cerca de huelgas que pasaron a la historia por su desarrollo y sus consecuencias. Tú sabes que he tenido en la mano muchos papeles y documentos del pasado siglo y del actual vinculados a la beligerancia social; puedo asegurarte que éramos esencialmente un movimiento de fondo cristiano, evangélico, educador. No fue nuestra la culpa de que haya habido necesidad de defender el derecho a la vida, nuestro y de nuestro pueblo, con armas distintas a las que son siempre nuestras: la organización del trabajo, de la producción, una mejor distribución de los bienes.

Pero si continúo con esto, los minutos que quiero dedicar a tu carta, pasarán sin entrar en ninguno de los temas que desearía tocar aunque sólo sea de paso.

Logrado el derecho de asociación, cualesquiera que hayan sido los móviles de su reconocimiento, es imprescindible, por un lado, que la asociación obrera se rija a sí misma, con autonomía, con el grado de democracia que en este terreno es posible, para que los integrantes de los sindicatos lleguen a considerarlos como algo propio, su creación y su centro de gravedad. De otro mo-

do, la mecánica gremial de arriba abajo, nos lleva a algo como la dictadura del proletariado, un régimen donde el proletariado no tiene voz ni voto. Para el porvenir de nuestro país no se concibe un movimiento sindical sin que los sindicatos lo admitan, le den su aporte de fe, sus iniciativas, su alma; de otra manera puede ser el clásico coloso de los pies de arcilla, sujeto a las contingencias y eventuales cambios. Pero hay tantos elementos constructivos y tantas posibilidades en la organización obrera existente, que seríamos ciegos y torpes si no losuviésemos en cuenta, especialmente nosotros, que no tuvimos ni queremos tener más vinculación que con el movimiento obrero.

Cuando Pedro Lamata me hizo ver los originales de un libro suyo que tituló *Apología del Sindicalismo*, le dije que Juan López y yo no tendríamos ninguna vacilación en firmarlo íntegramente, y lo edité en México; ya te haré llegar una copia. Últimamente me ha hecho llegar otro de sus trabajos, que publicó Muñoz Alonso en Madrid, *Sindicalismo de Participación*, que contiene igualmente muchos puntos esenciales de coincidencia con nosotros. La única objeción que hago a Lamata, un excelente militante sindical de la nueva generación, es que busca argumentos y refuerzos en el exterior para una doctrina que podemos reivindicar como española, como una aspiración nuestra de siempre, hasta de los momentos en que había que defender la vida contra absurdos intentos de destruirnos y aniquilarnos.

Creo que coincidirás conmigo

en que si en algo no necesitamos lecciones, es precisamente en lo relativo a la organización del trabajo y de los trabajadores y en la fijación de sus metas. Ya Marx y Bakunin, en plena hostilidad, coincidieron, el primero en 1870, el segundo en 1872, en presentar al mundo como modelo de organización obrera a la española. En eso hemos acumulado bastante experiencia y doctrina para no tener que buscar fuera mentores, mentores que, cuando se les conoce de cerca, como los he conocido yo, no quiero comparar con centenares, con millares de nuestros hombres ni moral ni intelectualmente. He traducido y publicado muchas obras de carácter social, y las más importantes, como las de Nettlau y las de Rodolfo Rocker, porque han confesado siempre su admiración por lo español y su deuda con las lecciones de nuestro pasado. En ese punto desconfío de intervenciones foráneas, y me resisto a ellas, y sabes que esas intervenciones nos han causado bastantes daños, porque siempre encuentran algún sector y algún eco. Los problemas de España tienen que ser resueltos por los españoles, solamente por ellos, y conforme a sus propios intereses y no a los de ninguna fracción política del exterior, de Oriente u Occidente.

No tenemos hoy la fuerza numérica que hemos tenido en otros tiempos; pero tenemos un factor que no tienen todos: tenemos la historia, y la historia no se puede interrumpir caprichosamente. Todavía podemos hacer mucho para que el movimiento sindical español resuelva sus problemas propios y los problemas de la comunidad entera a la que pertene-

ce; y es con esa perspectiva que desearía que nos fuese posible una intervención activa. No es buena política, desde ningún punto de vista, dificultar o imposibilitar una publicación periódica desde la cual pudiésemos hablar a nuestros amigos en el lenguaje para ellos más accesible. Tu opinión respecto a la unidad sindical y a lo absurdo de un porvenir con multiplicación de organizaciones, es la mía. Pero esa unidad no puede basarse sólo en el ajuste pasivo a una estructura dada, sino en llevar a esa estructura un hábito casi místico como el que nos mantuvo tantos años en trincheras de lucha épica. Si lográsemos que nuestros amigos se incorporasen a la vida sindical española, ofrecerían un refuerzo valiosísimo para que España juegue en el mundo, desde esa base del trabajo organizado, un papel de primera fila, sobre todo en el área de nuestra lengua. Con una publicación que sostuviese la doctrina gremial española, podríamos secundar tu labor, vencer algunas resistencias, psicológicamente comprensibles, y dar una tónica dinámica a lo que tiene que ser algo más que un mecanismo para el cobro de las cotizaciones. tiene que ser un *sindicalismo de participación*. Advierto a través de correspondencias que contamos con excelentes reservas humanas, que tienen lo que no encuentras en todos los sectores: honradez, abnegación, comprensión, responsabilidad.

Naturalmente, los tiempos han cambiado; el capitalismo empresario actual, no es el mismo que aquel con el cual tuvimos que enfrentarnos con perfecto sentido de justicia; y las organizaciones

MADERERIA

Las Selvas, S. A.

MADERAS

TRIPLAY, CELOTEX, FIBRACEL, MASONITE, DUELA PARA PISOS, CAOBA, CEDRO ROJO, OCOTE Y PRIMAVERA.

Tels.: 22-23-22, 22-10-22 y 22-29-06

EMILIANO ZAPATA, 124
MEXICO 1, D. F.

MADERERIA

CARDENAS

M. ALONSO Y CIA.



Ferrocarril de Cintura 209

Tels.: 26-53-16 y 29-12-28

MEXICO 2, D. F.

obreros no pueden ser aquéllas que ponían como condición de ingreso en ellas las manos callosas; el trabajo no es sólo el de las manos, lo es también el del ingenio técnico, el del investigador puro. Nos guste o no nos guste, la ciencia y la técnica han tomado las riendas del desarrollo económico para resolver problemas que no tienen solución sin ellas. Hay todavía vestigios del pasado: hay carretas de bueyes todavía, y en mis montañas de León se conserva el arado romano; pero ni la carreta ni el arado romano son representativos de la vida nueva a que nos llevaron los acontecimientos en el último medio siglo. No concebí ayer, y no lo concibo hoy, la separación del trabajo y de la técnica, de los obreros y los técnicos a investigadores, sobre todo con vistas a un porvenir inmediato en que el obrero y el campesino serán técnicos por necesidad ineludible y han de prepararse en esa línea. No es menos esencial un genetista en la agricultura que un tractorista o el conductor de una cosechadora mecánica, y no pueden estar aislados, sino fusionados en el mismo interés y el mismo proceso productivo.

Con el nuevo capitalismo podemos resolver eventuales discrepancias en torno a una mesa de discusión y de acuerdo razonable. No reniego del pasado ni de mi intervención en algunos conflictos de gran envergadura en España y América; pero siempre he deseado que un día fuese posible evitarlos, y se pueden evitar con el diálogo de igualdad de partes integrantes de un todo. El nuevo capitalismo ha comenzado a comprender que uno de los cimientos de su prosperidad es la supresión de la pobreza, es la antieconómica retardataria, porque no es consumidora. La solución no está en la sustitución posible de los obreros por robots mecánicos, que no consumen los productos que fabrican, ni en el mantenimiento de grandes masas de la población en un forzoso infraconsumo, es decir, en la miseria. El nuevo capitalismo cifra sus aspiraciones en el desarrollo, en la gran producción, en el gran mercado; y en esas aspiraciones tenemos una plataforma de cooperación, porque solamente donde hay una gran producción puede haber mejor distribución y más equitativa de los bienes vitales. Y un día, lo que hoy sería

fecundo, la mancomunidad de los obreros, los campesinos y los técnicos y hombres de ciencia, podría culminar en la mancomunidad del trabajo integral organizado con esos grandes espíritus de empresa, de visión y proyección que hoy se agrupan en un plano superior como algo que tiene intereses en pugna con los intereses comunes, herencia de la vieja dicotomía: obreros-capitalistas.

Una empresa que nos permita vincularnos con el mundo del trabajo en España y una mano amiga y solidaria con la ciencia y la técnica, ésas son para mí las condiciones que harán que la España del trabajo organizado diga al mundo un nuevo mensaje.

No puedo seguir hoy. Desearía conversar largamente. Veo desde lejos la acción de los comunistas y su penetración metódica. Y dudo de que puedas hacer todo lo que habría que hacer, si no te respaldan y apoyan muchos de nuestros amigos que no han llegado a comprender lo que hay en juego y cuales son las salidas más adecuadas y más justas. Por mi parte, sabes que estoy contigo y que haré todo lo que pueda por ayudarte.

Un abrazo cordial.

REDES, S.A.

Fabricantes de Redes, Piolas y Cables para la Industria Pesquera

- ⊙ *Red Deportiva*
- ⊙ *Red Decorativa*
- ⊙ *Red de Protección*

Cables de Nylon y de Polipropileno para todos los usos

Casa Matriz (ventas en México, D. F.)

Geranio N° 327 — Col. Sta. Ma. Insurgentes

México 4, D. F. — Teléfono 47-06-75



Sucursales en los principales puertos de la República

por Raffaello CAUSA

Murillo



La Virgen del Rosario — París, Museo del Louvre.

y sus realizaciones ante el mundo

BARTOLOME Esteban Murillo nació en Sevilla, de padres pobres, el 1º de enero de 1618, y, siendo aún adolescente, se consagró a la pintura en el estudio de Juan del Castillo, donde permaneció poco menos de un decenio, hasta 1639. Su obra inicial, probablemente destinada a los comerciantes de las ferias o al mercado de escasas pretensiones de la América española, es todavía desconocida, y las producciones primeras que hasta ahora se le han reconocido revelan cualidades modestas. Sin embargo, en 1646 se produjo, imprevista y brillantemente, la manifestación de su genio con las telas del Claustro Pequeño de los Franciscanos de Sevilla, que inmediatamente le dieron notoriedad y prestigio, aun en el altísimo nivel alcanzado por la pintura española de aquellos años. Así se inició su espléndida carrera, que se desarrolló casi por completo en su ciudad natal, sin interrupciones ni desmayos.

De su presunto viaje de estudios a Madrid, atestiguado por Palomino, aún no ha sido determinada la fecha —quizá pudo realizarse antes de 1645, o en el bienio 1648-50, cuando su presencia en Sevilla no está documentada— y, por lo demás, la misma referencia está lejos de ser segura, mientras que no falta alguna que otra fuente antigua que nos da vagas noticias de un viaje del pintor a Italia. En 1660 Murillo fundó la Academia de Sevilla, siendo su primer director, junto con Herrera el Joven; pero que él fue el animador de dicha institución lo prueba el hecho de que, a su muerte, aquélla desapareció también. Murillo trabajó casi exclusivamente para las iglesias y conventos de

Sevilla, realizando a menudo importantes ciclos unitarios (para los Franciscanos, la Merced Calzada, la Catedral, Santa María la Blanca, los Capuchinos, el Hospital de la Caridad y los Agustinos), que hoy, sin embargo, ya no se pueden ver en los lugares originarios, salvo alguna excepción, por haberse separado sus piezas, en los siglos XVIII y XIX, desperdigándose en colecciones públicas y privadas de Europa y América. Consta que abandonó su ciudad sólo una vez, siendo ya viejo, después de 1680, para trasladarse por un año, aproximadamente, a Cádiz (donde pintó los frescos de la iglesia de los Capuchinos). Murió el 3 de agosto de 1682. En su vasta producción de carácter religioso Murillo expresa, aunque con acentos dulzones y a veces convencionales, un íntimo y sincero misticismo (es significativo notar que tres de sus hijos se consagraron a la vida eclesiástica); fue también retratista de feliz captación introspectiva, e indagador de la vida popular, a través de características escenas costumbristas, tal vez superficiales, pero tratadas con una modernidad de acentos que parece anunciar algunos de los mejores logros del siglo XVIII.

Su éxito entre sus contemporáneos fue inmenso, y prácticamente fijó rumbos a la pintura española, de modo que tuvo incontables discípulos e imitadores, y no sólo los que lo fueron directamente (Tobar, Llorente, Antolínez y Sarabia, Meneses Osorio, Gutiérrez, Gómez, Núñez de Villavicencio), sino también los que lo siguieron en el siglo XVIII e incluso en el XIX.



Éxtasis de Santa Teresa — París, Museo del Louvre.

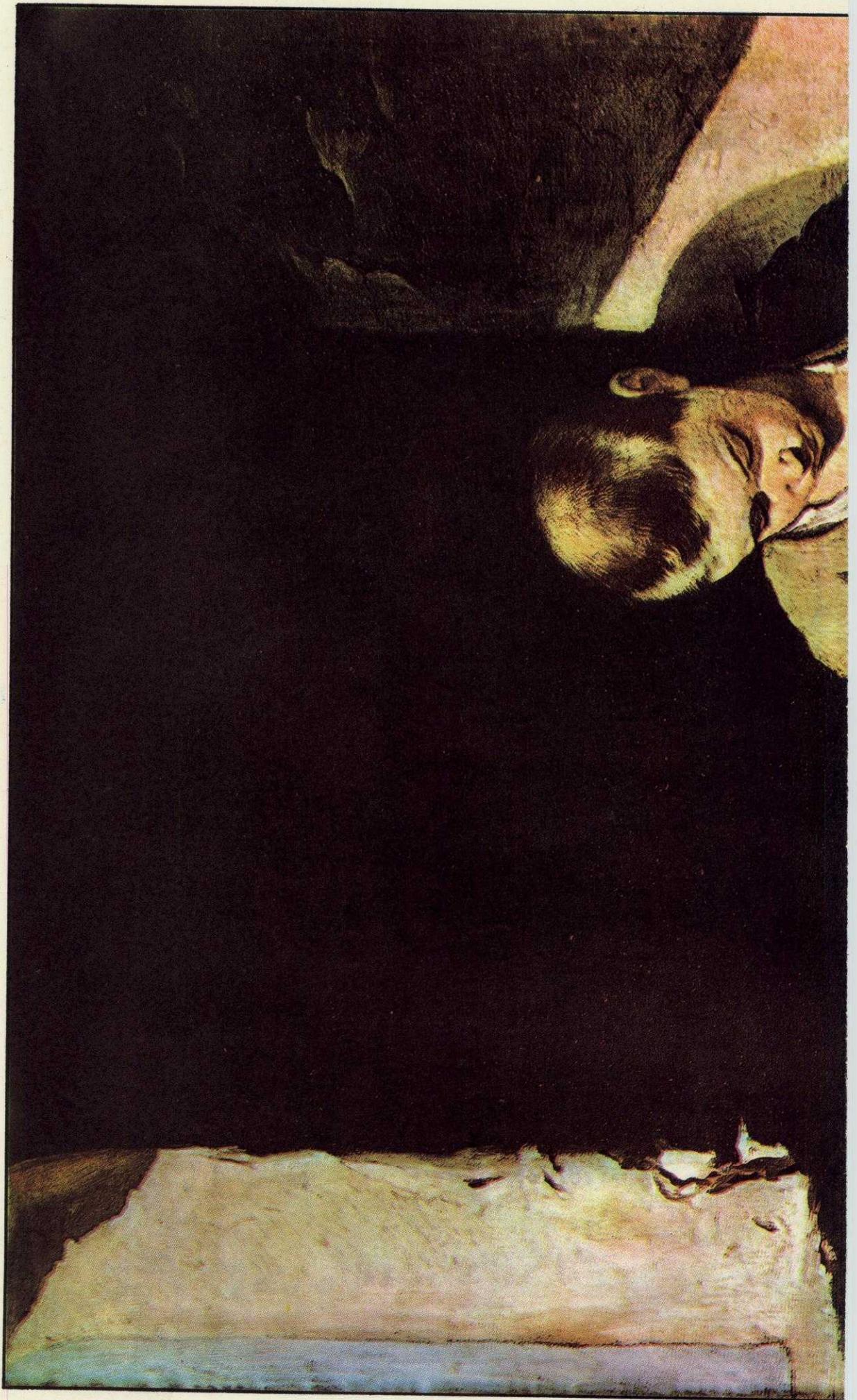
Humanizó profundamente la religiosidad exaltada de la Contrarreforma

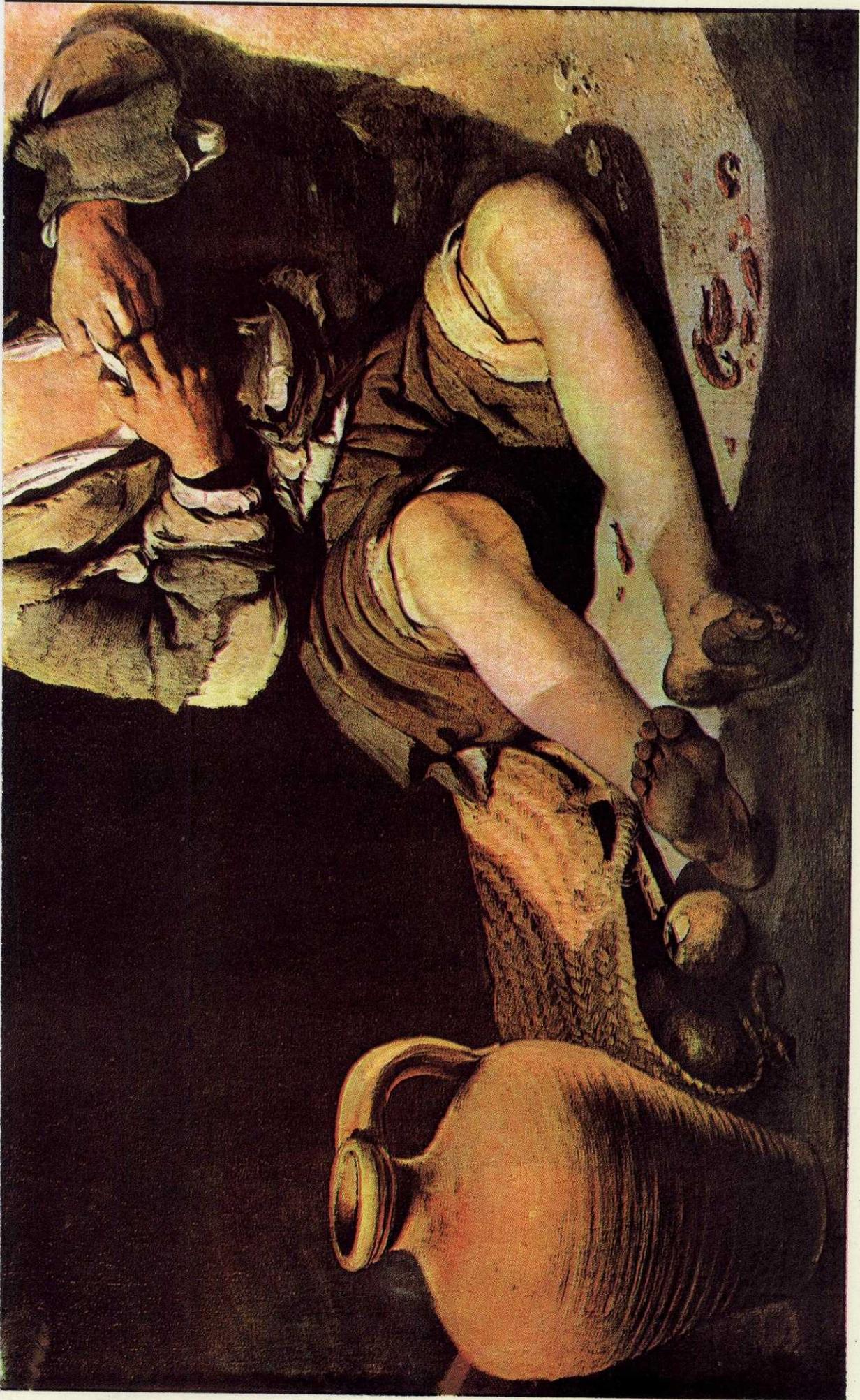
UNA España diferente, al menos para la pintura, era la de Sevilla, que contraponía al esplendor de la capital, el poder de las órdenes religiosas y la riqueza de su comercio. De Sevilla había partido Velázquez para afrontar los nuevos fastos pictóricos del Reino, y en Sevilla había realizado sus más extáticos raptos Francisco de Zurbarán, precisamente en las mismas iglesias en que Murillo, poco después, divulgaría pacatas imágenes de una fe sin dramas y sin inquietudes. Pero Murillo llegaba tarde, y era hombre nuevo respecto a la clase de Velázquez y de Zurbarán, partícipe de una generación que, bajo el signo del estilo barroco, se revelaba dispuesta a renegar de sus altísimos precedentes, y a discutir, en nombre de otras poéticas, la supremacía de los maestros de la primera etapa heroica, protagonistas y acompañantes, innovadores y seguidores, cualquiera que fuese el grado de su modernidad, como lo eran Velázquez y Zurbarán, y también Ribera, Ribalta, De las Roelas y Herrera el Viejo.

La gran crisis que, de pronto, había provocado la aparición de los anacrónicos cuadros de Morales, o la del Greco, Navarrete y Sánchez Coello, o la oleada creciente que el Caravaggio había levantado a principios del siglo xvii en la península ibérica, parecen ya aplacarse, tras haber experimentado las más diversas y originales salidas: la exaltación de una monarquía que ostenta firmemente los emblemas del poder terrenal, o la ceñida severidad de un misticismo que ha alcanzado los sublimes vértices de la escéptica, pero, también, la sombría y torturada revelación de la miseria y de la caducidad terrenas, expresadas con notas de violencia abiertamente anti-clásicas, que parecen hacer revivir lejanas emociones góticas. Una época pictórica muy floreciente, respecto de la cual Mu-

rillo nace tarde. Por lo demás, también de Italia llegan voces disonantes, que revelan claramente cómo ya el naturalismo de Caravaggio puede considerarse doblegado ante otras exigencias, de las que la acepción propiamente barroca va haciendo justicia, imponiéndose como la esencia de una más actual cultura pictórica. Y Murillo afronta su aventura en los términos de una inmediata correspondencia, plenamente consciente de que se hace intérprete de una posición íntimamente subversiva en España, y que parte, precisamente, del desconocimiento de lo heroico, de lo sublime, de lo absoluto.

Es natural que esta inédita experiencia se realice en Sevilla, donde, junto a precedentes de transición entre lo viejo y lo nuevo, como los de Juan de las Roelas, o junto a las obras de transfigurada densidad estilística, poco menos que hermetizantes, de Zurbarán, no faltan ejemplos extranjeros de muy reciente adquisición, que, curiosamente, contrastan con tanta severidad, y que desconciertan, por su directa referencia a un mundo más fácil de imágenes y de sentimientos. Obras de artistas que no derivan de Velázquez o de Zurbarán, y que nada tienen en común con Ticiano, con Corregio, con Rafael o con Baroci, aun cuando es curioso que conserven un específico eco de ellos, una implícita resonancia interior, un aire de tradición asimilada y lejana, más fácil de interpretar que acudiendo, en Madrid, a los difícilísimos originales de las colecciones reales: estamos refiriéndonos al hecho de que las casas de Sevilla acogen en estos años, sin reservas, y en amplia medida, la nueva producción italiana, de Nápoles principalmente, pero también de Roma y Génova; y las novedades que vienen a competir con los viejos primados de Horacio Gentileschi o de Borgianni, de





Joven mendigo - París, Museo del Louvre - Una escena de la vida cotidiana, captada del natural; pero el realismo del pintor español no conoce la intensidad dramática de un Caravaggio, sino que se relaciona con el estilo más amable de los últimos discípulos napolitanos del Caravaggio, desde Guarino hasta Máximo Stanzione y Aniello Falcone.



La curación del parálítico (detalle) - Londres, Galería Nacional - *El rostro del parálítico conserva toda la intensa marca de los sufrimientos pasados, abriéndose, al mismo tiempo, a la imprevista esperanza del próximo milagro; consumada maestría del pintor está aquí puesta al servicio exclusivo de la captación psicológica del personaje.*



San José y el Niño Jesús — París, Museo del Louvre.

Valentín o de Ribera llevan nombres más modestos, de resonancia limitada, si bien revelan, a primera vista, una suavioria modernidad de acentos: Stanzone, Vaccaro, Cavallino, Monrealese, Falcone, Assereto o Juan Andrés de Ferrari. Es lo suficiente para que Murillo pueda proceder a contracorriente, liberándose del yugo de la gran pintura local, aun sin salir de los confines de Andalucía.

Porque el problema se plantea, precisamente, en estos términos: la hazaña absolutamente antitradicional de Murillo no se puede explicar, con seguridad, invocando, una vez más, a los grandes padres del Renacimiento italiano, ya con una antigüedad de cien años para cuya asimilación, además, hubieran sido necesarias visitas de estudio a las colecciones de la Corte. Que Murillo realizara algún viaje a Madrid es, sin duda, verosímil; pero no sabemos hasta qué punto semejante dato puede ser importante, a juzgar por la realidad de los hechos: para un pintor que salía del modesto estudio de Juan del Castillo (y cuya primera obra conocida, que está en la actualidad en el Museo Fitzwilliam de Cambridge, es bien poca cosa), una estancia de dos años en Madrid, bajo la altísima protección de Velázquez, habría sido un acontecimiento de tal alcance que hubiera dejado señales mucho más evidentes, de modo que difícilmente habríamos podido distinguir, en la fase inicial, al joven sevillano de un Martínez del Mazo, de un Agüero, de un Juan de Pareja o de un Antonio Puga, es decir, de tantos y tantos pintores que gravitaban fielmente en la órbita del famoso maestro. Y, sin embargo, cuando, desconocido y pobre, Murillo afronta —aceptando una compensación completamente irrisoria, impensable para un pintor de algún éxito en la capital, aunque sólo hubiera sido por la protección de Velázquez—, la serie de las once telas para el

*La Sagrada Familia del pajarito
Madrid, Museo del Prado. →*

Claustro Chico del Convento de San Francisco de Sevilla, es ya un pintor hecho y maduro, uno de los más singulares y modernos pintores de toda Europa, sin retraso provinciano alguno. Además revela, con esa capacidad suya para manejar hábilmente resultados diversos por origen y por carácter, que ha digerido el estilo del precedente más inmediato, que es Zurbarán, y que sirve de los mismos hallazgos de Velázquez, pero con una bella actitud de independencia y con un aire poco menos que crítico.

¿Las colecciones de Madrid? Sin duda debió de visitarlas, con el alma vibrante y la inteligencia atenta a todo lo que podía aprender; pero lo que resulta incontrovertible es su hermosa familiaridad con la más moderna producción napolitana y genovesa. Y queda siempre la sospecha de un viaje de estudios a Italia, un viaje que Palomino niega explícitamente y que, por regla general, excluyen los especialistas en pintura ibérica, aunque es mencionado por Sandrart con expeditiva sequedad, si bien en fecha muy antigua. Y seguirá siendo una sospecha, al menos hasta que la crítica estudie con más atención el problema de Murillo, liberándolo, de una vez para siempre, de las inútiles generalizaciones del XIX, que hablan de él como de un "Rafael español", con las acostumbradas referencias líricas a Corregio y a Ticiano, sin perjuicio de degradarlo luego al rango de pintor de segunda fila, juicio precipitado e injusto que se basa en su insistencia sobre una determinada temática, transformada en oratoria pietista y convencional. El hecho es que sus comienzos están en las telas del Claustro Chico, en San Francisco de Sevilla. Comienzos increíbles, muy felices; poco o nada hay allí en común con los precedentes más significativos de la pintura sevillana —las grandes telas de



Zurbarán, en la iglesia de San Pablo, en la de los Jesuítas, en el Alcázar o en los Capuchinos—; por el contrario, en abierta antítesis, hay una búsqueda absolutamente independiente, que apunta a reducir el sentido místico de las grandes representaciones religiosas, liberándolas de todo acento metafísico-doctrinal y del habitual aparato de desgarradores martirios, de lacerantes languideces, de sorprendentes abandonos místicos, para trasladarlas a una común medida humana, casi crónica sumaria y apacible de acontecimientos sencillos, sobre los que no puede surgir ni la sombra de la duda, y que, en virtud de su misma familiaridad, se cargan de una general e inequívoca evidencia. Y si esta posición mental, respecto a las rigurosas meditaciones de Zurbarán, es poco menos que irrespetuosa, también respecto a la firmeza naturalista, de visión ejemplar, del primer Velázquez, resulta no menos inesperada e innovadora. Ciertamente, la apertura corresponderá siempre a Velázquez, pues Murillo academiza inmediatamente la nueva vía naturalista en fórmulas preparadas, en las que prevalece el decoro de la invención como expediente retórico sobre toda efectiva captación del natural. Pero de aquí a la acusación, que tanta crítica vieja y nueva repite genéricamente, de un Murillo amanerado, dulzón y pesado, asemejándolo (¡con qué confusión de ideas!) a otros artistas contemporáneos absolutamente distintos, como un Reni o un Dolci, hay un abismo. Murillo se muestra partidario de una

cómoda religiosidad, fijada en términos de narración familiar, y ajena, por ello, tanto a las abstracciones formales como a las conceptuales: se trata, una vez más, de la pintura como *biblia pauperum*, pero realizada con gran refinamiento de recursos, a un tiempo accesible y agradable, pero también culta y compleja; y es presupuesto el que unifica y reconcilia la gran variedad de influencias en que se basa la pintura de Murillo, las que, sin embargo, se mantienen independientes, sin transformarse jamás (sólo más adelante adquirirá un particular relieve la relación con Van Dyck) en componentes básicos. Tensiones frecuentes y multiformes, que vienen a insertarse en la tranquila textura de un lenguaje de origen provinciano, influido por los ejemplos de Alonso Cano y de Ribalta, además, de, naturalmente, los del viejo Juan de las Roelas y de Ribera.

Pero es precisamente esta interpretación profana y cotidiana de los temas religiosos la que nos introduce directamente en la famosa producción de escenas costumbristas de Murillo: aquellas que representan a niños y niñas en actitudes de la vida diaria, y que nos muestran una galería de chicos que comen melón, se espulgan, juegan a los dados, o sonríen ofreciendo flores; producción que representa el aspecto mayor y, sin duda, el más universalmente apreciado de la personalidad de Murillo. Y, sin embargo, en esta fase, el giro de las preferencias desborda la órbita puramente ibérica, e

implica, con una evidencia mayor, el conocimiento de las fuentes italianas y, en particular, de la última escuela napolitana, influida por Caravaggio: Stanzione, Guarino y, todavía más, por Aniello Falcone y su "caravaggismo de tono menor". Piénsese, específicamente, en *La Sagrada Familia del Pajarito*, conservada en el Museo del Prado, del período 1645-50. La epopeya picaresca de la pintura costumbrista de Murillo sirve para aclarar, también, las razones y las intenciones del pintor, así como su propia poética, en la elaboración de las grandes telas eclesiásticas. En ellas, la expresión de una nueva religiosidad burguesa, antiheroica y milagrera, que se correspondía, en todo, con las exigencias de la Contrarreforma tardía (paralela a las últimas tendencias de la pintura propia-

período sevillano, cada detalle sugería consideraciones morales y sociales que configuraban un cerrado cuadro de ambiente y de costumbres; en la obra de los bambochistas, en fin, que también desarrollan este mismo gusto en experiencias entre documentales y folklóricas (pensamos, sobre todo, en los correspondientes más directos de Murillo: Sweerts y, posteriormente, Monsù Bernardo), la verdad natural aparece todavía sondeada con empeño total, así en el plano de la forma como en el del contenido. Mas, para Murillo, toda voluntad de indagación y de denuncia cede ante una ligera vena espectacular, revelando de lleno el sustancial desinterés por cualquier problema humano relacionado con la representación; y será la sonrisa de un niño, la franca naturalidad de un ademán, o la humorís-



San Antonio de Padua — París, Museo del Louvre.

mente barroca de la Europa central) predomina, imponiendo una nueva convención temática; en ésta, con procedimiento absolutamente análogo, los mismos presupuestos de adaptación entre realidad y evasión valorizan el carácter decorativo y epidérmico de las obras, de modo que, en la descripción de un mundo de plebe lacerada y hambrienta, el interés se centre en la belleza física y la tipicidad de los modelos, en la gracia y la placidez del asunto. Los "pequeños Bacos" de Caravaggio, anteriores en cincuenta años, si no estaban enfermos de terciana o de malaria tenían un aspecto protervo y ambiguo que producía malestar; así, también en las fregonas o en los maleantes de Velázquez, en su

tica notación de un guiño lo que traslade la obra a un plano más concreto de inmediatez, redimiendo así también la uniformidad y la trivialidad de la ambientación, reducida a unos pocos elementos de repertorio. Pero, ¿por qué habríamos de pedir a Murillo lo que es ajeno a su sensibilidad de narrador plácido y de salón, siempre en el término medio del buen sentido burgués cuando afronta los grandes temas de la fe, o cuando, por el contrario, hace pintura genéricamente inspirada en temas de carácter popular? Otras son las razones de interés de su obra, porque, apenas distingamos en esta misma serie "profana" las telas más juveniles (por ejemplo, *La vendedora de naranjas*, de Leningra-



La pequeña frutera - Munich, Pinacoteca Antigua - El magnífico fragmento de naturaleza muerta de la derecha, con sus bellos empastes, y las transparencias luminosas del fondo, vago y esfumado, sitúan esta obra hacia el final de la actividad de Murillo; son piezas que ya presagian la delicadeza y la gracia de muchas pinturas dieciochescas.

Murillo

humanizó

la pintura

do, de trazo todavía duro e incisivo, o *La gallega de la moneda*, del Museo del Prado) de las obras de la plena madurez (sean éstas las excepcionales telas de Dulwich, o la no menos sugestiva de *Las gallegas en la ventana*, de la colección Wiedner, de Filadelfia), nos daremos cuenta de que, a través del proceso de desarrollo de esta pintura, se van abriendo nuevos horizontes no sólo por lo que se refiere a España y al siglo xvii, sino para el arte europeo, y de que, en suma, a través de estas aperturas, se pueden entrever los logros futuros, ya ni siquiera muy lejanos, de un Watteau o un Fragonard, o incluso de un Greuze, y sólo con que se cambie el pigmento del juicio social y de la reprobación moral, de Goya. Aquí está el inequívoco significado histórico de la pintura de Murillo.

Esta actitud suya se revelará, con no menos claridad; en sus retratos, que representan gran parte de su producción y son personalísimos y nuevos, absolutamente libres de ese aire de superioridad individual, de arquetipos humanos, que tan sutilmente caracteriza los personajes de Velázquez, sean nobles o soberanos, enanos o bufones. Pero sobre los retratos de Murillo resulta claro que actuó en profundidad la amplia difusión de la obra de Van Dyck. Murillo, al que hemos visto en su primera fase y, por consiguiente, hasta 1650, más

o menos imbuido de influencias italianizantes o de condicionamiento local, se nos va revelando poco a poco cada vez más sensibilizado a la infiltración en España de la pintura flamenca, y no tanto de la de Rubens como, sobre todo, de la de Van Dyck. En el estado actual de los estudios, es difícil captar el punto de partida de este proceso de asimilación, pero resulta manifiesto que fue bastante precoz y progresivo, en una dependencia cada vez más estrecha que implica evidentes notas de contaminación. Las famosas composiciones de *La Inmaculada transportada al Cielo*, o de *La Virgen con el Niño en brazos*, que en la iconografía del siglo xvii debieron parecer logros personalísimos de Murillo, no representan otra cosa que la simplificación, en una actitud sentimental más familiar, de los modelos del pintor flamenco. E incluso obras alejadas en el tiempo, a lo largo de toda la actividad madura de Murillo, como *La Visión de San Antonio*, de la Catedral de Sevilla, que es de 1656, *El milagro de la Porciúncula*, que se encuentra en Colonia (1674-76), o el cuadro de época muy tardía, llamado *Los místicos desposorios de Santa Catalina*, de 1682, demuestran la continuidad de esta corriente artística, que no sólo actúa sobre la temática del pintor sevillano, sino que, del pictoricismo academizante de sus primeras obras, lo hace pasar a un cromatismo difuso y leve, sensible a las más íntimas exigencias expresivas, y ya de inspiración barroca.

La tradición que reconoce a Pedro de Moya el mérito de haber importado y difundido en España —con función determinante para el arte de Murillo—, el conocimiento de la gran experiencia de Van Dyck, es preciso rechazarla, porque Pedro de Moya se trasladó a Inglaterra para estudiar con Van Dyck y, por tanto, se convirtió en el sostenedor del último estilo del artista, mientras que Murillo se relaciona todavía con el Van Dyck de Génova o de Sicilia, con el Van Dyck tirrenico y juvenil (y, en ocasiones, parece entreverse claramente una interpretación de Van Dyck, compendiada sobre los textos de Monrealese o de Cavallino), y, por consiguiente, la coyuntura hay que hacerla retroceder a un momento más antiguo. A lo sumo, Pedro de Moya, con su adhesión, tan sólo acentuó la propagación del conocimiento del pintor flamenco, provocando un mayor interés por los ejemplares juveniles de éste, que debían haber llegado incluso muy tempranamente a la península ibérica. El encuentro con este aspecto del arte septentrional europeo es, pues, de notable valor para la determinación de la personalidad de Murillo, pero viene a superponerse a una visión que ya estaba realizada por completo, y en la que había cristalizado la última iconografía oficial de la Contrarreforma, válida hasta nuestros días.

Si de estas circunstancias surge el juicio limitativo que pesa sobre tan buena parte de la pintura de Murillo (porque, inevitablemente, la exigencia práctica dejó sentir su peso, y de la misma fortuna de la fórmula nació la repetición y el desgaste), también en ello está la razón de todo el reconocimiento que se le debe al pintor de las *Inmaculadas*, quien a través de un empeñoso trabajo de búsqueda cultural había ofrecido a la Iglesia, y no sólo a las iglesias de Sevilla, las imágenes más modernas y actuales de la fe, y las que mejor respondían, con plena sinceridad de acentos, a las nuevas exigencias del mundo católico.

El juicio del siglo XX

por Ernesto B. RODRIGUEZ

ENTRE fines del siglo XVI y comienzos del XVIII la pintura alcanza un elevado refinamiento. Son muchos los pintores, dentro de la geografía europea, que logran una técnica admirable para reproducir los diversos temas que la Naturaleza les impone. En verdad, la mayoría de estos pintores son virtuosos artesanos más que artistas. Asomados a la gran herencia del pasado, obedientemente la siguen con pincel cuidadoso. Pintores herederos, en suma, que trabajan atendiendo las sencillas exigencias de su tiempo. Un paisaje, una naturaleza muerta, un retrato; temas mitológicos y religiosos también encaran, pero sin esa profundidad y calidad plástica de aquellos primitivos pintores italianos y del Renacimiento. Estos pintores padecen el drama de casi todos los herederos: ser dueños de un rico pasado, tan rico que los obliga a ser virtuosos, meros repetidores de esos tesoros. Y sólo se salva, como se sabe, el heredero que tiene alma de fundador. Son épocas en que la visión refleja predomina sobre la visión audaz del creador. Sin embargo, pese a los signos negativos señalados, en este tiempo plétorico de pinturas repetidas y pintores herederos nos encontramos, en cierto momento, con algunas altas cimas de esplendor, con algunos grandes artistas que si bien continúan con sus obras la gran tradición del arte, la transforman al par creadoramente. Rubens, por ejemplo, o Velázquez, o Rembrandt. Hay otros, sin duda, cuyos méritos son de reconocimiento más difícil, ya sea por la poca obra que se les atribuye; ya sea por la variabilidad de sus visiones. A esta última consideración pertenece el nombre del más dulce de los pintores sevillanos: Murillo. Bartolomé Esteban Murillo nace en 1618. Lo primero y más singular que advertimos en su vida es una inquebrantable fidelidad al terruño. En él parece que se cumplió cabalmente aquel sutil pensamiento del sabio chino Lao Tsé: "Sin salir de casa se puede conocer lo humano". En efecto, grandes historiadores afirman que el pintor jamás salió del perímetro sevillano. Su obra es, pues, la obra de un auténtico autodidacto, que se proyecta sin mayores complicaciones en un ambiente colorido y saleroso. Por eso el espíritu de aventura no lo toma, ni la curiosidad le pica, por conocer los grandes testimonios del arte de otros países, Italia, por ejemplo. A él le bastaba con visitar periódicamente la iglesia de Santa Cruz y quedarse en demorada contemplación ante el Descendimiento de Pedro de Campaña, su pintor favorito. Cuando en 1682 —al caer desde un andamio, mientras pintaba el gran cuadro

Los místicos desposorios de Santa Catalina— es sepultado en la misma iglesia de Santa Cruz y justo debajo del cuadro de sus amores. Así cumplió Sevilla con su gran pintor.

Tres épocas se distinguen con bastante precisión en la pintura de Murillo. Signada la primera por una gama fría, la segunda por una gama semicálida y la tercera por una gama cálida. Su pintura pasa así de lo lunar a lo solar. En su primera época, su pupila se limita a reflejar una clásica tradición; de esos cuadros primeros emana una luz fría, espectral: son cuadros lunares. El Murillo verdadero adviene a partir de 1645. La serie de obras que realiza desde ese año hasta su muerte nos pone en presencia de un pintor que a veces se entrega a la realización, con acariciante pincel, de imágenes religiosas; otras veces, humaniza esas imágenes, tanto, que parecen pertenecer a escenas de la vida diaria. Valga como ejemplo la notable pintura denominada La cocina de los ángeles, conocida también por el nombre de El Milagro de San Diego. En sus últimas obras se torna admirable testigo de hechos y personajes de la vida cotidiana. Entonces surge un Murillo que pinta con agudo pincel pícaros y viejas, chicos harapientos pero llenos de vida, como los Muchachos comiendo uvas y melón y el Muchacho asomado al balcón.

En las extraordinarias páginas que Ortega y Gasset consagra al universal pintor sevillano Velázquez, menciona en una ocasión a Murillo con estas palabras: "En España, antes de Goya, y dejando a un lado a Murillo porque es un típico epígono, no ha habido más que cuatro pintores importantes, de los que tres son gigantes: Ribera, Zurbarán, Alonso Cano y Velázquez". Y agrega, en una llamada a pie de página, estas líneas sugestivas sobre Murillo: "Lo cual no justifica que desde hace tiempo se hable tan poco de él. Necesitamos un nuevo libro sobre Murillo, que nos proponga una nueva interpretación de su arte y persona. Es una figura encantadora y conmovedora de artista, porque su delicioso talento es el talento que un hombre puede tener cuando se ha acabado la cantera del talento. Crea cuando ya no se puede crear. Inventa cuando ya no hay que inventar. Algo parecido acontece en Italia con Tiepólo. Estorbaría sin beneficio, en las esquemáticas páginas que siguen, tener que hacer en cada momento una consideración especial de Murillo, que es en efecto un caso muy especial".

En esa breve y también esquiva referencia de Ortega y Gasset a Murillo encontramos una serie de matices, positivos unos, negativos otros, y algunos contradictorios, pero todos ellos tan fecundos que tornan incitante nuestra atrevida empresa de rozar en algo la personalidad artística del encantador pintor sevillano. Porque —siguiendo a Ortega—, ¿cómo es ese delicioso talento que misteriosamente puede surgir cuando se ha acabado la cantera del talento? ¿Cómo es posible crear cuando ya no se puede crear? Lástima grande que así como lo hizo magistralmente con Velázquez, el gran pensador no nos legara otros papeles semejantes sobre Murillo. Entonces esos interrogantes tendrían la lúcida respuesta de un artista del pensamiento. Eso no lo podemos remediar. Pero lo cierto es que en el enigma que esos interrogantes proponen vemos transparentarse vagamente el perfil de un Murillo distinto al habitual, tan visto en

numerosas reproducciones de sus obras y tan poco pensado. Sí, un Murillo que no es sólo el pintor heredero de los refinamientos pictóricos del pasado, sino que, paradójicamente, sin dejar de ser refinado, se atreve a ser pintor testigo de la realidad. Un Murillo que sabe reobrar sobre un pasado ya pasado, y consigue curiosamente esplender aún con nuevos mirajes plásticos cuando "se ha acabado la cantera del talento".

Hay un Murillo que todo el mundo conoce. Es el realizador de célebres Inmaculadas; de Vírgenes que rezuman sublimidad y dulzura, envueltas en grandes mantos con gracia de alas, y rodeadas por angelotes rubicundos que retozan con mística alegría. Esos cuadros de idealizadas imágenes religiosas, con sus poses hechas para la adoración, es decir, para el creyente que ve de veras en ellas una imagen celestial, son popularmente admiradas, y las reproducciones innumerables que se han publicado de ellas, curiosamente endulzan aún más las imágenes, de manera que el que ve esas reproducciones con mirada estimativa las encuentra demasiado blandas, sin nervio interior, demasiado bonitas, y, ¿por qué no decirlo?, bastante superficiales. De manera que el juicio que merecen esas obras de Murillo en reproducciones se inclina a rebajar su valor. Pero, al ver las obras originales ¿seguimos manteniendo un juicio tan negativo? ¡Ah!, al ver esas obras en la realidad de pintura y tela descubrimos con estupor que por vez primera las vemos; que por primera vez nos llega la irradiación de su mensaje plástico; que ellas tienen una auténtica calidad pictórica que las reproducciones les niegan. ¡Qué le vamos a hacer! La obra de Murillo pertenece a esa clase de obras que, para ser valoradas en profundidad, hay que verlas directamente. La fotografía de ellas, si bien no traicionan la imagen, la anécdota, traicionan en cambio irremediablemente la materia-pintura en que ellas encarnan. El hecho será todo lo vago que se quiera, pero es así: hay pinturas que son fotogénicas —como algunos rostros privilegiados o como las estrellas del cine—, y otras pinturas que no, que son sordas a ese reclamo mecánico, que se niegan, en fin, a revelar la urdimbre de su técnica. Es ése un fenómeno sorprendente, pero cierto. Es más, hay pinturas, como las realizadas por Fray Angélico, a las que la reproducción las favorece, y hay otras —ejemplo, Giotto—, cuya reproducción las desmerece. En fin, es ése un enigma de laboratorio que no nos compete a nosotros develar. Pero lo cierto es que esos cuadros tan preciosistas que pinta Murillo están realizados, sin contradicción, con una noble materia de pintor. Y ahora se hace evidente para nosotros esta verdad singular: el preciosismo de Murillo, en términos de pintura, es un preciosismo serio. Si contra la frivolidad del habitual, el suyo está encarnado en un auténtico pintor, y por eso es serio. Y lo es más fundamentalmente —y ahora sí encontramos en las palabras de Ortega y Gasset un verdadero juicio del siglo xx sobre el artista—, lo es, "porque su delicioso talento es el talento que un hombre puede tener cuando se ha acabado la cantera del talento". Con esas palabras iluminadoras de Ortega cerramos nuestra semblanza. ¿No se podría comenzar a escribir con ellas el libro revelador que la personalidad humana y artística que Murillo reclama?

EL MISTERIO DE TIAHUANACO, EN BOLIVIA

El notable escritor francés Robert Charroux, autor, entre otros libros, del titulado "HISTOIRE INCONNUE DES HOMMES DEPUIS CENT MILLE ANS" (HISTORIA DESCONOCIDA DE LOS HOMBRES DESDE HACE CIEN MIL AÑOS), nos habla, en el capítulo III de dicha obra, del MISTERIO DE TIAHUANACO, en Bolivia. La revista NORTE, siempre atenta a todo lo relacionado con esta América nuestra, ofrece a sus lectores este interesantísimo capítulo, en la confianza que despertará el interés de todos.

por Robert CHARROUX
versión de Juan DE SAN MIGUEL.

Entre las primeras civilizaciones y la nuestra, existen eslabones y, en primer lugar, las civilizaciones preincaicas de la Cordillera de los Andes y la de Glozel.

Ya en 1876, el arqueólogo francés Wiener, escribía:

"Un día, vendrá en que se podrá decir de las civilizaciones clásicas de los faraones, de los caldeos y de los brahmanes: ya están catalogadas en nuestros libros, como están las más antiguas, pero la ciencia prueba que la civilización preincaica de Tiahuanaco, es en muchos miles de años anterior a las citadas".

¿Interfieren, acaso, las civilizaciones preincaicas con el mito de la Atlántida? Probablemente, Platón no es el único partidario de la teoría de los ancestros superiores.

Es por la "Puerta del Sol" por la que se penetra en el mundo ignorado de Tiahuanaco, que proclama su antiguo esplendor en Bolivia a 4,000 metros de altura sobre el nivel del mar.

Un día de 1958, un francés venía de La Paz en un pequeño tren de los que hacen servicio en la montaña y descubrió sobre una amplia extensión arenosa, una ciudad

en ruinas. Los niños que deambulaban en la pequeña estación ferrocarrilera, vendían pequeñas estatuillas de barro y respondieron a su pregunta: ¿Qué es aquí?

—Aquí es Tiahuanaco, la ciudad más vieja del mundo.

Este francés, el periodista Roger Delorme, no desconocía la historia incaica de las tradiciones de los valles andinos. Había visitado Cuzco, Pachacamac, Olantaytambo y Pisac y había admirado las colosales construcciones de piedras gigantes en las que podían admirarse multitud de diversos tonos.

Los antiguos templos incas, Machu Pichu en particular, le habían impresionado por su majestuosa armonía, a pesar de sus proporciones gigantescas. Pero en Tiahuanaco, frente a las piedras y las estatuas esparcidas por el suelo en muchos kilómetros, delante de esta "Puerta del Sol", cincelada como un brazalete morisco, subsistía una impresión indefinible, una especie de magia que sobrepasaba a todas las emociones que había sentido en los más altos lugares del Perú.

En Tiahuanaco, el desierto desolado guardaba un secreto extraordinario que el espíritu no podía identificar.

Roger Delorme permaneció va-

rias semanas en la altiplanicie boliviana, subyugado por la "Puerta del Sol", interrogando al monolito partido por en medio, según la tradición, por una piedra caída del cielo, preguntando a los indígenas, tratando de dar un sentido lógico y científico a sus palabras y a sus parábolas y luchando por descifrar el contenido de sus petroglifos.

Estos petroglifos guardan su misterio literalmente, un secreto todavía indescifrable y que puede ser el secreto del origen de los hombres.

En los alrededores, sobre la altiplanicie, personajes monolíticos de barro, con grandes orejas y manos de cuatro dedos y arrodillados en una actitud hierática, contemplan la vida del hombre del siglo XX que trata de comprender su mensaje.

El origen de Tiahuanaco se pierde en los milenios. Los incas, en tiempo de la conquista del Perú por Pizarro, pretendían no haber visto Tiahuanaco sino en ruinas. Los Aymaras, considerados como los más viejos pobladores de los Andes, decían que era la ciudad de los primeros pobladores de la Tierra y que había sido creada por el dios Viracocha, antes de la creación del Sol y las estrellas.

Roger Delorme, cuando volvió a



"La Puerta del Sol" de Tiahuanaco, Bolivia, a la que convendría mejor llamar "La Puerta de Venus".

Francia con un gran acopio de notas, habló con entusiasmo del alto lugar de la Cordillera de los Andes y fue por una verdadera casualidad que llamó la atención del capitán Tony Mangel, viejo corsario de los mares, de quien se supo que había sido entronizado como "ambi" o rey en la América del Sur.

Al mismo tiempo, el capitán relató que había en esa región del mundo un Renovador de la Religión del Sol inca: el señor Beltrán García, biólogo español descendiente directo de Garcilaso de la Vega, el gran historiador de la Conquista.

Esto debería despertar un mayor interés a la extraordinaria leyenda y la historia de Tiahuanaco.

El señor Beltrán había heredado de sus abuelos documentos inéditos relacionados con las tradiciones andinas. "La Puerta del Sol" no era por sí misma, más que un testigo incompleto. Las tradiciones andinas no eran otra cosa más que fábulas. El todo, yuxtapuesto, daba lugar a interpretaciones frágiles de mitologías y de tradiciones americanas, egipcias, griegas y hasta babilónicas, pero de todo ello podía hacerse, al fin, una explicación aceptable.

La historia, que se detenía en las últimas dinastías faraónicas, venía a dar un brinco en el pasado y se prolongaba hasta el décimo milenio antes de nuestra era, sino es que hasta más lejos.

He aquí lo que revelaron los documentos secretos de Garcilaso de

la Vega, traducidos y comentados por el señor Beltrán:

Los escritos pictográficos de Tiahuanaco, dicen que en la era de los tapires gigantes, seres humanos muy civilizados, palmeados y de una sangre diferente a la nuestra, vinieron de otro planeta y encontraron conveniente establecerse en el lago y después en lo alto de la Tierra.¹

En el curso de su viaje interplanetario, los pilotos lanzaron sus excrementos hacia abajo y dieron al lago la forma de un ser humano.

No se olvidaron del ombligo, lugar en donde se posaría nuestra primera Madre, encargada de la inseminación de la inteligencia humana.

Esta leyenda, ayer, nos habría hecho reír; hoy día, nuestros hombres-rana, copian artificialmente los dedos palmeados de los colosos de Tiahuanaco.

Los indígenas andinos viven a una altura donde los hombres blancos no pueden aclimatarse y esta es la prueba de que puede existir otra clase de sangre.

Con sus potentes telescopios los visitantes siderales buscaron, pues, una altura y un lago favorables a su organismo y a su vida anfibia.

La significación de "excremento" pueden ser cosas llevadas en la astronave para modificar los contornos del lago, quizá bombas atómicas.

Hay que hacer notar que para arruinar la tradición y para des-

acreditar el lago en el espíritu de los andinos, las cartas geográficas lo representaban hasta 1912, con una forma casi redonda. El nombre verdadero del lago es: Titi (lago de misterio y de sol) al que se agrega el sufijo "caca", que en muchas lenguas significa excremento.

Así, pues, los documentos del descendiente de Garcilaso de la Vega, nos revelan a una Eva de origen extraterrestre y nos hablan de máquinas interplanetarias.

Y nos dan precisiones asombrosas.

En la era terciaria, hace alrededor de cinco millones de años, cuando ningún ser humano existía aún sobre nuestro planeta, poblado solamente de animales fantásticos, una aeronave brillante como el sol, vino a posarse sobre la isla del sol del lago Titicaca.

De esa aeronave descendió una mujer resplandeciente, parecida a las mujeres actuales, desde los pies hasta los senos; pero tenía la cabeza en forma de cono y grandes orejas² y manos palmeadas con cuatro dedos solamente.

² Los de las grandes orejas u Orejones, formaban una casta superior en la América del Sur que emigró a la Isla de Pascua. Las estatuas gigantes de Pascua y de Bamiyan tienen todas grandes orejas y es curioso notar que los budas de la India tienen, igualmente, la misma particularidad. Por otra parte, fueron los orejones, según Garcilaso de la Vega y Cieza de León, los que escondieron los tesoros de los Incas en sitios que no fueron jamás divulgados por los iniciados.

¹ Traducción literal.

Su nombre era "orejona" es decir: de grandes orejas y venía del planeta Venus cuya atmósfera es, más o menos, análoga a la de la Tierra.³

Sus manos palmeadas indicaban que el agua existía en abundancia sobre el planeta original y desempeñaba un papel principal y definitivo en la vida de los venusinos.

Orejona andaba verticalmente como lo hacemos nosotros, estaba dotada de inteligencia y sin duda tenía la intención de crear una humanidad terrestre, porque tuvo relaciones con un tapir, animal que caminaba en cuatro patas. Orejona engendró muchos hijos.

Esta progenie nació de un cruzamiento monstruoso, tenía dos mamas, una inteligencia mediana y los órganos reproductores eran los mismos del tapir-puerco.

Un día, cumplida su misión o tal vez, aburrida de la Tierra y deseosa de volver a Venus, donde podía encontrar un marido a su imagen, Orejona emprendió el vuelo en una astronave. Sus hijos procrearon y permanecieron fieles a su padre tapir, pero en la región del Titicaca, una tribu permaneció fiel a la memoria de Orejona y desarrolló su inteligencia, conservó sus ritos religiosos y fue el punto de partida de las civilizaciones preincaicas.

Esto es lo que está escrito en el frente de la "Puerta del Sol", en Tiahuanaco.

He aquí lo que había avivado considerablemente nuestra curiosidad, después provocado nuestra estupefacción, hasta que los identificamos sobre los petroglifos de las escafandras autónomas y vimos máquinas de motor misterioso, máquinas verdaderamente siderales; todo de una claridad singular.

Tan claros son estos dibujos, que uno se hace inmediatamente diversas conjeturas e interrogaciones: los antiguos Ayamaras o aquellos que vivieron hace unos 10,000 años antes que nosotros, grabaron estas figuras, las endurecieron y cubrieron con una preparación a base de silicón a fin de asegurarse su conservación y su mensaje (¿plastificación?).

Lo que subsiste sobre el alto de la meseta, permite imaginar una vieja ciudad (¿pero se trata realmente de una ciudad?) con sus calles, sus templos y sus parques públicos. Las estatuas, las piedras grabadas; los objetos que se encuen-

³ En el estado actual de las observaciones astronómicas, puede admitirse que el planeta Venus está habitado, por lo menos en lo alto de las montañas.

tran en la arena, revelan una técnica asaz rudimentaria análoga a la de los Aymaras, los Incas y los Aztecas. No se sabe si se trata de un arte primitivo o de un arte degenerado.

¡Por el contrario!, la "Puerta del Sol" brilla en esta selva como una joya pura.

A primera vista, parece que Tiahuanaco ha sido la ciudad de los hombres poco evolucionados que esculpieron a sus dioses y a sus totems al mismo tiempo que otros hombres infinitamente más hábiles y cultivados que cincelaron su mensaje en los frisos de la "Puerta del Sol".

Más tarde, según los geólogos, un cataclismo arruinó la ciudad, abatió sus templos y sus casas y Tiahuanaco se convirtió en una ciudad muerta. Puede ser que las leyes naturales quieran significar así a la vez el final de un reino y la desaparición de una raza.

Se carece completamente de documentación sobre la ciudad en ruinas, enterrada o sumergida y damos cierto crédito a las revelaciones del señor Manuel González de la Rosa en su opúsculo. Los dos Tiahuanacos.⁴

EL LENGUAJE DE LAS CUERDECILLAS

González de la Rosa, que vivió largo tiempo en el Perú, informa de las declaraciones del "picocamayó" (intérprete de los quipus incas) Catari, quien retirado en Cochachamba en el siglo XVI, tradujo, por encargo de los jesuitas la lengua enigmática de las cuerdecillas con nudos.

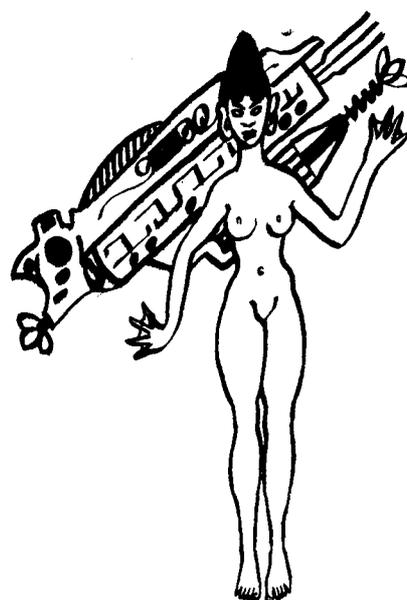
El manuscrito de la traducción fue donado hacia 1625 por el canónigo de Chuquisaca (Sucre) Bartolomé Cervantes al jesuita A. Oliva. Después el documento ha permanecido secreto en la Biblioteca Vaticana, pero lo esencial de su contenido, se conoce.

He aquí en resumen la traducción del viejo Catari, comentado por González de la Rosa:

El nombre primitivo de Tiahuanaco era Chucara. La ciudad era enteramente subterránea y lo que existía en la superficie, no era más que la cantera de la que se sacaban las piedras para tallarse y la morada de los canteros.

La ciudad subterránea daría la clave de una sorprendente civili-

⁴ Los dos Tiahuanacos por Manuel González de la Rosa, Viena, 1909.



Orejona. Según la tradición andina, habría llegado de otro planeta, Venus, probablemente, en un cohete espacial. Su cráneo era en forma de cono, sus manos palmeadas y con cuatro dedos solamente.

zación que se remonta a los tiempos más lejanos.

Se llegaba a la ciudad por diversas entradas que fueron vistas por el gran naturalista francés Alcide d'Orbigny y los viajeros Tschudi, Castelnau y Squier, que hablaron de galerías sombrías y fétidas que desembocaban en el encintamiento de Tiahuanaco.

Esta ciudad subterránea había sido edificada para permitir a sus habitantes gozar de una temperatura más clemente, lo que prueba bien que la altura no ha variado jamás.

Cerca del lago Titicaca, existía un palacio del que no quedan rastros, porque su edificación se remontaba, según los textos, a la época de la "creación del mundo".

El primer señor de Chucara, que quiere decir "casa del sol" se llamaba Huyustus y había dividido el mundo en varios reinos. Los últimos habitantes de Chucara, no fueron los Aymaras, sino los Quechuas.

En Tiahuanaco, se enterraba a los muertos, acostados. En las islas del lago vivía una raza blanca y barbada.

Para González de la Rosa, los ancestros de los Uros, fueron los fundadores de Tiahuanaco.

Esta tradición, muy poco conocida, aun de los americanistas, apoya la tesis del origen extranjero de los colonos instalados alrededor del Lago Titicaca. Desde luego, todas las tradiciones aseguran que muchísimos años antes de la llegada de los Incas, una casta superior



En la cabeza del personaje grabado en piedra hace miles de años, se ve un extraño dibujo que intriga a los arqueólogos. ¿Escandrafía espacial? ¿Máquina desconocida? ¿Motor?

de hombres blancos se había establecido en los Andes.

Garcilaso de la Vega, escribió:

El dios Sol, ancestro de los Incas, les envió en tiempos muy antiguos, a uno de sus hijos y a una de sus hijas para darles el conocimiento. A estos delegados, los reconocieron como divinos por sus palabras y por su color claro.

Pedro Pizarro, primo del Conquistador, dice en una de sus crónicas:

Las mujeres nobles son agradables de ver: se saben bellas y lo son en efecto. Los cabellos de los hombres y de las mujeres son blondos como el trigo y ciertos individuos tienen la piel más clara que los españoles.

En ese país, yo he visto a una mujer y a un niño, de una blancura desacostumbrada. Los indios pretenden que se trata de descendientes de los ídolos (sus dioses).

Estos ídolos, que llevaron la ciencia, pueden identificarse como los viajeros de la astronave venusina, habitantes de las cumbres de Venus, en donde el gas carbónico de los valles hace que el aire sea más puro y más parecido al aire terrestre.

LOS HOMBRES AZULES

Otra tesis más atractiva ha aparecido en Rusia. Ella asimila los ídolos a los misteriosos hombres de "sangre azul" que, en tiempos le-

janos, constituían una especie de gente escogida.

En 1960, una revista soviética, apoyándose en las relaciones del historiador egipcio Manethon, en Herodoto y en las inscripciones del papiro de Turín, así como de la Piedra de Palermo, aportan una contribución preciosa, tanto al enigma de la Atlántida, como a la venida de extraterrestres.

En su número de diciembre de 1960, la revista *Atlantis*, bajo la firma del arqueólogo Henry Bac, da esta información.

Los rusos hacen la pregunta siguiente: "¿Fueron los Atlantes un pueblo azul?", haciendo notar que Platón les atribuye un origen distinto que el de los terrestres y una sangre diferente.

"Según ciertas tradiciones", revela el documento, "los Atlantes debieron ser los fundadores de la civilización egipcia. Los jefes más antiguos de las dinastías divinas, doce mil años antes de nuestra era, eran los Atlantes de raza pura".

Los egipcios, prosigue Henry Bac, reproducían muy soñadoramente los objetos sobre sus frescos y en lo que respecta a los colores, ¿de qué colores pintaban a sus dioses?

Si Osiris era verde (dios de la vegetación renaciente) Thot era pintado bien de verde o bien de azul pálido; Amón y Shou eran dioses azules. ¿Por qué este color fundamental era el atributo de los dioses egipcios? Una sola respuesta nos parece posible: estos dioses serían los descendientes de un pueblo de piel azul o considerados como tales.

Osiris y Thot, al llegar a Egipto, no encontraron las condiciones de un país de altas montañas, sino por el contrario, una planicie y un clima caliente y soleado, que les modificó el color de la tez que vino a ser olivácea (azul + amarillo) representado por el color verde en las pinturas de los primeros egipcios.

Hipótesis admisible si se considera que existen poblados de "indios azules" en las altas mesetas de los Andes, cuya pigmentación es causada por la falta de oxígeno en la sangre. Los Guanches, desaparecidos de la Isla de Tenerife en las Islas Canarias, tenían una piel olivácea.

Es biológicamente posible que la piel tome un tinte azul un tanto vivo por la incorporación de gránulos de melanina, pigmento característico de las piedras negras. Este fenómeno explica la presencia de

tintes azul claro, azul fuerte y violeta en la piel de ciertos simios.

Existen "hombres azules" en los alrededores de Goulemine, al sur de Agadir y los Pictos de la Escocia antigua tenían la costumbre de pintarse la piel de azul.

Es curioso, en fin, citar la noción bien conocida de "sangre azul" que se emplea a propósito de la nobleza antigua. Se notará, que esta noción, muy vieja, es originaria de la Península Ibérica.

Si examinamos todos estos hechos por cuanto ve a la Geografía, nos daremos cuenta de que en la mayor parte de los casos en que existen tribus de piel olivácea o azul, natural o pintada artificialmente, están ligados al litoral del Atlántico.

Hay que imaginar, entonces, que los Atlantes habitaban una comarca en las montañas elevadas y constituían una población de piel azul, bien fuera por causa de las condiciones biológicas, de la herencia o del medio ambiente. Esta población está en vías de extinción y perdió sus características principales en el momento de la desaparición de la Atlántida.

Sin embargo, en signo de pertenencia a la antigua raza, los descendientes de la dinastía regente de la Atlántida se vestían con hábitos azules en ocasión de las fiestas, en tanto que ciertos pueblos del litoral atlántico europeo y africano, se teñían artificialmente la piel para parecerse a los pujantes Atlantes. Esta hipótesis la refuerza Platón cuando habla de los sacrificios nocturnos y de los hechos de justicia de los reyes atlantes, que se revestían, por una razón desconocida, con hábitos pintados de azul oscuro.

Es posible que la parte de la pigmentación proviniera en los Atlantes de una migración ulterior que hubiera tenido por consecuencia hacerlos vivir en regiones menos elevadas, circunstancia que determinaría la desaparición de la carencia de oxígeno en la sangre, así como del tinte azul resultante y que había permanecido estable durante milenios.

Henry Bac, analizando esta exposición soviética, dice que la expresión "sangre azul" todavía se emplea en América del Sur y que en ciertas regiones de la costa del Pacífico, se dice de una persona que procede de la unión de un indio y una europea o de un europeo y una india, que es de "sangre azul".

En Europa, esta expresión se

aplica sólo a los individuos que pertenecen a la alta y antigua nobleza.

En Rusia y en Mongolia, los nobles tenían la reputación de ser de sangre azul, lo que, incuestionablemente, indica la idea de superioridad.

La declaración de Platón y la exposición rusa, toman un valor singular si se les aplica a los seres extraterrestres venidos del planeta Venus donde la alta cantidad de gas carbónico explica una pigmentación naturalmente azul.

Venus, el planeta "azul" de los antiguos, con sus montañas de 40,000 metros de elevación, su vegetación y su temperatura en algunas regiones soportable para el hombre, según los datos aportados por el cohete estadounidense Mariner II, ¿sería la patria de los hombres azules, de los Atlantes, de la raza de Tiahuanaco y de Glozel?

Tal vez no resultaría inútil referirse a acontecimientos extraordinarios, observados por dos astrónomos antiguos y que ocurrieron en Venus en una época muy remota. San Agustín dice, citando a Varron, que Cástor, el de Rodas, dejó escrita la relación de un prodigio asombroso que ocurrió en Venus. Este planeta, que tenía muchos satélites, cambió de color, de tamaño, de figura y de curso.

Este hecho sin precedente ocurrió en tiempos del rey Ogyeges, como lo atestiguan Adrastus, Cyzicenus y Dion, nobles matemáticos de Nápoles.

¿De qué orden fue este prodigio? ¿Colisión? ¿Explosión nuclear? No lo sabríamos decir, pero es muy probable que el "planeta hermano", provisto de uno o de varios satélites, muchas veces observados, esté ligado a la historia de nuestra humanidad.

No están muy lejanos los tiempos en que los satélites fantasmas se identifiquen como máquinas espaciales dirigidas y puede ser la astronave "brillante como el oro" que transporte sobre nuestra tierra a los naufragos de Venus constreñidos de abandonar su planeta amenazado.

Es curioso hacer notar que los rusos, pioneros de los viajes por el Cosmos, se interesen en descifrar el misterio de Venus en Tiahuanaco.

El arqueólogo americano A. Posansky ha descubierto cinco civilizaciones sucesivamente extinguidas por catástrofes naturales, de las cuales dos han sido inundaciones o diluvios y que autentifican la más alta antigüedad a Tiahuanaco y acreditan ciertas aproximaciones del orden de 15,000 a 40,000 años.

Ciertos americanistas, como De-

nis Saurat y Hoerbiger, han explicado estas catástrofes por una espantosa teoría según la cual, la Luna, descendiendo a la proximidad de la Tierra, habría absorbido, aspirándolas, las aguas oceánicas en la zona sudamericana. En consecuencia, los mares, dejando convertido en desierto el resto del mundo, se acumularían en una gigantesca pompa de agua salada alrededor de Tiahuanaco que se habían tragado.

Saurat apoya esta hipótesis en la existencia de una línea de sedimentos marinos de 700 kilómetros de largo.

"Esta línea —escribe Saurat— comienza cerca del Lago Umayo en el Perú apenas a cien metros de altura abajo del Lago Titicaca y pasa al sur de ese lago a 30 metros bajo el nivel del agua y va a terminar, inclinándose más y más hacia el sur...". Y más adelante dice: "Los malecones del puerto de Tiahuanaco existen aún y están, no cercanos al perímetro del lago, sino sobre la línea de sedimentos".

Por desgracia, la realidad está por encima de la ficción.

La altura de Tiahuanaco es de 3.825 metros y la del lago de 3.812 metros.

La línea sedimentaria estando situada entre 100 metros y 30 metros bajo el nivel del lago, el dicho "puerto" de Tiahuanaco debería ser el puerto de una ciudad inmersa a 87 metros bajo las aguas. Esto, en verdad, es poco serio.

En revancha, entre otras hipótesis, y por hacer un sacrificio al mito de la Atlántida, puede admitirse que después de las lluvias que se abatieron sobre la Tierra en la época del Diluvio, la ciudad subterránea de Tiahuanaco fue devorada por las avalanchas de agua, de lodo y de tierra erosionada que en particular dieron un sentido a esta "Puerta del Sol" que se abre sobre la vida de un lugar o de una ciudad inexistentes.

Los petroglifos de la "Puerta del Sol" han guardado para los astrónomos y para los técnicos de la astronáutica vivas sorpresas. Los dibujos representan, tal vez, máquinas interplanetarias. Así, al menos las describe el descendiente de Garcilaso de la Veiga:

"El ideograma sobre la cabeza del personaje, es una astronave terrestre (cabeza de jaguar: fuerza, vida terrestre; conos estilizados: cabinas, habitáculos; cabeza de cónor: viaje, espacio)".

Esta interpretación del señor Beltrán reúne a las de los sabios en lo que concierne a los dibujos grabados sobre el personaje: escafan-



Otro dibujo misterioso que se presume ser de un motor a reacción. ¿Puede ser un motor ión-solar? Se trata, incuestionablemente de un mensaje legado por la raza de hombres que vivieron en Tiahuanaco.

dra interplanetaria con motor atrás. En el pájaro: motor a reacción o más verisiblemente a propulsión, la fuerza motriz utilizada resultante, sin duda "de la descomposición de los rayos solares o de su desintegración en sus dos polaridades, como se descomponen en los colores del espectro".

El físico francés Jean Plantier ha estudiado esta fuerza ion-solar que propulsará, sin duda, los cohetes siderales, si es que no lo ha hecho ya.

Por otra parte, el ingeniero soviético Alexander Kazantzev ha identificado un calendario venusino sobre la "Puerta del Sol" de Tiahuanaco.

—El más antiguo calendario de la Tierra, dijo, con años de 225 días terrestres.

Si no se tratara más que de una coincidencia, sería una coincidencia extraordinaria.

Y rebautizando la "Puerta del Sol" el sabio ruso hace una interrogación:

—¿Cómo los ancestros de los Incas han podido conocer el año venusino y por qué se interesaban ellos tanto en este planeta?

Se puede, por tanto, pensar que estas hipótesis de los sabios materialistas acreditan singularmente la tradición de Orejona, la Eva de Venus, llegada a la Tierra, puede ser, hace millones de años y en astronave espacial.

Bien entendido: la tradición de Orejona, así como todos los dibujos de la "Puerta del Sol" han sido deformados. ¿Los descendientes de los Venusinos nuestros ancestros? Tal vez habían olvidado la técnica del viaje sideral, pero tenían ciertos

conocimientos científicos. Sentían confusamente que su civilización degeneraba y por eso los últimos iniciados legaron a la humanidad futura el mensaje de la "Puerta del Sol".

¿Eran estos ancestros americanos los Atlantes? Esta hipótesis explicaría, a la vez, la revelación de la Atlántida por Platón en el *Timeo* y en las *Críticas*; y la repentina, la maravillosa, la incomprensible aparición de la civilización egipcia.

UN EXILIO EN EGIPTO

En todo caso, es cierto que la alta civilización de Tiahuanaco, se desarrolló paralelamente a la época neolítica y, sin duda, de la paleolítica. En América habitaban entonces hombres que dibujaban cohetes siderales, en tanto que en Europa, en Asia y en África vegetaban los hombres mucho menos evolucionados —puede ser de otro origen— apenas capaces de tallar sus útiles en sílex.

Resta conocer la naturaleza del cataclismo que sacudió brutalmente la evolución de los Andinos del Perú. Hubo, tal vez, diluvios, erupciones volcánicas; pero esos cataclismos naturales no pueden explicar la destrucción del genio. Tiahuanaco fue habitado por hombres con conocimientos científicos profundos, a los que sucedieron hombres menos y menos instruidos que vivieron como dentro de un vaso cerrado sin que el resto de la Tierra supiera nada de ellos.

Esta raza andina fue, sin duda alguna, víctima de un mal que sacudió sus facultades de reproducción, después de un estado de amenguamiento intelectual que desapareció por la no procreación. Se puede imaginar el drama: la raza, en su apogeo, es víctima de una irradiación por haber jugado con fuerzas peligrosas. Los sobrevivientes se sentían condenados. Los últimos que conservaron un poco de saber inscribieron su doloroso mensaje sobre las piedras de la "Puerta del Sol".

La raza había perecido, pero Tiahuanaco no se acabará jamás.

Una segunda hipótesis, paralela, es más creíble y más seductora: seres del planeta Venus aportaron, repentinamente sobre la meseta andina una civilización maravillosa.

Su colonización precisa la presencia, en la época prehistórica, este enclave de cuatro mil metros de altitud, dejando atrás a los hombres del neolítico e incapaz, puede

ser, de posibilidades de vida que en torno al lago Titicaca (volvemos a la tradición).

Estos venusinos de cuatro dedos tenían intercambio con su planeta original y comenzaron la construcción de Tiahuanaco; pero su aclimatación sobre la Tierra les resultó contraria por una fuerte y profunda modificación de las condiciones biológicas naturales. La reproducción se hizo mal, la raza periclitó y los últimos venusinos, incapaces de volver a su planeta, transmitieron el mensaje de la "Puerta del Sol" antes de su extinción completa.

Si los terrícolas llegaran un día a Venus o a Marte, tal vez les resultaría imposible el retorno. ¿Qué sería de esos colonos? Si el medio biológico de Marte o de Venus fuera contrario a su reproducción —lo cual es probable—, estos colonos sufrirían exactamente el mismo destino de los hombres de Tiahuanaco.

Así, en tanto que en el Grand-Pressigny, en Lussac-les-Chateaux, en Carroux, en Lascaux, los verdaderos habitantes de la Tierra cazaban osos y arponeaban peces, hombres, en otro punto del globo, utilizaban, puede ser, cohetes espaciales y motores ión-solares.

¿No hubo ningún intercambio entre esas dos humanidades?

Parece que los cosmonautas se arriesgaron a viajar fuera de las zonas de la meseta de Tiahuanaco.

Puede ser que pagaran con su vida la audacia de descender en los valles o franquear el Océano; pero sí tuvieron esta audacia, particularmente después del engullimiento por el mar y de la destrucción de su ciudad y la tradición griega, con Platón, nos ha dejado este emocionante testimonio.

EL MISTERIO DE PROMETEO

Prometeo fue el hijo de Clymene, la Océanida de pies maravillosos. Dio a los hombres un reluciente rayo divino. Fue el dios del Fuego y aparece en la mitología clásica como iniciador de la primera civilización humana. Júpiter, padre de los dioses, castigó cruelmente a los mortales a causa de ese Fuego de Prometeo y lo castigó a él también.

La historia de Prometeo aparece nuevamente en el estallido maléfico de las bombas de Hiroshima y Nagasaki.

Imaginémonos después de cierta aclimatación a un cosmonauta venusino volando de Tiahuanaco, atravesando el Atlántico y llegan-

do al África estéril de Egipto, donde ya la conciencia de los hombres comenzaba a liberarse.

En Egipto, el cosmonauta encuentra un círculo de sacerdotes a los cuales trata de comunicar su saber. Para los egipcios, el hombre del otro lado del Atlántico es un Atlante —para los griegos—, él sería Prometeo—, y ellos le creen cuando dice que ha venido del cielo (es decir, de un planeta).

Les cuenta el fin trágico de Tiahuanaco engullido por las aguas del mar y les revela secretos extraordinarios que los egipcios no comprenden jamás completamente; empero, algunos de estos secretos explicaron, justificaron y dieron validez a la expansión milagrosamente rápida de la cultura egipcia.

El hombre de Tiahuanaco aporta la ciencia del Cosmos, de los astros, de la escritura, de las artes, de la arquitectura, de la medicina y aporta, también, el secreto del fuego.

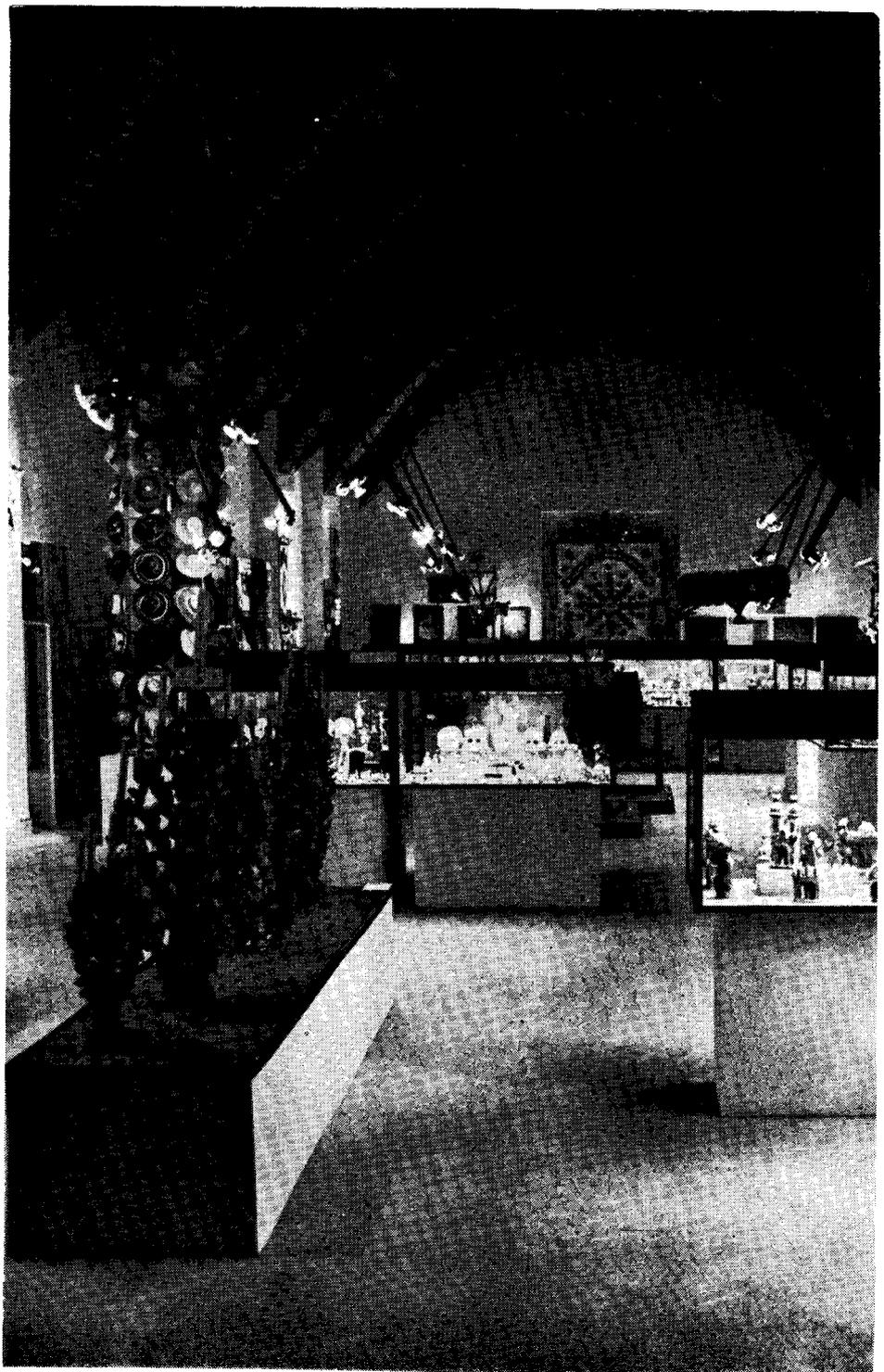
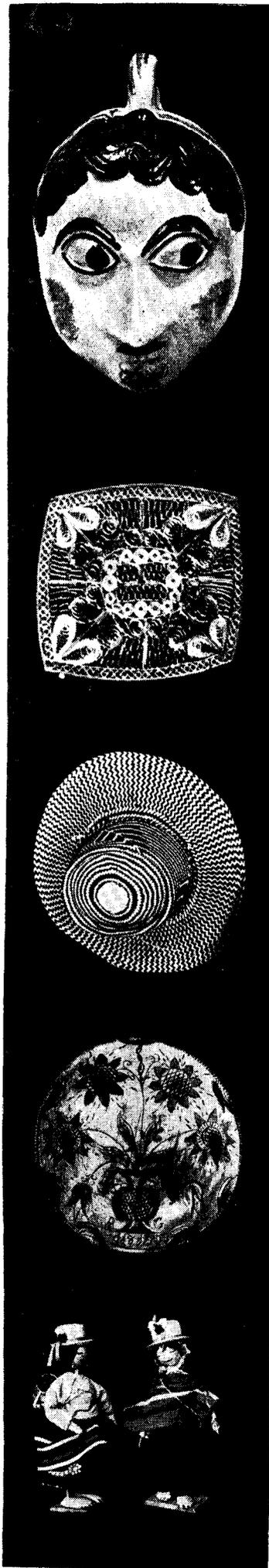
Los sacerdotes egipcios reciben sus conocimientos; pero los olvidan, los deforman, los desfiguran, aunque su inteligencia comienza a salir del limbo en que se encontraban y bien pronto comienzan a establecer las primeras leyes de una ciencia que sobrepasa la de su tiempo y de muchos milenios y obtienen ese saber que se materializa en los templos, en las Pirámides y en la civilización de sus sucesores orientales y griegos.

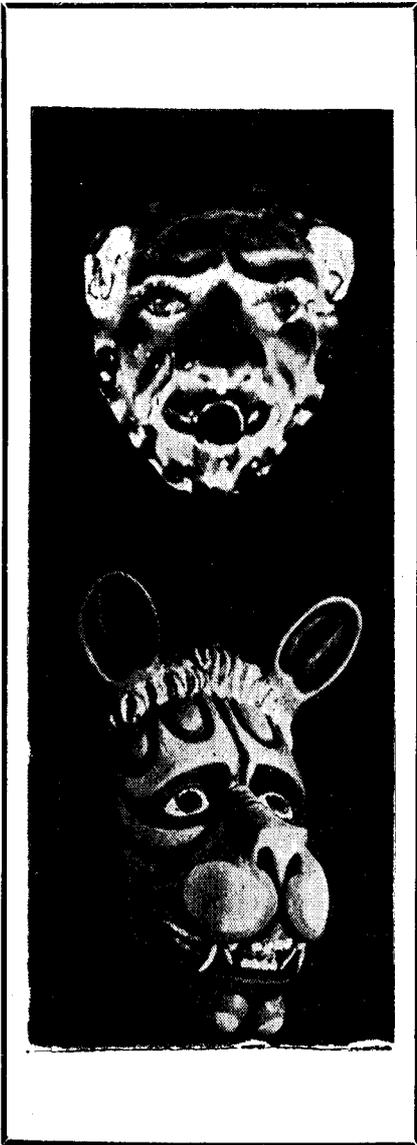
Se puede presumir que el cosmonauta, el Hombre de Tiahuanaco, ha debido pagar el tributo de su inadaptación a la atmósfera espesa, tórrida de las planicies arábicas. Entonces, siguiendo las riberas del Mar Rojo, él se dirigirá hacia el país de las cimas nebulosas, dejando sobre su ruta la Arabia, la Caldea, la Asiria y dejando caer desde las alturas algo de su saber para que lo recojan los terrícolas.

Y se piensa aún en Prometeo, iniciador de los hombres, castigado por Júpiter y encadenado precisamente, según la tradición griega, sobre la cima del Cáucaso a una altura que es, exactamente la de la meseta de los Andes. El parecido es estrujante entre el Atlante, hijo de Orejona y Prometeo, hijo de la Océanida de los pies bonitos.

Cualesquiera que ello sea, dentro de 10,000 años, Tiahuanaco entrará en la noche del olvido y Abydos, Heliópolis, Tebas, Menfis, Karnac y Sais, abrirán para el mundo occidental las primeras páginas de la Historia Desconocida de los Hombres.

ARTE POPULAR DE AMERICA Y FILIPINAS





por Francisco UMBRAL

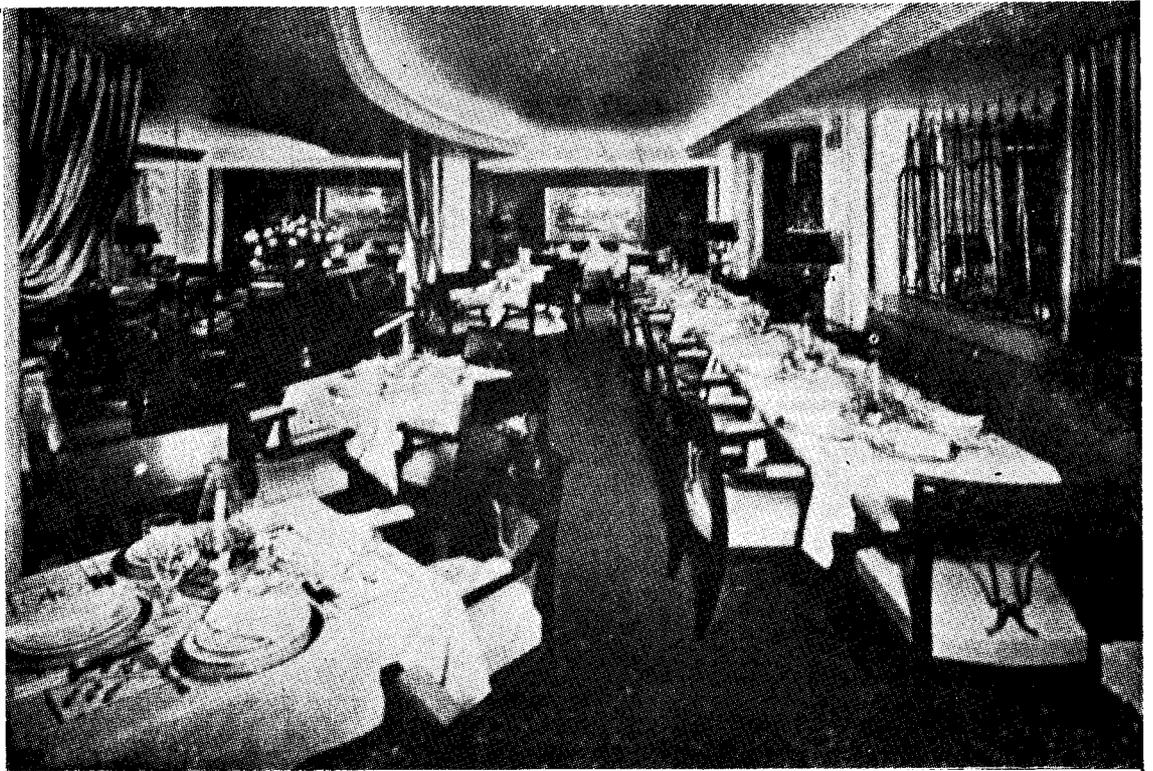
En una de las amplias naves del Museo de América, de la Ciudad Universitaria de Madrid, ha sido reunida la más importante y rica muestra de arte popular de América y Filipinas que nunca haya podido coleccionarse. La instalación de este magno museo de lo popular está a punto de finalizarse, tras cuatro largos años de laboriosas gestiones para reunir la totalidad de piezas que lo integran y una cuidada selección en favor de la autenticidad, el interés y la variedad de todas ellas.

Absolutamente todos los países del Norte, Centro y Sudamérica, así como Filipinas, se encuentran representados en la exhibición. El total de piezas que

figuran en catálogo es de 4,174. Pero la Exposición recoge asimismo una serie de interesantes objetos no relacionados en el catálogo. Hay que destacar como única una pieza de arte popular de los Estados Unidos. Todo este prodigioso conjunto ha sido reunido gracias a la gestión incansable de don Luis González Robles, del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, y sus valiosos colaboradores de España y América, tanto personas como instituciones.

El criterio seguido para aglutinar toda esta variedad artesana, ha sido el de entender por arte popular aquello que hoy se puede comprar en cualquier mer-

R
e
s
t
a
u
r
a
n
t
e
J
E
N
A



CITA DE DISTINCION Y ELEGANCIA

AV. MORELOS Y PASEO DE LA REFORMA

Teléfonos: 35-37-93 y 35-73-94

MEXICO 1, D. F.

cado de los países convocados y que se fabrica actualmente —de acuerdo con una tradición más o menos añeja—, por las manos del pueblo. El país de representación más nutrida es México, representado con 1,190 objetos. Le siguen Perú, Ecuador, Colombia, Guatemala... La modalidad predominante en la muestra es la cerámica. Uno de los aspectos más sugestivos de la Exposición es el de las máscaras. Los paneles de máscaras, primitivas y feroces o ingenuas y regocijadas, atraen enseguida la atención del visitante. Guatemala, Venezuela, Puerto Rico, México, Ecuador y Bolivia son los principales puntos de origen de estas sugerentes y variadas máscaras, que tienen todavía en sí la expresión y el secreto, la mueca y el color de antiguos ritos.

Otro interesante aspecto de la Exposición es el del arte religioso católico, tan influido por España. Así, encontramos un "Nacimiento" chileno (fuera de catálogo) de singular encanto, otro peruano y dos mexicanos. Entre las ropas y tejidos, Argentina destaca con un bellissimo sobrecama. Asimismo, hay piezas muy intere-

santes de Ecuador, Guatemala, México y Chile. La influencia del arte popular español asoma a veces en algunos aspectos de la muestra, y se hace evidente en los toritos de barro de Pucará (Perú), que tienen su inmediato precedente en los de Cuenca.

Las piezas de mayor tamaño de la muestra son dos muñecos de cartón, mexicanos, de tres metros de altura. Les sigue una vistosa carreta costarricense. Las piezas más pequeñas son también unos muñecos, éstos de dos centímetros, procedentes de Ilobasco (El Salvador).

El señor González Robles, comisario de Exposiciones del Instituto y director de esta Colección, ha repartido la misma en siete apartados:

1. Lo que une al hombre con su Dios.
2. Lo que recuerda y celebra a los muertos (en su mayoría arte mexicano).
3. Lo que se emplea para trabajar.
4. Lo que se lleva puesto.
5. Con lo que se divierte el hombre.
6. Lo que utiliza en la casa.
7. Lo que adorna la casa.



LA MARINA, S. A.

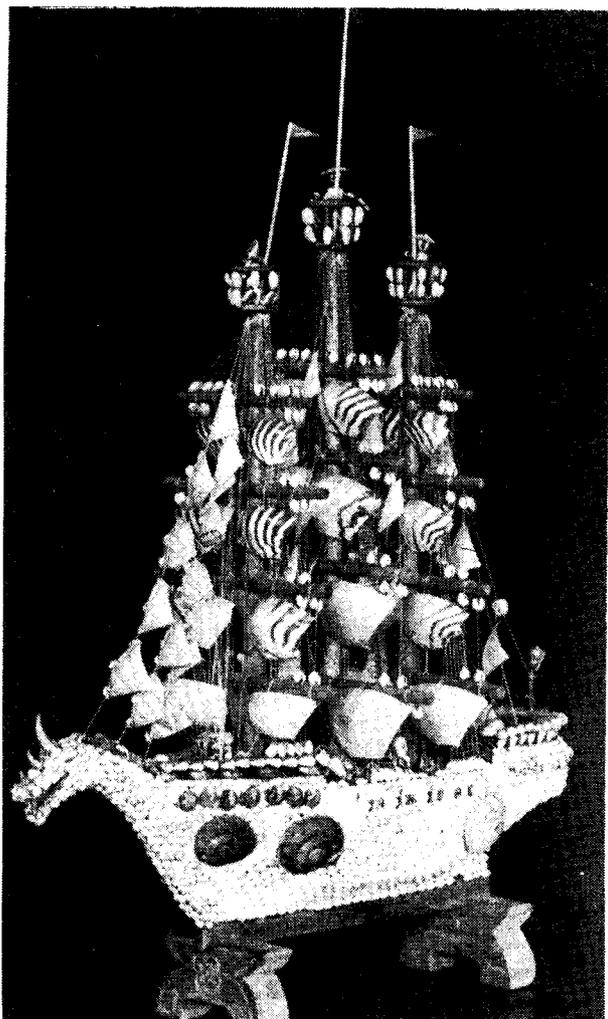
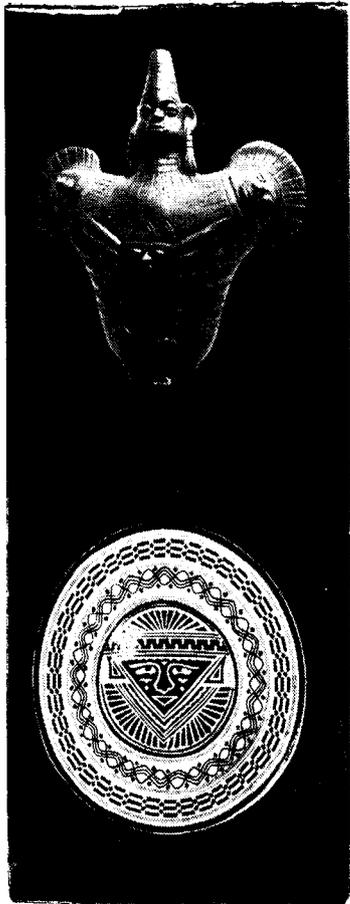
FABRICA TEXTIL

ALTA CALIDAD

AL SERVICIO DE LA
INDUSTRIA PESQUERA

Col. Santa María Insurgentes
Sándalo No. 58
México 4, D. F.

Teléfonos:
47-51-89
47-51-90
47-21-55



Arriba, a la derecha, un candelabro mexicano. Abajo, galeón español trabajado en madera y conchas y en las esquinas, piezas de cerámica de Guatemala, Chile, Perú y Bolivia.

