

# ORIGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA

HEMEROTECA  
SERVA

BIBLIOTECA NACIONAL  
JOSE MARTI  
HABANA 1944



LA HABANA

*Invierno*

1945

# SUMARIO

WALLACE STEVENS: *Cuatro poemas*

ROBERT ALTMANN: *Naturaleza muerta y ornamentación  
en la pintura de Amelia Peláez*

OCTAVIO PAZ: *Poemas*

FINA GARCÍA MARRUZ: *La luz del siglo*

ELISEO DIEGO: *Su casa*

ALLEN TATE: *El nuevo provincialismo*

SAMUEL FEIJÓO: *Certidumbre*

VIRGILIO PIÑERA: *El secreto de Kafka*

★

*El centenario de Quevedo*

# ORÍGENES

AÑO II

LA HABANA, 1945

NUM. 8

## Cuatro Poemas

### UNIDAD DE LAS IMAGENES

#### I

**L**as palomas del bosque cantan sobre el Perkiomen.  
Abajo el profundo esparto, temeroso todavía de los indios.

En el único oído del pescador, que es todo oídos,  
las palomas del bosque están cantando su única canción.

En una sola dirección, corriente arriba,  
vigila el esparto erguido—lanzas de agua le estremecen.

El pescador es todo un solo ojo  
donde la paloma semeja a la paloma.

Solo hay un pescador, un esparto, una paloma,  
pero el canto se hace doble. Cómo se acerca

cada variación al tema no fijado.  
Sin falta lo acogiera ese único oído!

La revelación se afirma. En ese único ojo la paloma  
podría volverse mirada y ser aún paloma.

El pescador podría ser el hombre único  
en cuyo pecho se calmara la paloma al posarse.

## EL CAOS MOVIL E INMOVIL

### II

Este aire que todo lo castiga  
es todavía algo más que el espíritu de Ludwig Richter...

Es el mes de julio y está cayendo lluvia.  
También relampaguea y es densa la tormenta.

Este es un espectáculo. La escena 10 se convierte en 11,  
en la serie X, del acto IV, etcétera.

La gente cae por las ventanas y los árboles se desploman,  
el verano pasa a invierno y los jóvenes envejecen,

el aire se llena de niños, estatuas, tejados  
y nieve. El teatro sigue girando.

Chocan entre si iglesias sordomudas y trenes ópticos,  
las más sólidas sopranos entonan sus escalas.

Y Ludwig Richter, el turbulento schlemil,  
ha perdido el conjunto donde estaba figurando.

Conoce el deseo sin objeto,  
pensamiento y violencia que nada siente.

Sabe que ya no tiene nada en qué pensar  
como el viento que todo lo azota a la vez.

## LA CASA Y EL MUNDO EN CALMA...

### III

En calma estaban la casa y el mundo.  
El lector se hacía libro y la noche de verano

era como el ser consciente del libro.  
En calma estaban la casa y el mundo.

Las palabras brotaban como si no hubiera libro,  
a no ser por el lector inclinado sobre la página,

inclinado por deseo, por deseo de ser aun más  
el estudiante para quien el libro es verdadero,

para quien la noche es la perfección del pensamiento.  
La casa estaba en calma, justamente.

La quietud era parte del sentido y la mente:  
el acceso de la perfección a la página.

Y el mundo estaba en calma. La verdad en la calma,  
en un mundo donde no hay otro sentido,

porque el mismo es la calma, el verano y la noche,  
y el nocturno lector que allí se inclina y lee.

## CONVERSACION CON UN HOMBRE SILENCIOSO

### IV

La vieja gallina parda y el viejo cielo azul,  
entre ambos vivimos y morimos.  
La carreta que se rompió en la colina.

Igual que si en presencia del mar  
pusiéramos a secar las redes y remendáramos las velas  
y hablaríamos de cosas interminables.

De la interminable tormenta de la voluntad,  
una voluntad única y múltiple, y del viento,  
y de los variados sentidos de las hojas,

prolongados hasta el que está bajo el alero,  
eslabón, de esa tempestad, con el campo,  
cadena del cielo y la gallina turquesa

y de la rueda que se rompió mientras andábamos.  
No es una voz lo que está bajo el alero.  
No es un discurso lo que oímos

en esta conversación, sino el sonido  
de las cosas y su movimiento: el otro hombre,  
un monstruo azul turquesa que nos ronda.

WALLACE STEVENS

(Traducción de Oscar Rodríguez Feliú.)

## Ornamento y Naturaleza Muerta en la Pintura de Amelia Peláez

UNA forma de arte, en su desarrollo histórico, con rareza evoluciona independientemente. La miniatura medieval se subordinaba al estilo monumental; la escultura renacentista quedaba supeditada a la pintura; el arte plástico barroco ha sido penetrado enteramente por el ornamento y la arquitectura. Esta dominación de una técnica plástica por otra puede dar, si las condiciones son favorables, creaciones y visiones nuevas. Así aconteció en el siglo XVII cuando aparecieron la "pintura de flores" y la "naturaleza muerta" como géneros autónomos de arte, como consecuencia del triunfo obtenido por el arte ornamental. Aunque muy pronto la pintura cede a la presión de otras nociones derivadas de la arquitectura, como la de "construcción", el predominio del ornamento sigue siendo la regla del siglo XVIII español y de la Colonia. Independientemente de la pintura más y más "académica", el siglo XIX ve en la América Latina una persistencia obstinada del estilo ornamental, que se refugia en las artes menores, industriales, para dar, como en Cuba por ejemplo, muestra de un espíritu creador innegable. Ahí sobrevive también la naturaleza-muerta ornamental, de manera modesta pero pura. Hemos creído inte-

resante con respecto a lo que precede, estudiar la pintura de Amelia Peláez (en particular sus obras desde su retorno de Francia) porque vemos en ellas, por primera vez desde 200 años, reaparecer en el arte pictórico la naturaleza-muerta ornamental. Nos serviremos de esta pintura, que contiene tantos recuerdos directos del estilo decorativo vernáculo del siglo pasado, para tratar de definir algunas características de este estilo, que conjuntamente con el tema y la técnica ornamental, han entrado en la obra de esta pintora, transformándose y presentando la naturaleza-muerta ornamental con una visión inédita. La naturaleza muerta de Amelia Peláez quedará justificada en su pleno significado después de haber servido de pretexto a un breve recorrido histórico sugerido por esta misma pintura.

No se puede hablar sin falsificar todo el aspecto de la historia de arte, de una evolución rectilínea de las diversas formas de expresión. La plástica se desarrolla en íntima conexión con los fenómenos espirituales y materiales dentro de una sociedad. Estos presentan cambios repentinos, y transformaciones completas que no pueden ser sin dejar huellas en el arte. El parentesco de las formas ar-

tísticas muchas veces engaña en cuanto a su relación interna. Un nuevo estilo recoge vestigios de su predecesor, sin ser su derivado. Queda entendido que un análisis siempre da más resultados aplicándose a lo francamente inédito, que a las sobrevivencias o los plagios. Sin embargo, podemos ser conducidos a buscar, en el parecido externo de las formas, no una continuación de un estilo en su totalidad, pero una tradición de ciertos caracteres estéticos o métodos técnicos. Parece pues justificado nuestro método para mostrar, con supervivencias de formas, el predominio de la ornamentación a través de varias épocas estilísticamente diversas.

Cuando la ornamentación del Renacimiento se hubo deslizado al Barroco, muchos motivos se conservaron como eran, aunque el dinamismo impetuoso del arte de la Contrarreforma los deformara y les sacara de su simetría clásica. España, el país por excelencia del Barroco, exporta su estilo a las Américas, donde se transforma según las características de cada país. En Cuba, en el siglo XVIII, el churrigüesco toma las formas típicas del "barroco cubano" y los motivos barrocos siguen imperando después de la muerte del estilo que los creó. La corriente subterránea clásica vence al Rococó, última expresión barroca a fines del siglo XVIII e impone la arquitectura fría y poco imaginativa, llamada "neo-clásica". En Cuba, paralelamente a este estilo neo-clásico, y a veces confundido con él, surge un arte ornamental muy rico y muy

original que se opone a la arquitectura, importada de Europa. Este arte ornamental escoge sus motivos de la tradición española de los siglos XVII y XVIII a pesar de que su modo de utilizarlos dista mucho de aquellas épocas. Las mamparas, los muebles, y sobre todo los hierros forjados "conservan un marcadísimo carácter español—tradición más pura del barroco español—." Todas las artes industriales del siglo pasado, en Cuba, ostentan los recuerdos formales del barroco. El último eslabón de esta tradición ornamental ha pasado del campo de la arquitectura y de la decoración al de la pintura. En las composiciones de Amelia Peláez, verdaderos "jardines abstractos donde la forma se deleita de si mismo" la ornamentación reina e impone su simbolismo a toda figura. Pero en armonía extraña con esta dominación de la escritura simbólica surgen, como puntos de mira del pasado, temas ornamentales del barroco. Esta omnipotencia del arabesco ligado a temas estilísticamente definidos es característico de las obras de Amelia Peláez que estudiamos aquí. Es también típico del arte aplicado del siglo XIX cubano: es como si estos motivos dieran a la ornamentación un impulso y un vigor que la llevaran a dominar como expresión plástica todas las demás tendencias. Vemos, pues, a través de la pintura de Amelia Peláez, no un estilo único que hubiera traspasado la historia, pero si un método técnico que crea aquí una representación nueva. Este mismo método había permitido a los artesanos cubanos del siglo pa-

sado, escogiendo motivos de una gran época ornamental que es el barroco, a combatir y a imponerse con nuevas creaciones al estilo neo-clásico, del mismo modo que 150 años antes la ornamentación churrigüesca, hinchada por las descubiertas matemáticas de aquella época y por la mística de la contrarreforma, se había superpuesto al clasicismo "euclidiano" del Renacimiento.<sup>(1)</sup>

El dualismo ornamento-construcción, dominado sucesivamente por uno y otro factor, y que forma la historia del estilo barroco, queda registrado plásticamente en la historia de un género de pintura que nació de este estilo: la naturaleza-muerta. Hubo un momento, en el siglo XVII, cuando prevaleció el ornamento en todas las artes; después que Rubens lo había introducido y adaptado a la pintura, la "naturaleza-muerta" hace su aparición. Es que ella tiene y tendrá hasta nuestros días una relación intrínseca con el ornamento. Sin embargo, en ella (como en el Barroco en general) convergen y divergen constantemente otras tendencias plásticas. A parte de las antagónicas ornamental y constructiva, hay la tendencia realista. Pero es el ornamento, en su adaptación a la pintura, que da, al

(1) La dualidad mencionada se caracteriza, según O. Schubert (Hist. del arte barroco en España), por la oposición: Herrera-Churrigüera. Woermann (Hist. de Arte), nota la "persistencia del sentido clásico al lado del barroco "como Weisbach (Hist. de Arte Labor) considerando el barroco como la dirección progresiva, la clásica como conservadora". Esta oposición persiste en el arte del siglo XIX (cf. la reacción de Cézanne) y el arte contemporáneo (el constructivismo, etc.)

principio por lo menos, su característica a la "pintura de flores" y a los "bodegones". Y esto se explica, porque el ornamento que penetraba en la pintura, recreándola, era esencialmente un ornamento "botánico". El tema de la copa, de las frutas y flores, conocidísimo después del siglo XVII, en la pintura ya se encontraba en germen en la ornamentación renacentista (Fig. 1) que el barroco recogió y amoldó a sus exigencias. Tan pronto como el ornamento domina las artes, penetra en la pintura: su estilo particular y sus motivos iban a crear, superponiéndose al "naturalismo", esta serie maravillosa de naturalezas-muertas, llamadas a propósito así por su significado simbólico que las aleja de la vida, introduciéndolas en el mundo de los signos.

Notamos sin embargo, que al igual que en la arquitectura barroca, la naturaleza-muerta ostenta los rozamientos continuos entre el clasicismo y la tendencia ornamental. Los pintores holandeses y flamencos del siglo XVII combinan en sus naturalezas-muertas estos dos elementos, dejando la preponderancia al ornamento. Claesz Heda (Fig. 2) envuelve toda la composición en una bordadura de líneas curvas, que parten de los cantos de las copas para reducirse progresivamente y morir en las cinceladuras figuradas. Huysum, en el siglo XVIII, opondrá su estilo de naturaleza-muerta a los franceses, más propensos siempre al clasicismo. Chardin anuncia, por sus pinturas, el fin de la dominación ornamental. La escisión en adelante inevitable, en la na-

turalidad-muerta, entre tendencia ornamental y tendencia constructiva tendrá repercusiones en toda la pintura moderna. Sin embargo, la naturaleza-muerta ornamental no muere. Bajo los ataques violentos del clasicismo se refugia en el ornamento en lugares donde éste conserva todavía algún vigor. En el siglo XIX, lo vemos dormir dentro de tal decoración postbarroca. La ornamentación de la época neo-clásica en Cuba la recoge con gusto. Ocupa mamparas (Fig. 3) y centros de vidrios donde lleva una existencia olvidada. —A través de cuatro siglos observamos la correlación del tema de la naturaleza-muerta y del ornamento como elemento dominante. La existencia virtual de la naturaleza muerta en la decoración, en el momento cuando ésta penetra en la pintura, se realiza y se fusiona con los elementos favorables a aquella. Lo que vimos producirse en el barroco y la naturaleza-muerta en el siglo XVII, lo observamos igualmente en la decoración neo-clásica cubana y la pintura de Amelia Peláez.

Repetimos que no notamos aquí tanto una persistencia estilística, pero más bien una prueba de la supervivencia del vigor ornamental capaz de absorber y recrear un tema pictórico. Es que el siglo XIX vio en Cuba una florescencia de la ornamentación, en las artes industriales sobre todo, que sobrepasa todo lo habido anteriormente en este país, haciendo de esta época un momento muy importante en el desarrollo artístico americano. Esta predilección por el arte de decorar, co-

mún en la América del Sur, podrá ser aproximada, por un metafísico del "Form-fille" a las tendencias análogas de las artes medievales americanas. Una interpretación sociológica podrá explicar la pobreza del arte figurativo (y la riqueza correspondiente del arte decorativo) por la importación y competencia de la iconografía, que bajo forma de estampas se mandaron desde Europa. La pintura colonial tuvo que someterse, y el artista buscaba escape para su imaginación original en la ornamentación. Allí se esconde la invención plástica. Los que dictan la moda del día no podrán descubrir esta invención. En el siglo XIX, mientras la pintura cae en el "convencionalismo y el formulismo académico", las artes industriales aseguran la persistencia de una expresión artística independiente y original. El ornamento toma un impulso vigoroso a medida que quiere implantarse el clasicismo bajo su forma arquitectural o académica. De estos ataques y contradicciones resultan muchas creaciones felices. En Cuba, la lucha épica del ornamento contra el estilo neo-clásico toma formas interesantísimas. La función dominadora del ornamento se afirma: se esparce delante de la vista en los interiores de las viviendas, engancha las miradas por su difusión en los balcones y balaustas de las fachadas, e introduce, como aliado suyo la flora tropical, en el recinto de la arquitectura cerrada. Las palmas y enredaderas del patio con las sombras que proyectan, en armonía con los hierros forjados de las puertas y ven-

tanías (Fig. 4) hacen desaparecer por completo las líneas geométricas de la arquitectura bajo un bordado variado y movido de formas donde la imaginación podrá jugar a su gusto.

La pintura de Amelia Peláez es una visión consciente del papel dominante del ornamento en relación con el tema de la naturaleza-muerta y él de los elementos del arte ornamental cubano del siglo pasado. El ambiente de trabajo de esta artista, en el reparto que más profundamente penetró el neo-clasicismo, la Víbora, explica ciertamente el sentido para el arte decorativo del siglo XIX, que manifiestan sus pinturas. En su propio estudio, Amelia Peláez acumula vestigios del pasado colonial: columnas corintias, mamparas, sillones esculpidos y otros objetos que le recuerdan a cada mirada un lenguaje estilístico preciso. —En lo referente al tema de la naturaleza-muerta, hay que notar que Amelia Peláez llegó de París con una concepción determinada de este tema. El arte francés moderno mostró una predilección notable hacia él. Aunque no dejó huellas directas en la producción de esta artista, el hecho que él analizó y descompuso el sujeto en sus elementos plásticos no fué sin dejar una influencia. La división de la fruta, de la copa de las flores o de las hojas hizo nacer una preocupación de arabescos abstractos que encontraron su correspondiente en la rica ornamentación pasada de Cuba. El ornamento hace su entrada en la pintura. Este encuentro no es sin embargo, una simple adaptación al arte

pictórico de un conjunto de motivos ornamentales dados. En las obras de Amelia Peláez, a las cuales nos referimos, dos clases de ornamentos coexisten. Los que constituyen una imitación estilizada de objetos arquitecturales o decorativos del siglo pasado cubano, y los que son enteramente libres, una escritura nueva nacida de la necesidad misma de llevar sobre una superficie plana y en acuerdo con las exigencias plásticas lo que antes existía solamente bajo forma de trabajo de artesano. Los primeros no tienen más que un papel de segundo plano, mientras los últimos son todopoderosos e imponen su estilo a los primeros. La naturaleza-muerta que se escondía en la madera esculpida, en los vidrios de color y en los balaustres de hierro fundido, tenía una relación con los materiales que la soportaban. No podía unirse sin cambios, a las exigencias de la pintura al óleo o al guache. El ornamento que la dominaba y le había dado nacimiento, no podía entrar en su totalidad en la pintura. Esta no recogía más que su idea: la función de dominación y de elemento creador. Amelia Peláez está llevada así a inventar una nueva escritura, de la cual surge, como cosa natural que confirma la tradición, una naturaleza-muerta nueva, estrechamente ligada a esta escritura, y por su espíritu y método recuerda la naturaleza-muerta del siglo XVII nacida de la escritura ornamental del Barroco. No olvidamos sin embargo, lo que decimos a propósito de los ornamentos "secundarios" presentes en esta misma pintura. Al igual

que los arcaistas<sup>(2)</sup> del Renacimiento italiano, Amelia Peláez introduce elementos todos hechos del arte ornamental del pasado. Desempeñan un papel especial en el interior del cuadro, como puntos de mira del espacio por sus curvas sugerentes de perspectivas, o como intermedios entre el abstracto y el concreto, como presencia de una realidad de la cual no quedan más que ruinas. Ya notamos que estos ornamentos son a su modo estilizados diferentes de su estilo primitivo, para integrarse en el movimiento general que domina la pintura. Al mismo tiempo que son partes del conjunto abstracto de meandros y sinuosidades, hacen una aparición esporádica de vestigios históricos con las noción del tiempo atada a ellos.

La contradicción que resulta de la pintura enfrentándose al arte decorativo para incorporárselo no solamente consiste en el problema de la materia diferente según el arte; existe también en cuanto al espacio, que el uno utiliza y la otra sugiere. Para darnos cuenta de la manera particular con que se expresan las relaciones espaciales en la pintura de Amelia Peláez, en función del arte decorativo del siglo XIX, haremos una breve revisión histórica. El arte barroco es en gran parte un arte del espacio y se ha podido acercarlo bajo este aspecto al arte gótico. El espacio interior de las construcciones del

(2) Nos referimos a la distinción de B. Berenson (Los artistas ital. del Renacimiento), entre artistas "arcaicos" como los florentinos, que son los primeros en emplear un nuevo lenguaje formal, y los "arcaistas" como Mantegna, que integran elementos antiguos en sus composiciones.

siglo XVII se crea mediante una hábil dirección de la luz que se hace deslizar sobre las grandes cornisas, las curvas y los óvalos, guirnaldas y enlaces. Se encontraba acentuado por la disposición según las exigencias acústicas, para mejor resonancia de la música importante que nació en esta época. El espacio relacionado con la luz y el sonido provoca una efusión ornamental que a su vez llega a dominar y a imponer una concepción del espacio y del sonido nueva. En esto vemos una diferencia fundamental entre la decoración barroca y la ornamentación del período neo-clásico cubano. El tratamiento del espacio, por esta última se distingue en todo de las concepciones espaciales barrocas. Como ella no puede utilizar los recursos de la arquitectura que le es enemiga, logra sus efectos de espacio de manera independiente. Se observará que casi todo el diseño ornamental del arte aplicado en el siglo pasado se desarrolla sobre elementos transparentes: la madera tallada y horadada de las mamparas, los cristales de color, el encaje de las rejas, las celosías de las ventanas. Vistos del interior de la habitación, todos estos elementos se superponen hasta formar una filigrana de riquísimo efecto óptico. La luz, ya subdividida por la vegetación del patio, tiene que filtrar a través de esta filigrana ornamental para llegar a la oscuridad del interior. Más finas y más tenues son las irradiaciones luminosas que llegan a una habitación, más láminas, rejas y mamparas ha debido recorrer, y más espacio hay del interior al exterior.

Hay pues una proporción directa entre el efecto más o menos complicado y rico de la ornamentación y la distancia. Está reconstruida deductivamente, en función de la riqueza ornamental (Fig. 5). En la pintura, esta idea de espacio "aplastado" y reconstruido deductivamente, cuadra perfectamente con las exigencias bidimensionales. La superposición de arabescos de diferentes colores y de diferente ejecución gráfica sugiere las mismas calidades que el efecto óptico delante de la realidad arquitectural. Amelia Peláez utiliza a propósito estas calidades, en su disposición de líneas y de colores (Fig. 6). Construye, con su ayuda, pantallas ornamentales paralelas al espectador. El color y el claroscuro sugieren la filtración de la luz. La superficie del cuadro parece pues el resultado óptico de la superposición de superficies espaciadas. Y de vez en cuando, los planos de color son perforados por el blanco puro, que es la luz directa desde la más remota lejanía. Hay entonces, en lugar del espacio dinámico e ilimitado del barroco, una adaptación de la idea del arte decorativo cubano, es decir, la de un espacio limitado, estático, definido por pantallas horadadas y paralelas al plano del cuadro. Resulta este carácter de frontalidad tan peculiar en las obras de Amelia Peláez. Resulta también esta impresión de calma y medida que se desprende de ellas. La pintura de Amelia Peláez en conjunto se aparta del verdadero espíritu barroco. Pero sucede incidentalmente que intervienen líneas que rompen lo estático: cornisas

curvadas que huyen hasta un fondo ilusorio, volutas o salientes que siguen una perspectiva rebelde a la lógica de la composición. Además existen amplias formas de color, que rítmicamente repetidas podrían quizás sugerir un sistema ornamental perpendicular al plano del cuadro, y que se vería en corte, el color siendo su substancia. En suma, la transformación según las exigencias de la técnica pictórica de los datos plásticos del arte decorativo, ha introducido en la pintura una nueva estética, una nueva escritura y una nueva idea del espacio (Figs. 7, 8 y 9).

Color, construcción y espacio están en dependencia estrecha con el ornamento, que, a su vez, impone una estilización vigorosa sobre todos los objetos que utiliza. La figuración, desde la naturaleza-muerta hasta la representación de personajes o escenas, se unifica con el ornamento en una tendencia hacia lo irreal. Se ha podido comparar este afán de abstracción con tendencias parecidas en la pintura contemporánea, pero tales aproximaciones son necesariamente superficiales si se atiende a la apariencia exterior en lugar de recorrer la génesis del cuadro a las raíces históricas de la concepción plástica que se trata de analizar. Tomamos como comparación dos obras de cubistas, que tienen una vaga semejanza con el estilo ornamental: Naturaleza muerta con jarrón amarillo, de Picasso, y Naturaleza Muerta (1938) de Braque.<sup>(3)</sup> En la composición

(3) Estas obras son reproducidas: la primera en Picasso de Jean Cassou (Hyperion), p. 121, la segunda en Ch. Terrasse-French painting in the cent p. 144.

de Picasso mencionada, hay una síntesis del tema con las dos técnicas plásticas que le dieron vida, la arquitectónica y la ornamental. Pero todo resulta subordinado a la primera: la red ornamental no es más que la resonancia de un conjunto de construcciones, acentuada por las líneas rectas y paralelas a los bordes del cuadro. El ornamento geométrico pone énfasis en lo tectónico. Además, los diferentes planos se interpenetran en una multitud de espacios encabestrados. No hay pues predominio ornamental, ni en las formas, ni en la sugestión del espacio. La construcción sobresale. En el cuadro de Braque, que es una síntesis de la formación ornamental y naturalista de la naturaleza muerta, el acento está en lo material. Papel, madera, cristal y tela adquieren una calidad material por su combinación a la materia pictórica y al juego de arabescos sugestivos de esta materia. El ornamento, además, es supeditado a la creación de formas constructivas nuevas, y sirve nada más para ligarlas. La rigurosa definición espacial define estas formas y volúmenes que tienen una existencia material independiente y dominante. El ornamento es netamente un elemento secundario. La pintura de Henri Matisse, sumergida en grandes ritmos de arabescos, no es sin embargo, una pintura ornamental; pues las líneas delimitan planos de colores, y estos planos son los que constituyen lo importante en tal obra. Lo que interesa a este pintor, no son las líneas en sí, pero sí los vacíos que forman entre ellas. Es la superficie y su color que dominan, no el ornamento.

Es curioso comprobar, como a través de la naturaleza muerta se hallan conservados tantos rasgos ya definidos en el arte barroco, y como al mismo tiempo el estilo ha cambiado y la visión humana ha sido revolucionada. La idea de forma (volumen o superficie), se ha desarrollado sin interrupción en el arte europeo, siguiendo las huellas de Chardin, hasta llegar a los modernos. En el continente americano, es el ritmo de conjunto que preocupa a artesanos y artistas sin casi ocuparse de la forma ni de su renuevo. Este ritmo de conjunto, idea primitivamente barroca llega en antagonismo persistente con el clasicismo, a una forma nueva de expresión. De ella es síntoma la pintura de Amelia Peláez. El ritmo ornamental domina pero está como cuajado en su movimiento. En su arte se refleja una concepción nueva del objeto y al mismo tiempo una rehabilitación de un arte olvidado. Su íntimo desarrollo lleva insensiblemente al terreno de la historia e introduce así un poco de la idea del tiempo en la pintura. Las transparencias de sus ornamentos dejan traslucir las raíces de su creación, las contradicciones que supo vencer y como se transformó en la armonía final de una obra de arte de calidad.

ROBERT ALTMANN

#### 'NOTA BIBLIOGRAFICA

Weiss - Sánchez: Arquitectura cubana colonial.  
Martha de Castro: Un ensayo de aplicación de la teoría de Wölfflin a la arquitectura colonial cubana.  
A. Arroyo: Las artes industriales en Cuba.

## Poemas

### M I S T E R I O

Relumbra el aire, relumbra,  
el mediodía relumbra,  
pero no veo al sol.

Y de presencia en presencia  
todo se me transparenta,  
pero no veo al sol.

Perdido en las transparencias  
voy de reflejo a fulgor,  
pero no veo al sol.

Y él en la luz se desnuda  
y a cada esplendor pregunta,  
pero no vé al sol.

Berkeley, marzo 14 de 1944.

### L A R A M A

Canta en la punta del pino  
un pájaro, detenido,  
trémulo, sobre su trino.

Se yergue, flecha, en la rama,  
se desvanece entre alas  
y en música se derrama.

El pájaro es una astilla  
que canta y se quema viva  
en una nota amarilla.

Alzo los ojos: no hay nada  
sino un silencio que tiembla  
en una rama quebrada.

Berkeley, julio 6 de 1944.

## V I E N T O

Cantan las hojas,  
bailan las peras en el peral;  
gira la rosa,  
rosa del viento, no del rosal.

Nubes y nubes  
flotan dormidas, algas del aire;  
todo el espacio  
gira con ellas, fuerza de nadie.

Todo es espacio;  
vibra la vara de la amapola  
y una desnuda  
vuela en el viento lomo de ola.

Nada soy yo,  
cuerpo que flota, luz, oleaje;  
todo es del viento  
y el viento es aire siempre de viaje.

Berkeley, julio 31 de 1944.

## E S P I R A L

Como el clavel sobre su vara,  
como el clavel, es el cohete:  
es un clavel que se dispara.

Como el cohete el torbellino:  
sube hasta el cielo y se desgrana,  
canto de pájaro en un pino.

Como el clavel y como el viento  
el caracol es un cohete:  
petrificado movimiento.

Y la espiral en cada cosa  
su vibración difunde en giros:  
el movimiento no reposa.

El caracol ayer fué ola,  
mañana luz y viento, son,  
eco del eco, caracola.

Nueva York, agosto 16 y 17.

## N U B E S

¡Mira las islas blancas en el cielo!  
Mira las blancas plumas de sus pájaros  
volar entre el follaje de sus témpanos,  
míralas navegar y deshacerse,  
vano archipiélago fantasma!

Islas del cielo, soplo en un soplo suspendido,  
¡con pié ligero, semejante al aire,  
pisar sus playas sin dejar más huella  
que la sombra del viento sobre el agua!  
Y como el aire mismo entre las hojas  
perderse en el follaje de la bruma  
y como el aire ser labios sin cuerpo,  
cuerpo sin peso, fuerza sin orillas!

Berkeley, septiembre de 1944.

OCTAVIO PAZ

## La Luz del Siglo

QUE remota calidad  
imaginaria de circo  
tendrá la luz que miramos  
como un casero vinillo.

Luz del siglo iluminando  
al amigo, a la pradera.  
Sombra de la copa fina,  
luz malva de la merienda.

¡Qué luz de vals la visita  
en el sillón cariñoso  
si alarga la mano fina  
a la bandeja con oro.

La tarde quita a los vidrios  
la criolla maestría,  
silencia el agudo timbre  
cornetín del mediodía.

¡Y después, la noche honda,  
su portazo formidable,  
y la originaria música  
de los astros inefables!

Ilumina como a lámparas  
los diálogos melancólicos  
del mantel y de las manos  
extrañas, fugaces, de oro!

¡Y entre la noche, las noches,  
las amadas, las perdidas,  
doradas como las hojas,  
en rama de luz distinta!

## Un Día, una Mirada

**M**ISERICORDIA de la luz cayendo  
sobre la mesa, el pan y la ventana,  
oh luces de la sombra cotidiana  
callando en torno a Aquel que está durmiendo!

¿Aludes al misterio de María,  
luz que cruzas el aire sin tocarlo?  
¿Vas delante de Dios como delante  
de un rey vigila un misterioso heraldo?

Un día, una mirada de Tus ojos  
que ha cerrado la noche, mientras quedan  
en los abiertos campos deslumbrados  
tu memoria, tu sueño, tus estrellas!

Tú das al doloroso orgullo mío  
la mano inmensa y dulce del consuelo  
con calidad de lúcida respuesta  
por los hondos caminos verdaderos.

Por los caminos de la tarde antigua  
la dicha que tenía ya olvidada  
como una vieja estampa me conmueve:  
siento que llego a costa de palabra.

Oh cena del Señor, luz compartida,  
caritativo pan del día nuestro  
tornándote "esta luz", este milagro  
de ser ya hoy y todavía eterno!

Oh texto más dichoso que' la noche!  
Ausculata el jarro, el sueño, la locura,  
háblales con tu lengua conmovida  
para olvidar el dios, la fronda impura!

Conmuéveme con vara simple y tosca,  
que yo pueda mirar a la mirada!  
Hoy llegas a los oros interiores:  
"es la mesa, es el pan, es la ventana".

FINA GARCÍA MARRUZ

## Su Casa

*"Porque yo ya no soy yo  
ni mi casa es ya mi casa."*

GARCÍA LORCA

### PARA BELLA

LA casa está fuera de la ciudad, en los jardines de la casa mayor que es la ciudad, no al abrigo del grave techo de humo y ruidos, sino allí donde la lluvia moja y aun empapa, a la menuda intemperie de las estrellas, dolorosa tantas veces. Antiguamente aquel sitio fué el solar yermo en la parte ciega del muro: brillaba en él la luna destrozadamente, lo mismo que el casco rabioso, verde-lívido, de una botella muerta, y las nubes nocturnas paseaban por encima ágiles y bestiales como gatos enormes. Ahora lo han alcanzado los límites, queda en la orilla donde se entremezclan el sueño civil de los hombres y la lógica indiferente de la noche. La casa allí levantada puede que sea lo que un recuerdo, a medias invención, a medias cadáver. Para Pedro Pérez Merito, este hombre grueso que avanza con su vasto vientre delante, hendiendo el claro óleo de la tarde como la proa de un galeón rechoncho, lo es ciertamente.

"¡Dios mío, Perico, imagínate! La casa que viviste de muchacho!"—había dicho Agueda, su mujer, cuando Pedro le explicó su descubrimiento. Con un gesto grave, florido, encendió él su tabaco, sirviéndose de la pausa para subrayar la justa importancia de su juventud, razón de su

vida inimaginable. "Calculáte—dijo sentándose en la butaca floreada—, con toda la gente del velorio no me di cuenta al principio. Además, no tienes idea de lo que ha crecido aquello en estos años..." "El Tío Pedro—era tío hasta de los gatos, que lo miraban pasar con asombro en sus ojos redondos de pavor perpetuo—contempló entonces la ceniza de su tabaco: se permitía unos instantes de meditación sobre todos aquellos años. (En realidad, pensaba en cómo escondería a Agueda la quemadura en el hombro de su levita: se la había hecho el cigarro dolorosamente distraído de uno de los dolientes. El Tío Pedro, inclinado sobre el ataúd, era presentado al muerto, tío de un amigo suyo; mientras pensaba en lo misterioso de estos hombres a quienes sólo se conoce después de muertos, el cigarro doloroso mordisqueaba distraído el hombro de su levita. "Mi tío Antonio"—dijo el amigo en voz muy baja, previniendo la descortesía de su tío Antonio, que no abrió los ojos ni la boca, persistiendo sólo, con egoísmo terrible, en su apretada meditación sobre los contornos cenizos de su cara.)

Pues el Tío Pedro volvía ahora, de tarde, a la casa que unos días antes, con ocasión del velorio de un desconocido,

descubriera que era la suya, la que él vivió de niño. (Los familiares del muerto se habían mudado ya: tratábase de una de esas familias americanizadas que no sienten por el muerto nuestro trágico orgullo de españoles, que nos lo convierte en el héroe de alguna espantosa derrota; para ellos era el que ha cometido la indiscreción suprema, sonándose las narices en la tertulia y poniendo de manifiesto la genuina miseria de todos; algún día, sin embargo, ocuparía su puesto en ese aburrido "guest room" para los muertos que es la galería de retratos.) La calle era aún de tierra, crecida de risueños matojos; en los baches se acogían aun las mismas sombras menudas, siempre dispuestas a la broma inocente de un traspies; en los solares yermos—más raros ahora, por ello más yermos—se demoraban las mismas chivas doctorales, que si no eran las mismas tenían al menos la decencia de callárselo; y, moderno hijo pródigo, el Tío Pedro retornaba en mangas de camisa a la casa de sus padres, por la acera amurada de luz fresca.

Retornaba, pero representando una pequeña comedia. Esta pequeña comedia formaba parte, en cierto modo, de un plan mayor e informe: alquilaría la casa, se mudaría a ella, trataría de recobrar su pasado a través del espacio en que había transcurrido, aunque fuese atrayéndolo con ciertas trampas inevitables y legítimas. Pero por el momento se había olvidado de todo y representaba una pequeña comedia, para la que era necesario ese olvido. La representaba consiente-

mente, con premeditación: la casa estaba desalquilada, él se había procurado la única llave, nadie podría testificar contra el falso jovenzuelo que volvía a las cuatro del colegio.

El Tío Pedro miró con el rabo del ojo a lo largo de la calle y, encontrándola desierta, rompió en un trotecillo airoso.

### 1

El escolar rompió en un trotecillo airoso. Toda la tarde era un suculento pan de merienda, a través de cuyo migajón cálido avanzaba el escolar gustosamente. En el comedor, su madre, Esperanza, ancha y buena, lo aguarda con su delantal amarillo. Sobre la mesa, en el marco de oro, preside el padre muerto, embigotado y planchado, como a punto de iniciar un brindis en un banquete que no comienza nunca. Echado en el umbral de la puerta que da al patio, a la que prolonga un toldillo con una parra imaginaria, le alivia el gato a la tierra algo del peso de su sueño.

### 2

Es increíble cómo le alivia el peso aquella silla de mimbre, tan frágil, al vecino bonachón que vive al lado del escolar y que éste espera que esté sentado en la silla de mimbre, porque sabe descubrir juegos tan ingeniosos en los sitios más insospechados y contar tan buenas historias. Da gusto ver, cuando hace de león en torno del eucaliptos que está

junto a la fuente cegada, cómo suda y jadea.

3

En el sitio más insospechado ha descubierto una cancha de pelota. Ahora descansa sentado en los escalones de piedra, mientras la puerta de la casa desalquilada, cuyo color fué un blanco purísimo, con aire de ultrajada dignidad ostenta unas manchas redondas, juguetonas, churriasas. Y éste que viene corriendo como un elefante con dolor de estómago es el nuevo vecino: él lo vió ayer cuando preguntaba por la casa—la casa que él ha usurpado—en la bodega. “Yo no fui y que averigüen.” Da gusto ver cómo suda y jadea.

4

Sudante y jadeante cubrió los últimos pasos. Por un largo momento se afanó con la verja de hierro. Así que no vió, hasta demasiado tarde, la pequeña figura que lo observaba en pavorosa inmovilidad. De pronto gordo, de pronto tío, el Tío Pedro miró al niño con un terror gemebundo, que se le fué aquietando en miedo a todos los huesos. “Buenas tardes”—murmuró apenas. El niño se levantó ceremoniosamente: se había decidido por un papel de persona mayor. “Está usted en su casa”—dijo, ahuecando la voz cuanto pudo.

*“Caramba y caramba  
cuánta calamidad,  
que mi suerte es zamba  
y tuerta de verdad”,*

canturreteaba el Tío Pedro alegremente, al compás de “Ahí viene Carlos V”, mientras colgaba en la pared del comedor el retrato de su padre. Terminada su obra se echó un poco atrás, para contemplarla: durante un minuto el viejo Don Pedro y su viejo hijo se miraron derecho a los ojos; los bigotes del primero, enhiestos e indignados, condenaban abiertamente aquella mojiganga de acendrado mal gusto. El segundo Pedro suspiró y bajándose de la silla se sentó en ella de un bote. La cabeza inclinada sobre el pecho—los amables pliegues de su cuello, mullidos, neumáticos, recomendaban aquella posición—, semientornados los párpados sobre los amarillentos ojillos, observaba con aire crítico el comedor ya terminado. Los muebles eran los mismos que estuvieran allí años antes—le había tocado heredarlos. El aire, tibio, dulce, de la mañana, les prestaba una mentida inocencia: “Nosotros jamás nos movimos de aquí”, decía el aparador rozagante, con sus dos platos benignamente redondos encima, como otros tantos ojos puestos en blanco. Pero, ¿era verdad? El Tío Pedro hospedaba dudas ingratas. ¡Ayayay, no se recuerda uno de nada! “¡Ese aparador no estaba antes ahí!” gritó el Tío Pedro señalando al culpable con un dedo iracundo. La Tía Agueda, recién aparecida en la puerta—violácea sobre el fondo naranja del patio—, se puso en jarras y rezongó con aspereza, siguiendo con los ojos la dirección indicada por el Tío Pedro: “A ver qué te pasa ahora”. Por su parte el Tío Pedro se había lan-



FIG. 1. H. Holbein  
Sta. Isabel (detalle), 1516



FIG. 2. W. Klaasz Heda

El desayuno (1631)

ESTOS tres ejemplos muestran la relación estrecha del ornamento con la Naturaleza-muerta, a través de la historia.



FIG. 3. Mampara cubana.

EL ornamento tiene una doble función: romper las líneas de la arquitectura, y dirigir la luz determinando las relaciones de espacio. En la pintura conserva esta función.



FIG. 4. Patio de la casa de A. Peláez.



FIG. 5. Detalle de estudios ornamentales de A. Peláez.



FIG. 6. Interior de una casa colonial (Matanzas).



FIG. 7. Detalle de una composición de A. Peláez.



FIG. 8. Reja de escalera (El Cerro).

EL ornamento domina en el arte decorativo y en la pintura. Pero en la última exige una escritura y una estética propias.



FIG. 9. Detalle de una naturaleza-muerta ornamental de A. Peláez (1944).

zado en pos de su iracundo índice, alcanzándolo a tiempo para secundarlo en un golpe sonoro sobre la tabla del aparador. "Te digo que este trasto no estaba aquí antes"—vociferó el Tío Pedro lo mismo que si repeliese una injuria. Su mujer dejó escapar parte de su incomodidad por la válvula de su pie izquierdo, que, con maligna independencia, repicaba sobre el umbral una apostilla irónica. "Bueno, ¿y qué?", dijo la Tía Agueda heladamente. "¿Como y qué?"—preguntó el Tío Pedro estupefacto. "Sí: y qué"—repitió la Tía Agueda con esmeradísima enunciación. El Tío Pedro bajó entonces la cabeza y pasó su mano adolorida sobre la tabla del aparador, con el gesto del hombre que acaricia a su perro, único amigo cierto. Y mientras la Tía Agueda, rechinando aún, era devorada por las ondas naranjas del patio, el Tío Pedro se hundía en la sombra morada, hacia el sillón de mimbre, en el portal, y su periódico.

Pero el periódico a nada le sabía. ¿Qué es lo que yo quiero?, se preguntaba lleno de extrañeza, abanicándose con el terremoto de Tokio. ¿Por qué volví a esta casa? La única solución—explicaba a un lagarto que lo saludaba amablemente con su pañuelo rojo, desde el cantero de las rosas supuestas—es que volví a esta casa porque es la mía. ¿La mía? Pero, ¿la de quién? ¿La del niño llamado Pedro, de respingona naricilla y díscolo, a quien aguarda el sabroso pan de la merienda, cuyo migajón cálido es la carne misma de la cuarta hora de la tarde, con gusto a libertad y a luz "de casa?" Indudable-

mente. Pero indudablemente que no. Indudablemente que tal no es la casa a la que él ha vuelto: porque faltan la madre, el pan y el aparador-en-su-sitio, porque sobran Agueda y... él. De modo que no ha vuelto a su casa, porque sencillamente ésta no es la suya—ni hay esperanza de que ninguna lo sea, porque, aun suponiendo que no faltase nada y que se prescindiese de Agueda, sobraría él, él mismo, siempre. El ya no tenía casa a que volver, porque él no era ya—¿lo había sido nunca?—el mismo él.

A pesar de todo lo cual había vuelto a su casa. "El olvido—argüía el Tío Pedro con su comprensivo tabaco—el olvido es uno de los pecados mayores. Iría yo al Padre a decirle: Padre, yo, pecador de mí, me he olvidado de mi casa. Olvidé la inocencia de mi forma y esto—el Tío Pedro se golpeó el grueso vientre—no es más que el crecimiento monstruoso de mi olvido". Pero cerrando los ojos—el Tío Pedro los cerró como quien crea la siesta—es posible reconstruir de estas ruinas, como quien sueña el Partenón o el Coliseo, la imagen de la casa verdadera y del verdadero hijo pródigo que retorna. No se diga que para soñar valía más no haber vuelto: no es lo mismo soñar en un sitio que en otro. "Las piedras de esta casa son ya una encarnación de mi sueño, todo lo parcial que se quiera. Puede que a su llamado, a su conjuro el niño que yo sueño que me es aparezca realmente, en huesos y sangre, sentado ahí en esos escalones con su bate y su pelota, transformándose a mí—¿a mí?—apenas en una

fiebre de verano, en un humo tenue". Aquí el Tío Pedro abrió los ojos y sintió miedo. Sentado en los escalones del portal, grave, inmóvil, sosteniendo en el hueco de sus manos una pelota roja, lo miraba un niño de naricilla respingona y pelo negro y díscolo.

Durante varias eternidades menudas el Tío Pedro sudó nieve. Confesamos que sintió un miedo abyecto, aún cuando estaban allí hechas carne sus más increíbles esperanzas. Dedos temblorosos recorrieron una frente húmeda. La recorrieron con lo que no podemos menos que reconocer, aunque avergonzados, como un sentimiento de amorosa angustia. (Días después el Tío Pedro hizo sutiles e inútiles distinciones entre miedo y pánico.) Mientras tanto el niño se había puesto a rebotar su pelota sobre uno de los escalones.

Como quiera que al cabo de los sudores nada extraordinario sucediese—ninguna destrucción, ninguna transubstanciación—, el Tío Pedro pudo ya añorar el milagro. Aquel chiquillo era el mismo de la embarazosa escena de su "comedia". Vivía al lado, en una casucha reciente—es decir, posterior a los tiempos del Tío Pedro—, con una tía: era huérfano de padre y de madre. Puede que esta circunstancia aminorase la irritación que el Tío Pedro sentía por él, o puede que la aminorase su absurdo alivio de unos momentos antes; el caso es que procuró congratárselo diciendo: "¿Qué tal chiquillo?", y que el chiquillo lo miró de reojo y siguió rebotando su pelota en silencio.

Agueda, sentada en uno de los sillones recién pintados del portal, se lleva el pañuelito de olanda a sus ojos ardientes. A la otra parte de la calle, sobre el espinazo bermejo de la casa, recorta un gato su silueta negra junto a un denso cielo de púrpura. No se le siente el peso: es sólo una creación de la mirada, una sombra chinesca, una burla inefable. A la Tía Agueda este gato la hace llorar en goterones gruesos, salobres, campesinos. Entonces es que llega el Tío Pedro y le coloca su mano torpe sobre el pelo: "No llores más, mujer", le dice, compungido. El consuelo resulta excesivo para la Tía Agueda, que rompe en rotundos sollozos para los cuales el pañuelito de olanda parece insuficiente.

Hace ya dos meses que se les murió Consuelito, la única hija que tenían, matándoles la esperanza de los nietos. Consuelito era casada y no vivía con ellos. Fué a un baile de máscaras disfrazada de madama—el recuerdo exacto del disfraz es para el Tío Pedro precioso e importante; a la vuelta estaba ya enferma y enferma duró un mes que no pasaba nunca. Muerta estuvo muy poco, en cambio: apenas la noche del velorio y los días en que sintieron la brutal extracción como un vacío físico. Ahora... ahora es ni más ni menos un recuerdo, que duele pero con un dolor al que se asiste como en el teatro—pues la memoria de nuestros muertos es pura representación y contemplarla exige una especial limpieza, un abandono de todo motivo solamente egoísta o cotidiano, un—¡Dios nos val-

ga!—un esfuerzo. Por ello es que el Tío Pedro, pensando en Consuelito mientras sus manos pasean el pelo gastado de Agueda, puede soñarla en vez de dolerse, con la misma paz con que se sueñan las cosas que nunca han sido ni serán nunca. Allí, en el ventanal de esa casa, está Consuelito tejiendo con el hijo imaginario a sus pies. ¿Desde cuando ha estado allí Consuelito? ¡Ah, el Tío Pedro no lo sabe! Ha estado allí desde siempre, pues mientras coge este punto muere Alejandro Magno en toda su inacabable rabia y ya cuando coge el otro está el Tío Pedro soñándola. El niño, que tiene un gran bloque de madera en la mano, deja ahora sus juegos para mirarse en el claro perfil de su madre. La luz de la lámpara lo conforma, traza en un limpio arco la ceja, se demora en la caída frágil de la nariz, en los tiernos límites de la boca, en el surco, viejo e intemporal a una vez misma como una fisura de la tierra, que rompe la frente. El Tío Pedro le carga al niño el peso del bloque en la mano: sus bordes son duros y cortantes con una pequeña cavidad inesperada. Pero de pronto las agujas hacen un ruido metálico, el ruido de algo que se quiebra. Nadie hay en la ventana de la casa y el Tío Pedro se pasa la mano rígida por la boca. Una gran pesadumbre le cansa el cuerpo. Trabajosamente se han abierto paso entre el cielo espeso las primeras estrellas y cree verlas como ojos de moribundos que lo miran con triste rabia. Se apagarán de un momento a otro porque él no ha sabido ganarse los ojos

de aquel niño que miraría por ellos el alba del acabamiento y de la perfección última, de aquel niño que jugaba con las gracias ásperas de la madera mientras Alejandro Magno padecía su muerte inacabable. Los ojos percederos del Tío Pedro remplazan los del niño con su indecible pobreza, por un instante. Luego, con él, se morirán de un golpe todos.

"Dile a tu tía que no tenemos de la fina, pero que si le es lo mismo la sal de cocinar." Ahora bien: ¿qué cosa es esta cosa llamada mano y por qué no descansa como debiera en el sitio que sea, y con quien habla Agueda tan tranquilamente? El Tío Pedro miró su mano con salvaje extrañeza, repitiendo varias veces el nombre rarísimo a ver si la domesticaba, si la reducía a esa cautelosa sumisión que es la única especie de la familiaridad. Volvió la cabeza durante dos o tres siglos.

Agueda, dando muestras de fingida aunque deseada alegría, acaricia con su propia mano la cabeza rapada del niño, quien sostiene en las suyas un cuje recién hecho y la mira fijamente desde sus ojos redondos. La corteza de almácigo del cuje es posible pelarla sin trabajo con sólo pasar las uñas de este modo entre la savia húmeda, salvando la pequeña cavidad inesperada. Desde los grandes ojos redondos él está mirando a aquella mujer que es perpetuamente su madre.

"Oiga, señor, oiga, señor, oiga, usted es bobo?"—grita la vocecilla destemplada y la vara beligerante menudea sus golpes sobre el vientre del Tío Pedro, quien despierta con un bote doloroso. El niño, asus-

tado, olvida su capricho y escapa trotando escaleras abajo.

\* \* \*

La casa se le hizo costumbre. Cuando el Tío Pedro regresaba a ella con su voluminosa maleta de corredor de propiedades, que le valía todos aquellos servicios "doctor" de los buenos ingenuos, casi rechazados por él modestamente y con secreto halago; cuando venía abrumado por tanto roce grueso del tiempo enfermo, de la muerte sudada, del sueño borracho y blasfemante en una cara cualquiera; cuando volvía cansado de representarse y de quererse su casa era sólo un techo, una cama, el gusto en exceso fugaz del café que Agueda le preparaba siempre. Entonces resultaba bueno estarse a la manera muda de las cosas, llenando sólo un espacio necesario, respirando muy suavemente, no respirando apenas. Los ojos ocupados de las distintas figuras, las orejas de sonidos elementales, las narices del aliento áspero que les soplabla la tierra reseca, la lengua del gusto férreo de su peso, era un objeto más, pero un objeto de testimoniar el mundo. ¿Qué es el mundo?, podría preguntar algún dios-cillo a uno de los dioses mayores, quien, tomando aquel objeto de barro en la palma de sus manos enormes, respondería: esto. Poco a poco cualquier ruido agrio iba raspando allá debajo, no sabemos donde, y los sentidos volcaban entonces hacia adentro las cosas de que estaban ocupados, y de todos estos elementos nacían allá debajo las misteriosísimas criaturas: los pensamientos triviales devorándose insaciables

los unos a los otros—el mundo, horrorosamente, sintiéndose sus sentidos. Un plato que se rompe, lo que cuesta, la infame ictericia del Sr. González, la pobreza y el voraz olor de las flores. A veces nacían los sueños, en especie de recuerdos, por esta misma génesis absurda y natural—quizás porque entre los elementos echados allá debajo hubiese alguno de gracia extraña que les diese origen, como el pañuelo amarillo de una negra vieja, que, anudado al cansancio de su propia garganta, completaba la fantástica tos de su abuelo. Pero las más veces requería el recuerdo una elaboración laboriosa. Y cuando al fin lograba hacerles la armazón demasiado endeble, se venía todo al suelo porque una piedra mezquina no había sido bien inventada, revelándose como fantasma el de su padre fumando de tarde su tabaco, en el gusto arenoso de la colilla que era, después de todo, sólo un recuerdo más de otro tabaco difunto.

Vuelta entonces a lo que vale, a la peste del tabaquero, a la ducha rota, a la masticación continua del olvido que es el tiempo.

\* \* \*

Agueda y la vecina se habían hecho las grandes amigas, entretanto. La vecina era una mujer reseca y acartonada. Los músculos, aun los nervios, resaltaban en cordones tirantes bajo la piel sedienta. Se veía claramente cómo la vecina tiraba de estos cordones para mover, con cierta rigidez no exenta de gracia, la cabeza escueta o los brazos tan flacos que se les

oía el chirriar de los huesos. En verdad podía decirse que la vecina se reducía a sus ojos amarillos—cuya aparente vaguedad era desmentida por un fuego ya canibalesco—, desde los cuales la vecina ordenaba hasta los movimientos más insignificantes de su cuerpo. Su voz era profunda, resonante, llena de seguros y misteriosos propósitos. La noche del velorio la vecina había estado en todas partes, debido a su fulgurante rapidez. Había estado al mismo tiempo en el portal con una taza de chocolate para el yerno del tío Pedro y en la cocina preparando una inyección para Agueda y en el fondo junto al tío Pedro declamando consuelos como quien despeña rocas. El tío Pedro la odiaba. Odiaba su nombre, que era el de Rebeca.

Por algún inescrutable capricho fué el niño de la vecina quien la unió con Agueda. Rebeca, la solterona militante, y Agueda, la madre asesinada, tenían de común un hijo perdido. Hasta entonces su sobrino había sido para Rebeca un motivo de vaga irritación, acentuada por el cariño que creía deberle. Cuando la penuria estrechaba, Rebeca, mirándolo en venenoso silencio, pensaba: ¿qué derecho tuvo mi hermana imbécil de morirse y dejarme esto entre las manos? Sin embargo, cierto involuntario cariño que le tenía era muy otro del que creía deberle; su rencor muy otro. Recién ahora, mientras consolaba de su pérdida a su nueva amiga, les sentía, en la violencia desgarrada del consuelo, el verdadero peso.

El huérfano, por otra parte, atrajo

siempre a Agueda. Su exuberancia complaciase en rodear a la criatura desamparada. Con algo de inconsciente desprecio miraba a la madre muerta, con más que desdén a la Tía. Pero ahora lo que pudo ser una causa de celosa antipatía trocábase, por la orfandad del chiquillo, en comunión de las dos mujeres, de Agueda y de Rebeca, robadas de sus hijos materiales. Oficiaban las dos en torno del sueño común, sobre cuya inocente soledad resbalaban intactas las ficciones.

\* \* \*

El niño comenzó a visitar la casa con más frecuencia. De noche, luego de comer, mientras Agueda y Rebeca, acompañadas por el coro agrio de las agujas omniscientes, perfeccionaban los tejidos del día, ornándolos con minúsculas bestias heráldicas; mientras el Tío Pedro, en un rincón oculto de la terraza, se empozaba Pedro adentro a la luz manchada de insectos del foco, y los grillos enormes y los diminutos perros distantes trababan sus noticias sobre el dolor general; de noche disponía el niño su pequeño cuerpo frente a estas fantásticas criaturas, sus mayores, y les oía el murmullo y les veía los colores extraños, el pelo amarillento de Agueda bruñido por la luz, la blusa purpúrea de su Tía y los reflejos numerosos, azules, naranjas y sangrientos, que daba el diamante del Tío Pedro como si hubiese alguien allí dentro haciendo desesperadas señales. Le habían regalado un cuaderno y unos creyones, y cuando se cansaba de ver aquellos rescoldos consumiéndose, se ocupaba con grave atención

en trasponerles los colores, atravesando de un violeta ardiente la cara de una mujer y desangrando la blusa de otra hasta un lívido amarillo. Se hizo también costumbre su presencia ágil, callada como de animal nocturno. Todo su bullicioso escándalo del día se aquietaba, de noche, en un tranquilo asombro.

El Tío Pedro podía así ocuparse, él a su vez, en mirarlo estar, en contemplarle la quietud que limaba las acrobacias irreconciliables del día, despojándolo de su nombre y convirtiéndolo casi en una imagen, en el Niño original, inocente de todo acto. El Tío Pedro procuraba no encontrarlo de día para que nada enturbiasse la limpia imagen de las veladas. El niño, por su parte, redujo al diamante todo su interés por el Tío Pedro, y si alguna vez pensaba en aquella doble criatura—¡quién lo sabra nunca!—era como “el diamante que está en el señor gordo” tan sólo. La pesadumbre del Tío Pedro apellidaba los días, buena para burlas; la llama liviana del cristal dibujaba los nombres a las noches.

\* \* \*

Una en que llovió a cántaros rabiosos—las ranas, desde el solar anegado de sombras, celebraban el agua interminablemente—y faltaba la vecina, agarrotada en la casa por un grave dolor de cabeza, se arriesgó el Tío Pedro a hablar con el niño. El portal de la casa era de finas columnas de madera—visto de lejos semejaba una araña airosa y enorme—, con un adorno en forma de conchas, también parecían grandes gotas de agua, siempre

detenidas. Eran las mismas que habían estado inmóviles, desde años antes, otra noche en que él escuchaba una historia, coreada por las ranas ocultas, que nunca llegó a terminarse. El era entonces pequeño y ágil; sentado en el suelo agradablemente frío escuchaba la voz monótona del vecino bonachón, como de una trompa rústica llamando en lo más lejos, insistiendo con paciente torpeza en un tiempo y un sitio incalculables. La silla de mimbre gemía a veces. ¡Ah, y cómo olía la hierba inexistente, en el bosque por donde huían los niños! Un especial desasosiego comentaba la intangibilidad de aquellas hierbas, olorosas a tierra empapada y traspasada de sombra, su radical ausencia. Los niños quedaron perdidos aquella noche, en el bosque, por alguna causa que ya no recordaba. ¿No era tiempo ahora de que volviesen a casa?

Sentado en las frescas losas rojas el chiquillo de la vecina lo estaba mirando con los ojos muy abiertos. “Voy a contarte una historia”—había dicho el Tío Pedro, no sin cierta timidez. Pero el niño se había limitado a asentir con la cabeza. El agua y la obscuridad asombraban sus ojos, colmaban su cuerpo en una profunda quietud de aguas detenidas. Esta noche el agua aquietaba aún sus tranquilos juegos nocturnos. Cuando el Tío Pedro comenzó a hablar, en una voz ronca e igual, su cara se animó con un leve frunce.

A medida que la historia pasaba el Tío Pedro—cuyos ojos estaban fijos en un pedazo de cristal medio sepultado entre el fango del cantero, brillando con una

llama morada—sentíase confortablemente desligado de su voz, como si fuese otro quien hablase, o como si su voz fuese el sonar de una fuente, algo impersonal y que nada significaba a no ser en especie de frescura o tristeza. La noche de la historia, por la que huían los niños dejando su mortal rastro de pan, toda la historia, en suma, era para él la simple noche, la noche húmeda de afuera. Quizás por ello cobraron tal peso de realidad las hojas del bosque que el niño que lo escuchaba recogió su aliento con fuerza entre los dientes, distrayéndolo. El Tío Pedro hizo una pausa y volvió los ojos al niño, que lo miraba ahora con el ceño fruncido, los ojos estrechos, la boca entreabierta. Había algo curiosamente familiar en su rostro, o mejor, en la emoción cuya imagen era el rostro. Con mucho cuidado el Tío Pedro reinició la historia. Mientras hablaba sus espesas cejas se reunieron sobre la ancha nariz, sus ojos se endurecieron por el esfuerzo de precisar sus recuerdos. ¿Por qué le era familiar aquella imagen? De pronto lo supo.

En aquel momento sonó la voz de Agueda. “Ya es hora de acostarse”—dijo la voz de Agueda con la figurada dulzura que se usa para los niños. El Tío Pedro volvió la cabeza con una irritación curiosa. Sintió una medular rebeldía contra tanta injusticia. Estaba a dos pasos de un menudo absurdo cuando lo salvó la vocecilla rabiosa de su oyente: “¡Qué, si es muy temprano!” El Tío Pedro aprobó sonriendo: “¡Qué, si es muy temprano!” El niño tenía echados hacia atrás los hombros y la pequeña cabeza temblaba sobre el cuello delgado. De modo que esta noche quedarían los otros niños aún perdidos en el bosque. Así había de ser, sin embargo.

El Tío Pedro echó hacia atrás la silla, que crujió desconsolada bajo su peso. La silla era de mimbre. De modo que a estas costas, pensó el Tío Pedro sonriendo para sí con melancolía. Pero entonces tuvo una revelación importante. Aplacó, conciliatorio, a Agueda. Y procedió a terminar la historia.

ELISEO DIEGO

# El Nuevo Provincialismo

## I

UNA nota escrita sobre un asunto determinado o acerca del mismo, requiere un título formidable, ya para recordar al escritor hacia dónde se dirige, ya para que un asunto escurridizo sea claro para el lector.

Tengo que confesar temores de una peculiar insuficiencia en esta ocasión; me acuerdo de una ocasión similar, diez años atrás, cuando escribí un ensayo para el número del décimo aniversario de la "Virginia Quarterly Review".<sup>(1)</sup>

Tal cual yo lo recuerdo (pues no me ha sido posible, releerlo, al empezar a escribir esto), aquel ensayo era un poco más apagado y un poco más seguro de sí mismo, de lo que estas notas pudieran ser. Fué escrito en el climax del renacimiento de la Literatura del Sur. Este renacimiento ya ha pasado o de todas maneras aquel período; y yo escribo, todos escribimos, en medio de la mayor de las guerras. ¿Será la nueva literatura del Sur, o la literatura global de los Estados Unidos, diferente de todo lo que conocimos antes de la guerra? ¿Será, la Literatura Americana más parecida en todo el país? ¿Y más parecida a la literatura mundial?

(1) "La Profesión de las Letras en el Sur", Virginia Quarterly Review, Primavera de 1935. Reimpreso en "Ensayos Reaccionarios sobre Poesía e Ideas" (Scribner, 1936).

Una respuesta afirmativa a esta última pregunta, haría aparecer a nuestros literatos nacionalistas—Mr. Van Wyck Brooks, Mr. Kazin y Mr. De Voto—un poco anticuados, más de lo que verdaderamente han sido considerados, como los contemporáneos intelectuales de Buckle y Taine. Su influencia, ya no es sentida por nadie que escriba seriamente; y nos parece suficiente hacer presente la paradoja, que ni aún el nacionalismo literario puede hacer abortar una literatura nacional legítima, cuando está preparada a aparecer, cuando, de hecho, hemos llegado a convertirnos en una nación. Pero es mucho más lógico, que nos convirtamos primero en una internación. Estas reflexiones se exponen para prepararnos para algo que desde hace mucho tiempo he deseado tener la ocasión de decir; que mero regionalismo, tal cual hemos oído hablar de él, en años recientes, no es suficiente. Que este regionalismo pintoresco de color local es un subproducto del nacionalismo y que no está preparado suficientemente para soportar una literatura madura, ni es tampoco nacionalismo.

Sin embargo, ninguna literatura puede madurar sin la conciencia de lo regional, sólo puede ser senil, con la renovada inmadurez de la senilidad. Porque sin regionalismo, sin localidad en el sentido de continuidad local en tradición y creen-

cias, solo obtendríamos una literatura global que Mr. John Dos Passos pudiera haber escrito, quizás si una literatura, que a pesar de mi admiración por Mr. Dos Passos, yo no hubiera siquiera leído. Esta nueva literatura sería probablemente, personal, sentimentalmente objetiva, dura y "antisocial" y sin disputa alcanzaría sus mejores efectos en una versión moderna de los antiguos relatos de viajes, tal como muchos de los libros de Mr. Dos Passos que no son más que relatos de viajes, ya en el exterior, ya en casa, relatos de viajes al Sur y al Oeste y a los confines del mundo. Nuevos Crusoes, nuevos Capitanes Shingletons, nuevos Gulliveres aparecerán, pero serán Gulliveres que verán con sus ojos, no a través de ellos. No será una literatura "nacional" ni aun siquiera una literatura "internacional"; será una literatura provincial con horizontes mundiales, horizontes de un mundo geográfico, que no tiene necesidad de ser mayor, espiritualmente, que el Condado de Bourhorn, Kentucky; provincialismo sin regionalismo.

## II

Si el regionalismo no es suficiente, ¿es acaso un provincialismo mundial suficiente? Se ha supuesto generalmente en nuestro tiempo, que las serias limitaciones de mero interés regional, pueden ser corregidas, desechándolas por un punto de vista "universal", por una doctrina social o política que relacione o integre la comunidad local en el mundo, en los pro-

gresos de una cultura superior. Lo que esta cultura superior es o debe ser, nadie lo ha explicado claramente. Luce como política o de alguna manera "social" y alcanza en énfasis imaginativo desde la línea del partido Stalinista, en cuyo frente en este país, se escribió el "Slogan" Defensa de la Cultura (¿Qué Cultura?) hasta el "Hombre Corriente" de Wallace, a quien Mr. Wallace parece desear que permanezca corriente.

Lo que a nadie se le ha ocurrido, es hacer la simple pregunta siguiente: ¿Qué sucedería si se convirtiese el mundo entero en una vasta región? A mí me parece, que esta es la dificultad de los esquemas mundiales de hoy; ellos proponen una mayor extensión de las limitaciones políticas y filosóficas de los principios regionales. "Acerquémonos a los Chinos", "Conozca a sus semejantes, les agradarán más y no los combatiréis".

¿Son acaso estas proposiciones ciertas? Lo dudo. Los europeos pelean entre sí, y no es porque no se conozcan los unos a los otros. Por supuesto que esto no implica, que están peleando, porque se conocen entre sí; pero esta proposición es tan lógica como la contraria. El verdadero fin, no es la comunicación física ni la vecindad parroquial en una escala mundial. El verdadero fin, tal cual yo lo veo, es, lo que usted comunica, después que posee el medio físico de comunicarse. Le es posible a los hombres encontrarse cara a cara con otros y no tener nada que decirse. En tal caso se les puede ocurrir, que ya que no pueden establecer un

entendimiento común, pueden tratar de quitarle algo a los demás, y puede quedar temporalmente establecido, como en la generación pasada, ciertas regla de mutuo despojo, que por cierto tiempo parecían "Cooperación internacional".

Todo esto tiene su significado en la literatura actual, en la de los Estados Unidos y en la del Sur, en el cercano pasado y en el próximo futuro. Porque la historia opone o complementa. La comunidad o región aislada, no es comunidad mundial o región mundial. En nuestros tiempos hemos sido la víctima de una metáfora geográfica, de una figura espacial, hemos tratado de compensar las limitaciones de la pequeña comunidad mirando en la faz a la gran comunidad, la cual no es siempre mayor ni espiritual ni culturalmente que la pequeña comunidad. El complemento del principio regional, la única fuerza que en el pasado ha impedido que la región (de cualquier tamaño que fuera) se convirtiese en provincial, que fuera obligada por los intereses inmediatos, es una cultura no política o supra política, tal cual la tuvo Europa por más de seiscientos años y la cual costreñía la guerra al "objetivo limitado".

Lo cual quiere decir, que había suficiente unidad en algún lugar cimero, para impedir ser arrastrados por mero interés y el limitar las guerras a unas pocas massacres, provocadas por el celo regional o por el deseo de los soberanos de impedir que sus vecinos se escapasen de su poder. El pequeño ejército profesional de los de

arriba, nunca trató de amenazar a la vasta y estable energía de las masas hasta la época de Luis XIV y no fué hasta la época de Napoleón que fué posible que peleara una nación entera.

Esta clase de unidad prevaleciente en el Occidente hasta el siglo XIX, ha sido muy bien descrita por Christopher Dawson como un balance peculiar de la Cultura Griega y de la Piedad Cristiana, ambas impuestas por Roma a los bárbaros nórdicos. Fué esta especial combinación la que hizo posible la civilización europea, y fué la que los hombres se comunicaban en el acto de vivir conjuntamente. Fué esta fuerza la que redujo la heterogeneidad regional en una unidad manejable o aun la sublimó en formas universales. ¿Y no ha pasado justamente ya, esta civilización? Solo hombres obligados por ilusiones perversas o por la oratoria pública creen, que actualmente tenemos una civilización cristiana; todavía nos quedan cristianos, en el sentido recto, pero ni en política ni en educación juegan un papel efectivo ni los motivos ni las normas cristianas. No preguntamos: ¿Es esto justo? sólo preguntamos: ¿Resultará esto? Esta es la pregunta típica de los hombres que representan el decadente humanismo de la mitad griega de nuestra tradición. Porque tal humanismo ha terminado en ser la mitad de la mitad; sólo representa la mitad del espíritu griego, la mitad científica o empírica que nos ha dado nuestra tecnología. Y Tecnología sin cristianismo es, simple barbarismo, pero un barbarismo refinado, violento y decadente, no el vi-

goroso barbarismo de la selva y de la tierra.

### III

Este es el aspecto catastrófico. No lo he creado y supongo que no es completamente cierto. Algunos pocos hombres, de cierta manera, evadirán la eficiencia total y vivirán, como lo hacían en el pasado; muchos se sentirán fastidiados por las máquinas, o como el banquero retirado de mi pueblo, rehusaran usar productos hechos a máquina y harán a mano los productos de utilidad diaria. El individuo humano, tendrá en el futuro, como tuvo en el pasado una economía natural a la que ocasionalmente puede volver, si no está muy ligado a fuerzas distantes.

### IV

Esta economía natural, sin la protección de la conciencia regional, no puede ser un freno efectivo contra las fuerzas normativas del mundo exterior. Porque el regionalismo, es aquella conciencia o aquel hábito de los hombres de una localidad dada, que los impulsa a ciertos esquemas de pensamiento y de conducta heredados de sus antecesores. El regionalismo, por lo tanto, está limitado en el espacio, pero no en el tiempo.

La actitud provincial está limitada en el tiempo, pero no en el espacio. Cuando el hombre regional, en su ignorancia del mundo, ignorancia que es a menudo, intensa y creadora; extiende sus necesidades

inmediatas al mundo y pretende que el momento presente es el único, se convierte en un hombre provincial. Se separa del pasado y sin el tesoro de la sabiduría tradicional al atacar el más simple de los problemas de la vida, lo hace como si nadie hubiera sabido de ello antes. Una sociedad sin artes, dijo Platón, vive de casualidad. El hombre provincial, encerrado en el presente, vive de casualidad.

### V

Este encadenamiento de ideas debe hacer ver claramente, hacia dónde se conduce esta discusión del problema. Ya que el mundo actual, es más provincial en apariencias, que lo que lo ha sido desde la centuria novena, y aun en aquella época, que con su primitiva economía agraria, era una fuerte base regional para la independencia individual.

El capitalismo industrial, nos ha dado, el provincialismo sin regionalismo; estamos obligados a ofrecer soluciones a "problemas", que nos parecen únicos, porque hemos olvidado la naturaleza del hombre y habiendo destruido nuestras sociedades regionales en el occidente, estamos fanáticamente, tratando de arrastrar a otros pueblos a nuestra órbita provincial, con el propósito de "salvarlos".

Nuestra política utópica es provincial. Esta muy bien que nos reunamos en Dumbarton Oaks o en el Mar Negro, para arreglar al mundo, pero a menos que los protagonistas de aquellos dramas de periodismo, tengan poderes ocultos, y

hasta el momento no tenemos ninguna razón para suponer que los tengan, los resultados para el mundo serán casi necesariamente política de fuerza o meramente reglas de despojo que aparecen como cooperación. La cooperación que se desea, es para el bienestar físico del hombre, pero, es un hecho curioso (no me ha sido posible encontrar ninguna historia que niegue este hecho) que el bienestar físico del hombre, perseguido como un fin en si mismo, nunca ha podido prosperar. El sueño del Siglo XIX, de una utopía secular produjo el Socialismo Marxista, el Nacional Socialismo y las dos más grandes guerras de la historia; y quizás si solamente es otra muestra de nuestro provincialismo, que ignoremos la causación entre estos sueños y las guerras y prevengamos al hombre de los mismos sueños para evitar las otras guerras, en las cuales el sueño utópico, ha indudablemente tenido parte en su causa. Nadie desea ver a los pueblos orientales dominados por los japoneses, ni que estén hambrientos y mal vestidos; pero hasta este momento de la historia de la civilización, ha sido virtualmente imposible alimentar y vestir a los pueblos. Es mi impresión personal que ellos son alimentados y vestidos debidos a algún otro impulso, a algún poder creador que algunas veces identificamos con la religión y con las artes.

Es un pequeño juego; pero ¿no son las "Cuatro Libertades" una expresión típica de nuestro provincialismo mundial? Aquí hay una fantasía radial del sueño secular

del siglo XIX. Garantizamos al mundo, libertad de pensamiento, pero, ¿para pensar en qué? (Yo había supuesto que estábamos opuestos a la libertad de pensamiento de los alemanes y japoneses.) ¿Es acaso libertad de pensar nuestro pensamiento? Garantizamos libertad de Cultos, ¿pero para adorar qué? A menos que uno separe el culto de todo lo que los Javaneses, Hotentotes, Rusos y Americanos puedan estar haciendo (en nuestro caso, casi hemos tenido éxito en esto). Que hay que impedir a los Javaneses, Hotentotes, Rusos y a nosotros mismo adorar el dios de la guerra y someter esta religión a la prueba de la práctica.

Garantizamos al mundo la libertad de la necesidad. Mejor hubiéramos garantizado o alguien hubiera mejor garantizado, aunque la garantía no fuera buena, hacer sus vidas independientes de alguien a nueve mil millas de distancia. Porque el Capitalismo Industrial del Siglo XIX y aún más nuestra avanzada tecnología ha hecho muy difícil a los pueblos "atrasados" (por no decir nada de nosotros, en pequeños grupos y unidades) el vivir independientes. En otras palabras, hemos destruido las economías regionales y ofrecemos un remedio provincial para los males resultantes, lo que es igual, un remedio utópico, que ignora nuestras experiencias del pasado.

Garantizamos al mundo la libertad del "temor". Sobre esta libertad, confieso que no tengo nada que decir, la arrogancia provincial no podría ir más allá y si mi propia religión no ha sido destruída por

las mismas fuerzas que destruyeron las de Churchill y Roosevelt (no les niego a ellos ni a mí mismo sentimientos de piedad), esperarí que la cólera de Dios los heriría. Infiero de sus cínicas repudiación de las "Cuatro Libertades" como documento oficial, la frivolidad casual con la cual lo redactaron, que había un radio en el buque. Esta facilidad de comunicación los impelía a comunicarse con el Mundo, en un momento en que no había nada que comunicar.

## VI

Me siento un poco confundido, por haber usado tan grandes concepciones y tan pequeñas especificaciones. Antes de seguir adelante, debe mostrar más claramente ciertas conexiones entre el regionalismo y el provincialismo, que solamente he enunciado. En relación con la alta civilización, la sociedad regional es la sociedad neutral, puede ser primitiva o altamente culta o alguno de los grados intermedios entre estas dos posibilidades.

En el Occidente, nuestra peculiar civilización, se basaba en la autonomía regional, sus desbordamientos se corregían y sublimaban por la cultura clásica-cristiana, la cual proveía una forma para los más altos desarrollos de las potencialidades del hombre como *hombre*. El hombre pertenecía a su aldea, valle, montaña o costa, pero era un cristiano, cuyas disciplinas hebraicas habían suavizado su salvajismo tribal y cuyo humanismo clásico había moderado los impulsos literales

de su cristianismo hacia un suicidio piadoso.

Si esta cultura peculiar del Occidente está debilitándose o si ha pasado como fuerza creadora, nos quedamos con nuestros diversos regionalismos o nos han dejado con ellos. Porque el mito de la ciencia, que minó esta cultura, y creó la economía moderna, enraizó las economías regionales y está creando una economía regional mundial. Economía regional, significa, interdependencia de los vecinos de una región, bien sea esta, una aldea alpina o el mundo entero. El mundo, como la aldea alpina, puede permanecer neutral con respecto a la alta civilización. Regionalismo sin civilización, que significa con respecto a nosotros, regionalismo sin la cultura clásico-cristiana, se convierte en provincialismo; y el regionalismo mundial se convierte en provincialismo mundial. Ya que regionalismo mundial es aquella actitud mental, en la cual, los hombres regionales pierden sus orígenes en el pasado y su continuidad con el presente y empiezan cada día, como si no hubiera habido un ayer.

A esta actitud mental nos vemos forzados. Está tan profundamente arraigada en nosotros (y no hago excepción de mi persona) que debemos participar en sus mejores propósitos, sin importarnos lo incompleto que éstos sean; ya que la buena voluntad, aun dirigida hacia las "Cuatro Libertades" es mejor que mala voluntad; y estoy convencido que aun los más tozudos tradicionalistas negarían su cada vez más precaria tradición, si rehusaran

actuar en favor de lo que de ella queda, ya que no pueden actuar por toda la tradición. Pero este remanente es útil, siempre habrá una minoría cuya memoria no habrá sido oscurecida por lo que la Causa Cristiana llama la Reversión del Sentido del Tiempo. No todos derivaremos nuestras normas de la naturaleza humana y de la buena sociedad de un futuro falto de experiencia, imaginado por H. G. Wells y por Henry Wallace.

## VII EPILOGO

El brillante e inesperado renacimiento de las letras del Sur, que tuvo lugar entre las dos guerras, quizás no sea de gran importancia en la literatura del mundo moderno; pero, por primera vez, el sur tuvo una literatura de madurez considerable, suficientemente destacada, para exigir una crítica especial, que no logra obtener. Las ideas provinciales de los críticos del Norte y del Este (no hubo crítica del Sur, solamente algunos críticos sureños), la visión provincial de la literatura del Sur en el reciente renacimiento, siguió una dirección, más o menos como la que sigue: el Sur, atrasado y antiliberal, controlado por blancos que elogian una única perversidad moral, no ofrece en sí mismo un asunto digno del novelista o del poeta, se desprende de esto, que la única literatura aceptable que puede producir el Sur, es la de agitación social, por medio de la cual, las necesidades de

reformas tengan su publicidad. Con esta receta, se escribieron docenas de novelas en el Sur (sólo puedo recordar una novelista del sur, que ignoró este esquema y que sin embargo, fué continuamente popular, la fallecida Elizabeth Madox Roberts). Esta fórmula imponía dos limitaciones al escritor sureño; primero, debía ignorar el ambiente histórico de su asunto; y segundo, debía juzgar el asunto, estrictamente, desde el punto de vista del bienestar material de sus caracteres y de la "injusticia" que impedía que obtuviese dicho bienestar. Quizás, si mi testimonio no es totalmente desinteresado, pero, por lo menos estoy convencido de que no se produjo una sola novela distinguida sobre el Sur o en el Sur, con este punto de vista. La novela que más se acercó a una verdadera distinción, fué la escrita por Miss Glasgow "Tierras Desoladas"; pero aun esta excelente novela está escrita aparte de este asunto, con el resultado que la frustración de sus campesinos de Virginia, no se presenta como un ejemplo de la decadencia de la cultura rural en general, sino más bien como una simple lección objetiva de la falta de "ventajas" americanas standards. (Los otros libros de Miss Glasgow, presentan otros problemas, principalmente los problemas de un escritor conscientemente "liberal" que obtiene sus conocimientos de la naturaleza humana, de una fuente más rica que la de sus ideas, y que por lo tanto escribe un tanto por debajo del nivel de su tradición histórica). Pero esto no es una lista de todas las novelas so-

ciológicas desde 1918 a la fecha. Si estas notas fueran un juego de salón, yo desafiaria a los "críticos" que las alabaron en el 20 y en el 30, a que mostrasen una sola novela, que estuviesen dispuestos a dejar competir con los mejores escritos europeos de esa época.

Ha habido alguna confusión en el Sur así como en los demás lugares, acerca de los asuntos accesibles al escritor sureño; esta confusión se debe apelar ante la historia: ¿cuál es la estructura de la sociedad del Sur? ¿Cómo era ésta en 1840 y en 1850? Afortunadamente no es necesario, contestar aquí esta pregunta. Para cerrar estas notas, quisiera hacer algunas distinciones elementales. Si el asunto sobre el Sur es la destrucción de éste por la guerra y su posterior degradación por los "Carpetbaggers" y "Scalawags" y la consecuencia falta de fuerza moral e imaginación en el cínico materialismo del nuevo sur, entonces, los sociólogos de la novela y los llamados tradicionalistas tratan de hablar acerca del mismo asunto; pero con la diferencia (y es una diferencia entre dos mundos): el mundo provincial del presente, que ve como total solución del problema humano, la justicia legal y el bienestar material; y el mundo clásico-cristiano, basado en la conciencia regional que proclama que honor, justicia, imaginación, verdad, dignidad humana y poder de adquisición limitado solamente pueden justificar un orden social, no importa qué rico o eficiente éste sea, y pueden hacer mucho para justificar un orden de dilapidación y corrupción, tal

como en el Sur hoy día, si unas pocas personas proclaman apasionadamente estas creencias.

Así, en el período del renacimiento del Sur, nuestros escritores, tanto poetas como novelistas, pueden ser clasificados en los dos grandes grupos que he mencionado, entre los tradicionalistas, cuya obra perdurará, por lo menos señalaré a Stark Young, Elizabeth Madox Roberts, Katherine Ann Porter, Robert Penn Warren, Caroline Gordon, Ellen Glasgow (especialmente en "The Sheltered Life"), y William Faulkner que es uno de los novelistas más poderosos y originales de los Estados Unidos y uno de los mejores del mundo moderno. Debo aclarar, que cuando digo tradicionalista, no significa el escritor que acepta o rechaza la pintura convencional del Sur en el pasado. Como tradicionalista y en oposición al escritor provincial, yo quiero señalar al escritor que toma al Sur como lo conoce actualmente o como puede encontrar que era en el pasado y que lo ve como una región con características especiales, pero sin embargo, ofreciendo como un asunto imaginativo, la condición de los seres humanos, como ésta ha sido y como indudablemente continuará siendo aquí y en otras partes del mundo.

Pero si el aspecto provincial, ha de prevalecer, tal como lo he mostrado hasta aquí, no hay ninguna razón para pensar que el Sur ha de permanecer inmune. Con la guerra de 1914-1918 el Sur reentró en el mundo (al cruzar la frontera, lanzó una mirada hacia atrás, esta mirada hacia

detrás nos trajo el renacimiento, una literatura consciente del pasado en el presente. En el ensayo al cual me refería en los primeros párrafos de estas notas (ya lo he releído) dije: "De la peculiar conciencia histórica del escritor sureño, han surgido trabajos de un orden especial; pero el foco de esa conciencia es bien temporal, ha hecho posible ese curioso estallido de inteligencia que presenciamos en el cruce de las rutas, no muy diferente,

(Traducción de Rodolfo Tro.)

aunque en escala infinitesimal, al estallido del genio poético del final del Siglo XVI, cuando la Inglaterra comercial había empezado a aplastar a la Inglaterra feudal." No encuentro razones para cambiar hoy mi punto de vista.

Desde ahora en adelante, provinciales sin región, estamos obligados a ver *con* los ojos, no *a través* de ellos.

ALLEN TATE

## Certidumbre

**P**OR una mirada comprendo  
que se hizo la luz de la luz misma.  
¿Cómo se ha de sentir  
que las primeras nubes que se encendieron  
y el mar de suave brisa y la montaña  
no brotan, constantes, del primer reino de la alegría?  
Esta pupila ardiente  
ve la inmortal rosa y la noche estrellada  
vivir una agonía  
de otras aguas y sombras confusamente alimentadas.

Su castillo armonioso la lluvia  
deshace en la neblina de los árboles;  
pero se sabe que Dios es  
la mirada gris detenida por una pequeña música  
que no puede dar más que sombra dolorosa.  
O quizás el tímido silencio ante una virgen memoria que se adelanta,  
o un joven desolado ante la firmeza del agua  
sin la fresca amistad de aquellos días cuando danzaban para él.

La luminosa brisa su murmullo  
anuncia en el oído, y no acalla  
el sordo rumor, tierno, de la sangre,  
sensación de una oscura condena.  
No puede apagar, con tantos ciervos rumorosos,  
el silencio profundo y conmovedor  
con que siento al músculo hercúleo de mi imaginación,  
(de mi vida), henchido en el esfuerzo  
de subir, suave ávido,  
para que yo vea sin goce  
esa limpia agua, esa libre llama, interminables.

SAMUEL FEIJÓO

## El Secreto de Kafka

EL secreto de Kafka—el de su arte—consiste exclusivamente en que él no es otra cosa que un literato. El mundo se divide en dos grandes mitades si lo miramos desde el ángulo de la personalidad: el de los que tienen fe y el de los “que dan fe...” Los primeros, por su condición de creyentes, no pueden dar fe de esta fe (la limitación para esto es su fe misma), que sería dar cuenta de la marcha del mundo; los segundos no podrían tenerla porque precisamente sólo sirven para dar fe de esa marcha del mundo. Los primeros reciben el nombre de seres humanos; los segundos el de artistas. Por eso los primeros gozan tanto cuando se ven transformados por el artista en entes imaginarios, en personas despersonalizadas.

Es por esto que importa sobremanera concluir que Kafka no es otra cosa que un literato que da fe de la marcha del mundo. Ahora bien, este dar fe no se verifica a base de teología alguna, ética o filosofía. Se verifica estrictamente por medios puramente literarios, es decir, mediante enormes arquitecturas de imágenes. De ahí que deba tenerse sumo cuidado, al practicar una disección de la obra kafkiana, de no caer en lamentables tautologías. Todo el mundo reconoce que uno de los pilares esenciales del arte de Kafka es su lúcido olvido del individuo (aisladamente considerado) y su énfasis absoluto

sobre lo objetivo del mundo. Pero con la virtud erigen el error: al practicar la disección de su obra le atribuyen todos los supuestos subjetivos imaginables y olvidan su única razón objetiva, esto es, la razón literaria, la invención literaria.

Por este método queda automáticamente falseada su concepción del mundo literaria y ocultos sus resortes funcionales, que aparecen ante los ojos del crítico como simple envoltura que recubriría fundamentos extraliterarios. Y no se trata aquí de exponer una vez más esa ofensiva teoría del “arte por el arte” ni tampoco aquella verdad perogrullesca de que si la forma no es artística la obra no vale como tal. Se trata, por el contrario, de demostrar que en el campo de lo estrictamente literario el único móvil del artista es producir, a través de una *expresión nueva*, ese imponderable que espera todo lector y que se llama “la sorpresa literaria”; la sorpresa por invención, lo mismo que un asesino que conseguiría su objetivo mediante la muerte por envenenamiento, o del espía por traición. Ofreced a alguien que no la haya leído la Divina Comedia. Le sucederá lo mismo que le ocurriera al primero de los lectores de Dante: se sentirá colmado, inundado mediante el extraño método de la sorpresa por invención (en este caso literaria). Y no será por cierto esta sorpresa: ni el fon-

do ético de la Commedia o el platonismo que alienta en ella o la asombrosa erudición que la recorre. Se verá, sí, sorprendido por la invención de Dante de un infierno que se proyecta en embudos, de un purgatorio en rampas y un paraíso movido por esferas. Se llenará de estupor con sus invenciones de los tormentos infernales o aquella de la rosa de ángeles girando eternamente, y no se detendrá ni un momento en las ideas que dichas metáforas sustentan—o que dicen, ¡ay! sustentar sus hermeneutas de seis siglos—de pecado o salvación. Esta será la prueba más correcta de que el móvil último que moviera a su autor fué el de una invención estrictamente literaria, producto de una enfermedad que se llama literatura, como la de la seda del gusano o la de la perla de la ostra.

Sería interesante si pudiera ser escuchada la reacción de un lector de Kafka para el año 2,045. De cierto que a este lector no se le vería aplastado por las ineludibles *cargas* de actualidad, es decir, por los conflictos del siglo, que toda obra sobrelleva como “obra muerta”, como “peso muerto”, y que nosotros, personas del siglo, tenemos que comprobar y sufrir al leerla. Ese lector de dentro de un siglo estará en mejores condiciones estéticas que nosotros para la recepción de la obra, como que recibirá íntegra su médula, esto es, la invención literaria, y tendrá oportunidad de comprobar—placer supremo—que Kafka es sólo un literato, un creador de imágenes, de juguetes de imaginación; y todavía más, se verá

acometido del mismo delicioso temblor de que se viera el pobre Kafka acometido cuando “dió en el clavo” al crear—recrear—a Gregorio Samsa bajo especie de enorme insecto (nada más que de enorme insecto, sin trascenderlo, como harían los críticos, a una alegoría de la crisis de la juventud alemana de la primera guerra mundial o a un anhelo feroz de salvar las contradicciones de la personalidad) o al *encontrar* esos juguetes metafóricos que son, o los corredores interminables y cambiantes de la mansión de Klara (América) o las “chiquillas guardianes” del cuarto del pintor (El Proceso).

¿Comprobación infalible de esta hipótesis? Por ejemplo, nuestra reacción de lectores del siglo XX ante el *Gulliver's Travels* de Swift. Todo el mundo está de acuerdo que dicha obra es una amarga sátira contra el Estado inglés de esa época, pero no es menos cierto que esta sátira no funciona hoy, que todas las implicaciones políticas del *Gulliver* son peso muerto que nada podría levantar. ¿Qué permanece, pues? Nada menos que la invención genial de Swift, que nosotros, alejados por tres siglos de su cargas de actualidad, podemos gustar por ella misma, nada más que como invención. Sólo entonces podremos apreciar la obra desde las patéticas nadas con que fuera elaborada; es decir, que aquella dulce gigante del país de Brondignag, protectora de *Gulliver*, no será otra que eso: una dulce gigante o si se prefiere una expresión más aséptica: una invención. No

podremos reducirla a nuestra escala humana, vestirla con nuestras ropas o hacerla tomar agua en una de nuestras copas. No, ella no sería una hipertrofia cruel e innecesaria de la reina Isabel y el gigantismo del estado inglés; al leerla sentiremos el mismo terror o la misma risa del niño que lee estos Viajes, sin la menor necesidad de una lectura entre líneas.

Dos versos de Mallarmé podrían ser como la clave de este secreto: ... "Ne crois pas qu'au magique espoir du corridor — J'offre ma coupe vide où souffre un monstre d'or"—. No hay otra cosa que invención: el "monstruo de oro" ha sido posible gracias a la invención e inmediatamente va a desaparecer. Ha surtido su efecto. Un efecto: he ahí el quid de la cuestión. Bien claro lo vió Novalis (quizá si el espíritu poético más poético con Holderlin de toda la Alemania) en su novela Heinrich von Ofterdingen. A mi modo de ver es una de las pocas veces que se ha utilizado la tosca realidad cotidiana como un fondo, como unas bambalinas para que sobre él sucedan esas cosas de la verdadera realidad que se oculta tan celosamente. Es el mismo método de Kafka, su mismo secreto, pero obstinadamente vuelto de espaldas a las contradicciones de la personalidad.

Es en este punto donde cabe hacerse la tremenda pregunta. ¿Era Kafka más literario todavía que Novalis, que recubrió sus patéticas nadas con las apariencias? ¿Contrariamente al método de Novalis, él no las utilizó como un fondo sino que

verificó la operación inversa de presentar a sus nadas como ese fondo, como esas bambalinas? De ser así, podríamos leer ahora mismo—como ese lector para 2,045, como se leería el mismo Kafka—sus crípticas "salidas", que nos hacen perdernos por interminables y cambiantes corredores, bien sea aquella de "una jaula fué en busca de un pájaro" o aquella otra más interminable que se desliza al sesgo en "El Cazador", "ahora soy una mariposa", sin que sus cargas de actualidad vengán a turbar la pura ficción que arma el edificio de estas salidas kafkeanas.

Pero igualmente no olvidemos que estas cargas de actualidad forman uno de los pilares de estas novelas y esos relatos que venimos comentando. También el lector de ahora es tan importante como el lector para 2,045. Jean Paul Sartre ha dicho muy acertadamente que la perspectiva de futuro para el hombre no puede ser en modo alguno la de los mil años por venir sino los que integran la época que le ha tocado vivir. Así para este lector será muy importante esta carga de actualidad que la obra conlleva; para este lector la obra no puede ser exclusivamente ficción o sorpresa literaria. Entre la ya numerosa bibliografía acerca de Kafka nada más revelador para el que lea sus novelas y relatos que la interpretación de la ensayista alemana Hannah Arendt. Ella precisamente quita a la obra su parte de invención, su *deus ex machina* y la presenta en su realidad social: "la burocracia como el Leviatan de la época"; como lo fuera el Papado o los sacerdotes caldeos en

otras. Sobre esta burocracia puso Kafka su mirada genial y advirtió de sus peligros. Hannah Arendt desentraña todo ello cuando dice: "Para el público del 20 la burocracia no parecía un mal suficiente para explicar el horror y terror expresado en la novela. La gente se atemorizó más con el cuento que con la cosa real. El lector moderno, o al menos el lector del 20, fascinado por las paradojas como tales paradojas y atraído por meros contrastes, no estaba mucho más dispuesto a entrar en razón".<sup>(1)</sup>

Pero precisamente esta reacción del público era una prueba concluyente de la capital importancia que en la obra de Kafka tiene el elemento ficción e invención. Gravita, planea por modo tal en su obra que arrastra al lector al delirio de la ensoñación, del sueño a ojos abiertos,

(1) Frank Kafka: A Revaluation. Partisan Review. Fall, 1944.

de la pesadilla despierto; y por otra parte es tan saludable que tiene el poder de apartar ese "horror de la actualidad" y trasmutarlo en "horror delicioso de lo intemporal". He ahí precisamente el error o la falla de un Dostoiesky, por ejemplo. En la obra de éste la invención está por debajo de cero y la complicación psicológica alcanza cifras astronómicas. Ello explica muy bien esa fatiga que nos invade cuando queremos recorrer de principio a fin "Los Hermanos Karamazov"; no nos ofrece la novela para este viaje ningún "tapiz volador" y debemos vernos la piel durante todo el recorrido. Kafka, en cambio, nos lo ofrece ampliamente. En él ficción e invención adquieren proporciones infinitas, de modo tal que las cargas de actualidad se hacen también ficción e invención. He ahí todo su secreto.

VIRGILIO PIÑERA

## El Centenario de Quevedo

Retorcer por estiramiento, en marcha hacia el sarmiento, metamorforseándose en fuego, fué intento en Quevedo de alcanzar la forma interna de los cuerpos. Aquella angustia formal de los gongorinos, anhelosa de una encarnación, se enrosca en la palabra quevediana con una preocupación sustantiva que cruje como forma en cada uno de sus momentos. “¿Ves la greña que viste por muceta — Erizada, y la sima en donde embosca — Armas por dientes? ¿Que la cola enrosca — y en cada uña alista una saeta?” Que los tiempos de Felipe IV eran malos, pues había que estirar todos aquellos metales que se habían convertido en árboles, en nereidas, en ríos. No la cara natural de la instalación natural, sino cuando él mismo empañado por una recepción obligada adoptaba un rostro oblicuo, un sesgo de engarabitado. La forma que había unido la sensual ornamentación de Córdoba o de Granada con la forma cortesana de Florencia, se había coruscado en llamas negras, para hacer el barroco madrileño de Quevedo o de Goya. Hacer de una decadencia una plenitud, no esconderse, aun prefiriendo los escondrijos, sino participar con ciega seguridad de vencimiento, había formado la sustancia hispánica, que afirma con una fuerza increíble que hace trescientos cincuenta años está en decadencia. Ya en sus días Quevedo sorprendía en Italia un frenesí que va en quince años. Luego esa presunta decadencia, prolongada secularmente, entraña un vigor persistente. ¿Cómo es posible que esa decadencia entrañe un tan sobrehumano vigor espermático? No será más bien el aislamiento del auge de ciertos valores que España rehusaba, que no podía ni quería incorporar al cuerpo sanguíneo de su gravedad. Por el contrario, el esplendor causalista y mecánico en que se han mantenido otras culturas, no entrañaba acaso en una dimensión más irrecusable, una decadencia que en su día motivará una ruptura, una espantosa oquedad que no sabremos después cómo llenar. Rajaban esa decadencia, testimoniándola, hombres como Quevedo, apartándose del esplendor colorista del insecto mortecino. Se retrocedía a una negrura, y se

apretaba y contorsionaba lo hecho para la muerte, fortaleciéndose al entuertarse, fábrica ya del grotesco posterior. Era tanto una oscuridad como una negrura. Más conveniente la oscuridad que puede ser febril de inicio, que no la negrura que desciende sobre las cosas, no como la máscara, sino en la torcedura del grotesco. Suelen retorcerse algunos metales antes de hacerles marchar hacia la hoguera y salen aún más retorcidos y ennegrecidos. Y la oscuridad que viene a ser tan conveniente para la forma interior de los cuerpos, adquiriría en Quevedo la negrura de esa oscuridad sin misterio.

Después del mancebo, en ese desfile torcido del sueño de Quevedo, el simulador prueba también los palos del Infierno. Y como el desfile es en sueño todo está al alcance de la mano. Una increíble negrura iguala en el Infierno de Quevedo al corchete con el alquimista. Y en un momento se hace rodear por Diocleciano o Nerón, el sacristán, los retablos, los ministros, las lámparas y las lechuzas, los pellizcos, las vinajeras, las alforzas y la mano izquierda. “Estos huesos son el dibujo sobre el que se labra el cuerpo del hombre. Y lo que llamáis morir es acabar de morir.” Y como el contemplador es uno y el desfile es incesante, cada uno va ocupando el puesto del contemplador y llega a ser en la raíz fogosa de su pueblo un desfile no contemplado por nadie. Aquí la vida y la muerte, barroco tardío, tienen el mismo hilo somnoliento, sólo que, buscando diferencias, la torcedura no se convierte en espiral y ofrece la última pureza de su mueca. Que los tiempos eran malos, que no se alcanzaba nada, que no había oscuridad y sí negrura, pero se probaba la combustión de la sangre con un gesto por alcanzar esa nada, que en la sustancia hispánica no podría disfrazarse con la máscara apolínea, sino que mostraba la mueca con que se le había sorprendido carnalizando a la propia muerte.

SUSCRIBASE A LA REVISTA

# Sur

Dirigida por VICTORIA OCAMPO

San Martín 689, Buenos Aires, Argentina

•  
PRESENTA LOS MAS SELECTOS ESCRITORES

*Ediciones*

O R I G E N E S

*Publicados:*

José Lezama Lima: *Aventuras sigilosas*

Eliseo Diego: *Divertimentos*

Cintio Vitier: *De mi provincia*

*De próxima publicación:*

Angel Gaztelu: *Cifras de la Granada*