

## **Nota Explicativa**

Esta tese foi digitalizada a partir dos exemplares disponíveis na Biblioteca Florestan Fernandes e/ou no Centro de Apoio à Pesquisa em História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Nenhum dos exemplares possui a página 61.

**Universidade de São Paulo**

**Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas**

**Departamento de Letras Modernas**

**Área de Língua Espanhola e Literatura Hispano-americana**

**Un dibujo del mundo: la revista *Orígenes***

**Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, para a obtenção do Título de Doutor em Literaturas Espanhola e Hispano-americana.**

**Ano 2001**

**Adriana Kanzepolsky**

**Orientador: Prof. Dr. Jorge Schwartz**

### **Agradecimientos**

Agradezco a Adriana Astutti que tendió el puente. A Marcela Zanín por su diligencia en la consecución de las facsimilares y su atenta lectura. A Roxana Patiño su lectura del primer capítulo y sus sugerencias. Agradezco especialmente a Laura Cardona el tiempo y celo de su lectura. A Lara Üselding, su solidaridad en Austin. Agradezco a Rubén Chababo el envío de valiosos materiales pero, sobre todo, la complicidad de esta ya dilatada conversación sobre Lezama. Les agradezco a Marta y Cecilia la escucha atenta y cotidiana durante estos años.

Agradezco a Jorge Schwartz porque me permitió venir a São Paulo y me recibió con afecto y generosidad. Le agradezco, claro, el paciente seguimiento de esta tesis, el aliento sostenido, los comentarios elogiosos y también los de una alegre ironía. Le agradezco, por último, la ayuda y el aliciente para que viajara a Cuba y Estados Unidos.

Agradezco a Casa de Las Américas que me permitió trabajar durante algunos días en su biblioteca, así como la diligencia y buena voluntad de algunos de sus funcionarios que, pese a la dificultad de la empresa, fotocopiaron valiosos materiales.

Agradezco a la Universidad de Texas que me haya permitido consultar, en Austin, la Nettie Lee Benson Latin American Collection, sin lo cual el segundo capítulo de este trabajo hubiera sido imposible.

Agradezco a la CAPES (Centro de Aperfeiçoamento de Nível Superior) el financiamiento de esta investigación.

Agradezco a la FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) la concesión de una beca por un año y el otorgamiento de la reserva técnica durante su transcurso.

*a Marcelo*

## Un dibujo del mundo: la revista *Orígenes*

**Tan pocas cosas podemos explicitar; además, no es necesario. Sé que soy americano como quien sabe en su centro hay un árbol.**

José Lezama Lima.

## Resumen

Esta investigación se centra en un análisis del “universalismo” de la revista *Orígenes* (La Habana, 1944-1956), entendido como uno de los valores que la fundan y la constituyen, en tanto el proyecto que ella desarrolla tiene, entre sus objetivos principales, vincularse a la modernidad internacional desde una singularidad cubano-hispanoamericana. Concebimos “universalismo” como una tendencia que opera en dos direcciones: la importación de bienes culturales extranjeros y la exportación de la propia producción al extranjero.

Hemos reconocido en la publicación dirigida por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo la existencia de cuatro universos fundamentales -es decir de cuatro literaturas con un alto grado de representatividad numérica y cualitativa- y le hemos dedicado un capítulo a cada uno. Ellos son: “El universo español” -en el que analizamos el recorte de literatura española contemporánea, así como también la relectura de la tradición literaria española histórica, operados por *Orígenes*-, “El universo hispanoamericano” -en el que indagamos en las alianzas de *Orígenes* con sectores del campo intelectual argentino y mexicano nucleados en torno a revistas de esas nacionalidades-, “El universo norteamericano” -en el que estudiamos la política de traducciones de *Orígenes* y sus vínculos con el que se reconoce como un nuevo centro- y “El universo europeo” -en el que nos detuvimos, particularmente, en el recorte de literatura francesa contemporánea elaborado por los origenistas y en sus fundamentos estéticos e ideológicos-.

## Resumo

Esta investigação está centrada em uma análise do “universalismo” da revista *Orígenes* (La Habana, 1944-1956), entendido como um dos valores que a fundam e a constituem, já que o projeto que ela desenvolve tem, entre seus objetivos principais, o de vincular-se à modernidade internacional desde uma singularidade cubano-hispano-americana. Concebemos “universalismo” como uma tendência que opera em duas direções: a importação de bens culturais estrangeiros e a exportação da própria produção ao estrangeiro.

Reconhecemos na publicação dirigida por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo a existência de quatro universos fundamentais, isto é, quatro literaturas com um alto grau de representatividade numérica e qualitativa e, a cada um deles, lhes dedicamos um capítulo: “El universo español”, no qual analisamos o recorte da literatura espanhola contemporânea, assim como a releitura da tradição literária espanhola histórica operados por *Orígenes*; “El universo hispanoamericano”, no qual indagamos sobre as alianças de *Orígenes* com setores do campo intelectual argentino e mexicano, reunidos em torno de revistas dessas nacionalidades; “El universo norteamericano”, no qual estudamos a política de traduções de *Orígenes* e seus vínculos com o que é reconhecido como um novo centro; e “El universo europeo”, em que nos detivemos particularmente no recorte da literatura francesa contemporânea elaborado pelos origenistas e em seus fundamentos estéticos e ideológicos.

## **A modo de presentación**

En 1992 se publica en España la edición facsimilar de *Orígenes* (La Habana, 1944-1956). El derrotero de sus siete volúmenes -en tapa dura y con una introducción e índice de autores y textos del mexicano Marcelo Uribe- es accidentado y repite, hasta cierto punto, el recorrido de la edición original. Años después del cierre de la revista, José Lezama Lima -su director junto con José Rodríguez Feo- “recordaba” que la aparición de cada número era recibida con el alborozo que en una vecindad produce la llegada del pan caliente. Una mirada menos nostálgica comprueba rápidamente que las circunstancias de recepción y distribución de la misma fueron, de hecho, bien menos favorables; aunque ciertamente la llegada de un flamante ejemplar, junto al arribo de una nueva estación, debe haber causado entre sus miembros y, entre un reducido número de lectores, el beneplácito de un alimento esencial. A comienzos de los noventa, la noticia de que se había publicado una edición facsimilar fue recibida con expectativa entre los lectores de Lezama y su existencia se conoció, de boca en boca, antes de que los ejemplares llegaran a las librerías. Poco a poco, las colecciones fueron surgiendo; carísimas y raras en un comienzo se amontonaban, pocos años después, en el piso de alguna librería porteña, cada ejemplar al precio de una revista de actualidad.

Si bien importante, la publicación de la edición facsimilar no constituye un acontecimiento aislado sino que parece ser el resultado lógico de la atención que, de forma ocasional pero ininterumpida, la revista suscitó en la crítica especializada desde finales de los setenta. Y debe ser entendida en el marco del interés que particularmente hacia fines de los ochenta y comienzos de los noventa despertaron, por un lado, la producción individual de Lezama y, por otro, las revistas literarias latinoamericanas, percibidas como un espacio



privilegiado de emergencia y posterior consolidación de un discurso de legitimación cultural y político, a la vez que como un vasto territorio para el estudio de la historia de las literaturas continentales.

¿Qué y quiénes escribieron sobre *Orígenes*? parece ser la pregunta que se impone en este momento. Encontramos, en principio, dos tipos de críticos y lectores: los críticos especializados -en su mayoría cubanos- y los antiguos miembros del grupo que, en el transcurso de los años fueron dejando testimonio del valor que la revista tuvo para cada uno de ellos y, no pocas veces, ajustando cuentas con su pasado o con los otros miembros del grupo. Lezama, muerto en 1976, ocasionalmente llegó a comentar en reportajes que indagaban por la totalidad de su producción, algunos aspectos del surgimiento, la historia y el valor de la revista. Pero es recién en 1981 que Ciro Bianchi Ross presenta en su compilación *Imagen y posibilidad* “Un día del ceremonial”, texto inédito del autor de *Paradiso* dedicado exclusivamente a ese tema. El amoroso texto de Lezama combina la reconstrucción del anecdotario del grupo -el ceremonial- con una reflexión acerca de la importancia que tuvo la revista, percibida como una resistencia desde la poesía, desde el trabajo intelectual, frente a la banalidad de la circunstancia cubana de la época.

Lorenzo García Vega es el primero de los integrantes del grupo que publica un extenso testimonio sobre *Orígenes* y los origenistas. Nos referimos a *Los años de Orígenes* de 1979. Mezcla de novela, memorias personales y políticas, este texto extenso y fragmentario, escrito en el exilio, habla de los años en que tuvo lugar la empresa origenista y se interroga por la circunstancia presente -la del autor y la del país bajo el régimen castrista-. En este texto -en el que también se pregunta insistentemente por el significado de “lo cubano”- García Vega se detiene en la actuación de los origenistas dentro del engranaje de la historia política nacional. En 1994 -año del cincuentenario de *Orígenes*- vuelve a ella

con la publicación de *Újule*, cuyo subtítulo *-Revista de arte y literatura-* remeda el de la publicación del '44. Allí, entre varios testimonios recogidos para la ocasión y la difusión de algunas cartas de los miembros del grupo, lleva a cabo una lectura dolorida y revisionista de ésta.

El cincuentenario da lugar al surgimiento de otros dos importantes testimonios de ex origenistas. Son ellos: "La aventura de *Orígenes*" de Cintio Vitier (incluido en *Fascinación de la memoria* -una recopilación de textos y cartas de Lezama- y reproducido también en *Para llegar a Orígenes*) y *La familia de Orígenes* de Fina García Marruz, que se editará recién en 1997. El ensayo de Vitier -quien, de alguna manera, se arroga la función de portavoz del grupo y del propio Lezama- es un texto, aunque menos extenso, personalista y apasionado, más abarcador que el de García Vega. En él, Vitier introduce el tema de la búsqueda de una "teleología insular", y lo considera la flecha directriz de *Orígenes*. Lee las líneas fundamentales de la estética origenista, señala el lugar destacado que en la revista tuvieron los españoles Juan Ramón Jiménez y María Zambrano e insiste en la actitud antivanguardista que caracterizó a la publicación. Pero recuperando su imagen, podríamos decir que la flecha directriz del mismo es su aseveración de que lo que definió a *Orígenes* fue su fe en la cultura para salvar la identidad nacional.

*La familia de Orígenes* de Fina García Marruz responde -según palabras de la autora- al pedido de Lezama de que escribiera las memorias de la revista. En este texto, bastante más polémico que el de Vitier (en varios momentos arroja dardos contra los otros integrantes de la familia), la poeta declara que su propósito es analizar las afinidades del movimiento origenista con el modernismo hispanoamericano. Si bien ese objetivo se cumple, en particular en lo que concierne a la vinculación de los origenistas con el

modernismo de cuño martiano, él se centra especialmente en la postura antivanguardista del grupo y en la veta católica de la revista.

El rico y breve testimonio de José Rodríguez Feo, dirigido a un público en su mayoría francés -fue pronunciado en un congreso sobre revistas latinoamericanas realizado en Francia-, tiene el desorden y las marcas propias de la oralidad. En algunas páginas, el ensayista va de la génesis al cierre de la revista y analiza la importancia que ésta tuvo para la cultura cubana. Básicamente, su testimonio se diferencia del de los otros origenistas por el rol protagónico que se otorga -soslayado o reconocido a medias, o incluso a regañadientes, por sus compañeros- y por la ausencia de tono melancólico y de idealización del pasado que atraviesa aquellos textos. Rodríguez Feo no sólo se ubica como fundador de *Orígenes* - en la segunda línea de su texto cuenta: "*Orígenes*, yo la fundé tras conocer a José Lezama Lima."-, sino que, en buena medida, deriva la importancia de la revista de su labor como traductor. Ahora bien, si en sus palabras se visualiza un notable cambio de perspectiva, ellas comparten con los demás testimonios la imagen de la revista como "una salvaguardia contra la cultura oficial", palabras casi idénticas a las utilizadas por Vitier en "La aventura de *Orígenes*".

En una posición singular, entre el testimonio y la crítica profesional, se encuentra la entrevista que Enrico Mario Santí le realizó al grupo en 1982, la única del género que conocemos. De ella participaron los origenistas residentes por esos años en Cuba: Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego y Ángel Gaztelu. Se trata de un diálogo que reúne a los miembros católicos de la revista y gira, en gran medida, en torno a la relación de la poesía con la religión, a la concepción de la poesía como un acto trascendente.

¿Qué tienen en común estos textos, escritos por autores que tuvieron un rol y una jerarquía diferentes dentro del grupo? Más polémicos algunos, más conciliadores otros,

focalizando la importancia de la revista en la labor de traducción o en la poesía, comprobamos que ellos se preguntan por el papel que *Orígenes* y los origenistas jugaron en la historia político-cultural de la Isla. En todos se observa un afán por rescatar y dejar clara la ética que caracterizó la empresa cultural del grupo frente a la corrupción que regía la vida política de la Cuba republicana. Un mensaje que no sólo explicita y reivindica la “misión” que cumplieron entre mediados de los cuarenta y los cincuenta, sino que también tiene como propósito aclarar ciertos malentendidos y desavenencias que se produjeron a partir de la Revolución y que los tuvieron como objeto (recuérdense, en particular, las críticas aparecidas en el suplemento *Lunes de revolución*). Décadas después del cierre de la revista -hasta el cincuentenario de su fundación, al menos- los origenistas sienten todavía la necesidad de aclarar que ellos no sólo se distinguieron de la perversión que caracterizó a los regímenes políticos contemporáneos, sino que fueron una opción frente a ellos. Una resistencia que ven sintetizada en estas palabras que Lezama escribió en *Orígenes* para las “Señales” del número 21 (1949): “No es que intentemos paralelizar una situación y un remedio tardío de la Francia del siglo XIX, de la que se decía que por ser potencia de creación intelectual, había creado el mito de que era una potencia militar, pero sí indicar que *un país frustrado en lo esencial político, puede alcanzar virtudes y expresiones por otros cotos de mayor realeza*” (Las cursivas son nuestras.), a las que recurren con la tranquilidad y certeza que ofrecen las máximas, como si ellas, por sí solas, pudieran clausurar cualquier interrogante. Reconfortados con la imagen de sí mismos que la frase-máxima les devuelve, cierran allí el debate.

¿Qué significaron *Orígenes* y los origenistas para la historia político-cultural de la Isla? es la pregunta que también insiste en la mayor parte de los textos escritos por críticos profesionales no pertenecientes al grupo. Ella reaparece, tanto si la evaluación tiene un

sesgo positivo como, por ejemplo, la de Jesús Barquet (en *Consagración de La Habana. Las peculiaridades del grupo Orígenes en el proceso cultural cubano* concluye que el proyecto origenista consistió en el intento “de salvar, de hacer perdurar en y por la cultura una nación (todavía hoy) en peligro de desintegración”), o la de Jorge Luis Arcos (en los ensayos reunidos en su *Orígenes: la pobreza irradiante* vuelve reiteradamente sobre el valor ético de la experiencia origenista), o como si cuestiona la labor del grupo como la de José Antonio Ponte (nos referimos a “Por los años de *Orígenes*. Un puesto en el diccionario”), para a nombrar tres críticos cubanos estrictamente contemporáneos. En ellos podemos observar un afán, una tensión por poner las cosas en su sitio, por dar cuenta de la “verdad” de la revista que recuerda el impulso que rige los testimonios de los ex origenistas. De alguna manera, estos textos también pueden ser leídos como testimonios. Dentro o fuera de la Isla, los jóvenes críticos cubanos continúan un debate iniciado en la década del cuarenta; al preguntarse, ahora, por los efectos de la labor origenista en la contemporaneidad literario-cultural cubana, evidencian no sólo la fractura que la revista produjo en los años en que se editó sino que la sitúan como un umbral, a partir del cual, oponiéndosele o dándole continuidad, diseñar otras trayectorias para la reflexión estético-política del país.

\* \* \*

Con mucha frecuencia, junto al reconocimiento de la ética origenista, que como vimos está presente en gran cantidad de textos, se lee la afirmación de que *Orígenes* fue una revista universalista -una aseveración, a la que en general le sucede una lista de importantes nombres de escritores de diversas lenguas que corroboraría este valor- y que ese universalismo no sólo constituye una de las características que la definieron sino que él fue uno de sus máximos logros, en tanto posibilitó cierta modernización de la literatura

cubana con la incorporación de materiales extranjeros, al tiempo que difundió la producción nacional en el exterior. Así parecen haberlo entendido tanto los críticos como los propios origenistas. Nuestro trabajo surge de la necesidad de explorar esa afirmación y, en última instancia, puede ser considerado como una dilatada interrogación al presupuesto de la universalidad de *Orígenes* y también el relato de las varias y diversas respuestas que encontramos en el transcurso de los años leyendo la revista, las cartas de los editores y ensayos de miembros del grupo que, por una u otra razón, conforman un *continuum* con los publicados allí.

No quisimos concebir el universalismo de *Orígenes* como una suerte de axioma, sino preguntarnos qué significa ese valor desde la perspectiva de una revista cubana o, en términos más amplios, de una publicación latinoamericana. Es decir, investigar en qué consiste o, en qué consistía en la década del cuarenta, presentarse como una revista universalista en América latina. Intentamos reconstruir los bordes del universo diseñado por *Orígenes*, desplazándonos del eje cubano -o leyéndolo, en todo caso, de forma oblicua- y cuestionarnos acerca de cómo *Orígenes* entendió ese universalismo, explorar la forma en que la revista de Lezama se vinculó con la modernidad internacional. Para ello, la trabajamos en su conexión con otros campos intelectuales -tanto de dentro como de fuera del continente- porque consideramos que la lectura, la crítica, la publicación de autores extranjeros y la existencia o ausencia de diálogo con estos echan luces sobre el proyecto origenista y sobre el de algunos miembros del grupo en particular. Pero también porque este movimiento de lectura despeja ciertos aspectos del lugar que la literatura cubana ocupaba en el marco de la literatura hispanoamericana e, inclusive, en el contexto de las literaturas en español. Mostrar algunas de las problemáticas y estrategias de una revista publicada en la periferia del sistema y conciente de esto (problemáticas que en *Orígenes* se

traducen en la búsqueda de una expresión propia sin marca de exotismo, la demanda por reconocimiento en centros literarios prestigiosos, las alianzas o desavenencias con sectores de otros campos intelectuales de América) elucida algunos aspectos de la configuración de los campos intelectuales del continente, como también nos ayuda a entender las políticas de los centros prestigiosos en relación a este tipo de publicación. Leer *Orígenes* desde esta perspectiva permite que analicemos su proyecto, no en forma aislada, sino como una fragmento -es verdad que con marcas propias- de un proceso mayor, el de la modernización de la literatura hispanoamericana.

\* \* \*

En un coloquio sobre revistas literarias, organizado hace algunos años en la capital argentina, Nicolás Rosa señaló que las revistas literarias son la “autobiografía de la literatura”. Nosotros intentamos dar cuenta de cuál fue la versión de la literatura contemporánea que *Orígenes* les contó a sus lectores y qué versión de su pasado les expuso. Cómo rearticuló el pasado literario de su propia lengua y qué operaciones llevó a cabo con el pasado de las literaturas escritas en inglés o francés, las dos lenguas extranjeras que tradujo. Qué operaciones de aceptación o rechazo realizó para diseñar los bordes de su universo; nos preguntamos, claro, por la tradición literaria que *Orígenes* construyó.

Reconocemos en *Orígenes* la existencia de cuatro universos, o sea, de cuatro literaturas que gozan de una representación considerable en calidad y cantidad. Ellos son: el español, el hispanoamericano, el norteamericano y el europeo, y le hemos dedicado un capítulo a cada uno de ellos. La delimitación de los mismos partió de un criterio geográfico-lingüístico, asociado a las especificidades de la relación que la revista estableció con cada uno. Aunque situada en el continente europeo, hemos considerado a España como

un universo exclusivo, dada la singularidad e intensidad de la conexión que *Orígenes* instauró con un sector del campo intelectual de ese país.

✳️ Sabemos que cualquier división es, en el límite, arbitraria; así, vamos a encontrarnos en el transcurso del trabajo con escritores que pertenecen a dos paradigmas, a dos universos, por haber desarrollado buena parte de su actividad literaria en un país y luego haberse mudado a otro, o, por vivir en determinado país y escribir en otra lengua, o incluso por pertenecer a una nacionalidad y escribir sobre la literatura de otro pueblo. Hemos respetado, a veces, la doble pertenencia y, otras, hemos optado por circunscribirlo a un solo universo. En la segunda opción atendimos, por un lado, al momento en que *Orígenes* obtuvo y publicó las colaboraciones (estamos pensando, sobre todo, en los contactos que las hicieron posibles, pero también en cuál fue el universo al que ellos mismos las remitieron) y, por otro, al recorte -el problema, el género analizado, etc.- en el que nos centrábamos cuando los estudiamos.



## Capítulo I - El universo español

### *“En el prodigio de las islas”*

**Había transcurrido este tiempo, largo, sin apenas fechas. Habían pasado los días cayendo como gotas de luz, en esta isla apenas posada sobre las aguas. En esta isla en la luz, más que en el mar. Luz que la guardaba a veces como en un fanal azul y a veces la dejaba al descubierto, a la intemperie del fuego solar y de la Luna. En el “invierno” la Isla es como una plataforma de tierra vuelta hacia los astros, como si flotara en el océano luminoso u oscuro del espacio interestelar.**

**María Zambrano, “Desde La Habana a París”**

El 7 de mayo de 1968 la revista argentina *Primera Plana* publica una crónica de la visita que el por entonces jefe de redacción, Tomás Eloy Martínez, le hiciera a José Lezama Lima en La Habana. La reciente edición argentina de su novela *Paradiso* fue lo que motivó el viaje de este periodista.

En el artículo, de cuatro páginas, aparecen cuatro fotos de Lezama. Una, clásica, donde Lezama está acodado a la ventana de lo que imaginamos ser su casa; otra lo muestra parado en la puerta de Trocadero mirando hacia la izquierda. El conjunto se cierra con dos fotos: en una aparece acompañado por María Luisa Bautista, su esposa reciente; en la otra, contra un fondo claro dibujado en arcos, se recorta en sombras junto a un ligero Cortázar. Los dos cuerpos, el del gordo y el del flaco, sombras apenas iluminadas, cargan el gesto de muñecos sorprendidos. Cortázar parece despegarse del piso mientras Lezama se afirma sobre éste, echando su cuerpo un poco hacia adelante.

Hay, sin embargo, una quinta foto en este texto, no de Lezama sino de Eloy Martínez, de la que nos interesa su extenso epígrafe.

La semana pasada llegó a las librerías de Buenos Aires la edición argentina de *Paradiso*, una novela del cubano José Lezama Lima (57 años), que desde 1966 comenzó a instalarse en los más altos sitios de la

nueva literatura iberoamericana. Tomás Eloy Martínez, Jefe de Redacción de *Primera Plana*, viajó a La Habana para entrevistar a este *ignorado maestro*. (Cursivas nuestras.)

Envuelto en el clima optimista y el lenguaje de la época, cuando se creía estar asistiendo al verdadero nacimiento de nuestras letras, de nuestra narrativa para ser más exactos, el epígrafe habla de un maestro que había permanecido escondido, secreto, desconocido, y que ahora los periodistas culturales del otro extremo del continente se aprestaban a develar para el gran público. Lezama dejaba de una vez y para siempre de ser un maestro ignorado para comenzar a constituirse en una figura mítica.<sup>1</sup>

La nota, que cae en frecuentes vaguedades y errores propios de un primer acercamiento, construye una imagen de Lezama como la un personaje que trae consigo una historia legendaria, en la que datos biográficos y literarios no son pasibles de ser deslindados.<sup>2</sup> Lezama es un secreto que La Habana guarda y que esa Cuba, en busca de la batalla definitiva por la agricultura, comienza a compartir con el mundo. Estamos frente a un texto que hace el relato de un viaje iniciático al lugar donde un maestro, desde siempre peregrino inmóvil, profiere, esta vez en letra menuda, sus sentencias oraculares.

Lezama se había convertido definitivamente, a finales de la década del sesenta, en una voz, un gesto, un misterio. Este diseño del gran poeta transformado en maestro, en dador de la bienaventuranza que incita a excursiones en procura de la dicha sin término que

---

<sup>1</sup> En este sentido Enrico Mario Santí señala el rol que la revolución cumplió en la construcción de esa figura. En "La invención de Lezama Lima" escribe: "La revolución inventa también a José Lezama Lima, en la medida en que es durante ella que su obra adquiere una proyección que no había tenido antes. Me refiero no sólo a la *difusión* de esa obra -cosa que dada la escritura de Lezama es siempre relativa- sino a la creación de Lezama como *institución*". (Cursivas del autor.) (Enrico Mario Santí. "La invención de Lezama Lima". "La vuelta de los días". *Vuelta*, número 102, mayo de 1985, p. 45.)

<sup>2</sup> Tomás Eloy Martínez lleva a cabo aquí uno de los movimientos característicos que señalan la emergencia de un "campo de producción", elabora un discurso celebratorio, una biografía que, según señala Pierre Bourdieu, desempeña un papel determinante, menos por lo que dice del artista y de su obra que por el hecho de constituirlo como personaje memorable, digno del relato histórico, como los hombres de Estado por ejemplo. (Pierre Bourdieu. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.)

promueve su palabra, es un pliegue más en la historia de la literatura, que puede ser leído como la imagen especular del recuerdo que Lezama y los origenistas tienen de la visita que, más de treinta años antes, el poeta español Juan Ramón Jiménez hizo a la Isla.

Juan Ramón Jiménez llega a La Habana en 1936, el mismo año en que comienza la Guerra Civil Española, y su presencia en Cuba será breve pero definitiva para quienes formarán posteriormente el grupo origenista. El exilio de Juan Ramón Jiménez en Cuba, Puerto Rico y Estados Unidos, lejos de ser un hecho aislado, se integra a la corriente de los muchos intelectuales españoles que dejaron la Península por esos años a causa de la guerra.

El español irrumpe rápidamente en la monotonía de la vida cultural habanera a través de la publicación de un aviso en el diario, en el que convocaba a una reunión en el Lyceum para preparar una lectura de poemas en el teatro Campoamor. De esa lectura resultará un libro que él prologa: *La poesía cubana en 1936*, una especie de diagnóstico del estado de la poesía en la época, del que participan, entre otros, algunos de los futuros origenistas.

Sobre la significación que tuvo este libro, Lezama dice: “ Juan Ramón sospechó que tras las capas muertas de la cultura convencional y de propaganda se agitaban las posibilidades de una poesía que mostraba la dedicación total de una vida”(1981:68). Entonces, el primer y fundamental aporte de este maestro fue distinguir que en Cuba existían dos realidades, una aparente -o de superficie- y otra profunda, que era la verdadera, y que algunos años más tarde María Zambrano llamaría “La Cuba secreta”.

De los sucesivos encuentros que mantuvo con el poeta español por esos meses, en los que Lezama pudo confrontar con él sus ideas, surge su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” sobre el que nos detendremos en breve.

Juan Ramón Jiménez pasará sólo dos años en Cuba, en los que –al igual que en el resto de los países hispanoamericanos que visite– dicta conferencias, reúne a los poetas y promueve lecturas de poesía, constituyéndose en una especie de agitador cultural.<sup>3</sup> Con estas palabras lo recuerda Cintio Vitier en la entrevista que Enrico Mario Santí le hizo al grupo origenista:

Juan Ramón hizo un gran esfuerzo [...] Lo que se sentía en aquel entonces era mucha dispersión, mucho aislamiento, y eso lo percibió inmediatamente Juan Ramón, y trató de darnos cierta coherencia, de que los poetas se conocieran [...] (1984:165).

En la época, Lezama era todavía un estudiante de Derecho. Recién al año siguiente aparecería *Verbum* -la primera revista en la que participa- con “Muerte de Narciso”, su poema inaugural. Todo aún estaba en ciernes, a la espera de un impulso que posibilite la germinación. Y entonces surge un poeta mayor que se integra en la cotidianeidad. Surge un interlocutor, o mejor dicho, un maestro, cuando nadie lo esperaba. No alguien como el Lezama de Eloy Martínez, escondido en su isla, sino un maestro que comienza a ver, a develar a los que en 1936 estaban escondidos y todavía no eran escuchados. Esto es lo que dejan leer los testimonios de José Lezama Lima y de Cintio Vitier.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> La intensidad de la presencia de Juan Ramón Jiménez en Cuba puede medirse por la cantidad de publicaciones que realiza durante su estancia en La Habana. Cintio Vitier en *Juan Ramón Jiménez en Cuba* (La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1981) recoge los textos del español aparecidos en la Isla entre 1936 y 1941, así como una serie de textos críticos sobre el poeta, firmados por cubanos. Juan Ramón Jiménez publicó de 1936 a 1938 en : *Lyceum, Mediodía, Revista Cubana, Verbum, Ultra, Grafos, Presencia y Universidad de La Habana*.

<sup>4</sup> El reconocimiento más sistemático de la labor llevada a cabo por Juan Ramón Jiménez en Cuba y del rol que para el grupo tuvo este poeta se encuentra en el recién mencionado *Juan Ramón Jiménez en Cuba* de 1981. En la introducción al libro, Vitier se detiene en la convocatoria de Juan Ramón que resultaría en *La Poesía Cubana en 1936*, de la que dice: “Este balance [...] no da la medida de la importancia que tuvo la lectura efectuada en el teatro Campoamor [...] ni la aparición del volumen citado en agosto del mismo año. Esa importancia sólo es medible referida a la dispersión, el desaliento y la soledad en que vivían los poetas cubanos mayores o menores, en los años que iniciaban el periodo de frustración de la esperanza revolucionaria liquidada con la muerte de Guiteras el 8 de mayo de 1935; y referida también a la ayuda crítica que Juan Ramón ofreció en el prólogo a la colección que nunca llamó ‘antología’ sino ‘granero’, en su

Juan Ramón es visto por los origenistas como alguien que viene a ocupar el lugar de una tradición literaria nacional ausente y también el de una inexistente “ética artística” en el precario campo intelectual habanero. Para estos jóvenes poetas el proceso de constitución de la literatura y la República cubanas se había interrumpido en el siglo XIX con la muerte de Martí, por lo que, tanto la literatura como la República del siglo XX podían calificarse con el término de “pseudas”. Juan Ramón, entonces, es el que viene a llenar ese vacío o a salvarlos del “error” de no haber nacido en el siglo de Martí y de Casal. Ese lugar -el de la tradición- no había sido conquistado por la débil vanguardia, representada por el grupo que había hecho la *Revista de Avance*,<sup>5</sup> con el que no compartían estéticas, ni tampoco por Mariano Brull, Eugenio Florit o Emilio Ballagas, poetas de la generación anterior, de los que si bien estaban menos lejos, no tenían en común tantas afinidades como para convertirlos en maestros.

Para Lezama, y esto es importante señalarlo, la presencia de Juan Ramón Jiménez significó la presencia de la poesía misma y no exclusivamente de *su* poesía. No interesan en esta relación las coincidencias estéticas, por lo menos no en una dimensión absoluta, sino que este poeta representaba para el cubano lo mejor de la tradición poética española, o aún de la poesía en sí. Juan Ramón Jiménez es un poeta anterior a las vanguardias, de las que se mantuvo voluntariamente apartado y la generación de *Orígenes* es una generación posterior a ellas. El gesto de erigirlo en maestro, desconociendo a la vanguardia precedente, puede

---

conversación de aquellos meses [...] y en la Nota final del libro: ‘granero de la cosecha mejor o buena de los poetas cubanos en 1936 (y luego, seguirlo así en 1937, etcétera)’”(op. cit. p. 20 y 21).

Otros dos textos que hacen referencia a la significación de la visita de Juan Ramón Jiménez son: “Momento cubano de Juan Ramón Jiménez” de José Lezama Lima. (*Imagen y posibilidad*. Letras Cubanas, La Habana, 1981.) y “La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular”, éste nuevamente de autoría de Vitier. (*Lo cubano en la poesía*. Vitier. Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, 1958.)

<sup>5</sup> *Revista de Avance* (1927-1930). Sus editores originales fueron: Alejo Carpentier, que abandona la revista en el número 5, Martín Casanovas, Francisco Ichaso, Jorge Mañach y Juan Marinello.

entenderse como una puesta al día con la tradición literaria en la propia lengua; también como el primer gesto con el que Lezama manifiesta su creencia acerca de que las generaciones no existen, o que en todo caso, no tienen importancia para la historia literaria como se lee, entre otros lugares, en “Lozano y Mariano”, nota publicada en el número 23 (1949) de *Orígenes*.<sup>6</sup> Desde el punto de vista de Juan Ramón, ser erigido como maestro por el grupo de cubanos le permitía recuperar un lugar que, por la época, ya había perdido en España a causa de la relación marcadamente conflictiva que tenía con los poetas de la generación del 27, quienes lo habían considerado su maestro durante algún tiempo.

Por su parte, Cintio Vitier -en “José Lezama Lima y el intento de una teleología insular”(1958)- engloba a la vanguardia cubana y española al decir que ambas eran representantes de una poesía epigonal, mientras afirma que en la figura y la obra de Juan Ramón Jiménez ellos habían podido encontrar una verdadera raíz, un momento de “fuerte nacimiento”, como quería Lezama en el primer editorial de la revista, texto en el que explicita: “Nos interesa fundamentalmente aquellos momentos de creación en los que el germen se convierte en criatura [...]” (*Orígenes*, número 1, 1944, p. 7).

Decíamos antes que para Lezama el encuentro con Juan Ramón Jiménez había significado un encuentro con la poesía y no sólo con su poesía. En una carta que le envía a la mujer de éste -Zenobia C. de Jiménez- en 1955, reflexionando una vez más sobre lo que representó para él el poeta español, escribe:

---

<sup>6</sup> [La generación de *Espuela de Plata*] “generación combatida en sus inicios por la torpeza de la indiferencia y la enfermedad del sueño; y combatida ahora en su madurez, cuando ya tenía demostrado que más que una *generación* era un *estado* de lo necesario posible en nuestra sensibilidad”. (Cursivas del autor.) “Era un estado, no una generación que acepta con tácito pesimismo que va a ser barrida por la siguiente” (p.278).

Todas las citas de *Orígenes* pertenecen a la edición facsimilar realizada por Marcelo Uribe. México-Madrid, El equilibrista, Turner, 1992. En adelante indicamos número del ejemplar, año y página.

¿Lo que representa para mí haber conocido, en aquella oportunidad a Juan Ramón? Algo como un permanente estado de conciencia, como la aclaración de mi destino, como la marca de mi incesante furor poético (1979:66).

Juan Ramón, como un eximio maestro, va a ser quien contribuya a que los origenistas comiencen a pensar en el propio destino, en la articulación de un destino poético, al mismo tiempo que, y no como una operación independiente, intentan trazar un destino para la Isla. Porque los jóvenes, que años después se reunirán en el proyecto de *Origenes*, veían también en él a alguien que se había propuesto el esfuerzo “casi ascético de ser, en cuanto humano, únicamente poeta” (AAVV 1987:296). Proyecto que si bien adaptado a la circunstancia cubana y a las individualidades de los miembros del grupo, los origenistas también deciden llevar a cabo.<sup>7</sup>

De ese encuentro inicial va a derivar, entonces, un texto: “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, publicado en 1938, que es, en principio, la reconstrucción imaginaria del diálogo que Lezama mantuviera con aquél en el hotel donde el español reunió a un grupo de noveles poetas habaneros .

El “Coloquio” es un ensayo de Lezama con la connivencia de Juan Ramón, como lo deja ver la nota que antecede al texto: “En las opiniones que José Lezama Lima ‘me obliga a escribir con su pletórica pluma’, hay ideas y palabras que reconozco como mías y otras que no. Pero lo que no reconozco mío tiene una calidad que me obliga también a no

---

<sup>7</sup> Una de las formas que adquiere este proyecto es lo que se ha llamado “ceremonial de *Origenes*”. El mismo consistió en la creación de una “vida de poeta”, a partir de la suma de pequeños gestos que daban la ilusión de vivir una realidad regida por leyes y hábitos propios, en oposición a la rechazada realidad circundante. En dicho ceremonial se combinaban los ritos literarios y sociales con los aniversarios y fiestas católicas. Así, el año estaba regido por la aparición de los cuatro números de la revista -uno por estación-, por los bautismos y la celebración de los “santos” de los miembros del grupo, como por las comidas en la casa parroquial del cura Gaztelu, en Bauta. (Para profundizar en este aspecto, cf. Antonio José Ponte: “Por los años de *Origenes*”, en Rev. *Unión*, 1994.)

Lorenzo García Vega da el siguiente testimonio de las reuniones origenistas que constituían una parte esencial de este ceremonial. “[...] Las reuniones de *Origenes*, aunque tiesas, eran reuniones limpias. Se estaba, por lo menos, seguro de no estar sobre una ciénaga (esto es bastante cuando se trata de lo cubano), y además, aunque con un exceso de provincialismo, logramos llevar a nuestras reuniones un diálogo de calidad, un diálogo que no se derretía, y esto, en nuestra circunstancia, implicaba una gran tensión”. (Lorenzo García Vega. *Los años de Origenes*. Caracas, Monte Ávila editores, 1979, p.309.)

abandonarlo como ajeno”, en el que el propósito es hablar de poesía prescindiendo de los poetas. Este propósito, probablemente impracticable, es violado algunas veces cuando uno u otro interlocutor se centra en los nombres de Valéry, de Federico García Lorca y del propio Juan Ramón.

Pero si el “Coloquio” “se desvía” hacia los problemas que plantea la poesía y las diversas soluciones encontradas, con las que los interlocutores acuerdan o disienten, vuelve con insistencia a girar en torno a la primera pregunta lanzada por Lezama:

En el breve tiempo que lleva usted entre nosotros, ¿no ha percibido ciertos elementos de sensibilidad (cosa que nada tiene que ver con la etapa actual de nuestra lírica ni con lo **más visible** de nuestra sensibilidad), que nos hagan pensar en la posibilidad del ‘insularismo’ (1975:46). (El subrayado es nuestro.)

La pregunta por la sensibilidad insular -de la cual Juan Ramón va desplazándose, provocando con esto una mudanza en el concepto que Lezama intenta articular- está construida sobre la idea de la existencia de una sensibilidad, que existe sin ser ni presente ni visible. Se trata de algo esencial y oculto que, en el transcurso del ensayo, se observa que le corresponde al poeta hacer emerger.

Juan Ramón, en las réplicas que Lezama le atribuye, va desarticulando esta idea.<sup>8</sup> Años más tarde, sin embargo, cuando en 1955 José Lezama Lima le escribe a su viuda, parece olvidar esa tensión que el “Coloquio” planteaba y enfatiza que aquello que había definido justamente la visita de Juan Ramón Jiménez a Cuba había sido su capacidad de visualizar una realidad esencial por debajo de las capas más visibles de la cultura cubana de

---

<sup>8</sup> Demoledor Juan Ramón Jiménez le pregunta al joven poeta: “[...] Si se habla de una sensibilidad insular, habría que definirla o, mejor, que adivinarla por contraste. En este caso, ¿frente a qué, oponiéndose a qué otra sensibilidad, se levanta este tema de la sensibilidad diferente de las islas? En poesía, para concretarme a la esencia de todo problema de sensibilidad, no he advertido que el problema del ‘insularismo’ penetre el de la sensibilidad artística hasta darle un tono distinto” (1938:47), para sentenciar más adelante: “Lo que provocó la calidad poética en Martí o en Casal [...] fue una reacción contra las culturas incorporadas. No se ve en la diferencia que los caracteriza nada que nos haga pensar en un estímulo insular legítimo. Lo mejor de ellos está en el diverso universalismo a que tiende su obra” (1938:48).



la época. Si ya por el '55 había abandonado esa búsqueda o ella había tomado forma con la publicación de la revista y de su obra en libro -como creemos-, seguía presente la idea de que en el momento de la llegada de Juan Ramón existía una realidad invisible que éste había alcanzado a avizorar. En la carta, los términos están ya más claros: lo que en el recuerdo de Lezama Juan Ramón había visualizado no era ya un concepto inasible como el de sensibilidad insular, sino que el español había conseguido detectar la existencia de unos “verdaderos poetas”.

En el “Coloquio” la noción de insularismo va cubriéndose de diferentes significados: en principio se trata de un problema, es algo que “nos está pellizcando, nos mortifica, nos empieza a doler en la carne”(1975:47) -escribe Lezama-. Y si bien inmediatamente aclara que esa noción no debe entenderse en su acepción geográfica, es fácil pensar que el problema al que se está refiriendo se origina sí en una situación geográfica, “la maldita circunstancia del agua” del poema de Virgilio Piñera, aliada en ese momento a un serio aislamiento cultural. No puede entenderse de otra manera el hecho de que poco más adelante en el “diálogo” plantee la diferencia entre la sensibilidad insular, en este caso cubana, y la sensibilidad continental, representada por su vecino más próximo y de más acabada expresión, México. Tampoco que para dar cuenta de esa diferencia cite algunos versos de uno de los escritores más importantes de ese país. Alfonso Reyes se deja oír en el “Coloquio” con “[...]pisadas de sandalias/ y el trueno de flautas mexicanas”, que Lezama interpreta como una amenaza de invasión.

La noción de sensibilidad insular va entonces definiéndose como una particularidad frente a la sensibilidad continental, o de tierra firme. Mientras una es estable y reservada, la otra -la insular- debe encontrar una forma en la superficie, o mejor dicho, en el modo de la superficie, o de lo superficial.

Frente a las réplicas de Juan Ramón, Lezama va deslizándose y afinando el concepto hasta plantear que la búsqueda de una teleología insular no es otra cosa más que el deseo de encontrar el mito que les falta a los cubanos.<sup>9</sup> Un mito que, como todos, se encuentra en el pasado o en un no tiempo para, desde allí, definir el futuro. Se podría decir, por lo tanto, que el objetivo al que el “Coloquio” apunta es conseguir que Cuba alcance la calidad de imagen, ya que para este poeta aunque una cultura marche hacia su desaparición, “hacia su ruina”, no se apaga la imagen que engendró; pero también, y al mismo tiempo, afanarse en el develamiento de una sensibilidad insular -de una teleología insular<sup>10</sup>- significa en este texto empeñarse en la construcción de una expresión propia, tarea que le corresponde a los poetas llevar adelante. Son entonces los poetas quienes tienen que encontrar un sentido para la Isla, a través de las prácticas escriturarias y culturales.

---

<sup>9</sup> Algunos años antes, en 1928, Jorge Mañach en *Indagación del Choteo* (ediciones *Revista de Avance*) había intentado rastrear en este fenómeno típicamente cubano -el de “burlarse de toda autoridad”- con el propósito de hallar en él los rasgos que permitirían definir la “sicología social” del cubano.

Si el vanguardista busca en la risa, en la irrespetuosidad, la marca de lo cubano, Lezama pretende por el contrario, perseguir lo que se encuentra detrás de la alegría fácil.

Es ésta posiblemente una de las primeras manifestaciones que ponen en evidencia la distancia que se abre entre lo que había sido el proyecto de la *Revista de Avance* y lo que algunos años más tarde sería el proyecto originista.

<sup>10</sup> Un par de años después, en 1939, Lezama Lima, en una carta dirigida a Cintio Vitier, reitera la necesidad de ir en busca de una “teleología insular”. Estudiante del primer año de la carrera de Letras, Vitier convoca a una lectura de poesía en la que reúne a Mirta Aguirre, Gastón Baquero, Justo Rodríguez Santos y José Lezama Lima. En la carta que este último le envía aceptando el convite, escribe: “Podimos hacer muy pocas cosas, se siguen haciendo invisibles cosas, que algún día serán llevadas a su verdadera valoración.

Venga a verme, pregunte por mí, cuando se trate de esas fiestas en las que nos debemos ir refugiando como presencia y fiesta graciosa.

Estas cosas parecen dejar tan sólo una estela cremosa y después resultan la mismísima voz central que a todos nutre y que de todos es apetecida. Ya va siendo hora de que todos nos empeñemos en una Economía Astronómica, en una Meteorología habanera para uso de descarriados y poetas, en una **Teleología Insular, en algo de veras grande y nutridor**”. (El subrayado es nuestro.) (C.V. “De las cartas que me escribió Lezama”, *Para llegar a Orígenes*, p.19. *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*. La Habana, Letras Cubanas, 1993.)

En el capítulo de *Lo cubano en la poesía* (1958) que Cintio Vitier le dedicara a Lezama -al cual ya nos hemos referido- vuelve sobre esta carta. En el interior del proyecto que está desarrollando Vitier en ese texto, la carta de Lezama se ofrece finalmente a una interpretación. Es José Lezama Lima quien viene a rescatar una finalidad para la poesía que en las generaciones anteriores se había estrellado contra el vacío de la vida republicana.

¿Cuál es el tipo de solución que Lezama busca? Si es cierto, como afirma, que no está interesado en las soluciones continentales, quiere sí, como ha sucedido en los dos países que le sirven de paradigma -México y Argentina- alcanzar una expresión singular. Se trata en este caso, de hacer del aislamiento una ventaja. Como observa Arnaldo Cruz-Malavé en *El primitivo implorante* estamos ante un “intento de convertir la marginalidad cultural en centro” (1994:17).

Decíamos más arriba que este texto es la reconstrucción imaginaria de un diálogo. En el ensayo oímos dos voces; el maestro y el joven discípulo se alternan y sus reflexiones ocupan toda la escena; sin embargo, casi al comienzo, Lezama deja entrever una reunión más amplia donde la poesía se lee entre la espiral de los cigarrillos. Tan sólo al inicio oímos una voz anónima que pregunta: ‘¿Qué opina usted de estos poemas?’ Imaginamos entonces a los habaneros alrededor de este poeta que en España había sido tan renuente a formar cenáculos, que se había mantenido voluntariamente apartado. La respuesta confirma esta suposición y ofrece el primer indicio del magisterio juanramoniano: ‘Será mejor que opinen ustedes. Como se conocen bien, opinarán más pronto y más preciso’(1975:46). Esa sugerencia, la única dirigida a un colectivo que Lezama recoge, puede leerse como la versión coloquial del consejo que les dará en el Prólogo a *La poesía cubana en 1936*, la de la necesidad de ir al centro siempre y no quedarse a aullar en las orillas. Es ésta la primera lección del maestro: volver hacia sí mismos, comenzar a mirarse entre sí.

En la carta ya mencionada, que Lezama envía a la mujer de Juan Ramón Jiménez, comenta: “Creo haber sido siempre fiel a sus señales” y agrega “Y haber engendrado en mi país un movimiento poético que se ha hecho historia, imagen operando en la historia”.

¿Cuáles son las primeras señales de Juan Ramón en este texto? “Hablar de poesía, prescindiendo de los poetas” es su propuesta inicial. Dijimos, párrafos atrás, que éste era un

intento difícil de cumplir; detengámonos, sin embargo, en lo que esta propuesta encierra. Hablar de los problemas que la poesía plantea, discutir con otros -dejando de lado los personalismos- las poéticas posibles. El texto va y viene sobre las diferentes soluciones para la poesía, tironeado siempre por Lezama hacia aquello que lo inquieta, la necesidad de encontrar una teleología insular. Esta propuesta juanramoniana -hablar de poesía prescindiendo de los poetas- que Lezama practicará reiteradas veces en las páginas de *Orígenes* es lo que le permite afirmar en la década del sesenta:

En él [Juan Ramón] la influencia que perdura es la de la poesía, no de su poesía. Lo que movilizaba su presencia era la poesía, no su poesía. Lo que hacía de su amistad un momento único era que por encima y por debajo de su poesía fluían los secretos que van de Góngora a Bécquer, sus intuiciones de Darío, la gravedad de la sentencia española resistiendo la tensión inglesa, o el ensalmo con Mallarmé (1981:68).

¿Pero cuáles son las señales? ¿Qué es lo que este poeta fuerte devuelve a un Lezama en busca de una expresión nacional, cuyo primer rasgo sería la insularidad? Tratando de identificar en qué diferiría una sensibilidad insular de otro tipo de sensibilidad, Juan Ramón intenta que Lezama se desvíe de esa búsqueda y se aproxime a una solución universal, apoyándose para esto en una valoración que destaca el universalismo, como lo mejor de Martí y de Casal. Las respuestas del español al cubano se mueven en el eje que va de “una vida hacia adentro” hacia un universalismo.

El “Coloquio”, como cualquier conversación, no se cierra, se suspende temporariamente y las preguntas quedan flotando junto a la poesía. Es justamente en su carácter inconcluso, abierto, donde reside su valor. Consideramos que este texto, que tiene la forma de una conversación donde saber y sabor se permean, encierra varias de las ideas que tomarán cuerpo en la factura de *Orígenes*, donde Lezama trabajará por la gestación de un movimiento cultural y poético nacional con una proyección universalista.

Es la guerra el motivo por el que también en 1936 la escritora María Zambrano llega a la isla de Cuba. El mismo día en que desembarca en La Habana conoce a José Lezama Lima, quien había leído algunas de sus colaboraciones en la *Revista de Occidente*<sup>11</sup> y con el cual entabla una amistad que perdurará en cartas hasta 1976, cuando el habanero muere. La discípula de José Ortega y Gasset vivirá con periódicas ausencias trece años en Cuba ( de 1940 a 1953) y será una asidua colaboradora de *Orígenes*, continuando con una tarea que había emprendido en *Espuela de Plata*, la primera revista dirigida por Lezama.<sup>12</sup>

En 1986, en la nota liminar que escribe para la edición Archivos de *Paradiso* (Lezama Lima 1988), Zambrano cuenta una anécdota sobre la que cabe volver. Habiendo sido presentada a los poetas origenistas, uno de ellos, Cintio Vitier, le pide que contribuya para la difusión de la labor poética del grupo. Ella se apresura a responder que así lo haría en las revistas prestigiosas en las que colabora, tanto en América como en Europa. Rápidamente, Vitier la saca de su error: “No, María; nosotros somos de aquí, queremos ser reconocidos aquí”. “Le di entonces mi primer artículo para *Orígenes*”-recuerda-. “La metáfora del corazón” aparece efectivamente en el número 3 de *Orígenes*, en el otoño de 1944, el mismo año en que la revista comienza a publicarse.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Se editó bajo la dirección de José Ortega y Gasset entre 1923 y 1936.

<sup>12</sup> *Espuela de Plata* aparece en agosto de 1939 y hasta agosto de 1941 publica seis números. Sus directores fueron además de Lezama: Guy Pérez Cisneros, Mariano Rodríguez y hacia el final Ángel Gaztelu.

<sup>13</sup> Difundir la labor de los origenistas -centrándose fundamentalmente en Lezama- va a ser una tarea que la filósofa española desarrollará a lo largo de toda su vida. En vida del poeta interviene para la publicación de poemas de su autoría tanto en Italia (*Botegue Oscure*) como en Uruguay (*La Licorne*); luego de su muerte participa activamente en la organización de homenajes en su honor (*Poesie*, número 1), dedicado a Lezama, donde escribe algunos artículos que aparecerán en *Índice* (“José Lezama Lima en La Habana”) y en *El País* (“Hombre verdadero: José Lezama Lima) ambos de Madrid, el primero de los cuales va a ser republicado en Francia en la revista mencionada anteriormente.

Pero, va a ser recién en el número 20 cuando María Zambrano cumpla a cabalidad con el pedido del origenista, con su conocido “La Cuba Secreta” que abre el número de invierno de 1948.

En términos formales “La Cuba Secreta” es una bibliográfica -extensa- a propósito de la publicación de la antología del propio Cintio Vitier: *Diez Poetas Cubanos. 1937-1947*, editado por las ediciones “Orígenes”, que reúne una selección de lo producido por los poetas origenistas. El ensayo, sin embargo, trasciende, y en mucho, este propósito. A esa altura *Orígenes* llevaba ya cinco años publicándose y su situación dentro del campo cultural cubano no era demasiado distinta a la del momento en que Vitier le formulara el pedido a la española:<sup>14</sup> seguían siendo desconocidos, continuaban sin ser oídos.

El ensayo de Zambrano ocupa una posición singular entre todos los textos de extranjeros publicados en *Orígenes*; es la única vez en la historia de la revista que alguien que no pertenece al grupo y que tampoco es cubano escribe un ensayo que expresamente tiene a los hacedores de la revista y a la significación histórica del movimiento que protagonizan como objeto de sus reflexiones. El artículo traza la genealogía y la ponderación de los origenistas como grupo y de sus poetas, como individualidades creativas, quedando en todo momento a salvo de ser considerado un ejercicio de autocontemplación y autoafirmación, dado que su autora no forma parte del mismo.

---

<sup>14</sup> La queja por la ignorancia y hostilidad del ambiente cultural cubano está ampliamente registrada en la correspondencia que intercambian José Lezama Lima y José Rodríguez Feo.

De Lezama son los siguientes comentarios: “El mes que viene leeré un trabajo sobre poesía. Ya tú conoces el publicuito que asiste a estas conferencias, pero ese es el dilema visible que se nos presenta, la inanición o arrojarle nuestras experiencias a esas gentes que nada les importa”, y en la misma carta: “Al fin Jorge Mañach aludió a *Orígenes* en unas glosas del *Diario de la Marina*. Con motivo de la representación de Hamlet, alude a los esfuerzos de los prosistas y poetas de la revista ‘químicamente pura’. Qué atrasado de noticias, qué poco curioso. Si ha abierto las páginas de la revista, o si no lo ha hecho, lo más probable, siempre diría la misma palabra que él ya tiene acuñada para nosotros” (enero de 1948). (José Rodríguez Feo. *Mi correspondencia con Lezama Lima*. La Habana, Ediciones Unión, 1989, p.85.)

Ya Lezama, en el número 6 de la revista, había historiado la labor de los origenistas y reflexionado en torno a su papel dentro la cultura cubana,<sup>15</sup> gesto que repetiría reiteradas veces en los años subsiguientes. Pero el ensayo de Zambrano adquiere un carácter singular, no sólo porque se trata de alguien que los mira desde afuera, sino porque la posición de prestigio que esta escritora ocupa dentro del campo intelectual cubano como un todo -y no únicamente en el fragmento “dominado” por los origenistas-<sup>16</sup> amplifica y potencia el efecto. Este texto es complementario de la antología de Vitier porque la comenta, porque da noticia de la misma, pero por sobre todo porque le sirve de corroboración, de sustento ideológico y estético. Zambrano explicita en ese texto lo que Vitier con su antología y Lezama con su revista estaban queriendo decir.

Un breve e irónico comentario de Lezama, en una carta dirigida a Rodríguez Feo el 29 de marzo de 1949, permite ver con claridad que el artículo publicado en el número 20 de la revista había repercutido de forma inmediata e irritante entre los intelectuales cubanos que no pertenecían al proyecto. Comenta Lezama:

---

<sup>15</sup> Cf. José Lezama Lima. “Después de lo raro, la extrañeza”. *Origenes*, número 6, ps.329 a 333.

<sup>16</sup> Entre las revistas cubanas que están fuera de la égida origenista y en las que Zambrano colabora pueden mencionarse: *Ultra*, *La Verónica*, *Revista de La Habana*, *Prometeo*, *Crónica*, *Lyceum*, *Bohemia*, *Nueva revista Cubana*, *Cuadernos de la Universidad del Aire*, etc.

Su labor en la Isla no se limitó a la publicación; ella pronuncia una gran cantidad de conferencias sobre diversos temas y en diversas entidades -Ortega y Gasset, Unamuno, la poesía española contemporánea, Quevedo, la mujer en la historia etc.-. Es profesora invitada de la Universidad y del Instituto de Altos Estudios e Investigaciones Científicas, dicta un curso libre sobre “Ética griega (los orígenes de la Ética)” en el Ateneo de La Habana, imparte un curso de filosofía griega en la sociedad Hispanoamericana de Cultura, etc.

Por otra parte, su correspondencia permite ver que, si bien mayoritariamente se dirige en primer lugar a Lezama y luego a algunos de los otros origenistas como Cintio Vitier, Fina García Marruz o Virgilio Piñera, el espectro de sus corresponsales es más amplio. En una selección publicada por Jorge Luis Arcos en 1996 (María Zambrano. *La Cuba secreta y otros ensayos*. Edición e introducción de Jorge Luis Arcos. Madrid, Ediciones, Endymion, 1996.) se encuentran cartas dirigidas a Medardo Vitier -un filósofo perteneciente a la generación anterior a *Origenes*-, Camila Hemríquez Ureña o Jorge Mañach, quien estaba situado en las antípodas de los origenistas.

El último *Orígenes* trae el ensayo de M. Zambrano: 'La Cuba secreta'. El artículo ha traído cierto fermento. Las gentes se ponen furiosas cuando alguien me elogia y ¡claro! yo no les voy a decir que no lo hagan para que la chusma se contente (1989:116).

La importancia del texto de Zambrano no se limita a que haya elogiado a Lezama ni al resto de los miembros del grupo en un momento oportuno; tampoco a que haya autorizado su labor presente y los haya incitado a perfeccionarse en el futuro. Lo que lo torna fundamental es que en ese artículo la escritora explicita una posición frente a *Orígenes*, hace explícita su mirada. "La Cuba secreta" vuelve una certeza lo que las palabras de Juan Ramón Jiménez y su actitud para con los origenistas habían sugerido. Si al cabo de los años Lezama debe interpretar que el poeta español había intuido la existencia de una Cuba profunda, a la que valía la pena descubrir y acercarse, el texto de Zambrano no exige un movimiento en ese sentido, pues la certeza de que esa Cuba profunda existe es el motivo en torno al cual el mismo se articula. Y es porque ella no es una origenista, porque es una europea, que se vuelve tan significativo.

Esto que acabamos de decir nos hace presuponer de forma inmediata una distancia, una diferencia. Estamos otra vez frente a un europeo que mira y, desde la supremacía histórica de Europa sobre América, instaura una mirada que es en sí misma un saber. La naturaleza del texto de Zambrano es, sin embargo, ambigua y de allí deriva justamente su eficacia. Se trata, sí, de una europea, de alguien que puede ser mejor escuchado; se trata también de una española exiliada, escribiendo sobre los poetas del lugar en que encuentra asilo. Pero por sobre todas las interpretaciones, "La Cuba Secreta" pone en escena un discurso amoroso, el monólogo del enamorado que cuenta los secretos, inadvertidos para los demás, que han vuelto al objeto de su amor único. Como todo discurso amoroso, entonces, éste, al que aludimos, detenta la calidad de un espejo, ahora, el que los origenistas buscaban para mirarse.



“La Cuba Secreta” no se propone revelar un secreto, sino develar su existencia y conservarlo como misterio. Cuba es el secreto de María Zambrano porque cree encontrar en ella su patria prenatal, el lugar que concibe como fundamento poético de cada vida, en este caso la suya propia. Cuba posee una doble naturaleza: es un secreto personal -el de María Zambrano- y es un secreto para sí misma. Y es esta última cualidad la que nos interesa. La Isla es un secreto porque aún no ha sido hablada y, en consecuencia, no ha ingresado en la historia.<sup>17</sup> Para Zambrano la antología de Vitier está anunciando de modos diversos que la Isla comienza a despertar, comienza a adquirir una forma a través de la poesía. Los poetas de la antología son capaces, al igual que ella, de visualizar el secreto y volverlo palabras, imagen. “Los ‘diez poetas cubanos’ nos dicen diferentemente la misma cosa: que la isla dormida comienza a despertar como han despertado un día todas las tierras que han sido después historia” (número 20, 1948, p.64). Esta lectura que hace Zambrano de la antología resulta trascendente en grado sumo si recordamos la idea lezamiana acerca de que la relación entre historia y poesía sólo es posible por la encarnación de esta última en la primera, y, también que esa encarnación fue el proyecto que se propuso llevar adelante. Estamos aquí entonces frente a alguien, que siendo otro, refleja y corrobora el propio pensamiento.

Del ensayo de Zambrano se desprende la idea de que los origenistas han comenzado su labor poética en el momento justo, en el momento necesario para fijar las imágenes, para alcanzar su definición mejor. Uno de los movimientos más interesantes de este texto, que se continúa y se expande en un ensayo del número 25 sobre Lydia Cabrera, (“Lydia Cabrera,

---

<sup>17</sup>Años más tarde Julio Cortázar en “Para llegar a Lezama Lima” -su ensayo sobre *Paradiso*-, novela en la que había encontrado los valores de ingenuidad e inocencia americanas- dará, de alguna manera, continuidad a esta idea, cuando considera a Lezama “un Adán previo a la culpa”; opinión que “inocentaba” al cubano de las acusaciones y polémicas a las que su persona y su novela se veían expuestas a causa de la fuerte carga sexual del capítulo VIII.

poeta de la metamorfosis”) es que la Isla es vista a mediados del siglo XX como un lugar virginal, como una promesa: vuelve a ser vista como el territorio paradisiaco que creyó encontrar Colón en el primer viaje. Frente a una España desolada por la guerra, Cuba, como también la isla de Puerto Rico, son vistas como los espacios donde todavía es posible plantearse la utopía. Sin embargo, si el asombro frente a la isla es similar al descrito por Colón, se lee aquí un desplazamiento significativo; es una española quien advierte la promesa, quien la torna explícita, pero a diferencia de lo que ocurría en el primer texto de nuestra historia como americanos, no es ya el español quien debe nombrarnos, pese a que ha vuelto a descubrirnos, sino que es hora de que los propios cubanos pongan los nombres. Hay aún otro desplazamiento importante entre la escena inaugural de Colón y ésta de los origenistas; no es que ahora como entonces, se desconozca la existencia de una lengua y haya que enseñar a los pobladores a hablar, sino que las palabras de esa lengua son falsas y hay que crearlas nuevas, verdaderas, originales.

Lezama leyó las descripciones que sobre Cuba hace Colón en su *Diario* como el inicio de la poesía en aquél lugar; la Isla había quedado fijada en imágenes, había tenido un despertar poético:

Nuestra isla comienza su historia dentro de la poesía. La imagen, la fábula y los prodigios establecen su reino desde nuestra fundación y el descubrimiento. Así el almirante Cristóbal Colón consigna en su *Diario*, libro que debe estar en el umbral de nuestra poesía, que vio caer al acercarse a nuestras costas, un gran ramo de fuego en el mar (1988:101).

El texto de Zambrano viene en realidad a anunciar un nuevo despertar, un despertar en y por sí mismos, viene a decir que el proyecto de la teleología estaba cumpliéndose.<sup>18</sup> Los

---

<sup>18</sup> La interpretación de Zambrano de que los origenistas eran un grupo de poetas que anunciaban un nuevo despertar para la Isla, o menos pretenciosamente para su literatura, se suma a las lecturas que los propios origenistas habían hecho y harían sobre la importancia de la obra de Lezama. Desde “ Muerte de Narciso, rauda cetería de metáforas” de Ángel Gaztelu, escrita en 1937 y publicada en *Verbum*, hasta “José Lezama Lima y el intento de una teleología insular” de Cintio Vitier, los origenistas insisten en afirmar que Lezama vuelve a fundar la poesía cubana y que, por su originalidad, se vuelve imposible hablar de influencias.

origenistas han dicho las palabras justas para que la Isla comience a existir en la poesía y, en el mismo impulso, en la historia.

Los poetas de esta antología son diseñados como una especie de dioses ocultos que, desde lo invisible, están conformando el destino de la isla adormecida. Los poetas semidioses fieles a su destino son uno con la isla: “Y así sentimos la conciencia de este destino secreto con lo secreto que se despierta; es la unidad del instante en que situación vital y obra literaria se funden”(65). Nuevamente Zambrano confirma lo que Lezama se proponía en el primer editorial: no deslindar la literatura de la vida. “Sabemos que cualquier dualismo que nos lleve a poner la vida por encima de la cultura, o los valores de la cultura privados de oxígeno vital, es ridículamente nociva, y sólo es posible la alusión a ese dualismo en etapas de decadencia.” -había escrito allí-. “La Cuba secreta” parece decir que la premisa estaba siendo cumplida.

Hemos comenzado por una lectura de los textos de Juan Ramón y de María Zambrano porque consideramos que el primero es el pilar sobre el que *Orígenes* se organiza, porque encierra desordenada y metafóricamente lo que en el proyecto de la revista se volverá una práctica cultural concreta. El “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” es el umbral de *Orígenes*, o mejor dicho, comienza a ser *Orígenes* desde el momento en que formula la necesidad de construir una teleología insular. En tanto dice “teleología insular”, ésta se vuelve a un tiempo necesaria y existente. Que la isla encuentre un sentido y una expresión habla de una falta que *Orígenes* deberá colmar.

El segundo, escrito en la revista y para los que la hacían, resulta también fundamental por varias razones. Es el punto más alto de afirmación, no sólo por el tono y porque en él los origenistas quedan identificados con el destino de la Isla, sino porque como se ha dicho reiteradas veces, quien los autoriza desde dentro de la revista es alguien que no

pertenece al grupo y que tampoco es cubano; porque es una extranjera -aunque enamorada y confundida con la Isla- quien los avala cuando el proyecto, la búsqueda de la teleología está en marcha. Si Juan Ramón era un maestro, María Zambrano fue una hermana mayor. Un comentario de Cintio Vitier lo corrobora: “Así como Juan Ramón Jiménez significó, para Fina y para mí, la revelación de la poesía, María Zambrano fue para nosotros la revelación de la filosofía” (Enrico Mario Santi:1984).

La Isla es la condición de posibilidad de los ensayos que se acaban de analizar como también de la nota firmada por Tomás Eloy Martínez. En el primero y el último, la Isla guarda un secreto que es consustancial a su condición de tal; en los dos el secreto es el mismo: Lezama Lima, o Lezama Lima y los poetas que lo tienen como centro. En los dos es un extranjero quien se propone hablar de ese secreto y a pesar de la distancia temporal y de economía textual, -un ensayo inserto en una revista literaria y una crónica escrita para una revista de interés general- es fuerte en ambos la intención de no rasgar el secreto; anunciarlo, pero no -como se podría creer- para destruirlo sino para conservarlo, porque:

Las islas han proporcionado al alma humana la imagen de la vida intacta y feliz, como si fuese un regalo, del paraíso donde las dos condenas, el trabajo y el dolor quedan un tanto en suspenso, mundo mágico en que la “realidad” no está delimitada, y aún el sueño puede igualar a la vigilia (Zambrano número 25, 1948, p.20).

Lo que Zambrano explicita en este texto es lo que sugieren tanto la “Cuba Secreta” como el “reportaje” de Tomás Eloy Martínez: la Isla encanta porque es promesa de lo intocado, se presenta ante los ojos del extranjero como el espacio de una reserva.

Podemos pensar, en principio, que los origenistas concordaron con la interpretación de Zambrano, ya que la leen como un ensayo consagratorio. Lo que cabría preguntarse es qué tipo de relación se establece entre esta imagen que devuelve una extranjera -donde la Isla debe permanecer como lo intocado- y un proyecto intelectual que se postula como

universalista; preguntarse también si esto crea algún tipo de tensión o si, por el contrario, no es percibido como problemático. Sin arriesgar aún una respuesta conclusiva al respecto, consideramos que los origenistas no resuelven esa ambigüedad sino que se mantienen dentro de la misma, lo que finalmente -como de hecho participaban del curso de la historia- va a terminar volviéndose en su contra, como se verá más adelante.

El tercer texto -el “Coloquio”- reúne también los tres elementos de los anteriores: “la Isla”, “el secreto” y “el extranjero”, pero en un orden diferente. Quien habla en él de secreto -de una realidad invisible para ser más precisos- es un cubano, que pone también a la Isla como la condición de una particularidad, la de la sensibilidad insular que tanto se ha mencionado. Pero en este caso el extranjero -¿o será el propio Lezama dándole su palabra?- descrea de la retórica insular y apuesta a una solución universalista.

## *En la huella de Darío*

Ahora bien, lo que a Europa debemos, señaladamente a la prodigiosa Francia moderna y a la España intra-histórica de que hablara Unamuno (y nótese que siempre se trata, en nuestro caso, de aquellos creadores que se han mantenido aislados entre sí, ajenos a todos los *ismos*), no podría ser olvidado sin caer en la triste ingenuidad americana de negar el papel todavía rector de la cuenca del Mediterráneo en los rumbos del espíritu. Y decimos 'todavía', porque un nuevo espíritu, si así puede llamarse, amenaza con helar nuestras mejores esencias (aquellas que por el contrario Europa nos ayuda a partear y a definir), desde la nación más poderosa de este mismo hemisferio.

Cintio Vitier, *Orígenes*, número 19.

La cita de Vitier que hemos transcrita, además de exhibir su posición personal frente a las culturas española, francesa y norteamericana, nos ayuda ante la pregunta por la significación que tiene la primera en *Orígenes*. Nos interesa tomar de ahí la idea del *papel rector* de la cuenca del Mediterráneo. Si bien ésta es una posición personal -la de Cintio Vitier- funciona de alguna manera como un diagnóstico, como una síntesis del lugar que las tres literaturas mencionadas ocupan en la revista. Dos de ellas, la francesa y la española, con una tradición de larga data, y la norteamericana -que es aquí percibida como una amenaza- concebida como una fuerza naciente que implica una nueva distribución o un nuevo equilibrio.

Las palabras de Vitier reúnen en un bloque a la cultura francesa y española, a las que visualiza como una tradición posibilitadora que dialoga con la tradición cubana o americana y que la ayuda a definirse frente a la tradición norteamericana que sería de signo diferente, una tradición que no dialoga sino que congela. Que las culturas francesa y española aparezcan reunidas en un solo bloque -el de la cuenca del Mediterráneo- es una estrategia de la que Vitier se vale para enfrentar a estas literaturas con la norteamericana; pero si nos detenemos un poco en la historia de la literatura latinoamericana a partir del

modernismo, recordaremos que a finales del siglo XIX los escritores del período producen un viraje, a partir del cual desplazan la tradición española para focalizar su atención en la francesa. Un movimiento éste que traduce el deseo de desembarazarse de una cultura que ha querido imponer -y en gran medida ha impuesto- sus normas, para abocarse a la construcción de una tradición propia.<sup>19</sup> De ese desplazamiento son actores buena parte de los poetas modernistas, entre ellos el cubano Julián del Casal.<sup>20</sup>

Sin embargo, casi a mediados del presente siglo la literatura, que había sido marginalizada a finales del pasado, vuelve a ocupar un lugar central en una de las revistas del continente. Los factores que contribuyen a esta centralidad son variados y de índole diversa. Para comenzar deberíamos, tal vez, traer a colación una reflexión de Octavio Paz, en la que señala que “[u]na tradición poética no se construye por el concepto político de nacionalidad, sino por la lengua y los estilos de sus creadores” (1983).<sup>21</sup> Avocados a la construcción de una modulación para el español de América, los modernistas se habían distanciado de España; varias décadas después era posible para otros escritores jóvenes volver a mirar hacia la Península, en la que existía una zona con cuya tradición se identificaban, sin la virulencia que caracteriza al hijo que busca diferenciarse para convertirse en adulto.

---

<sup>19</sup> Cf. entre otros Graciela Montaldo. *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y Modernismo*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994.

<sup>20</sup> En “Julián del Casal” (1941) Lezama analiza extensamente las relaciones de este poeta con la literatura francesa, centrándose particularmente en la relación que estableció con Baudelaire.  
Cf. José Lezama Lima. “Julián del Casal”. *Confluencias*. La Habana, Letras cubanas, 1988.

<sup>21</sup> La cita de Paz que hemos elegido, y que sintetiza buena parte de las reflexiones de este poeta sobre el funcionamiento de la poesía y de los movimientos poéticos en el siglo XX, describe ajustadamente el modo cómo los originistas entendieron el concepto de tradición literaria y desplegaron, con sucesivas elecciones y rechazos, en el transcurso de las entregas de la revista.

Por otra parte la cita -tributaria de las reflexiones que desde “La tradición y el talento individual” (1920) de Eliot el siglo XX elaboró sobre el tema- es particularmente pertinente en este caso, ya que pertenece a un prólogo que Paz escribió en 1983 para la segunda edición de la *Antología de laurel* que reunía a poetas de ambos lados del Atlántico.

Así las cosas, se podría formular la siguiente pregunta: ¿hasta qué punto la literatura española puede considerarse una literatura extranjera, ya que en un sentido amplio está escrita en la misma lengua que la cubana -teniendo en cuenta también que los contemporáneos que eligen para publicar y los clásicos que releen participan de concepciones estéticas semejantes a las que los origenistas desenvolvían-?

Si bien lo dicho párrafos más arriba es una lectura posible de la cita, consideramos que es insuficiente porque deja fuera una serie de aspectos importantes. En ella, Vitier contrapone su visión del papel rector de la cuenca del Mediterráneo a una posible ingenuidad americana -que no quiere para sí-, que pretende desconocerlo y actuar como si no hubiéramos salido de lugar alguno.<sup>22</sup> Lo que resulta fundamental en las palabras del ensayista es que en ese homenaje a la cuenca del Mediterráneo reconoce el lugar periférico que la cultura americana ocupa y más significativo aún es que el “todavía” que usa no se refiere a que en algún momento la cultura americana dejará de adeudarle a la europea, sino que esa influencia se ve amenazada por otra que considera perniciosa, como la norteamericana, inscribiéndose así en una larga tradición continental, originada en el modernismo que veía a la cultura norteamericana como una cultura regida por el utilitarismo, ya que desconocía las “esencias espirituales”.<sup>23</sup> Ese reconocimiento de la

---

<sup>22</sup> En este punto coinciden Vitier y Lezama. Para este último lo que definiría lo americano es su potencia recipiendaria, característica que puede ser leída como una herencia española, ya que como afirma en *La expresión americana*: “[...] el español tiene el genio de ser influenciado” (1988:290).

Arnaldo Cruz-Malavé desarrolla extensamente, en el libro antes mencionado, la idea de que lo americano para Lezama se define “en el terreno de lo exótico, de la imitación: lo propio de lo cubano y americano es, pues, para él, la ‘recepción’ de lo otro, la ‘asimilación’” (1994:48)

<sup>23</sup> En un reciente artículo de la revista *Unión*, Carlos M. Luis reconstruye en una apretada y viva síntesis la imagen que en la década del ‘50 los Estados Unidos “vendían” y que Cuba “compraba”. Los iconos que conforman esta imagen están vivos en cualquiera de las grandes ciudades y en el repertorio de imágenes de todos nosotros, por lo que no vale la pena enumerarlos, pero sí citar las palabras del escritor cubano acerca de la relación de Cuba y de *Orígenes* con el “american way of life”. “Esa imagen, (la de unos Estados Unidos en un camino de progreso irrevocable y sin contradicciones) [...] la compró la Cuba de los 50 tratándola de hacer suya sin mucho sentido crítico. De repente, fuimos de los primeros países en emular una abundancia que si



deuda con la cultura europea, la de la cuenca del Mediterráneo, es fundamental para el proyecto de una revista que, como *Orígenes*, cuenta entre sus estrategias principales con una política de traducción y de difusión de textos extranjeros, complementada por una de divulgación de las propias producciones en el extranjero. La cita se abre por lo menos a una pregunta ¿de qué manera quería *Orígenes* situarse en relación a esa cultura rectora? Una primera respuesta tentativa es que quienes hacían la revista no pretendían romper con esa tradición, sino mostrar su propia madurez, devolviéndola acrecida.<sup>24</sup>

Si en términos generales podía reconocerse el predominio de Francia y España -ese Occidente del que hablaba Ortega en el primer número de su revista-<sup>25</sup> en la práctica no era toda la tradición española o francesa la que les interesaba o a la cual querían enriquecer. Entonces, una de las operaciones que va a realizar la revista es actualizar esa zona de la tradición que reconocen como propia. Nos referimos aquí al siglo de Oro. *Orígenes* publica con la firma de Lezama un breve ensayo en el número 8 a propósito del centenario de

---

tuvo consecuencias inmediatas en algunos sectores de la economía, no podía ofrecer los mismos resultados en el plano cultural. De ahí entonces la resistencia de 'Orígenes' y sus constantes amonestaciones acerca de la desintegración que nos amenazaba [...]" (Carlos M. Luis. "40 años de *Ciclón*". "Notas de un origenista acerca de *Ciclón*" en, *Revista Unión, Revista de Arte y Literatura*, Año VIII, número 25, oct-dic 1996.)

<sup>24</sup> Esta es la lectura que Lezama hace de las esculturas de Aleijadinho en el capítulo de *La expresión americana* dedicado al barroco, la primera expresión que reconoce como americana. Allí escribe: "He aquí la prueba decisiva, cuando un esforzado de la forma, recibe un estilo de una gran tradición, y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido, es un símbolo de que ese país ha alcanzado su forma en el arte de la ciudad" (1988:245).

<sup>25</sup> La *Revista de Occidente* que los origenistas conocían parece constituir uno de los lugares que fortalecieron la idea de un tronco común e inclusivo. En las primeras líneas de sus "Propósitos", cuando Ortega se dispone a hablar de la necesidad que viene a colmar su revista, engloba en un solo sintagma a España e Hispanoamérica. "Los propósitos de la *Revista de Occidente* son bastante sencillos. Existe en España e Hispano-América un número crecido de personas que se complacen en una gozosa y serena contemplación de las ideas y del arte. Asimismo les interesa recibir de cuando en cuando noticias claras y meditadas de lo que se siente, se hace y se padece en el mundo [...]"(1923:1). Y vuelve a esta idea en los párrafos finales, cuando hablando del cosmopolitismo que regirá a la revista escribe: "El cosmopolitismo de hoy es mejor, y en vez de suponer un abandono de los genios y destinos étnicos, significa su reconocimiento y confrontación.

Ello es que, sin deliberado acuerdo, casi todas las revistas de Europa y América se van llenando de firmas extranjeras. Así, nosotros atenderemos a las cosas de España, pero, a la vez, traeremos a estas páginas la colaboración de todos los hombres de Occidente cuya palabra ejemplar signifique una pulsación interesante del alma contemporánea"(1923:3).

Quevedo, que se llama justamente “El Centenario de Quevedo” y en el número 28 aparece el magistral “Sierpe de Don Luis de Góngora”. Además de los mencionados, en el número 29 Rodríguez Feo rescata a Francisco Delicado (“Un Excéntrico: Francisco Delicado”), un raro al que visualiza como antecesor de Cervantes en el uso de las técnicas novelísticas y a su libro como una anticipación del *Lazarillo*. Más allá de estos tres textos firmados por cubanos, la revista publica un ensayo de Casaldueiro sobre el *Quijote* y un texto crítico de Fina García Marruz a partir de un libro de Mirta Aguirre sobre Cervantes.

Ese movimiento de recuperación de los escritores españoles del siglo XVII opera simultáneamente como una lectura de la literatura española contemporánea a través de la cual la revista refuerza vínculos con aquellos poetas peninsulares que también, y a propósito del centenario de Góngora, habían comenzado a releerlo y a dislocarlo de la posición que hasta entonces ocupaba en la tradición literaria de aquel país. Se trata del grupo de poetas conocido como “generación del 27”.

La elección de Juan Ramón Jiménez como el poeta fuerte en torno al cual se reúnen, además de las razones que hemos mencionado con anterioridad se entiende si retomamos lo que Octavio Paz planteaba en la reflexión citada párrafos más arriba, acerca de que lo que constituye una tradición literaria no está determinado por el factor político nacional sino por la *lengua y los estilos de los creadores*. En este gesto de erigir como maestro a alguien exterior a la Isla, pero no de cualquier lado, sino de España, podríamos ver que los origenistas están participando de ese concepto amplio de tradición y, en tal sentido, la literatura española no sería una literatura extranjera, o no lo sería enteramente al menos.

Resulta evidente, por otra parte, que la afirmación de Paz se abre a una serie de preguntas que amenaza con no tener fin. ¿Cuando se habla de lengua en este contexto nos estamos refiriendo al idioma “con que nos comunicamos diariamente” o aludimos a una

lengua exclusiva de la poesía que se distinguiría de la lengua de la prosa, como quería Valéry? Creemos que en este caso particular habría que tomar el concepto de lengua en un sentido amplio, que englobase tanto la concepción de lengua de uso como la de lengua poética diferenciada de la prosa y aún considerar una tercera acepción que es la que identifica lengua con estilo.

Por otro lado, una lengua común presupone fuertes vínculos históricos que van a traer consecuencias para los dos polos de esta relación. De hecho hay que tener en cuenta en el caso particular que nos ocupa, la tardía independencia de Cuba del dominio español (1902), por lo que ciertamente la influencia española en la Isla se dejaba sentir todavía en la década del cuarenta con mucha mayor intensidad que en otras zonas de Hispanoamérica.

Sabemos que los origenistas encontraron un maestro en la figura del poeta español, movimiento que es presentado por Vitier en “La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular” como una “naturalidad”. De las reflexiones del poeta en este texto interesa, sobre todo, señalar que, al volver sobre esta elección, Vitier subraya un paralelismo con la situación que presentaba el campo intelectual español, lo que refuerza el carácter “espontáneo” de la relación. Allí escribe:

En España se plantea de otro modo el mismo fenómeno y después de la guerra civil los más jóvenes buscan roca de salud en Antonio Machado, en Miguel de Unamuno y en César Vallejo, mientras las levaduras juanramonianas hallan más ávido destino en América (1958:68).

Los españoles, por su parte, encontrarán en Cuba, como en otros países del continente, un lugar propicio para desplegar el trabajo intelectual que la Guerra Civil les impedía desarrollar en la Península. Entonces, una de las formas posibles de entender la participación de los intelectuales y poetas españoles en *Orígenes* es verla como el reverso o el negativo, en el sentido fotográfico del término, de la Guerra Civil. *Orígenes* revela, si

bien fragmentariamente, los movimientos de los españoles en el exilio, permite ver cómo una cierta zona del campo se comportaba fuera de su espacio originario. Esto no significa que los españoles no hubieran participado en *Orígenes* si la guerra no habría existido, sino que el hecho de estar fuera, de estar descentrados, potenció la vinculación. *Orígenes*, como otras revistas del continente, les va a permitir a estos intelectuales mantener su vigencia en el espacio público. Por su parte, estos contribuirán con su prestigio a la legitimación del grupo dentro de Cuba y ayudarán en la consecución de colaboraciones en México y en Estados Unidos, dos de los otros países donde se exiliaron.

Por otro lado, compartir la lengua presupone una familiaridad con la literatura en ella escrita, lo que refuerza la posibilidad de pensar en una zona cultural común. Esto trae como consecuencia que no encontraremos en *Orígenes* compartimentos estancos (por un lado una relectura de la tradición hecha por los cubanos a través de textos críticos, y por el otro, a los españoles con textos de “creación”) sino que la situación es bastante más compleja. Los cubanos leen la tradición española a través de los escritores que toman como objeto de sus análisis y también a través del recorte de la contemporaneidad que operan. Pero los españoles no sólo aparecen con poemas o fragmentos de ensayos sino que, de alguna manera, la revista puede leerse como un *continuum* desterritorializado del campo intelectual español, en tanto recoge discusiones del mismo y también en tanto da cuenta de las novedades que en él irrumpen, como en el caso de bibliográficas firmadas por autores españoles sobre ensayos escritos por españoles que tienen como objeto textos españoles; o en mucho menor medida, con la reproducción de reseñas españolas aparecidas en la península sobre libros de alguno de los origenistas, o incluso con la reproducción de comentarios a modo de confirmación del valor de estas poéticas.

La presencia de la literatura española en *Orígenes* puede mirarse, entonces, desde tres perspectivas diferentes aunque estrechamente relacionadas: en primer lugar encontramos la relectura o lectura que hay en la revista de la tradición literaria española “histórica”; en segundo, ella ofrece un recorte de la literatura española contemporánea, y en tercero, las páginas de la revista ponen en evidencia las relaciones entre esos dos campos intelectuales.

En 1896, en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas*, Rubén Darío trazó con la precisa maestría que lo caracterizaba un cuadro de la tradición literaria española que quería para sí:

El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: ‘Este -me dice- es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; éste es Lope de Vega, éste Garcilaso, éste Quintana’. Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas (1986:179).

Darío hace que el “abuelo español” pronuncie cuatro de los nombres canónicos de esta literatura, solamente para mejor irrumpir con la pregunta por los nombres de los cuatro poetas barrocos que quiere como precursores de su poesía.

En la escena imaginaria -que de por sí excluye todo lo escrito en España con posterioridad al siglo XVII-, Darío produce un corte con su pregunta e irrumpe con el diseño de una tradición que se modifica si, al nombre de Cervantes que encabeza la lista, se lo trueca por el de Quevedo que la finaliza, y que es colocado en esta nueva constelación como el poeta más fuerte. La eficacia de la estrategia dariana reside en la concentración y el tono personal de la elección; no hay aquí un análisis que justifique el cambio de nombres o la necesidad de agregar estos nuevos, modificando el orden preexistente, sino que Darío hace de ese recorte una escena íntima, donde abundan las palabras que designan los lazos familiares: abuelo, amante y esposa, y por omisión hijo y padre.

Rubén Darío lanza la pregunta como el guante de un desafío, y después dice en secreto lo que no podía ser dicho en voz alta: el nombre de Verlaine. Si lo que a él le interesaba cuando está por publicar su libro esencial era poner de manifiesto -aunque en una falsa voz baja- las relaciones de su poética con el simbolismo, las cartas están echadas. Las “Palabras liminares” inauguran el derecho de poder mirar desde una perspectiva diferente la tradición literaria española. Es en ese desvío por él abierto -un desvío americano- y no sólo por la relectura que operaba la generación del 27 -como fue dicho párrafos más arriba- que deben leerse los ensayos de Lezama sobre Quevedo y Góngora.

“Sierpe de Don Luis de Góngora” aparece en el número 28 de 1951, un ejemplar que se abre con un poema de Luis Cernuda y que incluye también el adelanto de un libro de Serrano Poncela sobre Unamuno. Este ensayo, donde Lezama parte de la dureza de la metáfora gongorina para llegar a la silueta pétrea de “animal de ponzoña” que Góngora ha dejado para la contemporaneidad, es el más importante de los ensayos que *Orígenes* publica sobre escritores españoles no contemporáneos. En él, el autor de *Enemigo rumor* lee -como dijimos- el movimiento, o mejor sería decir la inmovilidad de esa metáfora que, a diferencia de la suya, termina siempre revelándose. Se detiene también en la oscuridad de la poesía del cordobés, a la que considera una falsa noche como la provocada por las capirotas que cubren a las aves cetreras; pero esa oscuridad, esa falsa noche le sirve para hablar de la raíz oracular de toda poesía. La oscuridad gongorina es una puerta abierta para volver sobre la oscuridad de su poesía, para justificar la raíz oracular de su poética.

Góngora no aparece solo en ese ensayo, sino que Lezama imagina un encuentro imposible -y por eso posible desde la concepción pascaliana que ha hecho suya- entre la falsa noche de Góngora y la noche de San Juan. “¡Qué imposible estampa, si en la noche de amigas soledades cordobesas, don Luis fuese invitado a desmontar su enjaezada mula por la

delicadeza de la mano de San Juan!". En la confluencia de estos poetas pueden verse algunos de los movimientos de lectura de Lezama, quien recorta y reúne los dos nombres de la poesía española que se dejan leer desde su propia poesía, porque en ella se dan cita la oscuridad metafórica de Góngora y la oscuridad "verdadera" de San Juan que no es la del secreto poético, sino la del misterio católico.

En ese imaginario encuentro que no se da sino tal vez en su poesía, Lezama lee el momento de mayor concentración de planteamiento poético de la poesía española, y no sólo española sino que el cubano aventura que posiblemente "ningún pueblo haya tenido el planteamiento de su poesía tan concentrado como en ese momento español en que el rayo metafórico de Góngora necesita y clama, mostrando dolorosa incompletez, aquella noche oscura envolvente y amistosa". Es también ese momento, el de máxima concentración y el del encuentro imposible, el que va a impedir que España tenga una poesía en lo sucesivo. "Esos dos grandes estilos de vida, o si se quiere decir de una manera más peligrosa, de poesía no poetizable, han impedido que en España existiese la gran poesía". Esta afirmación contundente y polémica es sumamente interesante como estrategia porque de ella Lezama derivará que el español sólo vive en el criollo americano, desde el momento en que abandona su mundo teocrático. Entendemos que la lectura de Lezama apunta a señalar que cuando en España desaparece la poesía de comunión -de la que la de San Juan sería la última manifestación-<sup>26</sup> ésta pierde definitivamente la oportunidad de tener una gran poesía, o por lo menos de crear una "era imaginaria". José Lezama Lima apuesta en este párrafo a

---

<sup>26</sup> Cf. Octavio Paz. "Poesía de soledad y poesía de comunión". *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

una única solución posible, a que España venza ese dualismo que él ve representado en los nombres de estos dos poetas y retorne, así, a la poesía.<sup>27</sup>

Quedó dicho hasta acá que en este ensayo el autor de “Muerte de Narciso” lee el momento más alto de la poesía española, que es también el de su mayor imposibilidad, desde que ahonda en la dualidad y no consigue crear un gran estilo de vida; por otra parte, que el cubano se vale del recurso de hablar de la metáfora y la oscuridad gongorinas para hablar de su propia poesía. Hay en este ensayo un tercer movimiento, que consiste en la lectura de las *Soledades*. Lezama lee las *Soledades* como paisaje, pero como paisaje incompleto, donde detecta la falta del paisaje americano. Él inventa en la poesía de Góngora una ausencia, la del discontinuo bosque americano que desaparece tras el decorado del Nilo. Señala también la aparición demasiado fugaz del pavón americano y se detiene finalmente en el sueño de los cabreros para poner en un primer plano al *Primero Sueño* de Sor Juana, como aquél que crea verdaderamente paisaje, cultura. Con esta lectura, el cubano interviene en el texto gongorino y lo modifica o lo abre a un diálogo con lo americano. Desde la perspectiva de este capítulo, que pretende dar cuenta de las relaciones que se plantean en el interior de *Orígenes* entre la literatura cubana y la española, el valor de la lectura realizada por Lezama radica en que interpreta un fragmento de la literatura española no aislado en una mismidad sino tensionado hacia aquello que le interesa: la construcción de una expresión americana. Pero tal vez por sobre todo en que crea un lugar de lectura propio; Góngora importa, sí, pero desde una particular perspectiva americana.

---

<sup>27</sup> Este ensayo, fechado en el año 1951, incita inevitablemente a una reflexión. Hasta que punto no es posible leer en esta afirmación de Lezama una alusión velada a la situación política que vive España en ese momento y que literalmente la divide en dos partes aparentemente irreconciliables. Que José Lezama Lima identifique poesía con estilo de vida, en un movimiento que se repite en su ensayística, refuerza la verosimilitud de esta hipótesis.



Hemos visto hasta ahora el modo en que Lezama lee a Góngora y señalado, entre otras cosas, algunas implicaciones de esta lectura en relación a su poética y a una perspectiva de lectura americana; habría que preguntarse en este punto qué implica la inclusión del ensayo sobre Góngora en la revista. Con la publicación del mismo *Orígenes* manifiesta su homenaje a quien desde hacía varias décadas venía siendo considerado uno de los padres de la lírica moderna, reafirmando así su pertenencia a la misma.

Esta publicación está incluida en una constelación mayor de textos que aparecen en *Orígenes*, entre los que hay que destacar “Un golpe de dados” de Mallarmé, traducido por Cintio Vitier y publicado en el número 32, ya que como percibieron los poetas del 27 y como señaló posteriormente la crítica, el poeta barroco y Mallarmé “se asemejan en muchas particularidades, y también es parecido el objetivo de su técnica poética [...]”.<sup>28</sup> De esta constelación forman parte también los textos de los poetas del 27, quienes debían su nombre al centenario del poeta cordobés y quienes habían sido los primeros, dentro de la égida del español, que trazaron una relación entre Góngora y el poeta francés. Antonio Blanch lo explica de este modo: “Admiraban [los de la generación del 27] en Góngora, como en Mallarmé, su sincero esfuerzo por conseguir una poesía pura y su obstinación en querer reconstruir la realidad a partir de la catástrofe de lo prosaico” (1975:225).

El texto de Lezama sobre Quevedo, aparecido en el número 8 de 1945 se llama “El Centenario de Quevedo”. No es -como en el caso del que le dedica a Góngora- un ensayo, sino prácticamente un poema en prosa que comienza con una frase que imita el estilo quevediano: “Retorcer por estiramiento, en marcha hacia el sarmiento, metamorfoseándose en fuego, fue intento en Quevedo de alcanzar la forma interna de los cuerpos”(108). Tal vez

---

<sup>28</sup>Cf. entre otros *Estrutura da lirica moderna* de Hugo Friedrich (1956). San Pablo, Livraria Duas Cidades, 1991.

lo más digno de señalarse en este texto es que Lezama vuelve en él a la idea de que España está desde hace trescientos cincuenta años en decadencia. Retoma en este ensayo la noción de oscuridad, pero no ya como misterio poético, sino para hablar de la “negrura” de la decadencia y del testimonio que de esa negrura ofrece la poesía de Quevedo.

El ensayo de José Rodríguez Feo sobre Francisco Delicado, que se publica en el número 29 de 1951 surge de las abundantes y variadas lecturas de literatura española que el director de *Orígenes* realizaba como parte de sus estudios en los Estados Unidos. El objetivo del texto es el deseo de rescatar a un “raro” que, de alguna manera, se anticipa a los que luego integrarán un canon. “Un excéntrico: Francisco Delicado” oscila entre el relato de la vida de este clérigo español del siglo XVI y un análisis de las técnicas narrativas que utiliza y que le valen la colocación, por parte de Rodríguez Feo, como precursor de Cervantes, Unamuno, el *Lazarillo* y el Quevedo del *Buscón*.

Ni el texto de Rodríguez Feo ni la figura de Francisco Delicado merecerían demasiada atención si no fuera por dos motivos: el primero, porque él es uno de los cuatro autores de la literatura española histórica que *Orígenes* publica; el segundo motivo -y el más importante- es que se trata justamente de un autor no canónico. Publicar a un raro del siglo XVI, aunque sólo sea como una curiosidad, vuelve a ser un gesto de libertad frente al canon establecido y habla -como fue señalado en un comienzo- de la familiaridad que los origenistas tenían con la literatura peninsular, lo que daba margen a cierta irreverencia.

El ensayo se centra en *La lozana andaluza*, un relato con toques eróticos, característica que Rodríguez Feo había notado en una gran zona de la literatura española, y que en su correspondencia con Lezama considera un asunto digno tesis. En realidad, en la carta que hace referencia al tema, habla de la “tradicción pornográfica” en la literatura

española, que “alumbraría la conciencia hispánica y sabe Dios -agrega- si no establecería un precedente de algunos aspectos de la cubanidad” (1989: 113).

La publicación de “Sentido y forma de las aventuras de Don Quijote” de Casaldueiro, que abre el número 15 de 1947, es fruto de una trayectoria singular que puede ser seguida paso a paso en la correspondencia de Lezama y Rodríguez Feo. En agosto de 1947 Rodríguez Feo le escribe a Lezama: “Aquí te envío un ensayo de Joaquín Casaldueiro sobre tres aventuras del *Quijote* para nuestro número de Otoño de *Orígenes*” (1989:68). A vuelta de correo, Lezama le responde: “Recibí lo de Casaldueiro, que nos viene como *anillito, ya que el circo del centenario tenía que montar ¡aún nosotros! alguna figura de retablo*”(1989:69). (Las cursivas son nuestras.) El comentario de Lezama no deja dudas acerca de que la demanda por este ensayo entraba dentro de los gestos que hacen a la política de las buenas relaciones de una revista. Si se cumplía un centenario del máximo nombre de la literatura española, una revista como *Orígenes* no podía pasarlo por alto. La solución de compromiso era la adecuada; para contribuir con el retablo le daban la palabra a un catedrático español. Pero la historia del ensayo no termina ahí. El 21 de agosto, al día siguiente de la carta que acabamos de citar, Lezama le vuelve a escribir a Rodríguez Feo:

Leí lo enviado por Casaldueiro. Me despertó vivaz curiosidad; me dirigí a La Victoria (¿no habrás olvidado ese nombre?) y adquirí *Forma y método del Persiles y Segismunda*. En realidad, su posición crítica es admirable, y a veces me recuerda a Thibaudet. Hacía tiempo que desesperaba por encontrar un crítico que se acercara a los clásicos dándoles más amistad y deseosa compañía. Me han encantado las primeras citas que hace en su libro, descubriendo en lo que parecía insignificante. ¿Has tratado a Casaldueiro? (1989:71).

Lo que empieza entonces como un gesto que tiene por objeto “cumplir” con el aniversario de Cervantes, termina justificándose en sí mismo por su valor crítico. No importa aquí que se trate de un español, sino que lo que Lezama rescata y elogia del texto de Casaldueiro es haber encontrado allí un nuevo y vivo acercamiento a un clásico. El elogio lezamiano

adquiere toda su fuerza si recordamos el fastidio que éste sentía ante los profesores y ante la labor educativa. Había hallado en Casaldueiro a un crítico que no podía ser llamado “archivero de la historia”.

Si bien de manera tangencial, Cervantes vuelve a aparecer en las páginas de *Orígenes* en el número 24 de 1949. “Notas para un libro sobre Cervantes”, de Fina García Marruz, es una bibliográfica con la extensión y la calidad de un ensayo que tiene como objeto un libro de Mirta Aguirre: *Un hombre a través de su obra: Miguel de Cervantes Saavedra*, publicado el año anterior. Dejando momentáneamente de lado a Cervantes, el principal interés que presenta el artículo de Fina García Marruz reside en que él muestra la tensión entre dos modos de entender la crítica literaria y la literatura en el campo intelectual en el que *Orígenes* se desenvuelve. Aunque elogiado en un principio por su mesura y por lo que podría entenderse como su rigor teórico, el libro de Mirta Aguirre es paciente pero implacablemente desmantelado en el análisis de la poeta origenista. Aquello que García Marruz critica al libro de Mirta Aguirre es justamente lo que le da sustento a este último: la pretensión de identificar a Don Quijote con Cervantes -inscribiéndose con ello en una larga tradición- y la de asimilar también “las intenciones supuestas en la obra” a las convicciones de su autor “¿Cuál es el error inicial de que creemos ver partir la tesis de este libro? -se pregunta García Marruz- y responde: “Se trata de ver no la obra de un hombre sino un hombre a través de una obra”(330).

Enfrentarse a la tesis de Mirta Aguirre, que sostiene que el Quijote es una ‘gran novela’ social, es el segundo movimiento que echa a andar al ensayo. Situada en las antípodas de este tipo de crítica social con “una cierta preocupación de servicio”, como señala en los primeros párrafos, la origenista sostiene que al verdadero Cervantes no hay que buscarlo en sus palabras sino en su estilo, en la claridad impenetrable de su estilo.

El estilo de Cervantes es impenetrable no como lo es la oscuridad sino como lo es la luz, no como lo es el enigma sino como lo es el misterio. Así Góngora es oscuro -y por tanto susceptible de ser aclarado- pero Cervantes es impenetrable y por eso su claridad no puede ser nunca agotada (330).

Cabe señalar aquí la coincidencia no fortuita entre esta afirmación de García Marruz acerca de la oscuridad gongorina y el misterio cervantino con aquella que Lezama profiere con similares palabras en “Sierpe de Don Luis de Góngora”. Hay aquí una “comunidad” de lecturas, no sólo en lo que respecta a Góngora -lo que con el paso del tiempo se ha convertido en un lugar común- sino con respecto a que en la claridad -del verbo de San Juan para uno, del estilo de Cervantes para la otra- radica el misterio que es por definición inefable. Se comprende, entonces, que desde esta perspectiva un libro de una crítica marxista como Mirta Aguirre resulte prácticamente ilegible para una crítica católica como Fina García Marruz, quien entiende que la literatura tiene un fin trascendental.

El catolicismo y la poesía -dos de los valores fundamentales de *Orígenes*- están en el centro de la argumentación de García Marruz. Este artículo, construido con una argumentación simétricamente opuesta a la del libro que tiene como objeto, apunta a destacar la irreductibilidad de lo literario a propósitos de orden extra-literarios y tiende a la vez, a demostrar que el *Quijote* ofrece una solución cristiana y, por lo tanto, individual; dos presupuestos, que si aceptados, anulan por completo el planteo del libro de la Aguirre.

Espacio privilegiado para observar las tensiones del campo y el lugar que *Orígenes* diseña para sí dentro del mismo, este ensayo puede considerarse como la postura de la revista frente a la obra de Cervantes, al mismo tiempo que muestra, aunque de modo fragmentario, la discusión americana sobre el clásico español.

Llegados hasta acá, podría decirse que el recorte de la tradición española que *Orígenes* realiza condice con el interés de una revista que tenía como valor hegemónico la poesía. Si Cervantes es incluido en este recorte -y aludimos a la crítica de García Marruz-

hay que señalar que la lectura que la poeta hace del mismo es una lectura que tiene como horizonte a la poesía y que es justamente desde este horizonte que articula su argumentación. Lo que España produjo literariamente entre el siglo de Oro y el siglo XX queda fuera del recorte origenista, se trate tanto del verso como de la prosa.

En este segundo apartado en el que nos hemos centrado en la tradición de literatura española que *Orígenes* recupera para sí, han comenzado a aparecer ciertas opciones y mecanismos llevados a cabo por la revista que, como veremos más adelante, no se restringen solamente a la relación de la misma con esta literatura sino que estructurarán su mirada sobre los otros tres universos a los que dan cabida en sus páginas.

Hemos comenzado a indagar en el problema de las influencias, hemos visto que en tanto revista que sustenta un proyecto universalista (como se señaló al comienzo del capítulo) *Orígenes* se realiza en el diálogo con las literaturas extranjeras, donde el vínculo con España ocupa un lugar privilegiado.

Por su parte, la cita de Vitier, como una instantánea, muestra de modo parcial el lugar que le cupo a cada una de estas literaturas en el proyecto de la revista, como también en el imaginario de algunos de sus hacedores: un lugar de reconocimiento a parte de España y Francia y de recelo para los Estados Unidos.

Con el recorte de literatura española histórica que *Orígenes* lleva a cabo, comenzamos a ver la tensión hacia lo americano que rige tanto la relación con los materiales extranjeros como la interpretación de los mismos, así como la afinidad entre las opciones de la revista cubana y las de Rubén Darío, que, como veremos, subsisten en las operaciones que ésta realiza frente a los otros universos que incorpora.

Si la tensión hacia lo americano es el trazo fuerte que está por detrás del recorte de la tradición, ella responde también a los movimientos de relocalización dentro del canon que se producían por la época en España y Francia, el Occidente por ellos reconocido.

El último aspecto que empezamos a atisbar aquí con la crítica de Fina García Marruz al libro de Mirta Aguirre (y que será nodal en la revista) es la posición de la misma en el debate, insoslayable en la época, entre “literatura gratuita” y “literatura comprometida”.

*A solas con la literatura española.*

**Mi menéndezpelayesco amigo: Sorprendido caminan hacia mí tus tres cartas rojas y amarillas. Tus mismas admiraciones son sentencias de torero cordobés.**

**José Lezama Lima a José Rodríguez Feo, 31 de julio de 1947.**

Conocida es la historia de la formación anglosajona de José Rodríguez Feo y de la intervención del dominicano Pedro Henríquez Ureña, quien para remediar las dificultades del cubano con la dicción del español le recomienda primero la lectura de los autores del siglo de Oro y más tarde la de Unamuno, Valle Inclán, Azorín, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Carlos Vaz Ferreira, Alejandro Korn y Borges.<sup>29</sup>

En el verano de 1946, cuando hacía ya dos años que *Orígenes* se publicaba regularmente, José Rodríguez Feo decide matricularse en la Escuela de Verano del Middlebury College en el estado de Vermont, “la más importante entonces en ese país por reunirse allí algunos de los profesores de literatura española más destacados de América y Europa” (1989:14). Al viejo consejo de Henríquez Ureña atribuye Rodríguez Feo su resolución de pasar dos veranos asistiendo a los cursos de literatura española que dictaban, entre otros, Casaldueño, Jorge Guillén, Juan Marichal y Pedro Salinas.

La correspondencia que esos dos veranos y algunos años después intercambia con José Lezama Lima, en La Habana, da cuenta profusamente del contacto cotidiano y sistemático que Rodríguez Feo mantuvo durante los mismos con la literatura peninsular, con los profesores encargados de darla a conocer y con algunos poetas que estaban también

---

<sup>29</sup> Cf. al respecto el prólogo de Rodríguez Feo a *Mi correspondencia con Lezama Lima*; también “Mis recuerdos de Pedro Henríquez Ureña” aparecido en el número 144 de *Casa de las Américas*, La Habana, 1983.



al frente de las clases, conocidos, justamente, entre otros nombres, como los “poetas profesores”.

De esa estancia en la escuela de verano y de los contactos que Rodríguez Feo logra establecer allí, o por intermedio de los españoles que allí conoce, derivan buena parte de los textos de literatura española contemporánea que *Orígenes* publica. Pero detenerse en la correspondencia ofrece la ventaja de seguir no sólo el itinerario de estos contactos, sino las posiciones y discusiones de los editores acerca de una de las literaturas extranjeras que más espacio ocupan en la revista. No es que la correspondencia muestre la “verdadera cara” de la posición de *Orígenes* frente a la literatura española, sino que la lectura de las cartas complementa la de la revista y ayuda a comprender algunas inclusiones y exclusiones.

Hemos indagado en un trabajo anterior<sup>30</sup> acerca de la relación que Lezama y Rodríguez Feo establecen a través de esta correspondencia a la que ahora hacemos referencia, por lo que no vamos a insistir en ese punto sino sólo retomar una idea, que es la del lugar de discípulo que Rodríguez Feo ocupa en la misma, así como el de maestro que entre ambos construyen para Lezama. Debe señalarse, sin embargo, que Rodríguez Feo aparece en ella como alumno en el sentido pleno de la palabra. No solamente es el discípulo de Lezama, sino que es alumno en el sentido literal del término de un curso de literatura española, dictado -como se ha dicho- por profesores de esa nacionalidad, por lo que los comentarios de Lezama, las glosas, a las impresiones de Rodríguez Feo sobre las materias que cursa y los textos que lee, pueden ser entendidos como una discusión entre maestros, o entre un maestro y algunos profesores.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> “De abejas, almejas y avispas, la correspondencia de Lezama Lima y José Rodríguez Feo”, *Actas del Coloquio Internacional Cincuentenario de Orígenes* (en prensa).

Detengámonos, entonces, en esta correspondencia. El 22 de marzo de 1947 José Rodríguez Feo le anuncia a Lezama que en una semana verá a Pedro Salinas y que en abril se encontrará con Jorge Guillén, quien -como ya ha sido mencionado- también daba clases en Estados Unidos. El anuncio concluye con el siguiente comentario: “Así que ya ves que me estoy movilizandoy consiguiendo material para nuestra gran revista” (1989:45).

En abril de ese mismo año Lezama ya había recibido el poema de Salinas, “Santo de Palo”, que se publica en el número 16, el mismo en el que hace el balance de los cuatro años de la revista, donde incluye el nombre de este poeta entre los de las “colaboraciones directas” que habían conseguido para *Orígenes* hasta el momento. Aunque en el balance el nombre de Salinas queda envuelto en los elogios que Lezama profiere a propósito del recorte que su revista practicó ante la “diversidad en que se expresan artísticamente nuestros días”, el comentario que este poema le sugiere en privado es de muy distinta índole:

---

<sup>31</sup> Hasta el año 1947 las colaboraciones españolas en *Orígenes* se limitan prácticamente a textos de María Zambrano y Juan Ramón Jiménez -colaboraciones conseguidas por intermedio de Lezama, como fue dicho en el primer apartado- excepción hecha de dos poemas de Jorge Guillén, aparecidos en el número 2 (1944) y en el número 6 (1945) y de un poema de José Santullano publicado en el número 11 (1946). Es recién a partir de 1947 que, fundamentalmente a través de las relaciones que Rodríguez Feo crea en Estados Unidos, a estos nombres se suman los de Pedro Salinas (números 14 y 16, 1947), José Bergamín (números 14, 1947), Juan David García Bacca (número 14, 1947 y número 35, 1954, dirección de Rodríguez Feo) Casaldueiro (número 15, 1947), Vicente Gaos (número 21, 1949), Vicente Aleixandre (número 24, 1949 y número 33 -homenaje a Martí, luego aparecerá en el número 35 dirigido por Rodríguez Feo), José Moreno Villa (número 25, 1950), Luis Cernuda (número 26, 1950, número 28, 1951, número 33 -homenaje a Martí-, 1953), Francisco Ayala (número 27, 1951), Serrano Poncela (número 28, 1951, número 31, 1952), Gustavo Pittaluga (número 32, 1952), José María Valverde (número 36, 1954, dirección de Lezama) y Armando Rojo León (número 39, 1955).

Quizá hubiera sido pertinente incluir en esta lista el nombre de George Santayana, filósofo de origen español, pero criado en Estados Unidos. El fragmento de su autobiografía que *Orígenes* publica, antes incluso de su publicación en inglés, es considerado por los editores una de las colaboraciones más valiosas que la revista obtiene -por cierto a través de Rodríguez Feo y en los Estados Unidos-.

Sin duda hay que considerar a Santayana en su pertenencia a dos paradigmas: el del “universo español” y el del “universo norteamericano”. Hemos optado por trabajarlo en el contexto de este último porque es un autor que escribe en inglés, porque *Orígenes* lo incluye en sus páginas en tanto crítico de la cultura norteamericana y porque su nombre no se vincula de manera alguna con los que son objeto de estudio en este momento.

Recibí ¿cómo no? esas cosas no se pierden nunca, el poema de Salinas. Me parece un tanto descolorido, aunque con sus habituales destrezas. Ya él es víctima de lo sucesivo; ve sólo una cinta gris, un gusano que se trasmuta en tren de marcha lenta. Hay que llevar más cosas al poema, o presentar un alambre, un esqueleto; dejarnos arrancar pocas palabras, pero que nos haya costado mucho dejarlas escapar. Sino es una poesía redonda, formada por el redondel de las sábanas al envolvernos en la noche tibia (1989:47).

Que el poema de Salinas le resulte poco depurado y repetitivo no es impedimento para que salga publicado ese mismo año, ni tampoco para que Rodríguez Feo -quien no devuelve ningún comentario a esta crítica- le anuncie el envío de un ensayo de este autor sobre un libro de Casaldueiro que tiene como tema *Cántico* de Jorge Guillén, y que había aparecido en el número 14 de 1947. De esta contradicción aparente -una severa crítica y una publicación inmediata- se desprende “naturalmente” una pregunta. ¿Por qué *Orígenes* publica a Salinas -y es sólo un ejemplo- si uno de sus editores deseaba o parecía desear la pérdida de esa colaboración? La respuesta no es simple y no pretendemos agotarla ahora, entre otros motivos porque esa “contradicción” no se limita al nombre de Salinas, ni tan siquiera a las colaboraciones de otros autores españoles. Pero este caso particular de la inclusión del poema de Salinas, así como de las colaboraciones de otros poetas o ensayistas españoles, pone de manifiesto en primer lugar la convergencia de intereses diferentes en la factura de la revista. Al desinterés de José Lezama Lima se enfrentaba el marcado entusiasmo del otro editor de *Orígenes* quien -y esto hay que recordarlo- era el que viajaba y establecía los contactos.

Si bien esta respuesta es en principio atinente, la pregunta que hemos formulado la excede y en mucho. Intentaremos, entonces, una respuesta por una vía diferente. Para consolidar su proyecto la revista necesitaba colaboraciones extranjeras, y aunque la figura central de la misma compartiera o desaprobara su estética, Salinas -dentro de la literatura

española contemporánea- era un nombre que, además de ser accesible, no podía desconocer.<sup>32</sup>

Los origenistas podían no darle casi espacio en su revista a poetas cubanos tales como Ballagas o Brull -que con Eugenio Florit<sup>33</sup> eran los tres grandes nombres de la poesía cubana de la primera mitad del XX-, por considerarlos epigonales, como señala Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía*,<sup>34</sup> o tampoco a los miembros de la generación de la *Revista de Avance* (excepción hecha de Alejo Carpentier), porque tenían con estos fuertes disidencias estéticas e ideológicas. El grupo que se nucleaba alrededor de la revista *Orígenes* contaba entre sus propósitos el de desplazar a estos poetas, ocupar el espacio

---

<sup>32</sup> La intensa vida académica, pero también social que Rodríguez Feo llevaba durante su estancia en Estados Unidos, no sólo repercutirá en la cantidad de colaboraciones que éste obtiene para *Orígenes*, sino que el moverse en un medio universitario va a redundar en beneficio de la divulgación de la “poesía origenista”. Así, en una carta fechada en noviembre de 1948, José Rodríguez Feo le dice a Lezama: “Debes mandarme sin falta un ejemplar de las *Aventuras sigilosas*, *Enemigo rumor* y *Diez poetas cubanos* para la biblioteca de Princeton. Castro -sobre quien Lezama no se cansaba de ironizar- y Lapesa quieren leer tus cosas. Es más, si puedes, te agradecería un ejemplar de cada libro publicado por las ediciones *Orígenes*. De ahí puedo intentar un bosquejo de la poesía cubana y preparar una conferencia. No te olvides de estas cositas. Es que queremos y debemos dar a conocer a nuestros mejores” (José Rodríguez Feo. *Mi correspondencia con Lezama Lima*, op. cit. p. 102).

<sup>33</sup> Mariano Brull y Emilio Ballagas son publicados una vez en *Orígenes* y Eugenio Florit cinco. La primera vez en que aparece es en el número 5 (1945), con un poema y como traductor de un poema de John Malcolm Brinnin. Volverá a aparecer recién en el número 27 (1951). Participa también del número 33 (1953) - “Secularidad de José Martí”- en el cual escriben una serie de poetas que no lo habían hecho hasta el momento y que no lo volverían a hacer. En los dos últimos años de *Orígenes* su presencia es mayor, publica un poema en el número 35 (1954), dirigido por Lezama, y también aparece como traductor en este mismo número dirigido por Rodríguez Feo. En el penúltimo número de la revista (38) tendrá su mayor participación, publicando nueve poemas. A esa altura *Orígenes* se había convertido en una revista casi exclusivamente cubana, lo que explica el enorme espacio que, de pronto, su poesía ocupa.

De cualquier modo, la diferencia entre su participación y la de los otros dos poetas de su generación se explica si recordamos que Florit había estado muy cerca de Juan Ramón Jiménez y que éste lo había apoyado en su labor poética. Tampoco se puede desconocer que era el nombre oficial de la poesía cubana de la época. Su publicación hay que entenderla con parámetros similares a los que han sido usados para intentar explicar la inclusión de Pedro Salinas.

<sup>34</sup> Hemos hecho referencia en el primer punto a esta opinión de Cintio Vitier donde, para explicar la elección de los origenistas por la figura de Juan Ramón Jiménez coloca en un mismo plano epigonal a estos poetas y a los de la generación del 27. “Las obras poéticas de Brull, Florit y Ballagas, perfectamente justificadas y salvadas en sí mismas, carecían de virtud fecundante para las generaciones posteriores”. Y más adelante: “Lo mismo habría de ocurrir en España con la generación correspondiente -la de Lorca, Alberti, Guillén, Salinas, Cernuda, Aleixandre-, que no ha podido engendrar sucesión válida. La explicación en ambos casos es idéntica [...] **son generaciones de epígonos** [...]” (1958:68). (El subrayado es nuestro.)

dejado por los mismos y legitimar un nuevo canon poético dentro de la tradición literaria nacional. La revista era un espacio apropiado para llevar adelante estos propósitos ya que, por su periodicidad y continuidad, posibilitaba el trazado de un nuevo diseño del campo. Pero no gozaban de ese mismo grado de libertad frente a una literatura extranjera aunque la considerasen virtualmente agotada. Es precisamente en este gesto de publicar a los poetas del 27 -aunque consideraban su estética hasta cierto punto perimida- donde la literatura española se muestra enteramente extranjera. Frente a ellos, por más continuidades, cercanías y convergencias que por momentos puedan leerse entre los dos campos intelectuales, los originistas son sólo lectores.

Es notable observar que la lectura de un poema de Guillén, a quien publican innúmeras veces, suscita en Lezama un juicio equivalente al citado sobre Salinas:

Querido Pepiche: Ya está el poema de Jorge Guillén. Bueno aunque como todo lo de Guillén, **parecido a su padre y a su hijo**. Se puede mezclar a Rimbaud con San Juan de la Cruz, y el resultado ser H<sub>2</sub>O<sub>2</sub> (agua oxigenada). La mirada metamorfoseada en carreta de buey lo sigue, lo persigue, y llega al final espesa (busca el ropero, Arlequin-Rimbaud, y dominó negro-San Juan de la Cruz). **Todavía se puede leer, pero su médula de saúco comienza a secarse, más que a extinguirse**, como un leñador que ha talado un árbol sólo como ejercicio, más que para utilizarlo como fuego (1989:116). (Los subrayados son nuestros.)

Por más críticas que a Lezama le mereciesen los nombres de Salinas y de Guillén, así como los de otros españoles con cuya poesía no comulga pero publica, estos eran representativos; y lo que finalmente llega a las páginas de *Orígenes* no es tanto lo que su hacedores “libremente” recortaban de la vastedad de las producciones contemporáneas, como Lezama señalaba en el balance, sino lo que esta contemporaneidad ofrecía a una revista que se publicaba en una isla del Caribe. *Orígenes* no “descubre” nombres dentro de la literatura española de posguerra -seguramente no era esa su función- sino que divulga a aquellos que, con todos los reparos pertinentes, estaban relativamente cerca de sus posturas estéticas y se habían ganado un nombre en la Península. Publicar en una revista periférica a

poetas prestigiosos de la propia lengua puede entenderse como una estrategia que tiene por objeto hacerse un lugar entre ellos; y que la publicación sea hecha desde una posición crítica, puede leerse como un esfuerzo que apunta a producir un desplazamiento que acorte las distancias entre el lugar marginal, que efectivamente ocupan, y la centralidad en la égida del español de estos poetas peninsulares.

Durante la primavera y el verano de 1947, mientras Rodríguez Feo sigue encantándose con sus descubrimientos en el campo de la literatura española (una revisión de la *Revista de Occidente*, la audición de la última obra de teatro de Pedro Salinas, o la asistencia a un curso sobre el 98 español dictado también por éste), Lezama permanece en La Habana preocupado por la salud de su amigo Juan Ramón Jiménez, quien había sufrido una crisis nerviosa, y apela al editor en el exterior para la consecución de noticias y colaboraciones. Más se fascina Rodríguez Feo con el ambiente intelectual en el que está inmerso, más irónico y crítico se vuelve Lezama. El ensayo de Salinas, “Un poeta y un Crítico” (*Cántico*, de Guillén, por Casaldueiro) publicado en el número 14 de ese año, le resulta un primer acercamiento superficial, una “primera posición defensiva que aprenden los esgrimistas, pero no una *addenda*, un a fondo, donde se sorprende la intuición con la intuición” (1989:61).

La molestia de Lezama ante el ensayo de Salinas, como ante los cursos a los que Rodríguez Feo asiste en la Universidad, y que ciertamente son el origen de los ensayos, se fundamenta en el rechazo que éste sentía frente “al proceso de industrialización de la cultura”, del cual eran responsables, entre otros, los “poetas profesores”; procesos estos que presuponían una forma de relacionarse con la literatura y con el arte que divergía de los acercamientos que él consideraba válidos. Si leemos por ejemplo “Mitos y cansancio clásico”, donde Lezama postula como método para acercarse a la expresión americana la

“técnica de la ficción” -situándose, en este punto, cerca de Curtius y alejándose de Eliot- que privilegia las eras imaginarias sobre las culturas o los períodos culturales (donde plantea la necesidad de leer la cultura a través de la participación de un sujeto metafórico que se detenga en fragmentos, en iluminaciones súbitas y que no intente dar cuenta de la totalidad), es fácil entender el rechazo que sentía frente a un tipo de ensayo “académico” como el de Salinas y la grata sorpresa que recibe al ver que Casaldueiro, contra lo esperado, escribe desde una lectura de lo insignificante. Lezama, en la crítica al ensayo de Salinas como en el elogio de Casaldueiro, está abogando por un cambio de perspectiva y de lenguaje para este género.

El juicio feroz que José Lezama Lima hace a la actividad profesoral que “mata la novela” porque “entrega un mundillo dividido y va imposibilitando para la captación del instante, que es acumulativo y no antológico” (1989:85) no le impide, en diciembre de 1947, instar a Rodríguez Feo a que le pida a Salinas un capítulo del libro que sobre Rubén Darío pensaba publicar en Buenos Aires. ¿Cómo explicar entonces esta contradicción? Consideramos que es éste sólo un ejemplo más de las estrategias que debían desarrollar para dar continuidad al proyecto de *Orígenes*. Se habían propuesto hacer una revista cosmopolita, una revista que tendiese a la universalización de la cultura; apuntaban también a ganar prestigio internacional a través de la incorporación de firmas extranjeras importantes. Publicar un adelanto del libro de Salinas sobre Rubén Darío, que todavía no había salido en Buenos Aires -uno de los polos culturales del continente que ellos reconocían- contribuiría, sin duda, a afianzar el lugar que *Orígenes* quería para sí. El contrapeso a este tipo de ensayos, o a este tipo de poesía, venía dado en la revista misma con la publicación de su propia ensayística o de su propia poesía -que ocupaba el grueso de los números-. Caso ejemplar es el ensayo de Lezama sobre Góngora ya analizado; si los de

la generación del 27 lo habían erigido como antecedente de la poesía pura, la lectura lezamiana tuerce la argumentación con el propósito de instaurar un diálogo entre culturas, en un movimiento que con el mismo Góngora retomará, años más tarde, Severo Sarduy.

En resumen, las cartas permiten ver, de alguna manera, la distancia que existe entre el gusto particular de un editor de revista y la política cultural que este editor concibe para el proyecto que está llevando a cabo.

Pese a las insistentes críticas y desaires de Lezama, Rodríguez Feo continuaba tenaz y pacientemente procurando la colaboración de los españoles que *Orígenes* publicó con regularidad, por lo menos hasta que se produjo la ruptura entre los editores. Pero la correspondencia reserva aún un chiste que evidencia el fastidio que Rodríguez Feo sentía ante las constantes críticas lezamianas, al mismo tiempo que pone al descubierto el prejuicio que, con frecuencia, regía estas críticas.

El 18 de noviembre de 1948 Rodríguez Feo le envía en una carta un poema de Quevedo, que habla de un gran José “[R]etirado en la paz de estos desiertos/con pocos, pero doctos libros juntos”, proponiendo como adivinanza la autoría del poema y sugiriendo ambiguamente que él era un autor posible. Lezama, como un tonto profesor, es engañado y devuelve el siguiente comentario: “El soneto, salvo pocos aciertos, es duro y prosaico. Recuerda recientes lecciones de Unamuno. Al final, lleno de lecciones y pasiones lectorescas, confiesa la media tinta” (1989:106). Como poeta, sin embargo, cierra la carta con otro soneto.

Ya las pocas cartas que Rodríguez Feo y Lezama intercambian en 1953, durante la estadía del primero en España, -donde había llegado munido de direcciones de poetas obtenidas a través de sus contactos con los españoles en el exilio- que cuentan sus impresiones sobre el mundo intelectual español y las colaboraciones que estaba



consiguiendo para *Orígenes*- son las últimas de este epistolario. Como se sabe, la amistad que establece con Vicente Aleixandre en la península está en el origen de la ruptura con Lezama.

### *Continuidad de los campos*

El ensayo y la poesía son los dos géneros que en *Orígenes* representan a la literatura española.<sup>35</sup> El primero, fundamentalmente a cargo de María Zambrano, quien fluctuaba entre el ensayo literario y el filosófico, exponiendo en ambos “un pensamiento que fue configurándose como razón poética” -según señala Jorge Luis Arcos en *La Cuba secreta y otros ensayos-*. (María Zambrano 1996.)

Además de los de la autora de *Delirio y destino*, *Orígenes* publica en el número 14 de 1947 “Un poeta y un Crítico (*Cántico* de Guillén, por Casaldueiro)” firmado por Pedro Salinas, en el número 28 de 1951 “Formas de expresión y método de pensamiento en Miguel de Unamuno”, un adelanto del libro de Serrano Poncela sobre el filósofo, en el número 32 de 1952 “Sobre el concepto de las ‘cosas normales’ en una ‘psicología de la forma’” de Gustavo Pittaluga. En el número 34 de 1953 publica “Crítica paralela” de Juan Ramón Jiménez, un texto que está entre el ensayo y la prosa poética, y en ese mismo número, “Variaciones sobre tema mexicano” de Luis Cernuda. Ya en el número 35 de 1954, bajo la dirección de Rodríguez Feo, aparece “De la caverna platónica al cine moderno. (Dos metáforas y una sola verdad)” de Juan David García Vega.

Los origenistas, por su parte, no publicaron en la revista ensayos sobre la literatura española contemporánea, excepción hecha por un comentario de Lorenzo García Vega a un libro de Julián Marías sobre Unamuno (número 7, 1945). Podemos encontrar, sí, varias notas necrológicas. El número 12 trae una extensa sobre el músico español Manuel de Falla firmada por Julián Orbón; en el número 29 de 1951 aparece una necrológica sobre Pedro

---

<sup>35</sup> Hubo dos cuentos, el primero “El colega desconocido” de Francisco Ayala (número 27 de 1951) y el segundo “Mapas” de Roberto Ruiz (número 36 de 1954, dirección de Feo).

Salinas y el último número de *Orígenes*, el 40, se cierra con una de Lezama por la muerte de Ortega y Gasset, que comienza significativamente diciendo: “Ya hoy lo podemos complacer, pues le acaba de llegar la gracia de la complacencia trascendente, ya le podemos decir Ortega el americano” (1956:488).

De la poesía española contemporánea los origenistas recortan un linaje con bordes bien definidos: Juan Ramón Jiménez y los poetas conocidos como la generación del 27. Se trata -como apunta Vitier en el texto que sirve de epígrafe a la sección anterior- (p.31) de poetas que, aunque coincidieron parcialmente con la vanguardia, no participaron de la misma, por lo menos no en la forma que ésta asumió en España. Es esta no participación en el movimiento vanguardista canónico -el que se organiza a través de programas y manifiestos, que tan urticante resultaba a *Orígenes*-,<sup>36</sup> uno de los motivos por los que este grupo de poetas encuentran tanto espacio en sus páginas.

Ahora bien, si no habían sido vanguardistas en la acepción común del término, estos poetas y su producción habían estado fuertemente atravesados por el debate, en este caso el de la poesía pura. Aunque *Orígenes* no participa del mismo -no le es contemporáneo-, podría afirmarse sin embargo que lo hereda, que se constituye en su posterioridad. Ya buena parte del primer editorial apunta no sólo a dividir aguas con la vanguardia programática, sino a dibujar para sí un lugar diferenciado del de la poesía pura, como por ejemplo cuando escriben:

---

<sup>36</sup> La posición de los origenistas frente a la vanguardia histórica se inserta en un movimiento mayor de rechazo a la misma, que según explica Octavio Paz en “El ocaso de la vanguardia”, se origina precisamente con un cambio que se produce en la poesía hispanoamericana en 1944, a partir de la publicación de *La fijeza* de José Lezama Lima. Al respecto, comenta Paz: “En cierto sentido fue un regreso a la vanguardia. Pero una vanguardia silenciosa, secreta, desengañada. Una vanguardia *otra*, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia” (*Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1989, p.209). (Cursivas del autor.)

política que les acarrearía algunas décadas más tarde fuertes críticas por parte de quien había sido uno de los miembros del grupo.<sup>37</sup>

Decíamos más arriba que *Orígenes* hereda el debate en torno a la poesía pura -tema que va a aparecer en los textos en prosa de Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda (publicado en el número 35 dirigido por Rodríguez Feo) y en el ensayo de Pedro Salinas sobre Guillén- y con él hereda los antiguos conflictos entre los miembros de ese grupo intelectual.

Es necesario que nos preguntemos ahora cuáles son los fundamentos de esta elección, más allá de los motivos que hemos señalado desordenadamente hasta el momento. Se hace necesario volver, en este punto, a las palabras de Octavio Paz cuando afirma que una tradición literaria se construye alrededor de una lengua y un estilo comunes. En el caso de los origenistas y los poetas de la generación del 27, puede decirse que aunque el producto final difiera, los miembros de ambos grupos parten de algunos definitorios presupuestos comunes. Que el rigor guíe los trabajos de la poesía es una fuerte convicción que está en la base de las estéticas tanto de los españoles como de los cubanos y es en ese sentido que se explica la elección de ambos grupos por la figura de Juan Ramón Jiménez como maestro. Ambos veían en él al poeta por antonomasia que les había enseñado “la alta responsabilidad que significa hacer bien lo que se hace” (A.A.V.V.: 1987:302). Es similar también la postura que asumen frente a la tradición literaria, que difiere “radicalmente” de la de la vanguardia. Si ésta se caracterizaba en buena medida por el rechazo, o por una actitud de ruptura frente al pasado literario, los poetas a los que nos estamos refiriendo

---

<sup>37</sup>Al respecto Virgilio Piñera, quien en la primera mitad de la década del sesenta se convirtió en uno de los severos críticos del movimiento origenista del cual había formado parte, dice lo siguiente: “Depositamos entonces nuestra fe en realidades tales como la literatura, lo Bello, lo Noble, lo Bueno, que por una rara paradoja eran tan sólo abstracciones.

He dicho que optamos por el desdén. Pensamos con toda honestidad (uno puede pensar en términos de honestidad y al mismo tiempo resultar deshonesto) que mezclarnos en la vida política sería tanto como contaminarnos con su pestilencia.” “Notas sobre la vieja y la nueva generación”. (Sin datos de edición.)

sentían una necesidad de equilibrar lo nuevo con lo recibido, lo que, entre otras consecuencias, va a resultar en el eclecticismo que caracteriza las lecturas y los referentes de los miembros de una y otra formación. Por último no podemos dejar de tener en cuenta que, tanto los cubanos como los peninsulares, comparten el mismo repertorio de lecturas formativas, en el que los nombres de Mallarmé, Valéry y Góngora se encuentran en un primer plano. También son comunes a ambos grupos las críticas que con el tiempo fueron haciendo a la poesía del contemporáneo francés, una crítica de la que siempre había sido portavoz Juan Ramón Jiménez, a pesar de la admiración y el interés que en ciertos momentos había manifestado por el autor de *El cementerio marino* y que éste había correspondido. Esta opinión de Juan Ramón -con respecto a Valéry- la registra Lezama en su “Coloquio”. Allí, el español, dice:

[Valéry] es en realidad un divulgador de Mallarmé. Lo que en él no es mallarmeano, su pesada filosofía con mayúscula, es lo que lastra de impureza su poesía. Ha buscado siempre la poesía pura, mágica, inefable y no la ha encontrado nunca; la ha cargado siempre de arena discursiva (1975).

Ahora bien, más arriba se dijo que *Orígenes* en tanto un *continuum* desterritorializado del campo intelectual español hereda los conflictos de una zona de éste, la representada por los poetas de la poesía pura, y que ellos van a tener una importancia decisiva para la desaparición de la revista. Intentaremos responder ahora cuáles son esos conflictos, de qué manera se dan cita en *Orígenes* y cómo repercuten en la desaparición de la misma. Los poetas de la generación del 27, conocidos también como poetas de la república, puros, de la dictadura, etc. no se organizaron a partir de un programa, ni formularon manifiestos o proclamas estéticas; puede considerárselos más bien como una formación, en tanto comparten un cuerpo de prácticas y ciertos presupuestos estéticos que permiten identificarlos. Al respecto dice Jorge Guillén:

En ningún momento hemos estado sometidos a un sistema lógicamente establecido ni a un programa ideado de antemano, y jamás hemos firmado manifiesto alguno [...]. sólo nos unen las tendencias comunes, la voluntad de elaborar una poesía que una al rigor del arte la intensidad de la creación. He aquí por qué hemos rechazado siempre el realismo y el sentimentalismo y hemos condenado a este último como la peor de las obscenidades (Claude Couffon, "Una hora con Jorge Guillén", Abud, Antonio Blanch, p.119).

Si bien entonces, ellos no constituyen un grupo dotado de un corpus programático, es en 1927 que van a llevar a cabo dos de las acciones fundamentales que permitirán identificarlos. La primera: una misa, en honor al tricentenario de la muerte de Góngora, que celebró el haber encontrado en él una fuente de modernidad cuando los ismos se estaban agotando; también por haber hallado en el poeta cordobés "una confirmación autorizada de sus propias inquietudes líricas". La segunda, es la publicación de la *Antología poética en honor de Góngora (con motivo del III Centenario de su muerte), desde Lope de Vega a Rubén Darío*, compuesta por el poeta Gerardo Diego.

En 1934, cuando esta antología se reedita, Juan Ramón Jiménez retira sus poemas de la misma. Ya para esa fecha, el poeta que los del 27 reconocían como maestro se había convertido en un enemigo. No es este el lugar para indagar en las razones de este distanciamiento -también son vagas y atribuidas a problemas de carácter las encontradas por los críticos españoles-, ya que ahora el objetivo de este trabajo es ver cómo el debate, que tiene a la poesía pura como objeto, es recogido por *Orígenes* y de qué modo estos conflictos repercuten en la desaparición de la revista cubana. Para no dejar este punto en blanco retomaremos alguna de las hipótesis de los críticos, quienes atribuyen este distanciamiento a una suerte de celos de Juan Ramón Jiménez frente a estos jóvenes poetas, en tanto sus estéticas comenzaban a divergir de la suya propia. Antonio Blanch comenta que:

De pronto, J. R. Jiménez formula los mismos reproches que habían hecho Unamuno y Machado. Acusa amargamente a los poetas del 27 de querer fabricar una poesía sin que sea el fruto espontáneo de un cierto amor, la voz de una emoción depurada (1976:97).

En esta asociación que establece Blanch entre los nombres de Jiménez, Machado y Unamuno no es difícil leer que por la época Juan Ramón había dejado de ser un poeta “contemporáneo”, que el conflicto que estaba en juego no era un conflicto de personalidades -como insisten los críticos-, sino que ponía de manifiesto la competencia por el monopolio de la legitimidad artística.<sup>38</sup>

En *Confieso que he vivido*, Neruda presenta un colorido e irónico recuerdo del tenor de las relaciones entre los del 27 y Juan Ramón Jiménez:

Los jóvenes García Lorca, Alberti, así como Jorge Guillén y Pedro Salinas- eran perseguidos tenazmente por Juan Ramón, un demonio barbudo que cada día lanzaba su saeta contra éste o aquél. Contra mí escribía todas las semanas en unos acaracolados comentarios que publicaba domingo a domingo en el diario *El Sol* (1996:158).

Durante años *Orígenes* publica a unos y a otros manteniéndose aparentemente ajena y “a salvo” del problema. Como fue dicho, Rodríguez Feo consigue las colaboraciones de la generación más joven y a Lezama le cabe obtener las del poeta de Moguer, que fueron menos, pero que eran esperadas por él con mucha ansiedad y siempre ocuparon un lugar destacado en la revista.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Cfr. Pierre Bourdieu, *op. cit.*

<sup>39</sup> Las cartas de Lezama a Juan Ramón son un rico testimonio en este sentido; los pedidos se inician desde la época de *Espuela de plata* y vale la pena citar algunos. En enero de 1940 le escribe: “El próximo número de *Espuela de plata* será enteramente de poesías. Llevará al frente lo que usted me ha enviado, **como palabras que ningún poeta debe olvidar**. Si usted lo desea podía acompañarlo de otro poema que me enviase. **La revista está enteramente a su disposición**”. (Los subrayados son nuestros.)

Ya en 1945 escribe: “Ahora estamos en *Orígenes*. En el número tres publicamos el bello soneto que usted hubo de remitirnos a solicitud mía. Desearíamos ahora publicar algunas prosas suyas, fragmentos de su diario, aforismos o lo que usted estime más conveniente. [...] También le agradecemos el envío de alguna reproducción fotográfica de su gusto. Las indicaciones que usted nos haga sobre la revista, completarían nuestros deseos”.

Aún en 1948 le escribe: “Está bien, en medio de tanta poesía líquida, invasora, ver la suya cortada por un fuego de apesadora escultura y cómo lo que quedó es la mejor estación y el fruto ejemplar, es decir, que no se volverá a repetir y se ofrecerá por eso mismo como la amistad de siempre” (José Rodríguez Feo: 1989).

Es así que en el número 34 de 1953 Lezama publica -en ausencia de Rodríguez Feo, quien estaba en ese momento en España- “Crítica paralela” de Juan Ramón Jiménez, donde éste ataca a Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Jorge Guillén y Pedro Salinas. Según las propias palabras de Juan Ramón esta crítica no era un ataque sino una defensa frente a una crítica que había recibido de Vicente Aleixandre en la revista española *Ínsula* y a unas décimas de Jorge Guillén aparecidas en el número 31 de 1952 de *Orígenes* en las que se había sentido aludido y perseguido. Las décimas de Guillén son once y en dos de ellas alude a Juan Ramón. En la primera -un poema más o menos crítico- da a entender la relación entre la “poesía desnuda” -presupuesto estético defendido por Jiménez- con una mujer que firma cheques y ayuda a cubrir la desnudez. En la segunda la alusión no deja dudas. El poema se llama “Los poetas profesores” y es una defensa del trabajo de profesor -o del trabajo simplemente- frente a un poeta que era mantenido por su mujer. Su ironía justifica que se lo cite en su totalidad:

¿Y qué? ¿Usted me quería/ Genial ignaro? ¡Por Dios!/ Sostengo mi día al borde/ Mismo de la vocación/  
Sin negocio que me anule,/ Sin ocio en que impere yo/ Como altanero parásito/ De... No te canses, amor./  
Trabajar también ahonda/ La vida: mi inspiración.

Aunque en una primera lectura las décimas de Guillén puedan entenderse como un ataque a la vida privada de Juan Ramón Jiménez, están, en realidad, poniendo al descubierto un problema que atraviesa al campo intelectual desde el siglo XIX, que rápidamente podría resumirse como el enfrentamiento entre los “artistas puros”, que están en contra del mercado, de las academias, etc. y aquellos que no han roto con esas instituciones. En este poema Guillén expone el problema, señalando la imposibilidad de mantenerse “puro” -al menos al margen de las academias- si el artista -el poeta en esta



oportunidad- no cuenta con un “mecenas”, lugar en este caso ocupado por Zenobia C. de Jiménez.<sup>40</sup>

En el segundo número de 1953 Jiménez responderá a estas décimas alegando que se estaba defendiendo. Sin embargo, varios números y años antes, *Orígenes* ya había servido de escenario para la polémica, pero todo había pasado desapercibido, posiblemente porque recién es este el año en que Rodríguez Feo comienza a tejer su relación con los poetas exiliados. En el número 10 de 1946, Juan Ramón Jiménez publica un texto con el nombre de “Encuentros y respuestas”; en una de sus secciones, “Todavía alimentan”, hace referencia al conflicto que mantenía con sus coterráneos, llamándolos expresamente de “maldiscípulos”, pero tratándolos en realidad de buitres que quieren comerse los ojos de su maestro. En otra de las secciones con el título expreso de “Matando discípulos” ofrece una lección que lo sitúa como un poeta fuerte, donde puntualiza sin medias tintas cuál debe ser la misión de éste. “La función del poeta no es formar discípulos sacrificando poetas; sino crear poetas, matando discípulos y matándose él”.

“Crítica paralela” -el texto que va a ser el detonador de la ruptura entre los dos editores de *Orígenes*- abre el número 34 y está impreso en negrita de cuerpo mayor como, por otra parte, eran impresos todos los textos del autor. Se trata de un texto extenso y fragmentario, en el que el poeta incorpora también varias cartas de Jorge Guillén dirigidas a él entre los años ‘24 y ‘27 que dan prueba del afecto y la admiración que el autor del *Cántico* sentía por éste. En dos de las secciones son atacados los poetas del 27. En la primera, “Respuesta concisa” “*A un mutilado auténtico*”, responde a la crítica de Aleixandre y concluye que un “mutilado corporal verdadero” como este poeta no puede escribir poesía esquisita (sic), ni tan siquiera grande.

---

<sup>40</sup> Seguimos en estas reflexiones a Pierre Bourdieu en el libro antes mencionado.

Más pertinentes para el objetivo de este trabajo son las críticas que en la misma sección reciben Cernuda, Guillén y Salinas. Allí, quien en el número 10 continuaba diseñándose como maestro, acusa a estos poetas de producir una escritura mediocre, de corta duración que no puede dejar nada a los jóvenes. El fragmento concluye con una aseveración que coincide con la de Vitier en *Lo cubano en la poesía*:

Otros poetas hay que siguen influyendo, desde hace cincuenta años, en las juventudes sucesivas de habla española. Y siguen porque saben pasar su antorcha; no apagarla guardándosela debajo de la chaqueta o el corsé (1958:309).

Hay aquí un fuerte punto de confluencia ¿o deberíamos decir de influencia? entre lo que opinaba Juan Ramón de los poetas del 27 y lo que pensaban buena parte de los origenistas. Es esta “comunidad” con las ideas del maestro la que crea una situación propicia para la publicación del texto sin el conocimiento ni el consentimiento de Rodríguez Feo. También puede verse en esa identificación una de las causas que llevan a que buena parte de los origenistas se mantuviera del lado de Lezama en el momento inmediatamente posterior a la aparición de este artículo. Es verdad que ésta es una lectura parcial de la ruptura y de la decisión del grueso del grupo de permanecer junto a Lezama. Este último era el verdadero mentor y realizador de la revista, era el imán que permitía reunir los fragmentos; pero debe señalarse que una ruptura que siempre se ha entendido como una disidencia personal y de fidelidades también personales; o que cuando se apunta a disidencias de carácter estético se mira hacia adelante y trata de entenderse a través de lo que fue *Ciclón*, está basada en gran medida en disidencias estéticas que se arrastraban desde hacía varios años y que, aunque no fuera con esa intensidad y con ese encarnizamiento, las opiniones de Juan Ramón Jiménez, eran por lo menos hasta cierto punto, las opiniones de Lezama y de buena parte de los integrantes del grupo.

El otro fragmento en que los del 27 son atacados se llama “Sobre la poesía pura”; allí Juan Ramón vuelve sobre el nacimiento del concepto y se lo atribuye como propio, señalando que por el lugar marginal que ocupaba Madrid dentro de Europa, el movimiento se difunde sólo cuando llega a París y Valéry escribe “La jeune Parque”. Historiar brevemente el concepto de poesía pura, en un párrafo donde se encuentran los nombres de Matilde Pomès, Gide, Valéry, el abate Bremond se convierte en una ocasión propicia para volver a la antología de Gerardo Diego de 1927 y atacar nuevamente a Guillén, al citar una frase del mismo en dicho libro, donde afirmaba que su poesía era pura, ‘ma non troppo’, por lo que Juan Ramón concluye que Guillén escribía poesía, pero no mucho.

La anécdota de la ruptura es conocida, pero cabe repetirla. De regreso a Cuba, Rodríguez Feo, quien recordemos tenía una fuerte relación y admiración por estos poetas desde sus días en Estados Unidos y que había trabado una reciente relación con Alexandre, le pide a Lezama que aclare en el próximo número que el texto de Juan Ramón se había publicado sin su conocimiento. Lezama se niega, sostiene que negarle un espacio a Juan Ramón en su revista es como si se lo hubiera negado a Góngora; los editores no consiguen llegar a un acuerdo y *Orígenes* como empresa común finaliza en ese momento.

Como se sabe, *Orígenes* perdurará durante algunos años más, dirigida exclusivamente por Lezama. Pero va a tratarse sin embargo de “otra” revista; no sólo una revista que hace el relato de su agonía, sino una revista que hasta cierto punto se vuelve provinciana. *Orígenes* como proyecto fue posible por el equilibrio que la revista alcanzaba al sumar a las directrices de Lezama -quien aglutinaba a los poetas cubanos- las colaboraciones de extranjeros obtenidas por José Rodríguez Feo y sus traducciones, en especial del inglés.

Detengámonos ahora en este aparente malentendido. Que Lezama se refugiara en el prestigio de Juan Ramón para no haberle negado un espacio en su revista es un argumento insuficiente y hasta cierto punto falaz. Si recordamos las cartas de Lezama a Rodríguez Feo a finales de la década anterior, donde criticaba fuertemente a estos poetas, es dable pensar que la publicación del texto de Jiménez no fue inocente y no sólo eso, sino que Lezama concordaba con las expresiones de Juan Ramón Jiménez. Lo que el cubano parece no haber calculado es que con esa publicación intervenía, desde su revista, en la disputa de un campo intelectual que no era el suyo. Rodríguez Feo, por su parte, con el pedido de que se dejase claro su desconocimiento de la situación también intervenía y quedaba enfrentado no sólo a Lezama sino a Juan Ramón.

En 1953 ambos cubanos quedan divididos por una disputa que atravesaba al campo intelectual español y cada uno de ellos se pliega a uno de los bandos. Los editores se ampararon siempre en razones de tipo afectivo -de lealtad amistosa- para explicar esta toma de posición y la crítica tampoco ha ahondado demasiado en este problema, regodeándose más o menos en lo escabroso de la anécdota. Debe señalarse, sin embargo, que Marcelo Uribe en su introducción a la edición facsimilar de *Orígenes*, escribe que la ruptura ponía de manifiesto disidencias estéticas que habían permanecido ocultas a lo largo de los años en que la revista se publicó. Su opinión, aunque acertada, es insuficiente. Cabe que profundicemos en ella, dejando de lado lo anecdótico. Preguntarse, entonces, por qué tiene lugar esa situación. Los motivos son varios. Lo primero que ella patentiza es la internacionalización de la literatura. A esa altura del siglo XX la revista cubana, aunque era periférica, aunque se producía en una isla, no estaba de manera alguna protegida de los vaivenes que atraviesan y constituyen a la literatura en tanto institución. Si los origenistas habían pretendido crear una realidad paralela a la cubana de la época; si algunos extranjeros

como María Zambrano querían verla como un lugar que estaba resguardado todavía del desastre de la historia, los hechos demostraban que se trataba solamente de un anhelo. Pretender -como lo hicieron los origenistas- hacer de su revista una “colección universal”, o no es un proyecto viable, o por lo menos, no es una decisión inocente. En una colección, armonicen o no, los objetos, por su calidad de tales, conviven pacíficamente. Cuando se trata de poetas la situación muda.

Hemos indagado ya en la particular relación que *Orígenes* estableció con una cierta zona del campo intelectual español y en las condiciones histórico-culturales que hicieron esto posible. Algunos de sus intelectuales van a trabajar por la difusión de los cubanos en el exterior -difusión que la revista recoge con la publicación de dos artículos elogiosos sobre el grupo, firmados por españoles-.<sup>41</sup> Por otro lado *Orígenes* era una revista publicada en la periferia y, consciente de esa situación, intentaba todo el tiempo encontrar una solución a esto que los origenistas consideraban un problema. Que esta situación se haya producido por debates aparecidos en sus páginas o por respuestas a agresiones en revistas españolas demuestra el grado de dependencia de la revista cubana en relación al campo intelectual de la península y la confirma en un lugar periférico. Aquello que la beneficia, la tímida entrada en España -conseguida por intermedio de los intelectuales de ese país- va a ser lo que finalmente le imposibilite seguir adelante, al no haber alcanzado un grado de

---

<sup>41</sup> Se trata de dos notas sobre *Analecta del rejloj* que había aparecido en España. La primera está firmada por Marcelo Arroita - Jáuregui, y se publicó en el *Correo Literario* de Madrid en noviembre de 1953. Si el poemario de Lezama es la excusa formal para el artículo, éste constituye, en realidad, una presentación sumamente elogiosa del grupo y repite en un tono más o menos periodístico los conceptos que María Zambrano había expuesto en “La Cuba secreta”. El texto vuelve a la antología de Vitier y considera que los origenistas son probablemente “el grupo poético más importante del amplio mundo de nuestra lengua”. Los otros tópicos sobre lo que se articula el elogio son la catolicidad junto a la modernidad y sobre todo la tenacidad y el rigor poético de los origenistas en un medio que los desconocía.

La otra nota -sin firma- aparecida en *Poesía Española* en setiembre del mismo año es menos extensa y más centrada en la figura de Lezama. Ampliamente elogiosa, circunscribe la importancia de Lezama al ámbito de la literatura hispanoamericana.

autonomía que le permitiese distinguir entre los conflictos que atravesaban el propio campo y los que conflictuaban un campo que no era el suyo.

Por otra parte, esta ruptura muestra claramente el papel señero de Juan Ramón Jiménez en la factura y la concepción de *Orígenes*. Su presencia y su palabra habían sido fundamentales para el inicio del proyecto; casi veinte años después volvía a ser la piedra de toque, esta vez, al impedir la continuidad del mismo.

Concluida como empresa común, *Orígenes* publica dos versiones de los números 35 y 36, cada una dirigida por uno de los editores. Luego -y son muchos los que se atribuyen el “mérito” de habérselo hecho notar- Lezama recuerda que es él quien tiene la personería jurídica; Rodríguez Feo no puede seguir publicándola, en 1955 comienza entonces el proyecto de *Ciclón*<sup>42</sup> y Lezama continúa con *Orígenes* hasta el número 40.

Con Lezama quedan, conformando un consejo de colaboración, Eliseo Diego, Fina García Marruz, Ángel Gaztelu, Lorenzo García Vega, Julián Orbón, Octavio Smith y Cintio Vitier, quienes con Mariano Rodríguez -que estaba distanciado de él en ese momento- constituían el núcleo origenista.

El comité de colaboración que acompaña a José Rodríguez Feo es bastante sugestivo: Vicente Aleixandre, E. Anderson Imbert, Jean Cassou, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Harry Levin, Alfonso Reyes y María Zambrano.

---

<sup>42</sup> *Ciclón* fue dirigida por José Rodríguez Feo. Su secretario de redacción fue Virgilio Piñera. Apareció regularmente entre enero de 1955 y abril de 1957, publicando, en ese lapso, catorce números. Luego, en 1959, publica un único número en conmemoración de la Revolución.

Si bien tiene varios rasgos comunes con *Orígenes*, su tono es más polémico y menos grave. Entre las diferencias que se observan puede señalarse el predominio de la prosa por sobre la poesía, la presencia de una generación de escritores cubanos más jóvenes que los que participaron en *Orígenes*, el interés por el psicoanálisis y por la sexualidad.

De *Ciclón* puede decirse que constituyó una suerte de bisagra entre *Orígenes* y *Lunes de revolución*, que aparecería algunos años más tarde.

Los últimos cinco números de *Orígenes* muestran claramente cómo queda dividido el campo intelectual español. Entre el número 35 y el 40 en la *Orígenes* de Lezama publican: Manuel Altolaguirre (número 35 de 1954) -quien residía en La Habana-, un poeta que había permanecido ajeno a la polémica y que no había aparecido en la revista hasta el momento-, José María Valverde (número 36 de 1954) y Armando Rojo León (número 39 de 1955) -quienes también son publicados por primera y única vez-, Juan Ramón Jiménez, quien reaparece en el número 37 de 1955 abriendo nuevamente el ejemplar, (como de costumbre el texto aparece impreso en negrita de cuerpo mayor); por último, el número 40 se abre con un ensayo de María Zambrano.

Si del '54 al '56, en seis números que publica, Lezama obtiene cinco colaboraciones de españoles, los dos números que edita Rodríguez Feo contienen textos de seis de ellos: Vicente Aleixandre, María Zambrano<sup>43</sup>, Luis Cernuda y Jorge Guillén, Juan David García Bacca y Roberto Ruiz.

Es interesante señalar, para terminar, que el texto que Luis Cernuda publica en el primer número editado por Rodríguez Feo - "El crítico, el amigo y el poema"- continúa la discusión en torno a la relación de los del 27 con la poesía pura y concretamente "pasa a limpio" su relación con Jorge Guillén. El carácter altamente polémico de este texto -en un número que incluye poemas de Guillén- hace suponer que de haber seguido Rodríguez Feo con *Orígenes*, sin la mudanza de proyecto que significó la aparición de *Ciclón*, la controversia hubiera continuado. La revista cubana vuelve a ser -ahora bajo la dirección de

---

<sup>43</sup> María Zambrano, a pesar de la profunda amistad que mantenía con Lezama, no se pliega a ninguno de los dos grupos. En relación al campo intelectual español, ella no era poeta, por lo que desde un principio quedaba fuera del problema. Con respecto al campo intelectual cubano ya hemos visto que la escritora mantenía relaciones con todo el espectro del mismo.

Feo- un lugar apropiado para que los españoles trasladen, dilatándolas, las controversias de su propio campo.



## Capítulo II - El universo hispanoamericano<sup>44</sup>

### *Un mapa de América*

**He ahí el germen del complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver. [...] pero ha olvidado lo esencial que el plasmado de su autoctonía, es tierra igual que la de Europa.**

**José Lezama Lima, *La expresión americana*.**

En 1953, cuando la revista se había convertido ya en una “fuerza histórica”, publica un número de homenaje a José Martí, en el que reúne a poetas tanto españoles como hispanoamericanos. Seis años antes, en 1947, el número 13 llevaba como subtítulo “Homenaje a México”. Son estos los dos únicos números especiales en toda la trayectoria de la revista.

---

<sup>44</sup> Se hace necesario, desde ya, aclarar la utilización del término hispanoamericano en el título de este capítulo y la recurrencia al término americano en el cuerpo del mismo. Hemos elegido “universo hispanoamericano” para titular este capítulo porque tanto los textos firmados por autores del subcontinente como los textos de cubanos que tienen por objeto a textos o autores de estas literaturas se circunscriben casi exclusivamente a textos escritos en español, excepción hecha por la traducción del francés de “Batuc” de Aimé Césaire, llevada a cabo por Helena de Lam (número 6, 1945, p.296-300), que por ser única no nos permite pensar en una relación sistemática con la literatura antillana. Compartimos en este sentido algunas reflexiones de Octavio Paz cuando en “Alrededores de la literatura hispanoamericana” (*Vuelta*, número 5, abril de 1977) afirma: “[...] La literatura *hispanoamericana* es la de los pueblos americanos que tienen como lengua el castellano. Es una definición histórica pero, sobre todo, es una definición lingüística. No podía ser de otro modo: la realidad básica y determinante de una literatura es la lengua. Es una realidad irreductible a otras realidades y conceptos, sean estos históricos, étnicos, políticos o religiosos. La realidad *literatura* no coincide nunca enteramente con las realidades *nación, estado, raza, clase o pueblo*” (p.21) (las cursivas son del autor).

Usamos “americano” en el cuerpo del trabajo porque ése es el término utilizado por Lezama al hablar de la cultura latinoamericana, tanto en la revista como en *La expresión americana* de 1957, donde con americano se hace referencia tanto a lo hispanoamericano como a lo latinoamericano como un todo.

Por otro lado, la utilización del término americano, por parte de Lezama, para referirse a la literatura latinoamericana, o más específicamente a la hispanoamericana, no respondía a una elección de tipo personal sino que, según afirma Arturo Ardao: “[...] Era de ‘literatura americana’ que de preferencia se hablaba cuando se aludía a la literatura continental de la América nuestra: ‘americana’, a secas, aunque en el respectivo contexto la referencia excluyera a la norteamericana [...]” (135). En el mismo texto Ardao afirma también que el término latinoamericano comenzó a usarse a partir de la Segunda Guerra Mundial y que se popularizó fundamentalmente en los años sesenta con la difusión de la narrativa latinoamericana en Europa, particularmente en Francia. (Arturo Ardao. *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*. Caracas, Consejo Nacional de la Cultura, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980.)

Aunque el número dedicado a homenajear la expresión mexicana sería suficientemente significativo por y en sí mismo -sobre todo en lo que se refiere a la calidad de los autores que en él escriben-, su importancia se acrecienta por la singularidad de su publicación. Porque existen sólo dos números especiales y uno de ellos está dedicado a Martí, es que el ejemplar dedicado a México adquiere todo su sentido. Martí representaba para los origenistas un pasado preñado de promesas que su muerte y los cincuenta años de vida republicana subsiguientes habían frustrado, y era también la imagen de un futuro deseado, aquél donde ética política y expresión nacional convergirían en un único proyecto.<sup>45</sup> Cabría que nos preguntásemos ahora ¿por qué México?, ¿cuál es la relación entre un número de homenaje a Martí y un número de homenaje a la expresión artístico-literaria de México?, ¿qué es lo que ambos números tienen en común? México, al igual que Martí, es pasible de tributo porque se ha convertido en una imagen de lo deseable. Dedicarle un número a México excede, aunque lo contemple, el propósito de trazar una muestra de la literatura mexicana contemporánea.<sup>46</sup>

¿Qué es lo que los origenistas deseaban homenajear en este número entonces? La publicación se abre con la siguiente declaración:

Desea la revista *Origenes*, subrayar la claridad y el decoro de la expresión y de la sensibilidad, observables en México, en forma ya tan mantenida a través de los años que se gana la total estimación de los otros pueblos de América (1947:11).

---

<sup>45</sup> Así, en uno de los reportajes que en 1987 le hace Arcadio Díaz Quiñones, Cintio Vitier explica: “Martí [significaba] como el punto máximo, el profeta de la nación, de la plenitud posible de la nacionalidad, o sea, de lo cubano”. (Cintio Vitier. *La memoria integradora*. Arcadio Díaz Quiñones, San Juan *Sin nombre*, 1987, p.148.) Es conocida la devoción origenista por esta figura, sobre todo la del matrimonio Vitier-García Marruz. Entre los frutos de esa pasión crítica se encuentra el insoslayable *Temas martianos*, de autoría conjunta.

Para una revisión de la compleja relación del origenismo con Martí, conviene consultar el también apasionado texto de Antonio José Ponte: “El abrigo del aire”, en *La Crónica de Hoy*, México, domingo 19 de setiembre de 1999.

<sup>46</sup> Como fueron, por ejemplo, los números especiales que *Sur* dedica a las literaturas francesa e inglesa, ambos de 1947 (números 147/48/49 y 153/54/55/56 respectivamente), donde el propósito era ofrecer al público hispanohablante una muestra de las zonas aún desconocidas de estas literaturas.

México, entonces, merece un número especial porque ha alcanzado una expresión y la ha mantenido a través de los años, situación que, desde la perspectiva origenista, Cuba no ha logrado todavía y ellos se proponen llevar adelante.<sup>47</sup>

Vimos en el capítulo anterior, al analizar el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, que para que Cuba alcanzase una expresión propia, singular -entendida allí como una teleología insular- necesitaba de la existencia de las “expresiones continentales” logradas por México y, en menor grado, por Argentina. No sólo porque estos eran referentes más o menos inmediatos sino porque si Cuba alcanzaba una expresión dejarían de ser referentes para convertirse en una suerte de interlocutores.

Nueve años después del “Coloquio”, el número de homenaje a México confirma el juicio previo y lo despliega en un ejemplar homenaje que reúne a algunos de los poetas y escritores más importantes de ese país, en el que también homenajea a la expresión plástica del país vecino, representada por el fragmento de un mural del “maestro Orozco” que ilustra la portada y por un extenso texto de Justino Fernández sobre el estado de la pintura mexicana en 1946 (“Pintura Mexicana, 1946”).

En la frase que abre el editorial de este número, y que hemos transcrito más arriba, México se distingue y por eso gana el reconocimiento de las demás naciones americanas. Ese país es acreedor de reconocimiento porque ha conseguido mantener la sensibilidad y la expresión, algo que los demás pueblos de América buscan. Cuando nos preguntábamos por la relación entre Cuba y España, citamos las palabras de Cintio Vitier que hacían referencia al papel todavía rector de la cuenca del Mediterráneo (cf. p.31); no es éste el motivo del

---

<sup>47</sup> Al reconocer la preeminencia de la expresión mexicana, *Origenes* coincide con la visión que los escritores franceses del período tenían de la cultura hispanoamericana. En *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France en Xxe. siècle* (París, Presses Universitaires de France, 1972.) Silvia Molloy señala que, desde la perspectiva francesa: “Le Mexique semble avoir atteint, culturellement, une stabilité que n’ont pas toujours teint les autres pays d’Amérique hispanique[...]” (p.189), lo que le dará un lugar destacado, tanto en las revistas como en las antologías que recogen materiales hispanoamericanos.

número dedicado a México. Los origenistas no rinden tributo a una tradición consolidada, de la que de algún modo se sienten deudores, sino que ese país americano es visto como un horizonte con el cual compararse y del cual diferenciarse. Lo que hay que destacar es que al homenajear a México, los cubanos están homenajearando a una literatura extranjera, sí, pero también con ese gesto avalan una literatura de la cual forman parte al ser una de sus manifestaciones. O mejor: publicar un número especial sobre México, cuyas producciones artísticas eran viejas conocidas en Cuba, implicaba un movimiento concreto en dirección a la construcción de una literatura americana. La expresión mexicana, en tanto sinécdoque de la expresión americana, es a un tiempo diferente de la cubana como también el lugar en el que los origenistas saben que, quieran o no, su expresión está inscrita. “Estamos condenados a ser americanos” -diría muchos años después Octavio Paz en un intento de explicar la “rebelión silenciosa” que había llevado a cabo su generación (la misma de Lezama) en el marco poético del continente, a partir de la segunda mitad de la década del cuarenta - (1987: 210).

La excepcionalidad de este número radica también en el hecho que se nos ofrece como una muestra condensada del modo en que *Orígenes* leyó y construyó lo americano en sus páginas. En el editorial que abre el primer número de la revista, en la primavera de 1944, los editores afirman que la única condición que ellos le exigen a una obra para que ingrese a sus páginas es que la misma “se manifieste dentro de la creación humanista”, y agregan: “y la libertad que se deriva de esa tradición que ha sido el orgullo y la apetencia del americano”. La frase intencionalmente ambigua, no deja claro cuál es la tradición americana, si la humanista o una tradición de libertad. En todo caso, lo importante es que en este texto, el más aproximado a un programa de todos los que los editores firmarán, *Orígenes* se sitúa en una tradición americana y que ésta es concebida como una tradición de

libertad. Es esa libertad, la misma que Jorge Luis Borges en la década del cincuenta entendería como “nuestro derecho a lo universal” (1955), la que les permite operar con un cierto grado de autonomía frente a las culturas llamadas mayores, como también es ella la que está en la base de la relación que la revista establece con las otras culturas menores del continente.<sup>48</sup> Una tradición de libertad que justifica y sostiene el recorte más o menos arbitrario de la expresión continental que los originistas llevan a cabo, desplegando un movimiento que, al ser ejercido, los confirma dentro de la misma.

En este sentido es que decimos que el número 13 resulta ejemplar. Detengámonos brevemente en él. Orozco -como ya mencionamos- ilustra la portada y Alfonso Reyes firma la primera colaboración, “Un padrino poético”, un texto con características autobiográficas. Entre ellos se sitúa la presentación firmada por los editores, que no sólo explica el sentido del homenaje sino el porqué de la presencia de este pintor en la portada y del multifacético Reyes a la cabeza de la serie de colaboraciones mexicanas. La lectura que los editores hacen de estas inclusiones reúne a ambos nombres en una única justificación: están ahí, de un modo acaso obvio o natural, por el cosmopolitismo que los ha caracterizado, y que ha librado a estos artistas de la ingenuidad de creer que el americano puede desconocer lo bien hecho por otros y recomenzar de cero. Así, Orozco es caracterizado como: “Viajero silencioso por Europa, [que] incorpora a su imagen cuanto cree necesario de todo ajeno paisaje” (1947:11).

No es de extrañar -escriben párrafos más adelante- que Alfonso Reyes presida el grupo de escritores que presentamos. Como Orozco, se asimila las ciudades y los libros de Europa. ¿Cómo iban a incurrir esos maestros en ciertas formas del robinsonismo que nos llevaban a creer que podíamos prescindir de lo bien hecho por otros y permitírse nos un grosero comenzar? (1947:12).

---

<sup>48</sup> Usamos “menor” en el sentido que le dan Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Kafka por una literatura menor* (1975). Apuntan allí: “Uma literatura menor, não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior”. (Rio de Janeiro, Imago, 1977, p.25.)

Una rápida mirada a los nombres de los otros mexicanos que participan en el número nos permite presuponer que ése fue el tono y el criterio que rigió la selección de los mismos. Están allí: Ermilo Abreu Gómez, Alí Chumacero, Efraín Huerta, Clemente López Trujillo, Gilberto Owen, Octavio Paz y Justino Fernández, que escribe sobre plástica.

Hemos dicho párrafos más arriba que este número podía ser leído como una sinécdoque del lugar que lo americano ocupa en *Orígenes*. Pues bien, él se desliza de los textos firmados por mexicanos hacia “Un país de Kafka en América” -del argentino Adolfo de Obieta-, un texto que oscila entre la ficción y el ensayo y que tiene como centro el retrato de un país americano gobernado por un régimen con características totalitarias -probablemente el PRI mexicano-. Luego del artículo de Obieta, la poesía irrumpe nuevamente -esta vez a cargo de José Lezama Lima, con su extenso “Danza de la Jerigonza”- para terminar en un ensayo de Virgilio Piñera sobre la literatura argentina contemporánea, que lleva como título “Nota sobre literatura argentina de hoy”.

En un primer momento, los textos publicados en este número y la disposición de los mismos dentro del ejemplar parecen obedecer a una lógica más o menos obvia en un número de homenaje y del todo coherente con la lógica lezamiana, que se repetiría años más tarde en el número dedicado a Martí, donde el homenaje no está tematizado en los textos sino en la selección de los poetas que Lezama elige para componerlo. Entonces, el número va de un nutrido grupo de textos mexicanos, que se supone evidencian las reflexiones de la nota de presentación, a tres textos de autores americanos no mexicanos, entre los que “Danza de la jerigonza” asalta como el testimonio de una poesía cubana que puede dialogar a un mismo nivel con la poesía mexicana.

Dado que este número traduce el lugar de lo americano en *Orígenes* y condensa en sus páginas el recorte que la revista opera en la vastedad de esa expresión, se vuelve natural

que junto a la mexicana, la otra literatura americana representada sea la argentina. Esta afirmación se justifica menos por la publicación del texto de Adolfo de Obieta que por el ensayo de Virgilio Piñera. Si a México le cabe un número de homenaje por los niveles y la constancia de su expresión, a la Argentina le corresponde un ensayo que señala las posibilidades de su literatura, pero que se detiene en una falta, en lo que Virgilio Piñera llama aquí su “tantalismo”.<sup>49</sup>

Una comparación superficial entre el texto de Justino Fernández y el ensayo de Piñera pone de manifiesto esta disparidad. Mientras uno traza de forma sistemática un panorama de la plástica mexicana -que se puede leer conjuntamente con el artículo que José Luis Martínez escribe para el número 18 sobre la tendencias actuales de la narrativa en aquel país<sup>50</sup> - en el que el muralismo es considerado “una culminación del arte moderno de Occidente” (1948:36) y cuyo tono grave sugiere que el objeto del que trata merece un lugar en la historia del arte, el otro, desde el título de “Nota”, le confiere a la literatura argentina un lugar menos solemne, más polémico y también más fragmentario. En la carta de Virgilio Piñera a Lezama que acompaña el envío de este ensayo se refiere al mismo como “una impresión pimentada sobre la actual etapa de las letras argentinas” (José Lezama Lima: 1994: 276).

Si son estos dos países los que van a representar de un modo más o menos sistemático lo americano en *Orígenes* -más allá de cierta presencia circunstancial de autores hispanoamericanos de otras nacionalidades-, su lugar dentro de la revista cubana no va a ser

---

<sup>49</sup> Virgilio se vale del mito de Tántalo para metaforizar el estado de la literatura argentina. El mito relata que Tántalo, por haber pecado contra los dioses recibió un castigo en el Hades. Él, sediento y hambriento permanecía frente a un pozo, cuya agua bajaba cada vez que intentaba beberla, y bajo árboles frutales, cuyas ramas se alejaban cuando intentaba tomar sus frutos.

<sup>50</sup> José Luis Martínez. “Tendencias importantes en la literatura mexicana contemporánea”. *Orígenes*, número 18, 1948, p.38-46.

simétrico. Al tiempo que México es para los cubanos una suerte de índice -pero también de una expresión que de algún modo se ha institucionalizado-, la literatura argentina, al no haber alcanzado todavía una forma definitiva, les posibilita una relación más horizontal.

Tal vez ya sea hora de recapitular y preguntarnos a qué nos referimos cuando hablamos de lo americano en *Orígenes*, qué es lo que queremos decir cuando indicamos que este número condensa la imagen de América que la revista diseña a lo largo de su historia y, por último, cuáles son los problemas que plantea preguntarse por la literatura americana, en tanto una literatura extranjera, cuando tratamos de una revista que, si bien se quiere cubana, en un orden mayor pertenece a la literatura latinoamericana. Las preguntas que hemos formulado son muchas y demasiado amplias para contestarlas ahora definitivamente, por lo que nos limitaremos a algunas consideraciones iniciales. Párrafos más arriba aludimos al primer editorial de *Orígenes*, donde los editores se reconocían dentro de una tradición de libertad americana, y señalamos también que es esa tradición la que les posibilitará operar con un cierto grado de autonomía frente a las culturas llamadas mayores, como así también frente a las otras culturas del continente e, inclusive, frente a la cubana. De aquí se deduce, entonces, que lo americano en *Orígenes* es un lugar de enunciación, el punto de partida en el que se reconocen, como también el horizonte con el cual se comparan y frente al cual quieren singularizarse en tanto expresión nacional. Cabe recuperar ahora algunas observaciones en este sentido de Gustavo Pérez Firmat, cuando en su artículo sobre *La expresión americana* -“The Strut of the Centipede: José Lezama Lima and New World Exceptionalism”- señala que a diferencia de otros proyectos inscriptos en la tradición auto-reflexiva de América, el foco de Lezama no está puesto en la identidad sino en la expresión. Pérez Firmat escribe:



[...] his emphasis is rhetorical rather than ontological, and this sets Lezama apart from such philosophers as Leopoldo Zea, for example, whose projects is an ontological definition of Latin American culture” (1990:316).

Consideramos que esta afirmación se adecua perfectamente al modo como es entendido lo americano en la revista. Es, como señalamos, un lugar de enunciación, pero no dado de antemano sino a ser construido en la factura de la revista y en el diálogo que ésta instaura con escritores del subcontinente.

Volvamos ahora al número 13, y a preguntarnos si la insistencia en afirmar que éste puede leerse como una sinécdoque del lugar que lo americano ocupa en *Orígenes* no resulta, de algún modo, reduccionista, ya que ignora, por ejemplo, la publicación del fundamental “Carta a César Vallejo” de Fina García Marruz. Creemos que no, que la afirmación es acertada porque México y Argentina son los países hispanoamericanos que aparecen representados sostenidamente en las páginas de la revista, tanto en la forma de colaboraciones como en artículos -en particular reseñas bibliográficas- firmados por los cubanos que tienen como objeto a escritores u obras de los países mencionados.

En el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, Lezama había afirmado que, debido a sus fronteras de agua, los cubanos nunca habían atendido a la tesis del hispanoamericanismo y, por lo tanto, no se sentían “muy obligados con la problemática de una sensibilidad continental”. Más adelante declaraba: “[...] no exageramos al decir que la Argentina, México y Cuba son los tres países hispanoamericanos que podrían organizar una expresión”. Pues bien, a pesar de que Vitier en *Fascinación de la memoria* (José Lezama Lima: 1994) asegura que *Orígenes* no practicó una exclusión de América latina -en contraposición a las afirmaciones que años antes Lezama había hecho en el referido “Coloquio”-, la lectura de la revista prueba que los países que efectivamente son incorporados a sus páginas son los mismos que ya habían sido reconocidos años atrás, por

lo que no se observa un cambio o desplazamiento en ese sentido. No puede decirse, sin embargo, que *Orígenes* haya practicado una política de exclusión consciente, sino que ésas eran las expresiones que consideraba valiosas y, por lo tanto, desde esa tradición de libertad que los editores enunciaban en el primer editorial las incorporan a la revista, excluyendo al resto del subcontinente.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> En este sentido es significativa la ausencia completa de Brasil, el silencio que rodea a este país. La problemática de la relación de Brasil con los demás países latinoamericanos excede el marco y las pretensiones de este trabajo, por lo que no nos detendremos en ella. Cabe mencionar solamente que, si la elección de Buenos Aires y México se entiende como la de dos polos culturales y editoriales del continente, es imposible dejar de preguntarse por la ausencia de San Pablo en esta serie.

## *Las afinidades electivas*

**Habitaban en la ciudad tres divinidades: Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges y Xul Solar.**

**Virgilio Piñera.**

En agosto de 1946 Lezama Lima le escribe a Virgilio Piñera, quien se encontraba desde febrero de ese año en Buenos Aires. La breve carta -si exceptuamos una disculpa que justifica su demora en motivos como el asma y el calor- no trae noticias personales. Toda ella gira en torno a las colaboraciones que Piñera había conseguido durante esos meses en la capital argentina y a las demandas del director de la revista de nuevas colaboraciones, ya que como dice: “Cada día se hace más difícil conseguir colaboración entre nosotros” (José Lezama Lima (1946): 1985 s/p). Lezama acusa recibo de una colaboración enviada por Piñera y anuncia que será publicada en el próximo número, así como también le comunica que el resto de los textos prometidos no ha llegado por lo que “se hace difícil un número nutrido de colaboración argentina como había pensado”. Efectivamente, en el número 11 aparece la primera colaboración: “Filimor forrado de niño”, de Witold Gombrowicz. Los otros artículos, que Virgilio había anunciado en una carta de junio del mismo año, llegan más tarde y se irán publicando en los siguientes números: “Un país de Kafka en América” de Adolfo de Obieta -al que nos hemos referido ya en el punto anterior- en el número 13; “La herida” de Graziella Peyrou, en el número 16; “El rival” de Carlos Coldaroli, en el número 18. El único que no llega a publicarse es un texto del musicólogo Juan Carlos Paz sobre Shömborg.

Pero no nos apresuremos; en la misma carta Lezama le recomienda a Piñera que se relacione con escritores argentinos que él -Piñera- “sabe afines”. Ellos son los de *Sur*, los

de *Papeles*,<sup>52</sup> y también “nuevos escritores (de 20 a 25 años) que son aún poco conocidos, pero donde un ojo agudo puede percibir lo que después se va a mantener en la madurez”. El pedido de Lezama traza el diseño del campo intelectual argentino, por lo menos de aquel fragmento que era visible para los origenistas, y con el cual les interesaba relacionarse. En primer lugar: los escritores pertenecientes al núcleo de *Sur*, que se editaba desde hacía quince años y de la que los origenistas -como gran parte de los escritores o futuros escritores hispanoamericanos- eran asiduos lectores;<sup>53</sup> en segundo lugar: *Papeles de Buenos Aires*, dirigida por Adolfo de Obieta que había comenzado a editarse un año antes que *Orígenes* y que duraría sólo dos o tres años; en tercer lugar, como en el diseño de una espiral que desciende en la institucionalización: “jóvenes promisorios”. La imagen que Lezama traza del campo intelectual porteño pone de manifiesto la especificidad de la relación que *Orígenes* postulaba con lo que hemos venido denominando lo americano. Se trata, en principio, de relacionarse con escritores nucleados en torno a revistas, cuya frecuentación les había permitido seguir sus trayectorias e ir confrontando proyectos. Es decir que no existe ahora la necesidad de incluir nombres consagrados, como sucedía con la literatura española. Por el contrario, pensar a los escritores argentinos como escritores nucleados en torno a una publicación plantea, desde un comienzo, una relación de tipo

---

<sup>52</sup> *Papeles de Buenos Aires* (1943-1946?), dirigida por Adolfo de Obieta. No hemos podido consultarla pero en una foto del sumario del número 3 (abril de 1944), publicada en *Gombrowicz en Argentina 1939-1963*, de Rita Gombrowicz, figuran entre otros colaboradores: Ulyses Petit de Murat, Graziella Peyrou y Witold Gombrowicz firma “Filidor forrado de niño”.

<sup>53</sup> Las alusiones a *Sur* son frecuentes en la correspondencia que intercambian los directores de *Orígenes* y denotan una lectura atenta y crítica de la revista argentina. Los comentarios que la tienen como centro giran en torno a tres ejes fundamentales: la política de *Sur* en relación a las literaturas extranjeras -centrada en particular, en los números que ésta dedica a las letras inglesas y francesas, frente a los que Lezama es sumamente crítico. El segundo eje gira en torno a una preocupación constante por la aparición o desaparición del aviso de *Orígenes* en las páginas de la revista argentina, ya que, aunque lo de *Sur* estuviese yendo “cada vez peor” -como afirmaba Rodríguez Feo en una carta de 1946-, la publicación de un aviso en esta revista garantizaba la difusión en el continente. El tercer eje alrededor del cual giran los comentarios es la propia Victoria Ocampo. Se trata de chismes acerca de su deslumbramiento por ciertos intelectuales de sexo masculino.

horizontal. Entre otras cosas porque no son esos los nombres que le van a posibilitar un reconocimiento internacional, como podrían ser los europeos de la cuenca del Mediterráneo, sino que los escritores argentinos son aquellos con quienes establecerán un diálogo en las páginas de su revista. Que el argentino sea también un campo en formación dará como resultado un margen de libertad mucho mayor que el que los originistas tenían frente a las literaturas consagradas. La gradación que se lee en el pedido de Lezama muestra esto con bastante claridad. De *Sur*, que si bien no pertenecía al campo de la cultura oficial,<sup>54</sup> venía publicándose desde hacía quince años, a *Papeles*, una revista de escasa circulación, para terminar en talentos jóvenes, no descubiertos y sin ningún tipo de pertenencia institucional.

Si nos detenemos en el índice de las colaboraciones argentinas que aparecen en *Orígenes* entre 1944 y 1956, veremos que éste, de alguna manera, apunta a cumplir lo que Lezama pedía en su carta de 1946,<sup>55</sup> pero invierte el orden de prioridades. Mientras él colocaba en un primer lugar a los escritores de *Sur*, y por ellos entendemos a los que conformaban su núcleo -Victoria Ocampo, Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges, María Rosa Oliver, Guillermo de Torre, entre otros- los escritores argentinos que aparecen en *Orígenes* serán, en todo caso, escritores que también colaboran en *Sur*, pero no sus nombres fundamentales. Podría decirse que la mayoría de ellos están en la órbita de *Sur*, pero que no

---

<sup>54</sup> En el capítulo de *Historia de la literatura argentina* (AAVV. Buenos Aires, CEDAL, 1980-1986), dedicado a la revista, Eduardo Paz Lestau señala que *Sur*, *La Nación*, *Amigos del Arte* y el Instituto de Filología constituían una especie de frente contra la "cultura oficial" argentina de la época.

<sup>55</sup> María Rosa Lida (número 4 de 1944 y número 33 de 1953), Witold Gombrowicz (número 11 de 1946), Rodolfo Wilcock (número 12 de 1946), Adolfo de Obieta (números 13 y 17 de 1947 y número 40 de 1956), Graziella Peyrou (número 16 de 1947 y número 33 de 1953), Carlos Coldaroli (número 18 de 1948), Macedonio Fernández (número 19 de 1948), Enrique Anderson Imbert (número 27 de 1951), Fryda Schultz de Montovani (número 28 de 1951 y número 32 de 1952); Francisco Romero (número 33 de 1953), Eduardo González Lanuza (número 33 de 1953) y Vicente Barbieri (número 33 de 1953), son los nombres que integran esta serie.

pertenecen en pleno a la misma. O, como en el caso de Gombrowicz, -en el que nos detendremos en particular-,<sup>56</sup> están completamente fuera, lo que torna aún más significativa su inclusión, ya que con ella terminarán trazando un campo alternativo al diseñado por *Sur*. Incluir a Gombrowicz, no sólo con un texto de su autoría sino con un ensayo sobre su obra, implica ver un valor donde *Sur* sólo encuentra un extranjero un tanto molesto.<sup>57</sup> Lo que interesa señalar es que, entre el pedido de Lezama y las colaboraciones que Virgilio efectivamente consigue, se abre un hiato. Si el pedido, de alguna forma, apunta a duplicar en las páginas de *Orígenes* el diseño del campo intelectual argentino con la revista *Sur* en el centro, los textos publicados trazan un diseño alternativo, colocando en el centro lo que era radial para *Sur* o lo que directamente estaba fuera de su órbita. Por lo tanto, pensamos que lo más apropiado es cambiar la perspectiva y señalar que la colaboraciones argentinas en *Orígenes* son pasibles de leerse como el relato de las relaciones que Virgilio Piñera establece con el campo intelectual porteño.<sup>58</sup> Una vez más una foto viene en nuestro

---

<sup>56</sup> No es nuestro propósito analizar aquí la política editorial de *Sur*. Cabe mencionar solamente que cuando nos referimos a la revista argentina estamos pensando en el período que va de comienzos de la década del cuarenta hasta 1956, ya que es el momento en que coincide con *Orígenes*. Por lo que afirmaciones que son válidas para este lapso se desvanecen cuando nos detenemos en la segunda mitad de los cincuenta o los sesenta. Escritores ausentes en la década del cuarenta ingresarán a *Sur* en el decenio siguiente, y otros aumentarán su participación. El mismo Piñera es un buen ejemplo en ese sentido. En los años de *Orígenes* su nombre no figura entre la lista de colaboradores; sin embargo, a finales de la década del cincuenta comenzará a firmar notas con una cierta asiduidad. Es recién en 1956, en su tercera estancia en la Argentina, ya como corresponsal de *Ciclón*, que el cubano conoce por intermedio de María Zambrano a José Bianco -secretario de redacción de *Sur* en la época- y es seguramente por intermedio de éste que publica en la revista argentina, además de diversas reseñas críticas -particularmente sobre teatro-, varios de los cuentos que más tarde integrarán *El que vino a salvarme*.

<sup>57</sup> Hablando de Gombrowicz en "La vida tal cual", Virgilio señala: "Por intermedio del poeta Carlos Mastronardi conoce [Gombrowicz] a Borges, Mallea, Sábato, Silvina Ocampo, Capdevilla, Martínez Estrada, Bioy Casares, etc. No tuvo mayor éxito con ellos. Profundas diferencias los separaban, y justo es decirlo, el carácter discoló de Gombrowicz". (Virgilio Piñera. "La vida tal cual", *Unión*, N.10, abril/mayo/junio de 1990.)

<sup>58</sup> En "Mis recuerdos de Pedro Henríquez Ureña" (*Casa de las Américas*, número 33, 1965.) Rodríguez Feo escribe que: "Desde Buenos Aires, Pedro me envió las colaboraciones de los mejores escritores argentinos y sus consejos guiaron los primeros intentos por hacer de *Orígenes* una revista de verdadera calidad" (p.157). De estas dos afirmaciones podría decirse que la segunda tiene más asidero que la primera. *Orígenes*, como sabemos, aparece por primera vez en la primavera de 1944 y Henríquez Ureña muere en la Argentina en

auxilio. En diciembre de 1947, prácticamente dos años después de haber llegado a Buenos Aires, Virgilio Piñera regresa por primera vez a Cuba, con lo que inicia una serie de idas y vueltas que se prolongará durante diez años.<sup>59</sup> La foto reúne a los amigos que habían acudido a despedirlo. Están allí, de izquierda a derecha, además del cubano Humberto Rodríguez Tomeu, Carlos Coldarolli, Augusto de Castro, Graziella Peyrou, Adolfo de Obieta y Witold Gombrowicz.<sup>60</sup> De estos cinco, los tres últimos son los que conforman el núcleo íntimo de Piñera en Buenos Aires y es fundamentalmente a través de ellos y de Rodríguez Tomeu -quien tenía algunos amigos en *Sur*- que conseguirá la mayor parte de las colaboraciones para *Orígenes*.

No creemos estar excediéndonos al insistir en que la amistad fue un factor determinante para la presencia de autores argentinos en *Orígenes*. En la correspondencia que en ese período Virgilio le dirige a Lezama se expone sobre su dificultad para obtener

---

1946. De esos años hay publicadas algunas cartas, donde el dominicano efectivamente haciendo gala de su magisterio, le sugiere a Rodríguez Feo ciertos lineamientos en relación a la revista, ciertas lecturas. En ellas puede leerse también un diagnóstico del campo intelectual argentino de la época. Pero si cotejamos el índice de *Orígenes* veremos que además de "Filimor forrado de niño", publicado en el número 11 de 1946, hasta la fecha de la muerte del ensayista aparecen sólo dos colaboraciones argentinas: un ensayo de María Rosa Lida y un poema de Rodolfo Wilcock. La afirmación de Rodríguez Feo aparece entonces como una distorsión de la memoria en el afán por homenajear al maestro. Sin duda, Henríquez Ureña hubiera sido un contacto inestimable en Buenos Aires por el lugar de reconocimiento que ocupaba y por la relación que tenía con el joven cubano. Pero en realidad sus contactos dieron como resultado, con certeza, el ensayo de María Rosa Lida, con quien trabajaba en el Instituto de Filología y a quien el dominicano consideraba la persona que más sabía de literatura en "nuestra América"; posiblemente también -aunque no estamos en condiciones de asegurarlo- el poema de Wilcock.

En la carta de junio del '44, en la que Henríquez Ureña anuncia el envío del texto de María Rosa Lida, también le informa que Mallea le ha ofrecido algo para *Orígenes*, que todavía no ha conseguido contactarse ni con Borges ni con Martínez Estrada, y que no vale la pena pedirle colaboración a Marechal.

El resto de las colaboraciones obedecen, como ha sido dicho en el cuerpo del trabajo, a los contactos que Piñera establece en Buenos Aires.

<sup>59</sup> En "La vida tal cual", Virgilio recuerda: "Mi primera permanencia en Buenos Aires duró de febrero de 1946 a diciembre de 1947; la segunda de abril de 1950 a mayo de 1954; la tercera de enero de 1955 a noviembre de 1958". Y agrega: "Si doy tal precisión es por haber vivido diferentemente las tres etapas" (*op. cit.* p.31).

<sup>60</sup> La foto está incluida en el ya citado libro de Rita Gombrowicz: *Gombrowicz en Argentine 1939-1963*, París, Ed. Denoël, 1984.

colaboraciones fuera del círculo de amigos, dado que *Orígenes* no acostumbraba a pagarlas y los escritores argentinos estaban habituados a cobrar por las mismas.

[...] yo puedo obtener con los muy íntimos que lo hagan gratuitamente (Obieta, Peyrou, Sabato, Gombrowicz, etc.) pero hay otra gente que podía solicitarle algo [sic] y no me atrevo porque no sé si Uds. están en condiciones de poder pagar alguna pequeña cantidad (José Lezama Lima: 1994: 279).<sup>61</sup>

Que en cuatro de las cinco cartas que se conservan Virgilio reincide en el tema del pago de las colaboraciones pone de manifiesto, en primer lugar, el asombro que le produce el encuentro con un campo intelectual más organizado -integrado por escritores que apuestan a la profesionalización- y, en segundo, una de las fases de la conexión particular que se establecía entre dos campos intelectuales periféricos. Mientras los escritores o intelectuales pertenecientes a culturas centrales podían ceder algún texto para una revista periférica - como un gesto de apoyo que los avalase-, a los vinculados a un campo periférico, pero más articulado que el cubano, no les interesaba ese tipo de gesto. Ser publicado en *Orígenes* para alguien que publicaba con frecuencia en *Sur* o *La Nación* de Buenos Aires no era, por lo menos en los primeros dos años de la revista, un acontecimiento de importancia. Fundamentalmente si pensamos en el alcance continental de una y otra revista. Podríamos señalar que ésta es la otra cara de la “horizontalidad” que mencionamos en un comienzo de este apartado. Si *Orígenes* no necesita de nombres hispanoamericanos sumamente reconocidos porque estos no aumentarán su prestigio internacional, los autores argentinos

---

<sup>61</sup> En *Fascinación de la memoria* se recogen tres cartas de Sabato dirigidas a Lezama. Todas están fechadas con día y mes, pero sin año. Su contenido, sin embargo, nos permite situarlas con bastante facilidad. En una de ellas le agradece a Lezama el envío de *Orígenes*, resaltando la excelencia de la revista, dentro de una serie de revistas cubanas de “magnífico contenido y de presentación extraordinaria”. Es fácil presumir que se refería a las anteriores revistas de la órbita lezamiana porque, en otra de las cartas, se confiesa lector de las mismas. Lo que interesa resaltar de esta carta, fechada el 25 de agosto, es que Sabato lamenta no ocuparse más de la sección de revistas de *Sur*. Estamos otra vez bajo la órbita de la amistad. Si este escritor hubiera seguido respondiendo por la sección, habría sido publicada allí alguna reseña sobre *Orígenes*, como años antes había aparecido una sobre *Espuela de plata*.

La tan mentada colaboración de Sabato, que ya se anuncia en la época en que Virgilio está en Buenos Aires, es enviada a *Orígenes* -presumiblemente a nombre de Rodríguez Feo- en el momento en que se produce la escisión, por lo que se publica recién en el primer número de *Ciclón* (enero de 1955).



de cierto renombre no están tampoco interesados en publicar en la revista cubana de forma gratuita. Cada una de estas literaturas está empeñada en un proceso de consolidación de un proyecto cultural/literario nacional y, bueno es recordarlo, no están embarcadas en un proyecto continental -más allá del proclamado americanismo de *Sur* sobre el que nos detendremos más adelante-.

Es hora de que regresemos al periplo porteño de Piñera. Es por Adolfo de Obieta - que por esos años vivía con su padre-, con quien había mantenido una relación epistolar desde 1943 -año en el que colabora en *Papeles de Buenos Aires*-, que Virgilio obtiene seguramente el texto de Macedonio Fernández,<sup>62</sup> “el más tantálico de los escritores argentinos”, publicado en el número 19 de 1948. Pero Obieta es básicamente quien le presenta a Gombrowicz cuando el cubano llega a la Argentina, y será este escritor polaco, que cumple una especie de exilio en territorio americano, el mayor hallazgo de Virgilio en ese país. En el nombre de Gombrowicz se concentran todos los “nuevos escritores [...] que son aún poco conocidos, pero donde un ojo agudo puede percibir lo que después se va a mantener en la madurez” -como pedía Lezama en la mencionada carta-.

Habría que preguntarse ya a esta altura por qué incluir a Gombrowicz entre los escritores argentinos en un capítulo que se llama “el universo hispanoamericano”, si él es polaco y escribió siempre en esa lengua. Los motivos son varios y de índole diversa. En principio, cabría, tal vez, matizar la afirmación y decir que Gombrowicz es argentino **para** *Orígenes*. De hecho, Virgilio lo conoce durante sus primeros días en la capital argentina (“Lorsque je suis arrivé à Buenos Aires en février 1946, l'écrivain argentin Adolfo de

---

<sup>62</sup> En “El poder mágico de los bifés (La estancia argentina de Virgilio Piñera)”, Carlos Espinosa Domínguez escribe: “Seguramente por intermedio de su hijo, Macedonio le remitió un ejemplar de sus *Papeles de reciénvenido*, que se conserva entre los escasos libros que Piñera tenía en su casa al morir, y que lleva esta dedicatoria: ‘A Virgilio Piñera, agradeciéndole la distinción que me comportan sus envíos valiosos, con obra suya atrayente y viva. Suyo afectísimo, Macedonio Fernández’ (p.75, s/d.).

Obieta m'a dit: 'Che, il faut que vous rencontriez Gombrowicz [...]' [Rita Gombrowicz: 1984:71]), en el momento en que éste junto con un grupo de jóvenes -entre los que se encontraba Obieta- estaba traduciendo *Ferdydurke* al castellano. Según recuerda Piñera, cuando llega ya estaban listos tres capítulos de la novela, y como él disponía de mucho tiempo libre, el polaco lo nombra inmediatamente presidente del comité de traducción. Así es que al cabo de algunos meses se completa la primera versión de *Ferdydurke* al español y comienza la batalla por la publicación. Finalmente, la editorial Argos la acepta para su colección "Obras de ficción", dirigida por M. M. Luis Baudizzone, José Luis Romero y Jorge Romero Brest. Es esta participación protagónica de Virgilio junto al autor, en la traducción y posterior publicación de *Ferdydurke*, uno de los motivos que nos autorizan a incluir a Gombrowicz entre los escritores argentinos. La relación entre el cubano y el polaco está mediatizada por la lengua española y una de sus claves es conseguir que esta novela perteneciente a una literatura menor -como la cubana y la argentina- y no consagrada en París obtenga un lugar en el dinámico pero esquivo campo intelectual argentino de la época. Como escribe el propio Virgilio en "Gombrowicz por él mismo"(1968):

Dos motivos lo animaban [a verter *Ferdydurke* al español] darse carta de naturaleza como escritor en el país en que había decidido residir, y proporcionar con *Ferdydurke* -a través de sus tesis sobre la Inmadurez y la Forma- un cuerpo de doctrinas estéticas y morales a los jóvenes escritores sudamericanos de ese entonces (1994:244). (Las cursivas son nuestras.)

Entonces, Argentina es el país donde Gombrowicz -acompañado por Virgilio y otros jóvenes- se propone ganar la batalla del ferdydurkismo. La publicación de "Filimor forrado de niño" en *Orígenes* constituye un gesto dentro de esa batalla. Es decir que el texto del polaco llega a la revista cubana mediatizado por la estancia de su autor en la Argentina, porque debe quedar claro que Gombrowicz no se encuadraba en los criterios de *Orígenes*

para publicar a escritores extranjeros que no perteneciesen a la órbita del español. No era un escritor de prestigio que pudiese aumentar el reconocimiento internacional de su revista, ni tampoco el polaco -como la literatura escrita en esa lengua- se encontraba entre los intereses -“las afinidades”- de la revista originista. Por lo que este envío se diferencia de los que años después el propio Virgilio, como secretario de redacción de *Ciclón*, hará llegar desde Buenos Aires. No se trata de una puesta al día de la escena literaria cubana valiéndose de las traducciones hechas en Argentina, sino de un eslabón en el proceso de difusión del proyecto estético del polaco.

Si en la década del cuarenta Witold Gombrowicz era un escritor conocido dentro de su país, en Buenos Aires ocupaba el lugar del joven, que sólo un ojo agudo podía descubrir. Y es exactamente esto lo que lleva a cabo Piñera. En el artículo recientemente mencionado, el autor de “La isla en peso” reproduce la dedicatoria que Gombrowicz le hiciera cuando finalmente *Ferdydurke* se editó. Allí había escrito:

Virgilio, en este momento solemne declaro: tú me has descubierto en la Argentina. Tú me has tratado sin mezquindad, ni reserva, ni recelos, con amistad fraternal. A tu inteligencia e intransigencia se debe este nacimiento de *Ferdydurke*. Te otorgo, pues, la dignidad de Jefe del Ferdydurkismo Sudamericano y ordeno que todos los ferdydurkistas te veneren como a mí mismo. ¡Sonó la hora! ¡Al combate! -Witoldo (1994:244).

Pero tal vez hemos dejado fuera la razón que, aunque en apariencia paradójica, consideramos fundamental. Gombrowicz puede ser incluido entre los escritores argentinos justamente porque es polaco, lo que trae como consecuencia que su perspectiva ante Occidente sea una “perspectiva exterior”, igual que la perspectiva argentina; porque pertenece a una literatura menor al igual que todas las literaturas nacionales que conforman el cuerpo de la literatura americana.<sup>63</sup> En última instancia, porque la serie de doctrinas que

---

<sup>63</sup> En esta misma línea han trabajado: Ricardo Piglia (“¿Existe la novela argentina?”, Intervención en el debate “Sobre la novela argentina”, *Primer encuentro de Literatura y Crítica*, Universidad Nacional del

con su obra se proponía difundir en América, a partir de la Argentina, tiene a la lucha por la independencia y la soberanía espiritual de las naciones menores como su objetivo principal.<sup>64</sup> Gombrowicz es el escritor argentino que Piñera no encuentra entre los porteños, el único que no padece del tantalismo que Virgilio visualiza como la mayor insuficiencia de la literatura de ese país. Podríamos decir que al organizar su obra alrededor de la noción de “inmadurez”, el autor de *Transatlántico* consigue “expresar su propio ser” porque no trata como los argentinos de escribir una novela a “nivel europeo” “para que la América del Sur logre al fin su papel representativo”, sino que, por el contrario, construye un mundo propio.

Indagar si Piñera y el propio Gombrowicz están o no equivocados en la imagen que ambos construyen sobre la literatura y los escritores argentinos es un aspecto en el que no nos detendremos ahora; sólo queremos señalar que es en ese desvío donde Virgilio se encuentra efectivamente con la literatura argentina. La importancia del encuentro porteño de Piñera con Gombrowicz aumenta, si a estos argumentos se le suma el hecho de que el resto de los escritores jóvenes, no consagrados, que Virgilio avista en Buenos Aires continuarán siendo, con el paso de los años, escritores menores o simplemente desconocidos. Son ellos: Fryda Schultz de Montovani, Carlos Coldarolli, Graziella Peyrou y Adolfo de Obieta. Enrique Anderson Imbert, Eduardo González Lanuza y Vicente Barbieri son los escritores que completan el índice de los argentinos publicados por

---

Litoral, 1986, en *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000) y Juan José Saer (“La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina”(1990), en *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Ariel, 1997).

<sup>64</sup> En una entrevista para la radio que Piñera le hace a Gombrowicz en la capital argentina, el polaco comenta: “Nosotros, las naciones menores, debemos dejar la tutela de París y tratar de comprendemos directamente”. A lo que Piñera responde: “Ésta es una de sus tesis que me parecen más valiosas para Sudamérica. *Ferdynurke* nos abre el camino para conseguir la independencia, la soberanía espiritual, frente a las culturas mayores que nos convierten en eternos alumnos. Mi trabajo literario persigue el mismo fin y creo que aquí nos encontramos -Polonia, la Argentina y Cuba- unidos por la misma necesidad de espíritu. (Piñera Virgilio. *Poesía y crítica*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, p.256.)

*Orígenes*. Como ellos estaban más cerca de *Sur* cumplen, hasta cierto punto, el primer requisito sugerido por Lezama.

\* \* \*

La relación con la literatura argentina no se agota, por supuesto, en la obtención de colaboraciones más o menos anheladas. Ella es, sin embargo, profusamente leída y comentada en esta revista por los propios cubanos y en particular por el núcleo origenista. A excepción de “Nota sobre literatura argentina de hoy” de Virgilio Piñera -que ofrece una imagen de la situación de la literatura argentina en la época-, los textos sobre ésta que publican -y que aparecen en la sección “Notas”- están motivados por la aparición reciente de algún libro de autor argentino, aunque muchas veces no pueda considerárselos reseñas en términos estrictos.

Que el grueso de los textos esté conformado por bibliográficas de libros de reciente aparición en la Argentina muestra, por una parte, algo ya bastante sabido y comentado: la fuerte industria editorial con la que Argentina contaba en ese momento, encabezada por dos bastiones como *Sur* y *Losada*, que gozaban de una excelente distribución en el continente. Por la otra, vuelve a marcar una especificidad de la relación de *Orígenes* con la literatura americana, quizá más particularmente con la argentina. Si como se dijo, cada una de estas literaturas periféricas estaba empeñada en un proyecto de construcción de una expresión nacional, eran los textos de otra literatura americana, escritos en la misma lengua y en condiciones de producción similares, los que estaban interesados en comentar. No solamente por la facilidad de acceso a los mismos, sino porque -vale la pena insistir en ello- eran esos textos y esos escritores los interlocutores “naturales” de los origenistas.

Ahora bien, mientras la mayor parte de las colaboraciones argentinas en *Orígenes* están firmadas por escritores que eran radiales para *Sur* o simplemente escritores menores

que “se perdieron” con el pasar de los años, los escritores reseñados son, por el contrario, o algunos de los nombres más importantes de esta revista o escritores que ya se perfilaban de valía y se constituyeron con el paso de los años en nombres reconocidos de la literatura argentina.

En el nombre de Borges se reúnen estas dos variables. A mediados de la década del cuarenta sus textos publicados en *Sur* pasan de la sección “Notas”, en la que publicaba mayoritariamente hasta el momento, a las primeras páginas de la revista, donde publicará con asiduidad sus cuentos. En su tesis sobre la revista *Orígenes* (1978), Efraín Barradas sostiene que Alfonso Reyes y Octavio Paz fueron los modelos mexicanos para *Orígenes*, mientras que Borges y Macedonio Fernández ocuparon este lugar entre los argentinos. Barradas intenta demostrar la coincidencia de propuestas estéticas entre los colaboradores extranjeros de la revista cubana y los origenistas. No es este nuestro propósito, o por lo menos no el principal. No obstante, su afirmación nos interesa particularmente en lo que respecta a Borges, no tanto en el sentido de que este escritor se hubiera convertido en un modelo para los origenistas, sino en la importancia que estos le conceden dentro de su revista.

> Entre 1946 y 1947 Virgilio Piñera escribió en Buenos Aires “Nota sobre Literatura Argentina de Hoy”, que *Orígenes* publica en el número 13 de 1947. Meses antes de esta publicación, Piñera había leído su ensayo en la Radio del Estado de la capital argentina. Luego de haberlo entregado para su publicación en *Orígenes*, Borges se lo pide para publicarlo en *Anales de Buenos Aires* -la revista que dirigía en ese momento-. Según narra el propio Virgilio en “La vida tal cual”, mientras Borges aceptó plenamente los juicios que a su respecto Piñera expuso en dicho artículo -al punto tal de que “[le] rogó que aceptase publicar el artículo en su revista”-, Ernesto Sabato tuvo, por el contrario, una reacción

airada. Este último argumentaba que si se pensaba en la literatura argentina como una totalidad, las opiniones de Virgilio eran injustas porque ésta no se agotaba en los nombres de Borges, Macedonio, Gironde y Mallea. En su crítica, Sabato apostaba a las nuevas generaciones, constituidas fundamentalmente por los hijos de la inmigración. Sus opiniones ponían en descubierto un problema que por la época atravesaba a la literatura y la sociedad argentinas: el enfrentamiento de una Argentina reciente -la de los inmigrantes, cuyo “representante literario” sería Roberto Arlt- con una Argentina tradicional, nacida en la Colonia y que abrigaba en su núcleo a los escritores antes nombrados. Virgilio concluye el relato de esta anécdota recordando que, a su juicio, si las razones de Sabato eran válidas y atendibles, él consideraba que tanto la generación de Borges como las generaciones más nuevas padecían del mismo mal: dejar escapar “el verdadero mundo de la realidad”.

Fue dicho en el punto anterior que al mal que aqueja a la literatura argentina, Virgilio lo denomina tantalismo. Cabría agregar ahora que esta imagen, que por momentos se dilata y abarca a la literatura americana como totalidad, coincide con los conceptos de Gombrowicz acerca de la misma. Si uno -Virgilio- dice “[...] el escritor persiste atado a una segunda naturaleza -ornamentación, fórmula formal- y el verdadero mundo de la realidad cada vez más se le escapa, o al menos, desdibuja” (1947:49), el otro -Gombrowicz- hablando de Borges escribe en su *Diario argentino*:

[...] [El] ambiente del país era tal, que ese Borges europeizante no podía lograr ahí una vida verdadera. Era algo adicional, como pegado, un ornamento; y no era otra la suerte de toda esa literatura argentina, tanto la confeccionada a la francesa o a la inglesa como la que se esforzaba, según los esquemas consabidos, por exaltar lo propio, lo nacional, el folklore (haciéndolo exactamente igual que en otros países) (1968:38).

Luego de trazar un “diagnóstico” de la literatura argentina en general, Virgilio decide detenerse en tres de los escritores porteños que mejor representan esta tendencia. Siguiendo un criterio cronológico, la tríada encabezada por Macedonio Fernández termina

en Borges; el lugar intermedio le corresponde, entonces, a Oliverio Girondo. En mayor o menor grado Piñera repite, al hablar de cada uno de estos escritores, los argumentos que ya había esbozado al comienzo del ensayo, ilustrándolos ahora con fragmentos de sus textos. A los tres los acusa de desmedidos juegos verbales y de un exceso de argumentación que opacan las razones espirituales que dieron lugar a los poemas -en el caso de Girondo- o a textos narrativos -tanto en Borges como en Macedonio-. Es evidente que entre estos tres escritores Borges ocupa un lugar singular para Virgilio. Es el mejor estilista, el que tiene el mayor dominio del idioma. Lo tiene todo -dice Virgilio- para convertirse en un Proust, un Kafka o un Melville; le falta sólo decidirse, pero está demasiado preocupado por la experiencia libresca, por la entelequia del tema como para atender a la necesidad real de manifestar sus propias contradicciones.

La lectura que Piñera desarrolla en este ensayo parece quedar envuelta en las mismas faltas que él atribuye a la literatura argentina. El ensayo se pierde en la imagen del tantalismo y en palabras como espíritu y realidad, que dejan sólo la impresión de que la literatura argentina tiene todo para ser una gran literatura y que no llega a serlo por ciertas insuficiencias y por algunos excesos. Si se sigue con atención el ensayo, el lector llega a la conclusión de que para ser una gran literatura -o Borges un gran escritor- deberían ser otros de lo que son, aunque no se sabe bien qué.

Algunos años después que Piñera hablara del Borges cuentista, éste -ahora, en calidad de ensayista- reaparecerá en un texto de Roberto Fernández Retamar. “América, Murena, Borges” se publica en el número 38 de 1955. El ensayo -ubicado entre un poema de Isidoro Nuñez y el capítulo cinco de *Paradiso*- se nombra a sí mismo como nota y si bien esta sección había desaparecido ya de la revista, la extensión y el pretexto para su escritura son los mismos que los de las reseñas bibliográficas sobre textos americanos que



*Orígenes* acostumbraba a publicar. El breve artículo, aparecido en el antepenúltimo número, cuando la revista estaba a punto de desaparecer y los lineamientos que la habían sostenido se desdibujaban, merece especial atención por varios motivos. “América, Murena, Borges” es el único texto en la historia de la revista cubana que aborda, de un modo directo, la problemática de la identidad americana, o mejor aún, es el único que tiene como objeto las lecturas e interpretaciones que desde América se hicieron sobre este tópico.

El ensayo, que encuentra en el humor irónico su tono, está dividido en tres fragmentos, las mismas tres órbitas que Retamar visualiza en *El Pecado original de América* -el libro de Murena que critica-. Como en un juego de espejos disformes, Retamar afirma en la primera oración que así como los europeos “hablan de América, la requieren, la presienten y, al cabo, la descubren; luego hay los americanos que, a su vez, hablan de ella, y esperan finalmente, lógicamente, descubrirla también, repetir la hazaña europea”(1955:293).

Después de esbozar una serie heterogénea de textos que han tenido a la pregunta por el ser de América como centro -en un espectro que abarca a autores tan disimiles como Vasconcelos, Mallea, Reyes y Martínez Estrada-, Retamar entra de lleno en el texto de Murena. El crítico comienza su argumentación tildando de europea la tesis central del libro de Murena. En su libro el argentino sostiene que América, “para ser”, necesita cometer el parricidio de Europa. Retamar escribe que Murena y “Europa” -por boca de clásicos como Montaigne y Rousseau- coinciden desafortunadamente en la creencia de que el lugar que le conviene a lo americano es el del primitivismo, la naturalidad, lo adánico, o lo auroral -para repetir la serie de adjetivos que el cubano elige-.

[...] [A]firma Murena -escribe Fernández Retamar- que América ha sido con frecuencia interpretada según clave europea, aun por los propios americanos: es una verdad que hay que reconocerle, y que es

atestiguada por esta tesis del adanismo americano, tan típicamente europea que quizás lo sea más que cualquiera otra (1955:293).

El fragmento número dos -el más breve y menos polémico- se detiene brevemente en los textos que Murena dedica a algunos escritores en particular, donde destaca las páginas destinadas a Quiroga y critica las reservadas a Martínez Estrada.

Pero es en el tercer fragmento donde, leyendo y apoyándose en Borges, Retamar cierra su argumentación. Sin nombrar el ensayo, el autor de *Calibán*, enfrenta a la tesis ontológica de Murena los conceptos que Borges había expuesto ese mismo año en “El escritor argentino y la tradición”, publicado en el número 232 de *Sur*. Los argumentos desarrollados por Borges en este texto -que postulan el derecho de los argentinos a la tradición universal- han sido parafraseados hasta la saciedad en los cuarenta y tantos años que llevan de publicación; incluso nosotros hemos ya recurrido a ellos por lo que no parece necesario abundar en los mismos. Sí cabe detenerse en la lectura que Retamar hace del ensayo en tanto especie de actualidad. Con sus reflexiones, Borges le asegura al cubano un conjunto de opiniones que le sirven para refutar los presupuestos de Murena y llegar -con el primero- a la conclusión de que el rostro que América busca “es siempre una sorpresa”, la de ser sin tener conciencia de que se es y sin buscarlo. Fernández Retamar reconstruye la argumentación de Borges a partir de la cita fragmentaria y de la lectura entre líneas. Donde Borges sugiere, Retamar explicita, haciendo que éste polemice de forma directa con Murena, aunque en su ensayo los únicos nombres citados son los de Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones quienes ya no estaban en condiciones de responderle.<sup>65</sup> Retamar lee “El

---

<sup>65</sup>Adriana Astutti en “Una mínima confidencia: el escritor argentino y la tradición” observa lo siguiente: “Rojas y Lugones [...] tienen los lugares que merecen sus argumentos. También lo tienen ‘los nacionalistas’, quienes, coherentemente con sus postulados, no son individualizados nunca en el ensayo sino reunidos bajo esta etiqueta genérica”. (*Borges ocho ensayos*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 1995, p.61). Digamos que Retamar, haciendo un uso extremo de la estrategia que desarrolla en su texto, coloca el nombre de Murena donde Borges generaliza.

escritor argentino y la tradición” hurtándolo al tono íntimo y nacional, dislocándolo de la preocupación por la gauchesca, para hacer de él una propuesta alternativa que abarque al continente en tanto totalidad. Si el ensayo de Borges pierde en la lectura de Retamar gran parte de su “encanto” -básicamente porque aparece dislocado y porque Retamar altera su tono- al volver explícito lo implícito y al quitarle el tono de confidencia, es en ese movimiento donde reside la eficacia de la lectura del cubano. En haber podido ver, en una fecha muy temprana, que el texto de Borges podía leerse como un ensayo que problematizaba y a la vez ofrecía una solución “nueva” a la pregunta por el lugar de lo americano en la cultura universal; en haber visto en “El escritor argentino y la tradición” un ensayo que decía de otro modo lo que Alfonso Reyes -junto al cual el cubano coloca a Borges- había denominado en 1936 “el derecho de ciudadanía universal que [...] hemos alcanzado”.

Al comienzo afirmamos que el propósito de “América, Murena, Borges” era comentar y criticar el libro del primero; más ajustado sería decir que celebrar las ideas borgianas del mencionado ensayo es un objetivo tan importante como el anterior. Al poner a dialogar estos dos textos -en una operación de escritura que confunde su voz con la de Borges- Retamar trueca la perspectiva ontológica del texto de Murena, que contaba ya con cierta tradición continental, por la cosmopolita de Borges. Borges es para el cubano objeto de reflexión, en tanto un escritor americano que construye “la nota americana” en su obra, en el aprovechamiento voraz, “entre malicioso y grave”, de las formas europeas.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Resulta interesante recordar que casi veinte años después y en un contexto histórico completamente diferente, Retamar, en su conocido *Calibán* (1971) -donde analiza “el papel y la identidad del intelectual latinoamericano”- cambia su perspectiva sobre Borges. Como señala Jorge Fomet (“Lecturas cubanas de Borges”, inédito) no le cuestiona su americanidad, sino que ese aprovechamiento “voraz” de las formas europeas ha dejado de ser un valor positivo para transformarse en uno negativo. La lectura de Borges es la misma, sólo ha cambiado de signo.

Como ya dijimos, entre los valores que pueden subrayarse en el ensayo de Retamar está el haber alcanzado a visualizar en el texto de Borges -un texto pensado dentro de una serie que tiene a la gauchesca como tema y a los nacionalistas argentinos como interlocutores naturales- su alcance continental, haber visto que Borges ofrecía en este breve y argentino texto, aparecido en una revista, una “salida” no sólo para la literatura argentina, sino también para la literatura cubana.

Esta nota, donde Borges habla por boca de Fernández Retamar y viceversa, puede ser leída como la respuesta más explícita de *Orígenes* frente a la pregunta por la tradición. Ella reitera en la voz de un joven, que a su vez cita las palabras de uno de los escritores más renombrados del otro extremo del continente, lo que los editores de *Orígenes* habían afirmado en el primer editorial de la revista, cuando señalaban que su punto de partida, como también de llegada, era el de la libertad propia de la tradición americana. No es únicamente por lo publicado en la revista que hacemos esta afirmación, sino por la confluencia que existe entre los argumentos que Borges postula en “El escritor argentino y la tradición” y los que Lezama presenta en *La expresión americana* que publicará sólo dos años más tarde, donde el foco también se desplaza de la pregunta por la identidad a una de orden retórico, a una pregunta por la expresión. La lectura de Retamar desautoriza el texto de Murena, se inscribe en la tradición de Borges, y adelanta la tesis de Lezama en el libro mencionado. En la elección del término “voraz”, para explicar el modo en que Borges asimila lo europeo, Retamar anticipa un encuentro entre los argumentos de uno y otro

---

En *Calibán revisitado* (1986) -el primero de una serie de textos en los que vuelve sobre el libro del '71- explica que las condiciones de producción de ese texto -falta de sueño y comida y el acoso de algunos hombres apreciados- fueron responsables por varios “malentendidos”. Entre ellos, su posición frente a Borges, que ahora aclara. “[...] [S]iempre creí [...] que con su humor irónico, se trataba de un hombre honrado y modesto, dotado de excepcional talento [...]. [S]u calidad literaria me parece, vista su obra en conjunto desde la mucha vejez, aún superior de lo que me parecía entonces” -escribe-. (Roberto Fernández Retamar. *Calibán revisitado*. Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, número 3, noviembre de 1995.)

escritor. Como en Borges -según entiende Retamar-, en Lezama lo americano es una asimilación creativa, un banquete literario que se apodera de lo europeo para transformarlo en una expresión diferente.

El Borges poeta había aparecido ya en el número 6 de 1945 en una nota titulada “En torno a la poesía de Jorge Luis Borges” de Cintio Vitier, motivada en la reciente aparición de *Poemas* (1922-1943) editado por Losada. Libro que reunía *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*, es decir, al Borges del período criollista que conservaba todavía resabios ultraístas. Así, de “El General Quiroga va en coche al muere” y de “La fundación mítica de Buenos Aires”, Vitier escribe: “Magistrales despedidas, ambas, del criollismo tópico” (1945:314). En el fragmento número ocho -el último- Vitier declara cuál ha sido la intención de su ensayo:

Estos apuntes que han querido sólo dibujar, sin pormenores inútiles, los momentos más seguros de *nuestra reacción ante los poemas de Borges*, esperamos habrán tenido también la virtud de mostrar esa belleza de una expresión que se consuma (1945:320). (Las cursivas son nuestras.)

De ahí que, siendo éste el propósito que ha guiado la lectura, no nos encontramos tanto con un análisis de los poemas borgeanos, sino con la admiración, el asombro y las obsesiones de Vitier.<sup>67</sup>

Los veinte años de obra borgeana que el texto comentado abarca le permiten a Vitier seguir la “evolución” de este escritor desde el primer poemario -escrito a los 22 años- hasta el momento actual, en que lo considera un “huésped madurado” de la poesía.

El fragmento tercero es el que el poeta cubano destina a comparar la poesía de Borges con la de otros dos vanguardistas. Así, al contrario de Huidobro, Borges “ha

---

<sup>67</sup> Cabe destacar, tal vez, que en este primer ensayo de *Orígenes* dedicado a su figura, Borges ya aparece como “maestro de las letras argentinas”, la misma imagen que reaparecerá en los textos de Piñera, Retamar y las cartas de Rodríguez Feo.

pulverizado, del metaforismo ultraísta, todo lo que no ha podido decantar”. Se trata de un elogio importante, cuando recordamos el antagonismo origenista en relación a la vanguardia. Neruda es también convocado en este fragmento como un poeta que, al igual que Borges, ha logrado configurar una actitud poética. Vitier no contrapone, ni explota las posibles diferencias entre el argentino y el chileno. Pero podría decirse que si piensa en Borges como una de las voces definitivas del ámbito americano porque ha creado un universo comparable al de *Leaves of Grass* o *Cántico* de Jorge Guillén, ve a Neruda como otro de los nombres que conforman ese pequeño cenáculo.<sup>68</sup>

Los otros aspectos que Vitier analiza en el poemario de Borges y que encuentra, en general, bien resueltos son: la relación entre “patria” y “universo” -nacionalismo y cosmopolitismo-, el conflicto entre proposiciones teóricas y “encarnaciones poéticas” y, por último, el problema de la muerte y la inmortalidad -todas estas preocupaciones centrales del autor de *Vísperas*-.

Nuevamente es una publicación -la de *Papeles de Reciénvenido* (Buenos Aires, Losada, 1944) de Macedonio Fernández- el motivo por el que un escritor argentino vuelve

---

<sup>68</sup> Señalamos la aparición de su nombre sólo porque pone en evidencia que los origenistas leían a Neruda aunque no lo publicasen ni le dedicasen textos críticos. En el ya mencionado, *Cintio Vitier La memoria integradora*, Díaz Quiñones le pregunta a este poeta por el lugar que había jugado Neruda en su formación poética. Vitier responde: “Neruda tuvo muy poca influencia en la mayor parte de nuestra poesía... En *Orígenes* no tuvo ninguna. [...] Influyó en poetas muy deleznales en Cuba. Y en *Orígenes* no influyó nada, lo cual *no significa que no lo leyéramos con mucha admiración, con mucho interés y con devoción, incluso. Sobre todo* Residencia en la tierra” (1987: 105). (Las cursivas son nuestras.)

Por su parte, Lezama dedica la página de su *Diario* del 25 de octubre de 1939 a analizar dos versos de Neruda y la conclusión a la que arriba ofrece una razón clara de por qué el poeta chileno no publicó en *Orígenes*. El cubano lee en dos pares de versos de Neruda la repetición de una fácil solución: la presencia de un sólo verso creado frente a un segundo que es mera repetición. Lezama comenta: “[...] vemos que hay un solo verso creado, y que el otro es un mero calco que ostenta la pobreza de no haber sido recorrido y salvado por el acto de nacer.

La poesía sólo es testigo del acto inocente -único que se conoce- de nacer” -agrega- (José Lezama Lima. *Diarios*. México, Era, 1994, p.21.)

Si recordamos el editorial que años más tarde inaugurará *Orígenes*, veremos que la premisa se mantiene idéntica: “Sólo nos interesan los momentos de fuerte nacimiento, en que el germen se va tornando criatura”. Al acercar ambas afirmaciones vemos que Neruda no publica en *Orígenes* porque para su director, la poesía del chileno no cumple con la exigencia imprescindible para ingresar en la misma, la de ser una poesía “verdadera”. La de ser realmente una poesía germinativa.

a entrar en las páginas de *Orígenes*. La reseña de José Rodríguez Feo, aparecida en el número 4 de 1944, coincide en algunos aspectos con los juicios de Piñera sobre el escritor argentino. Pero allí donde éste se ensaña con el tantalismo y la falta de decisión que caracterizaría a los escritores argentinos -entre los que Macedonio ocupa el primer lugar- Rodríguez Feo consigue disfrutar del humor que atraviesa esta narrativa. La reseña se abre con la siguiente pregunta:

¿Es un secreto que diversos escritores bonaerenses laboran afanosamente y a cualquier precio en la conquista del merecidísimo y estimable título de Ayudante de la Nada? (1944:209).

El humor, como una posibilidad insospechada de la literatura americana, insiste a lo largo del texto y Feo se muestra agradecido. No son muchos los tópicos que el cubano analiza en su nota, ni ella se propone profundizar en la estética macedoniana. Su intención, según declara el propio autor, es empujar al lector a la compra del libro, sin por ello dejar de advertirle que deberá aprender a leer de nuevo por la falta de precedentes de obras de este tipo; incluso, que los libros de Macedonio no interesarán al público en general, una observación que se repite en el texto de Obieta sobre *Ferdydurke*. Allí, el argentino escribe: “Ferdydurke [...] necesita, naturalmente, su lector y su crítico” (1948:256). Podríamos concluir, entonces, que esta obra reúne para Feo dos valores: su absoluta novedad y su humor inteligente. Destacamos esto porque es una excepción en la gravedad que caracteriza a las páginas de *Orígenes*. No creemos, por lo tanto, que Macedonio constituya un modelo para *Orígenes*, sí, en cambio, que se les presenta -por lo menos a algunos de sus miembros- como una válvula de escape frente a la literatura española, por ejemplo. La insistencia de Rodríguez Feo en el humor de Macedonio y el deleite que éste le produce recuerda el tono lúdico que caracterizará algunos años más tarde a *Ciclón*. Aunque mínimo y en apariencia

intranscendente puede visualizarse aquí uno de los lugares donde se construye la disidencia entre ambos editores.

Dos reseñas bibliográficas más, que informan sobre textos recientes de autores pertenecientes a la órbita de *Sur*, completan la serie de lecturas origenistas sobre la literatura argentina. La primera -nuevamente de Cintio Vitier-, sobre *Las ratas* de José Bianco, aparecida en el número 3 de 1944. La segunda, aparecida en el número 11 del año siguiente, está firmada por Fina García Marruz y hace la crítica de *Espacios métricos* de Silvina Ocampo. Los libros que ambos reseñan no sólo tienen como autores a miembros de la revista, sino que son textos publicados bajo el sello de *Sur*.

La *nouvelle* de Bianco merece el elogio de Vitier porque “pone un timbre clarísimo, imprescindible, de intemperie humana” en el marco de una literatura que, en su opinión, se encuentra en una “angustiosa búsqueda” de mundos imaginarios. El segundo acierto que visualiza en este texto es su valor de testimonio universal.<sup>69</sup> Si bien estos rasgos la distinguen y la tornan valiosa, *Las ratas* participa del “signo de diamante” por el que atraviesan en la época las letras argentinas. Eduardo Mallea y “ni que hablar” (énfasis del autor) de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo son los hacedores de esa literatura luminosa y difícil. La explicitación de lo que para los origenistas constituía la literatura argentina es probablemente lo más valioso que la nota de Vitier encierra para nosotros. Están aquí enumerados, de modo explícito, los escritores que la carta de 1946 de Lezama presupone y sobre los que la revista irá dando cuenta sucesivamente en las reseñas y ensayos ya comentados.

---

<sup>69</sup> Como en el caso de la reseña sobre los poemas de Borges, aquí también Cintio Vitier encuentra un espacio propicio para poner de manifiesto sus preocupaciones. Así en una carta a Rodríguez Feo, que adjunta a la reseña escribe: “Aquí le va la nota prometida sobre *Las Ratas*. He intentado hacer una reseña de lector (no de ‘crítico’), lo más breve posible y adecuada a la sencillez y diafanidad del libro”. (Roberto Pérez León (comp.). *Tiempo de Ciclón*. La Habana, Ediciones Unión, 1995, p.109).



Es interesante señalar que la serie de Vitier se abre con el nombre de Mallea, un escritor al que no publican ni le dedican un ensayo en particular -seguramente porque en los años de *Orígenes* ya habían aparecido sus textos fundamentales- pero con el que tienen varias afinidades. La creencia origenista en la existencia de una Cuba “real” -la “Cuba secreta” de María Zambrano-, de la cual ellos eran una clara manifestación, frente a una Cuba “irreal” -la de la corrupción política y social de la época- se acercaba a los planteos de Eduardo Mallea en *Historia de una pasión argentina*. Allí, el ensayista postula la existencia de dos Argentinas: una “visible”, la del bienestar económico, la de las masas que llegaron al país con los procesos inmigratorios, una Argentina de la apariencia, del representar, frente a otra Argentina “invisible”, que se conservaría en el interior del país y sería la del ser.<sup>70</sup> Consideramos importante hacer una salvedad. Si la admiración por Mallea existe, como así también las coincidencias y algunos “métodos de análisis de la realidad” y ciertas conclusiones a las que arriban, el punto de divergencia fundamental es la situación de la que estos escritores parten y a la que critican. Mientras uno, inscripto en una línea nacionalista, considera que el país debe ser “purificado” de los males que, entre otros factores, recibió a causa del aluvión inmigratorio, los origenistas, habitantes de una

---

<sup>70</sup> Para corroborar esta hipótesis no podemos dejar de mencionar la publicación en 1994, en el marco conmemorativo de los cincuenta años de *Orígenes*, de “Nota en torno a Eduardo Mallea” de Cintio Vitier. Se trata de un texto escrito en 1941, cuando el poeta tenía 19 años, que había permanecido inédito hasta la fecha. El ensayo que tiene un epígrafe/dedicatoria: “Por su *Historia de una pasión argentina*”, es el primero de una serie de textos que Vitier reúne bajo el título de *Para llegar a Orígenes*. En la presentación del volumen escribe: “En cuanto a la dirección, aquí, no la da la memoria sino el futuro: la memoria del futuro. Lo que presento, pues, no es una compilación, sino una flecha que puede unir lo que salta. Su pristino impulso, en apariencia ajeno a *Orígenes* -la nota sobre Eduardo Mallea [...]-, contiene la clave de todo -o si se quiere, *in nuce*, el argumento”. (Cintio Vitier. *Para llegar a Orígenes*, en *Revista de arte y literatura*. La Habana, Letras cubanas, 1994.)

Ya, en 1992 Vitier había destacado la importancia de este libro para la formación de los miembros del grupo. Hablando de los escritores de *Sur*, señala: “Todos ellos fueron escritores que resultaron formativos para nosotros en aquellos años, y muy especialmente Eduardo Mallea, no toda su obra, sino específicamente un libro que nos hizo mucho bien, *Historia de una pasión argentina* [...]” (Susana Cella y Daniel Freidemberg. “Cintio Vitier: ‘La literatura es un vicio, la poesía es un nacimiento’”, en *Diario de poesía*, número 22, otoño de 1992.)

república con menos de cincuenta años, cuestionan la política y hablan de irrealidad, refiriéndose a una Cuba que salió del dominio español para pasar al dominio norteamericano.<sup>71</sup>

La reseña de *Espacios métricos* de Silvina Ocampo, escrita por Fina García Marruz, ocupa un espacio singular dentro de la revista. Es el único texto, en los doce años que duró su publicación, que aborda el tema -ajeno a las preocupaciones de la época- de la escritura femenina. García Marruz -ella misma una poeta mujer- habla del riesgo y de las limitaciones que presuponen la aparición de un libro escrito por una mujer para, desde una perspectiva previa a los estudios de género, afirmar que “la poesía femenina se mueve [...] en el terreno del sentimiento, del alma (o sea del ‘interés’) careciendo del superior desinterés del espíritu” (1946:260). Para la poeta cubana, la mujer, como ser a-histórico, ocupa el lugar de una mediadora entre la naturaleza y la historia y una de las virtudes del libro que reseña, o mejor, de la poeta reseñada es que acepta sus limitaciones. Hechas estas salvedades iniciales, el problema de la escritura femenina es abandonado y García Marruz se detiene en el americanismo -que halla muy parecido al de Rubén Darío y que atraviesa las páginas de *Espacios métricos*-, como también en el carácter “enumerativo” de esta poesía, donde lee asimismo una característica de la poesía americana.

Para terminar con este punto cabe volver, desplazándonos un poco, a un tema abordado al comienzo de este apartado. Dijimos en un principio que Lezama intenta reproducir en las páginas de *Orígenes* el diseño del campo intelectual argentino, con la

---

<sup>71</sup> Es también en sus *Diarios* que Lezama deja testimonio de su pesadumbre frente a esta situación. Así, el 11 de setiembre de 1957 escribe: “Al fin, estamos en el caos consecuente de la desintegración, confusión e inferioridad de la vida cubana de los últimos treinta años. (Igualmente se puede decir: de todo el periodo republicano.) Por un lado, susto, sorpresa, perplejidad. Por el otro, desesperación. Falta de lazos históricos, de sentido arquitectónico en la nación, de metas a llenar por las generaciones”. (José Lezama Lima. *Diarios* (compilación y notas de Ciro Bianchi Ross). México, Ediciones Era, 1994, p. 108.)

revista *Sur* en el centro, y que por diversas circunstancias -ya analizadas- las páginas de su revista terminan construyendo un campo alternativo. Nos interesa, ahora, avanzar un paso más en ese sentido y afirmar que en ese hiato que se abre entre la literatura argentina publicada por *Orígenes* y la literatura argentina leída por los origenistas podemos ver no sólo las aventuras de una revista caribeña en su relación un poco problemática con los escritores de un país al sur del continente, sino que esa brecha permite atisbar dos proyectos de revistas diferentes que conviven tensamente desde los primeros números. Nos referimos a la *Orígenes* dirigida por Lezama, en la compañía de Cintio Vitier, Fina García Marruz, Ángel Gaztelu, etc. (en fin, los que quedan al lado de Lezama cuando se produce la ruptura entre los editores) -una revista que se deja leer como un relato de los lectores de *Sur*- y, por otra parte, a la revista de Virgilio Piñera -la de los argentinos que colaboran en *Orígenes*- que adquirirá una forma en 1955 cuando se asocie a Rodríguez Feo para “borrar a *Orígenes* de un soplo” y publicar *Ciclón*.

## *Mirando al continente*

**Pero recuérdese que un crítico norteamericano, Waldo Frank, nos aconsejaba el ejercicio, en un presunto imperialismo antillano, de una hegemonía del Caribe. Esto tampoco nos interesa mucho por ahora, aunque desde luego podría llegarse con ello a algo seductor y teóricamente también a levantar nuestra voluntad de poderío con un pueblo y una sensibilidad que siempre padecieron de complejo de inferioridad.**

**José Lezama Lima.**

Al comienzo de este capítulo leímos el número de homenaje a México como una suerte de diagnóstico del lugar que lo americano tuvo en *Orígenes*. Se vio allí que, por la persistencia y calidad de su expresión, a México le cupo un lugar privilegiado. Nos detuvimos luego en la relación que la revista de Lezama estableció con el campo cultural argentino. Cabe, ahora, que nos demoremos en los vínculos que la revista cubana postula con el campo intelectual mexicano. La relación particularmente intensa con ese país se entiende cuando pensamos que México -más allá de la condición insular de Cuba y la continental propia que podría constituir un factor de desagregación- es, para los cubanos, el polo cultural hispanoamericano más cercano. También el más importante. Este país es visto por los origenistas no sólo como su vecino más próximo sino como el culturalmente más valioso. Se trata, hasta cierto punto, de una opción deliberada, ya que excede las condiciones geográficas. *Orígenes*, una revista producida en la mayor de las Antillas, no se postula como integrante de una unidad cultural más amplia que englobe las demás islas del Caribe. Se ha insistido bastante en que, desde el año 1938, Lezama pensaba en Cuba como el tercer polo de expresión artístico/cultural del continente. Es imposible no leer incomodidad ante una situación de exclusión forzosa en el tono desdeñoso de esta afirmación de Lezama: “[...] Nosotros los cubanos nunca hemos hecho mucho caso de la tesis del hispanoamericanismo, y ello señala que no nos sentimos muy obligados con la

problemática de una sensibilidad continental” (1975:50). Lezama -se ha dicho reiteradas veces- plantea en el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” la necesidad de construir una teleología insular. Pero en este texto la isla de Cuba se presenta como una isla sola; es decir que el poeta no parece pensar en su país como partícipe de otro grupo de islas, sino como una isla única frente al continente. La política cultural que lleva a cabo en la revista confirma esto. Ni el “Coloquio” ni la revista dejan entrever que Lezama esté pensando a la expresión cubana como una “expresión representativa” dentro del complejo caribeño o insular.<sup>72</sup> No es nuestro propósito analizar esta difícil situación sino señalar que, por las barreras lingüísticas que los separan del Caribe francés, inglés u holandés, o por búsquedas estéticas diferentes -donde la posición origenista ante el negrismo juega un rol primordial-<sup>73</sup> o incluso por su misma condición de isla que comparte con las otras Antillas,

---

<sup>72</sup> Según afirma Ileana Rodríguez, en la década del cincuenta los críticos comienzan a preocuparse por una conceptualización unitaria de la literatura caribeña. Escribe: “G. H. Coulthard fue uno de los primeros en expresar esta preocupación. Formulaba él la pregunta en forma de una disyuntiva. ¿Existía una literatura del Caribe, o existía sólo una literatura escrita en el Caribe? Durante esa misma década Jorge Mañach hacía eco a su pregunta cuestionando más concretamente si había algo ‘que daba unidad, o por lo menos homogeneidad regional’ a las literaturas de los países del Caribe, algo que se pudiera pensar como el común denominador de la región más allá de lo meramente geográfico”. (Ileana Rodríguez. “La literatura del Caribe: una perspectiva unitaria” (1980). *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales*. (Selección, prólogo y notas, Saúl Sosnowski) Ayacucho, p. 553.) Como pudo observarse hasta el momento, esa problemática es ignorada por los origenistas.

<sup>73</sup> En “*Origenes y Tropiques, vasos comunicantes*” (mimeo) Idalia Morejón Arnaiz trabaja algunas relaciones entre la revista de Césaire, aparecida entre 1941 y 1945, y la de Lezama. El artículo apuesta a la existencia de vínculos entre estas dos revistas. Sin embargo, el mismo muestra que más allá de “Batuc” de Aimé Césaire, publicado en *Origenes* en el número 6 de 1945 -en traducción de Helena de Lam-, de la presencia del mismo Lam, quien ilustra portadas de ambas revistas, y de la publicación en las dos de autores como Lydia Cabrera y Alejo Carpentier, la relación más fuerte que estas revistas “establecen” está dada por la filiación a una tradición poética francesa común. *Origenes y Tropiques* coinciden en los autores franceses que traducen o que eligen como objeto de sus lecturas o ensayos. Esto no es una confluencia menor, pero no invalida lo afirmado en el cuerpo del trabajo, ya que la circulación de nombres se circunscribe a los que acabamos de mencionar.

Por su parte, dentro del Caribe de habla española podríamos establecer algunas relaciones entre *Origenes* y *Asomante*, la revista de Nilita Vientós Gastón, que comienza su publicación un año más tarde que la de Lezama. Ambas, como señala Eugenio Suarez-Galbán Guerra (“Asomándose a *Sin nombre*” en *Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 à 1970*. América número 9/10, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992), comparten una ideología cultural y de contenido, tanto en lo que respecta al repertorio de autores como en el movimiento de incorporación de lo universal a lo local. Lezama leía y apreciaba la revista puertorriqueña e incluso llegó a publicar en la misma un ensayo sobre Chesterton, lo que

*Orígenes* opta por México como vecino. Con esta elección repite en la América hispana (y en una escala diferente) el movimiento de privilegiar el centro, que es el que normalmente rige su elección de autores, países y tradiciones dentro del espectro de las literaturas de lengua no española.

Entonces, si partimos de la idea que para que haya una “colaboración verdadera” y no una inclusión fuera de contexto de fragmentos de una cultura extranjera es necesaria la existencia de interlocutores culturales -conocedores de su espacio cultural pero no ajenos al ámbito de la cultura en la que intervienen-, podemos afirmar que los escritores mexicanos son los verdaderos interlocutores de *Orígenes* en Hispanoamérica.<sup>74</sup> Esta cercanía se produce, en principio, por el conocimiento directo de escritores y pintores mexicanos por parte del núcleo origenista, posible por los viajes de los cubanos a México -como el de Rodríguez Feo en 1946 para preparar el número de homenaje- y de los mexicanos a La Habana. Estos llegan a la capital cubana en forma individual o como integrantes de proyectos culturales conjuntos tales como una feria del libro mexicana y una exposición de pintura -para recordar sólo dos eventos que tuvieron lugar en los años en que *Orígenes* comienza a publicarse-.

Pero las razones para considerar a México el interlocutor verdadero de *Orígenes* dentro del continente no se agotan ni en el conocimiento directo de los escritores -ya que también los argentinos que publican en la revista son conocidos personales de algunos de sus miembros-, ni en que este país sea el único vecino reconocido como centro cultural.

---

sin embargo es insuficiente para postular sólidos vínculos entre ellas. Entre otros factores porque los puertorriqueños no publican en la revista cubana.

<sup>74</sup> Estas reflexiones se apoyan en el artículo de Fabián Escher y Julia Thomas: “Notas sobre Victoria Ocampo y la revista *Sur*” (*Nudos*. Año IV, número 9, 1981, Bs. As.), donde los críticos destacan que en ésta la presencia extranjera -en particular norteamericana y europea- no fue una verdadera colaboración, sino una inclusión, fuera de contexto, de fragmentos de estas culturas.

Porque si a la pintura y la literatura mexicanas les cabe un lugar destacado en la revista, la literatura cubana tendrá, aunque menor, un espacio en publicaciones del país vecino.

*Órbita de Lezama Lima* de Armando Álvarez Bravo, publicado en La Habana en 1966, recoge entre sus diecisiete testimonios -que reúnen a extranjeros y cubanos- tres de escritores mexicanos. Alfonso Reyes agradece el “bellísimo poema *Muerte de Narciso*”, José Gorostiza elogia *Analecta del reloj* y Octavio Paz escribe una carta en la que alaba a *Orígenes*.

La correspondencia que Octavio Paz intercambia con Lezama en la época, como sus reflexiones en ensayos contemporáneos y posteriores constituyen, posiblemente, la prueba más firme de la existencia del diálogo entre los cubanos y sus vecinos. En setiembre de 1945 Octavio Paz le manda una carta a Lezama en la que le anuncia el envío de colaboración para *Orígenes*. Escribe allí que había conocido la revista poco tiempo atrás a través del poeta español Clariana. El comentario que hace es el siguiente:

Es magnífica y lo felicito muy de veras. La encuentro inteligente, muy sensible, *muy universal y al tiempo muy nuestra, muy de Hispanoamérica*. [...] *Desde Espuela de Plata los sigo, a usted, a Vitier y al resto* (José Lezama Lima: 1994:299). (Las cursivas son nuestras.)

En otra carta, publicada en la misma compilación, Paz le pide a Lezama una colaboración (no sabemos para publicar dónde porque sólo hace referencia a “la obra”) en la que dice:

[...] [L]e vuelvo a remitir un prospecto y mi pedido para que usted, Vitier y algún otro de los colaboradores de *Orígenes* que usted juzgue de valor, nos manden una nota adecuada. Como ahora no hay materialmente tiempo para preparar algo *ad hoc*, pienso que podríamos incluir un artículo (o la síntesis de un artículo ya publicado en *Orígenes* [...]) (1994:301).

Posiblemente la carta más significativa de Paz es la que escribe a propósito de la publicación de la antología *Diez poetas cubanos*. La revista la reproducirá fragmentariamente durante algunos números, como complemento de la propaganda del

libro. Por su importancia transcribimos el extenso fragmento. La carta se publica en itálica y el texto introducido en la misma, en itálica de cuerpo mayor:

*“El poeta mexicano Octavio Paz, dice, en carta a Cintio Vitier, de los “Diez Poetas Cubanos”*

El libro es excelente y ha sido para mí una revelación. Es cierto que conocía a algunos de los poetas incluidos -Lezama Lima, Gaztelu, y Ud. mismo,- pero me ha impresionado el conjunto y -no negando, sino afirmando la originalidad de cada quien,- la común exigencia y rigor que une intenciones tan diversas como las que animan, por ejemplo, a E. [liseo] Diego y a Baquero.

Advierto en casi todos -a parte de su indiferencia ante la poesía de las generaciones anteriores- la brusquedad, y a veces el hallazgo, de un lenguaje, difícil y opulento en algunos, íntimo, de hueso, en otros. Esta desconfianza frente al lenguaje heredado, y este deseo de crear uno nuevo, revelan la aparición de una conciencia poética, que se expresa no sólo como crisis del idioma, sino como redescubrimiento de ciertos mitos poéticos. Esta actitud ha producido ya algunos poetas esenciales dentro de la actual poesía hispanoamericana.

Pocos se han dado cuenta de la originalidad de los nuevos poetas cubanos; su ANTOLOGÍA contribuirá a destacarla y a ponerla a la atención de todos lo que aman la poesía. Gracias a su libro se descubre una generación ejemplar. La única, que yo sepa, que se ha rehusado a continuar los ejercicios académicos a que están entregados casi todos los poetas de América y de España. (La lectura de los nuevos poetas españoles no puede ser más desoladora). Creo que, como en el caso de la PRIMERA ANTOLOGÍA de Gerardo Diego o de la de Jorge Cuesta, de su libro se irán desprendiendo algunos nombres, llamados a ser excepcionales en la poesía de nuestra lengua y de nuestro tiempo (número 19, 1948).

La repercusión que esas congratulaciones tuvieron en el espacio privado quedó registrada en dos cartas de Lezama y Rodríguez Feo de finales 1948. El 24 de noviembre Lezama le cuenta a su amigo:

Octavio Paz, *el excelente poeta mexicano*, mandó una carta desbordante de entusiasmo por la *Antología* (sic). Dice cosas que son verdades poéticas que a todos les sorprendería un poco. Pero ya es hora de ir comprendiendo que en Cuba ha habido poetas reales, de carne y hueso. Suerte loquisima la de este pueblo, tiene lo que no se merece, un grupo de poetas de tónica alta, de timbre seco y de fiebre natural (José Rodríguez Feo: 1989:106). (Las cursivas son nuestras.)

A lo que Rodríguez Feo, el 30 de noviembre, responde:

Lo de Octavio Paz no me sorprende, pues siempre estuvo enamorado de nuestros mejores poetas, según referencias. ¿Dónde está? ¿Por qué no le pides algo para la gran revista que editamos? (1989:109).

Casi como una confirmación de lo que el director de *Orígenes* había escrito en 1948, Paz publica, en 1957, un texto -recogido posteriormente en *Las peras del olmo*



(1990)- en el que revisa el estado de la poesía hispanoamericana posterior a la vanguardia. Allí se detiene en la idea que, luego de “la espléndida constelación poética” que conforman libros como los de Vallejo, Huidobro, Neruda, Gorostiza y Villaurrutia, América no había producido, hasta el momento, un grupo de poetas semejante. Pero el mexicano ya ve algunos signos que preparan la época de una nueva poesía. La lista de estos “poetas nuevos” se inicia con los nombres de Lezama, Vitier y Diego, a los que denomina “el grupo de *Orígenes*”. Más tarde, en 1972, cuando escribe *Los hijos del limo* -momento en el que Lezama ya era conocido continentalmente gracias a *Paradiso*- Paz vuelve sobre el mismo tema. En “El ocaso de la vanguardia”, Lezama -referido como el autor de *La fijeza* de 1944- encabeza una lista de poetas (en la que el autor de *Libertad bajo palabra* ocupa el segundo lugar, seguido por escritores como Enrique Molina, Alberto Girri, Roberto Juarroz y Cintio Vitier) que alrededor de 1945 inician el cambio en la poesía en español. Según Paz, a mediados de esa década la lírica americana se repartía entre dos academias: “la del ‘realismo socialista’ y la de los ‘vanguardistas arrepentidos’” (1987:208). Las reflexiones de este poeta confirman, casi dos décadas después de la desaparición de la revista *origenista*, lo que sus cartas y el artículo de 1954 dejaban traslucir: el conocimiento de la producción poética *origenista* y, hasta cierto punto, la convergencia de proyectos.<sup>75</sup>

El grueso de los escritores mexicanos que publican en *Orígenes* -como también los que son objeto de lecturas críticas- están reunidos alrededor de dos revistas: *Taller* y *El hijo pródigo*,<sup>76</sup> en las que se observa un “pacto de filiación” -por lo menos parcial- con

---

<sup>75</sup> Esa convergencia excede el vínculo entre ambos poetas. Dado que Paz participaba activamente en varias de las revistas cuyos miembros publicarán en *Orígenes*, puede pensarse a su figura como la punta del *iceberg* de un grupo mayor.

<sup>76</sup> El editor de *El hijo pródigo* fue Octavio G. Barreda y los redactores Octavio Paz, Antonio Sánchez Barbudo, Alí Chumacero, Xavier Villaurrutia y Celestino Gorostiza.

*Contemporáneos*.<sup>77</sup> Todas estas revistas, a las que se les suma *Taller de poesía* -una versión preliminar de *Taller*- sirvieron como ingreso a una modernización más consciente integrada y crítica.<sup>78</sup> Aunque los poetas que participaron de *Taller* declaraban que su poesía “estaba comprometida con la realidad”<sup>79</sup> -a diferencia del “desinterés” que los contemporáneos, nucleados en la revista del mismo nombre mostraron por ésta-, coincidimos con la crítica, en la opinión que, tanto *Taller* como *El hijo pródigo* continúan la labor iniciada por *Contemporáneos*. Joëlle Guyot llega a afirmar que:

[...] *El hijo Pródigo* [...] constituye, en cierto modo, una reencarnación de *Contemporáneos*, continuando su síntesis de lo nacional y lo internacional, su influencia en las minorías más cultas del país [...] (1990:141).

Carlos Fuentes, el más joven de los escritores mexicanos que colaboró en *Orígenes* y Alfonso Reyes, el mayor, escapan a la regla que caracterizó las colaboraciones mexicanas en la revista cubana. Reyes es un autor que atraviesa el siglo y los géneros. Ligado en un comienzo al modernismo, constituía con Borges el único caso de tono constante en el panorama de nuestra literatura contemporánea -como señala Luis Antonio Ladra en una

---

Como responsables de *Taller*, en su segunda época, aparecían: Octavio Paz, Rafael Solana, Efraín Huerta, Alberto Quintero.

Por su parte, entre los autores jóvenes, Alí Chumacero y José Luis Martínez fundan en 1940 *Tierra nueva*. Ambos son colaboradores de *El hijo pródigo* y también de *Taller*. Guillermo Sheridan considera a *Tierra nueva* como fruto de una “sub-generación” de *Taller*.

<sup>77</sup> *Contemporáneos* se publicó entre junio de 1928 y diciembre de 1931. Editó cuarenta y tres números. Los primeros ocho bajo la dirección de Torres Bodet, Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo y Bernardo J. Gastélum. Los demás números de la revista aparecieron bajo la dirección de Ortiz de Montellano. (En el último apartado de este capítulo, ampliaremos las noticias sobre esta revista y sobre el grupo homónimo que le dio origen.)

<sup>78</sup> Guillermo Sheridan. “Taller (1938-1941)”, en *América*, número 4/5.

<sup>79</sup> En realidad, Paz habla exactamente del rechazo del grupo de *Taller* frente a lo “literario” y su búsqueda de la palabra “original” frente a la palabra “personal” que caracterizó a la generación de *Contemporáneos*. Cf. el texto de Octavio Paz en *Revistas literarias mexicanas. Taller*. México, F.C.E., 1982.

nota aparecida en *Orígenes* en 1945-<sup>80</sup> Carlos Fuentes, por su parte, publica recién en el '56 (número 40) un cuento, género que *Orígenes* descuidó bastante. Su inclusión -como la del cubano Cabrera Infante, que igualmente publica un cuento por esos años, o incluso la de Retamar (quien tiene una participación mayor, pero que también se inicia por la época)- se entiende dentro del proceso de transición que estaba viviendo la revista luego de la salida de Rodríguez Feo. Son, en realidad, tres autores que pertenecen, por generación y búsquedas estéticas, más a una revista como *Ciclón* que a una como *Orígenes*. “El que inventó la pólvora” -tal el título del cuento de Carlos Fuentes- es el único ejemplo del género entre los textos de autores mexicanos publicados en *Orígenes*. El grueso de los textos “mexicanos” está constituido básicamente por poesías, prosa poética de carácter ensayístico, y dos panoramas -a los que según señala Antonio José Ponte los origenistas eran sumamente adeptos- uno sobre la pintura mexicana ya mencionado, y otro de autoría de José Luis Martínez sobre las letras de ese país.

Por su parte, los cubanos escriben dos textos sobre pintores de esa nacionalidad: Rufino Tamayo es el tema de un artículo de Rodríguez Feo y Orozco de uno de Lezama Lima. Ya la obra de Alfonso Reyes es acreedora de dos bibliográficas: una sobre su poesía completa, firmada por Roberto Fernández Retamar, y otra, anterior, de Luis Antonio Ladra sobre una antología de ensayos, compilada por Castro Leal. En su artículo del número 34 de 1953, Retamar vuelve sobre el americanismo de índole universal de Reyes, la misma

---

<sup>80</sup> La asociación de los nombres de Reyes y Borges se reitera en *Orígenes* por lo menos en dos ocasiones. En la que acabamos de mencionar se los liga en tanto poetas que han conseguido erigir una voz propia y mantenerla, lo que constituía un valor substancial para *Orígenes*. Vale recordar en ese sentido la insistencia de los origenistas en considerar su “obra” como una resistencia frente al tiempo, lo que se convertía casi en una premisa estética que los diferenciaba de y singularizaba frente a la vanguardia.

La segunda vez que sus nombres son relacionados es en “América, Murena, Borges” de Retamar, donde confluyen ya no como poetas sino en su postura frente a Europa y lo que ésta puede aportar a América. Allí Retamar escribe: “Su deleitosa [de Borges] erudición, en la que nadie iría a buscar centones de alejandrino crepuscular, esa algarabía como de biblioteca multicolor, es ya una nota del americano; que, en forma más reposada, aparece también en Reyes -es obligado, desde hace algún tiempo, unir estos nombres” (1955:296)

característica resaltada por Lezama en el número de homenaje a México, que le había valido allí un lugar destacado.

Tenemos hasta aquí algunas coincidencias entre el tratamiento que recibe la literatura argentina en *Orígenes* y el recibido por la mexicana. En un caso como en el otro, se trata de captar a escritores “afines”, nucleados en torno a revistas. Pero mientras en el primero los origenistas no consiguen la colaboración directa de los principales miembros de esas formaciones (y, en consecuencia, ellos no participan activamente en la revista sino que son objeto de lecturas origenistas), en el caso mexicano la situación se invierte. *Orígenes* consigue colaboración efectiva de los escritores -poetas en su mayoría- que estaban en el centro del campo cultural mexicano y reproducen en su revista el diseño de las publicaciones de ese país.<sup>81</sup> Estos escritores publican en *Orígenes* poesía; firman los panoramas, tanto de la pintura como de la literatura; e incluso un mexicano -Alí Chumacero- escribe la necrológica de Xavier Villaurrutia. *Orígenes* deja que los mexicanos tomen la palabra, que hablen sobre su propia literatura sin intervenir demasiado en un movimiento que puede entenderse como un eslabón más en la cadena del homenaje.

Hasta el momento, tanto en este capítulo como en el dedicado a analizar la relaciones de *Orígenes* con España, hemos dejado de lado las artes plásticas.<sup>82</sup> La

---

<sup>81</sup> Es importante recordar que esta afirmación es válida en lo que respecta a la poesía y el ensayo. Nombres de la ficción narrativa mexicana que se tornarían fundamentales y que comenzaban a surgir por la época, como Juan Rulfo y Juan José Arreola, son absolutamente “desconocidos” o ignorados por los origenistas.

La nómina completa de los mexicanos es la siguiente: Octavio Paz (números 8 de 1945, 13 de 1947, -homenaje a México- y 27 de 1951); Alfonso Reyes (números 13 de 1947 -homenaje a México- y 33 de 1953 -homenaje a Martí-); Ermilo Abreu Gómez (números 23 de 1947 -homenaje a México-, 23 de 1949 y 27 de 1951 -dos colaboraciones-); Alí Chumacero (número 13 de 1947 -homenaje a México-); Efraín Huerta (número 13 de 1947 -homenaje a México-); Clemente López Trujillo (número 13 de 1947 -homenaje a México-); Gilberto Owen (número 13 de 1947 -homenaje a México-); Justino Fernández (número 13 de 1947 -homenaje a México-); José Luis Martínez (número 18 de 1948) y Carlos Fuentes (número 40 de 1956).

<sup>82</sup> A pesar de que *Orígenes* se nombra como una revista de arte y literatura y de hecho lo es -especialmente en lo concerniente a la plástica cubana-, nosotros hemos optado por ceñirnos, hasta ahora, al aspecto literario de la misma. Para ello, nos basamos en dos razones: la primera, la preeminencia del interés literario en la

publicación de dos textos -uno de Rodríguez Feo y otro de Lezama- sobre pintores mexicanos, así como la importancia que tiene por la época la pintura mexicana, tanto en México como en Cuba, hace que le dediquemos un espacio a la misma en nuestro trabajo. Hemos insistido desde el comienzo señalar que México es para los origenistas interlocutor y modelo, y si esto es visible en lo que respecta a la literatura, se torna aún más claro y evidente en relación a la pintura. En principio, porque el muralismo mexicano había alcanzado en esos años un lugar de reconocimiento mundial, del que sus vecinos cubanos eran sumamente conscientes. Porque, entre otros motivos, esta escuela había influenciado a los pintores del grupo en la época de su formación. Por otra parte, ellos estaban en la década del cuarenta abocados a la construcción de una expresión pictórica propia que se apartase justamente de las soluciones alcanzadas por los mexicanos, pero cuyo objetivo era insertarse en la misma zona cultural.<sup>83</sup>

En la última carta que le envía a Wallace Stevens -25 de diciembre de 1954- Rodríguez Feo le dice:

What you write of American music and painting is partly true. I think Mexican painting has given us that happy legitimate note wich you miss in American painting. Tamayo, for instance, and the Cuban Lam are as good as anyting you can find in Europe (1986: 203).

Los comentarios de Rodríguez Feo se deslizan, entonces, a la música de Villalobos (sic) y a las ficciones de Borges -deteniéndose particularmente en “La muerte y la brújula”, traducida poco tiempo atrás al francés-. Sus comentarios insisten en la excelencia que

---

revista, lo que trae como resultado que ésta establezca relaciones prioritariamente con poetas y escritores pertenecientes a otros campos intelectuales y no incursione prácticamente en el área de la producción plástica de los países extranjeros. El segundo motivo es de orden metodológico. Obligados a recortar un objeto de estudio hemos optado por analizar las relaciones de *Origenes* con las literaturas extranjeras.

<sup>83</sup> Leonel Capote en su introducción a *La visibilidad infinita. José Lezama Lima*. (“José Lezama Lima y la pintura cubana”, en *La visibilidad infinita. José Lezama Lima*. La Habana, Ed. Letras cubanas, 1994.) explica que ya por la década del 40, pintores como Mariano Rodríguez comenzaban a alejarse de soluciones propuestas por los muralistas mexicanos -como por ejemplo la oposición entre la línea y el color- y se inclinaban a soluciones propias -como la opción por el color por encima de la línea-.

distingue a estas expresiones americanas frente a las europeas, dado que su autor cree que ha llegado la “hora de América”. Pero las palabras de Feo citadas más arriba son menos circunstanciales e ingenuas de lo que podría parecer a primera vista. Si su afirmación parece englobar a la pintura mexicana como totalidad -como proveedora o posibilitadora de una nota de alegría legítima-, en realidad, el elogio se ciñe a dos nombres -uno mexicano y otro cubano- que no habían sido incluidos en las reflexiones sobre el tema que, durante varios años, intercambian Rodríguez Feo y el poeta Wallace Stevens. Por lo general, éstas habían girado en torno a Mariano Rodríguez -la figura central entre los plásticos pertenecientes a la órbita originista- quien había realizado algunas exposiciones en Nueva York, y cuya obra era parcialmente conocida por Stevens. Alrededor también de los pintores mexicanos -nombrados la mayoría de las veces simplemente como “los pintores mexicanos”-, cuyo academicismo y didacticismo eran criticados con igual empeño por ambos corresponsales. El siguiente comentario de Rodríguez Feo, escrito en abril de 1948 -un año después de haber publicado en *Orígenes* su ensayo sobre Rufino Tamayo- es una muestra clara del tono que regía las críticas en esta correspondencia. Ese día escribe:

Oh America! Speaking of painting: I saw the Mexican show here. I finally came to the conclusion (suspected it a long time however) that Rivera, Orozco and Siqueiros are all terribly overrated and are really now embarked upon an academic stage which reveals their decadence. The Cubans are less pretentious, more charming and some have produced works which surpassed the bloody, screaming, cultural and nationalistic propaganda of the mejicanos (sic) (1986: 123).

Aquí la crítica tiene nombre y apellido. Los que comienzan a mostrar signos de decadencia son los muralistas, los representantes “oficiales” de la pintura en México. Tamayo, como pintor de caballete, no es englobado en la crítica y “los cubanos” -ahora sin ser identificados- son presentados por Rodríguez Feo como pintores a salvo -entre otras cosas- de la propaganda nacionalista que define, en su opinión, la pintura de los muralistas. Tanto la crítica como el elogio son homologables aquí a la postura que tenía la revista cubana

frente al nacionalismo en poesía, por ejemplo, o frente a cierto negrismo -cuando planteado como análogo a la identidad o la expresión nacional-. Pero muestra también un movimiento a favor de la afirmación de la pintura cubana, en tanto una expresión “nueva” que, por lo tanto, no había alcanzado una forma definitiva. Con esta distinción opone la pintura cubana a la mexicana, la cual ocupaba, una vez más, el lugar reservado a la tradición -al menos en el ámbito del continente-.

Que cierta zona del campo intelectual mexicano estaba convencida del lugar privilegiado que la historia del arte le reservaba al muralismo, puede verse claramente en “Pintura Mexicana 1946” de Justino Fernández, publicado en *Orígenes* en el número 13 de 1947.

El fenómeno artístico -escribe- que surgió en nuestro siglo y que hoy día se conoce como la ‘pintura mexicana contemporánea’, lo más potente y original, lo que representa una verdadera culminación del arte moderno de Occidente, es la pintura mural, que quizá no del todo casualmente se ha producido en América (1947:36).

Es ésta la frase con que comienza su panorama. En el mismo texto, escrito para consagrar lo consagrado, dedica un párrafo a la pintura de caballete. Nuevamente son los pintores muralistas los que “han contribuido y siguen contribuyendo con lo mejor de la producción”. Luego condesciende a nombrar a otros artistas, entre los que figura Rufino Tamayo, “que se elevan a los más altos planos”.

Recordamos este texto porque si *Orígenes* lo publica en el número 13, el número siguiente saldrá con una portada de Rufino Tamayo y, en el 15, Rodríguez Feo publica su ensayo “Frente a Tamayo”. Éste se inicia con una breve síntesis del camino recorrido por el humanismo desde el Renacimiento -tanto en la esfera del arte como en la de las ideas- y concluye que la perversión que lo atraviesa consiste en la confusión entre lo humano y lo divino que éste produjo. Feo también critica al humanismo por haber inventado el mito del

Progreso en el momento en que percibe que el presente no es perfecto, que “lo actual nunca se aproximaba a lo perfecto [...]” El arte moderno -parece decirnos Rodríguez Feo- está aquí para negar la tradición humanista y desenmascararla. Como parte de este proceso, el arte moderno vuelve a mirar el que antecede al humanismo. En este punto nos encontramos con Tamayo. El mexicano -escribe Feo- “recrea las sabias lecciones de una cultura sumergida en las frondosidades de piedras y los nobles monumentos labrados de máscaras esfingeadas, serpientes emplumadas y jeroglíficos semi-divinos” (1947:137). A pesar de lo cual -y aquí radica su valor- rechaza lo indígena y lo mexicano, en tanto exóticos, para elevarlos a lo *Universal*. Es imposible no ver en la valoración que Feo hace de Tamayo una crítica al muralismo que se recreaba en la representación de “lo nacional”, lo anecdótico y la curiosidad para turistas -como había señalado algunos años antes Octavio Barreda en *El hijo pródigo*-.<sup>84</sup> El texto de Rodríguez Feo interviene, desde *Orígenes*, en la polémica que desde hacía algún tiempo tenía lugar en México. Pero entre líneas puede leerse una defensa de la poesía origenista -acusada de ser una poesía deshumanizada- concebida como una poesía nueva que se rebelaba contra el negrismo -entendido como el “modo habitual de concebirse y representarse la identidad cubana”-.

“José Clemente Orozco”, firmado por Lezama y publicado en el número 22 de 1949, es una breve nota necrológica. Orozco es recordado en ella como “el primer patricio que puede mostrar la pintura americana”. Aunque el cubano rescata aquí “las altas calidades morales” en las que se desarrolló siempre su arte y la lucha de su obra “contra el gusto y la exquisitez en el sentido burgués, estático, podrido y elegante”, no deja de arremeter nuevamente contra el muralismo mexicano. Basándose en ciertas ideas del pintor

---

<sup>84</sup> Octavio G. Barreda. “Rufino Tamayo en 1944”, en *El hijo pródigo*, Año II, Vol. V, número 18, 15 de setiembre de 1944.



muerto recientemente, el poeta cuestiona algunas características de esta escuela: “El arte [...] -recuerda Lezama que decía Orozco- debe partir siempre de una idea, y añadía rápido, de una idea americana”. Y agrega: “Este propósito hacía que sus símbolos en ocasiones fuesen demasiado evidentes y rotundos, sometidos al encadenamiento de una claridad inicial [...]” (1949:221). Estamos aquí frente a una de las pocas lecturas que este escritor hace de una producción americana en *Orígenes* y frente a la única, tal vez, donde vemos el modo en que opera el concepto de “lo americano”, postulado en el primer editorial de la revista. Orozco se equivoca -parece decirnos Lezama- porque hace de lo americano no un punto de partida, un lugar de enunciación, supuesto por indiscutible (como los origenistas) para llegar, desde allí, a una claridad. Por el contrario, lo americano en su obra es una manifestación tan evidente que se confunde con lo anecdótico.

El análisis de José Lezama Lima se desliza desde la crítica al tratamiento de lo americano hacia la circunstancia política que le dio origen y sostuvo su validez. “El fresquismo mexicano -apunta- nació quizás como la única grande expresión de la revolución mexicana”, pero una vez que esa revolución demostró que su propósito no era la configuración del pueblo y tampoco una religión, sino que quien se configuraba era el estado, el fresquismo “dejó de producir nuevos creadores y comenzó a extinguirse lentamente, ay, -lamenta Lezama-, demasiado lentamente”. En este breve y ocasional texto (escrito un año después del de Rodríguez Feo sobre Tamayo y también un año después del número de homenaje a México) Lezama retoma dos de las ideas que rigen la factura de *Orígenes*. Una insiste en la necesidad de salir de un americanismo concebido para el turismo; la otra aboga por la existencia de una expresión artística autónoma sin compromisos con el estado.

Hemos hablado hasta el momento de las relaciones que *Orígenes* establece con la literatura argentina y mexicana y esperamos haber dado cuenta de las causas, como también de las consecuencias, de esta elección. Más allá de los autores de esas nacionalidades, *Orígenes* publicó ocasionalmente a poetas hispanoamericanos de otros países. Entre ellos podemos mencionar al poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade, en el número 14 de 1947; al poeta chileno Alberto Baeza Flores, en el número 10 de 1946 y a la también chilena - reciente ganadora del premio Nobel- Gabriela Mistral, en el número 33 de 1953 (esta autora volverá a publicar al año siguiente en el número 36 dirigido por Rodríguez Feo). Por último, cabe mencionar al venezolano Juan Liscano, aparecido en el número 16 de 1947.

Para clausurar este apartado no podemos dejar de hablar de la “Carta a César Vallejo”, el extenso poema de Fina García Marruz que aparece en el número 3 de 1944 y que constituye el primer puente que la revista establece con un autor del continente. La “Carta a Vallejo” es la respuesta de la joven poeta cubana al llamado, a la interpelación generados por los poemas del peruano. En el poema, García Marruz articula una imagen del poeta peruano a partir de fragmentos que evocan la humildad de la ropa y, en menor medida, el cuerpo, hilándolos con palabras que citan los poemas del propio Vallejo. El poema está atravesado por el tópico de la pobreza junto al reconocimiento a un poeta que, desde el lugar “más desnudo del mundo”, atestigua el llanto anónimo, sin por eso dejar de sonreír ante lo nimio que habita la cotidianeidad.

[A]ún ves caer la lluvia y te sonríe/ como si hubieras visto un pariente querido,/ aún dices sin embargo, nieve, ahora,/ -escribe García Marruz-

En la penúltima tirada de versos la poeta abandona la evocación de la figura y la palabra de Vallejo para, con el mismo tono que rige todo el poema -una mezcla del tono vallejiano y del suyo propio-, hablarle como a un par. En ese fragmento, García Marruz

comprueba atónita -ya junto a un Vallejo muerto- que nada ha cambiado: “todo sigue lo mismo, las nubes, las semanas,/ ya ves, es increíble que todo siga tan lo mismo”. Y respondiendo ahora en forma concreta a su llamada -alegre y triste a un tiempo porque ha existido un poeta César Vallejo- le anuncia su despedida ya que “apenas hay hora para vivir lo nuestro y decir/ aquí estamos, éste es mi testimonio, ésta es mi alma”.

La importancia de este poema -no sólo el primer puente con un poeta hispanoamericano, sino la primera colaboración de Fina García Marruz en la revista- radica en que él atestigua, con la claridad del homenaje, el impacto que en esta poeta produjo la lectura de Vallejo. Según recuerda Cintio Vitier en “*La memoria integradora* (1987), la lectura de Vallejo provocó en él y en Fina García Marruz -quienes hasta el momento tenían a Juan Ramón Jiménez como maestro y modelo de poesía- una “revolución en el poder”. Con la lectura del peruano, estos poetas encuentran otro maestro, que muestra un modo diverso de acercarse y hacer poesía porque les abre el espectro a una serie de nuevos problemas, más relacionados con la ética que con la estética.

Éstas son las palabras de Vitier:

[...] [M]ientras Juan Ramón [...] significó para nosotros todo lo que se puede sintetizar en la palabra *belleza* (pero no en un sentido exterior ni superficial, sino en un sentido profundo e incluso en un sentido intelectual, o sea, también la inteligencia de la belleza, o la inteligencia al servicio de la belleza, o la inteligencia y la belleza fundidas); Vallejo es el hombre; el hombre, sus problemas más radicales, la justicia (1987:102). (Cursivas del autor.)

El significado de la aparición de este poema homenaje en *Orígenes* trasciende, sin embargo, la importancia que Vallejo haya podido tener para poetas en proceso de formación como Vitier o García Marruz. Vallejo es el único poeta de la vanguardia hispanoamericana que merece un reconocimiento dentro de una revista que claramente se

presentaba como una alternativa frente a ésta.<sup>85</sup> Si recordamos el primer editorial -donde Lezama postula la inutilidad de privilegiar la cultura por sobre la vida o viceversa- podemos pensar que en el poema de Fina García Marruz, *Orígenes*, como un todo, ofrece un reconocimiento al “poeta que más se aproximó al deseo vanguardista de reintegrar el arte a la vida” (Mónica Bernabé: 1997: 87).

---

<sup>85</sup> Recuérdese que no publicaron a Neruda, la voz más conocida de la vanguardia de la época.

### *De “pequeñas” y “grandes” revistas*

Los nombres de dos revistas mexicanas y una argentina han insistido a lo largo de este capítulo, en el que nos propusimos analizar las relaciones de *Orígenes* con la literatura hispanoamericana, y preguntarnos acerca de qué era lo americano en la misma. Hemos hecho hincapié, fundamentalmente, en los movimientos de aproximación que *Orígenes* realiza con el propósito de captar intelectuales pertenecientes a la órbita de revistas que le eran afines; también, en menor medida, en la repercusión o no que dentro de éstas tuvo la producción origenista. Quisiéramos indagar ahora, aunque no sea más que brevemente, en la relación de *Orígenes* con *Sur* de Argentina, *El hijo pródigo* y *Taller* de México, tres revistas relativamente contemporáneas de la cubana. También con la mexicana *Contemporáneos* que se cierra aproximadamente una década antes de la aparición de la revista dirigida por José Lezama Lima y Rodríguez Feo. Si hasta el momento nos hemos centrado en la confluencia de algunos nombres y estéticas comunes, pretendemos ahora desplazar nuestro foco y analizar de forma comparativa los recortes operados por estas revistas. Tanto en lo que concierne a géneros, problemáticas abordadas o soslayadas como al repertorio de autores de lengua española y no española. Partimos para ello de dos presupuestos: el primero -desarrollado en los tres puntos anteriores- sostiene que la relación de la revista cubana con la literatura hispanoamericana contemporánea se establece, en buena medida, a partir de la lectura de estas revistas; el segundo, postula que *Orígenes* - como una formación, que al tiempo que se aboca a la búsqueda de una expresión propia, pretende diseñar para sí un lugar en el continente- intentará diferenciarse de y “superar” a otras revistas. (En particular a *Sur* la cual ocupaba durante esas décadas un lugar poco más o menos hegemónico.) Por último, pensamos que centrarnos en un análisis comparativo

entre estas formaciones nos posibilita ampliar los márgenes de la pregunta acerca de cómo entra lo americano en nuestra revista; salir del repertorio de nombres para pensar en una serie de operaciones sobre la propia cultura y también sobre las culturas extranjeras.

En una especie de cuaderno de bitácora que Lorenzo García Vega -“el más joven de los origenistas”- incluye en el número 1 de la revista *Újule*<sup>86</sup> dedicado a *Orígenes*, a modo de ayuda memoria anota: “[P]oner bien en claro que *Orígenes* descende de *Contemporáneos* y no de la *Revista de Avance*.” La nota, de modo contundente, establece un linaje. *Orígenes* no deriva de la revista cubana, que fuera portavoz de la vanguardia en aquel país, sino de la que un grupo de mexicanos, conocidos como “el grupo sin grupo” había publicado entre 1928 y 1931, en la ciudad de México. Según quien en 1994 -año de publicación de *Újule*- declara sentirse aún origenista, la revista cubana no tiene un antecedente en su propio país sino en uno de los países vecinos. García Vega refuerza su idea al recordar aún que Lezama estaba siempre atento a lo que Jorge Cuesta publicaba en *Avance*. Exacta o no, la afirmación del escritor encierra la idea de que es necesario pensar a *Orígenes* desde la perspectiva de su inscripción en un linaje de revistas literarias y este linaje no se abre a una posibilidad infinita sino que es continental. Paradójicamente, la segunda aseveración relativiza la primera. Es cierto que Jorge Cuesta fue uno de los fundadores de *Contemporáneos*, pero también que es a través de la *Revista de Avance* que Lezama accede a sus textos.

Joëlle Guyot -en el artículo sobre esta revista mexicana ya citado- cuenta que ella nació como resultado de una serie de conversaciones y reuniones amistosas a bordo de un barco que traía de La Habana a algunos de los futuros miembros de la misma.

---

<sup>86</sup> *Újule* Revista de Arte y Literatura (Número Doble). Cincuentenario de la revista *Orígenes* 1944-1956. Números -1 y -2, Verano y Otoño, 1994.

Por cierto -aclara- que en La Habana habían estado en contacto con varios miembros del consejo de redacción de la *Revista de Avance* y habían admirado y examinado detenidamente los últimos números de la revista cubana (1990:141).

Más adelante Guyot recupera un fragmento de la autobiografía de Torres Bodet, donde éste recuerda la necesidad que él y su grupo habían sentido de hacer una revista en México. El futuro contemporáneo relata que la *Revista de Avance* y *Repertorio* de Costa Rica fueron las dos revistas en las que les había sido posible encontrar una especie de modelo.

Sintetizando el recorrido que hemos descrito: *Orígenes* derivaría de *Contemporáneos* y no de *Revista de Avance*, pero *Contemporáneos* sí habría encontrado en *Avance* un modelo. Esta situación, aparentemente paradójica, evidencia, una vez más, la no linealidad de las influencias y los desplazamientos de intereses, escritores y problemáticas entre los diferentes campos intelectuales del subcontinente. A fines de los veinte, los contemporáneos ven una posibilidad en la revista cubana y los origenistas -veinte años después y embarcados en un proyecto más amplio y de signo diferente al de la vanguardia- podrán mirar a la silenciosa revista del país vecino como una alternativa posible. Pero la segunda afirmación de García Vega nos permite relativizar también el desencuentro entre *Orígenes* y *Avance*, y nos incita a pensar que los origenistas -Lezama ciertamente- habían recortado, leído, y aprovechado al menos ciertas zonas de la misma.

Volvamos entonces a la afirmación de García Vega, que hace derivar *Orígenes* de *Contemporáneos*. El lugar de prestigio que -como vimos- tuvo para los origenistas la literatura mexicana nos autoriza a tomar sus palabras como factibles. Una derivación que se corroboraría por la participación en la revista de Lezama de integrantes de *Taller* y *El hijo pródigo*. Dos revistas que, como se dijo, estaban vinculadas con *Contemporáneos*.

¿Qué es entonces lo que nos permite la comparación? El primer rasgo que estas revistas comparten es que, tanto los hacedores de *Contemporáneos* como los de *Orígenes*,

no se reconocen como un grupo filiado a una doctrina estética común. Estuviesen en lo cierto o no, defendieron siempre la idea de que constituían un grupo de amigos.<sup>87</sup> Bernardo Ortiz de Montellano, uno de sus miembros, escribe: “Esta es la historia. ¿Quiénes son los contemporáneos? En rigor un grupo de amigos: el que figura en *Una botella al mar*”(José Luis Martínez:11). Un postulado de esta clase distinguió a los contemporáneos de las propuestas estéticas hegemónicas durante la década del veinte, y es uno de los rasgos que va a distanciar a *Orígenes* de *Revista de Avance* (una revista que resulta de un desprendimiento del grupo minorista). Sobre este aspecto, Xavier Villaurrutia, otro de los integrantes del grupo, escribe:

La producción de estos poetas, inconciliables por el alcance diverso, por la distinta personalidad, puede agruparse, sin embargo, ya que se haya presidida por un concepto claro del arte como algo sustantivo y trascendente (José Luis Martínez: 9).

Entre los origenistas también el rigor en la tarea literaria y la idea de que ésta tiene un valor trascendente -posiblemente relacionado en su caso, con lo divino- es uno de los puntos de cohesión del grupo *Orígenes*. Ya que estos, al igual que el grupo mexicano, diferían en la calidad y estilo de sus producciones.

Ambas revistas coinciden en poner a la literatura en el centro de sus intereses y en privilegiar la poesía frente a los otros géneros. La preeminencia de la literatura dentro de las

---

<sup>87</sup> Este rasgo que los miembros de *Orígenes* y *Contemporáneos* comparten en buena medida con los de *Sur* es característico de un tipo de asociación laxa -la formación- que, según Raymond Williams, se define por un estilo común o una compartida posición cultural. La formación -siempre siguiendo a Williams- puede incluir mecanismos tales como exposiciones colectivas o manifestaciones públicas semejantes, aunque ellas no son estrictamente necesarias para su existencia. Ya que lo que la define es una teoría o práctica compartida y, muchas veces, no es fácil distinguir sus relaciones sociales directas de las de un grupo de amigos que comparten intereses comunes. (Raymond Williams. *Cultura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.) (Recuérdese el “ceremonial de *Orígenes*” mencionado en el cap. 1.)



revistas que publicaron, en momentos de fuerte conmoción política, acarreará críticas a los dos grupos por parte de sectores ajenos a las mismas.<sup>88</sup>

Uno de los puntos de mayor convergencia entre estas formaciones es el fuerte impulso de universalización de las culturas nacionales que las atraviesa, buscado por medio del contacto con producciones artístico-literarias extranjeras. Ya que si una, por su condición de isla, sufre de una cierta incomunicación, la otra es víctima de una cultura que, luego de la revolución de 1910, se encierra en sí misma.

Por último, quisiéramos señalar la coincidencia de criterios para la elaboración de su repertorio de escritores y pintores. Leemos una correspondencia entre la elección de Alfonso Reyes, por parte de los contemporáneos, y de Juan Ramón Jiménez, por parte de los originistas. Según escribe Henrique González Casanova, el grupo mexicano había encontrado en Reyes un contemporáneo porque, a pesar de su pertenencia a la generación anterior, veían en él a un intelectual consciente de su arte y que había bregado por la dignidad literaria. Valores estos que habían hecho del español Juan Ramón Jiménez el temprano maestro de los originistas. Y será Reyes, porque ellos también encuentran en él las mismas cualidades, uno de los mexicanos que -como vimos- obtiene mayor espacio en las páginas de la revista cubana.

\* \* \*

---

<sup>88</sup> Cabe recordar al respecto, las consecuencias que para los contemporáneos tuvo el triunfo de Francisco Franco en la Guerra Civil Española. Enrico Mario Santí señala que: "Si la reacción del mundo entero fue de indignación ante tal abuso de poder contra el joven gobierno peninsular, la de México en particular produjo una identificación nacional colectiva. La antigua colonia -lejana Nueva España- bajo un gobierno revolucionario y nacionalista, veía en esa guerra civil un reflejo tardío de la suya. El fantasma de Porfirio Díaz regresaba como Francisco Franco, sólo que esta vez la Revolución ya tenía el poder para exorcizarlo. [...] Y como en ese momento el Estado mexicano empleaba a la mayor parte de los intelectuales, la cultura 'oficial' dictamina la militancia del escritor y el artista. Las consecuencias son evidentes: se destituye de sus cargos a los llamados 'artepuristas'. No sólo a los 'Contemporáneos' que aún sobreviven; también a artistas más jóvenes que son víctimas de la misma etiqueta: Rufino Tamayo, María Izquierdo, Manuel Álvarez Bravo. En su lugar se entroniza a los 'oficiales', cuyo emblema viviente ha de ser el ubicuo pintor muralista -Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, entre los más conocidos". (Enrico Mario Santí, "Introducción" a Octavio Paz. *Primeras letras* (1931-1943). México, Vuelta La Reflexión, 1988, p.25.)

*Taller* (1938 a 1941) tiene -recordemos- a Octavio Paz, Rafael Solana, Efraín Huerta y Alberto Quintero Álvarez como responsables y, a partir del número 5, Paz queda como director. Escritores todos nacidos alrededor de 1914, por lo que puede considerarse a esta revista como un proyecto juvenil, que se definirá más tarde en *El hijo pródigo*. Por la fecha de su publicación, y por ser una especie de ensayo para una revista mayor, podría establecerse un paralelo con las primeras publicaciones del grupo origenista -como *Espuela de plata*, *Clavileño*, *Nadie parecía* y *Poeta*- que derivarán en un proyecto de mayor aliento como será *Orígenes*, la que, aunque perfeccionadas, mantendrá sus líneas fundamentales.

*Taller*, del mismo modo que *Orígenes* y que las revistas que la precedieron, está interesada básicamente en la poesía, y a partir del número V, lleva como subtítulo “poesía y crítica”. ¿Cuál es la poesía que les interesa? Según señala Guillermo Sheridan:

[...] [Un]rasgo que singulariza la postura de la generación de *Taller* [...] es su voluntad de romper con la poética de *Contemporáneos*, es decir, la de Juan Ramón, y recuperar la herencia de las vanguardias, principalmente del surrealismo, pero no tanto como para afiliarse a alguna ni crear otra tanto como, de la mano del surrealismo, abreviar a las fuentes fundadoras del romanticismo original (1990:180).

El fragmento arriba citado pone de manifiesto una asincronía entre el proyecto de *Orígenes* y el de *Taller*. Si bien coetáneas e integradas por poetas, la revista mexicana -al proponerse romper con *Contemporáneos* y su estética- aparece dislocada temporal y estéticamente de *Orígenes*. Sin embargo, son algunos de sus “responsables” -como Octavio Paz y Efraín Huerta- o de sus colaboradores asiduos -como José Luis Martínez y Alí Chumacero- los escritores mexicanos que colaboran con más asiduidad en la revista de la Isla. En la cita de Sheridan se observa, entonces, la diferencia de constitución entre el campo intelectual cubano y el mexicano. Mientras uno tiene a la *Revista de Avance* como el máximo exponente de su vanguardia y rompe con la misma, el otro había creado ya en la generación anterior una alternativa a la vanguardia “canónica” de su país -el estridentismo y el

agorismo- y por eso, una década más tarde, una revista como *Taller* puede, a través del surrealismo, volver a las “fuentes fundadoras del romanticismo original”.

Ahora, cuando se comparan los índices de ambas publicaciones, vemos que ellas coinciden en varias zonas de su repertorio. Allí están María Zambrano, Pedro Salinas, José Bergamín y Miguel de Unamuno. Pero, mientras *Orígenes* publica a Juan Ramón Jiménez, *Taller* publicará a Federico García Lorca y a Alberti, como también ensayos sobre Antonio y Manuel Machado, lo que se entiende por su compromiso explícito con la causa republicana.

Es en el ámbito hispanoamericano -prácticamente inexistente en *Taller*- donde encontramos, tal vez, la diferencia más importante. En 1939 ésta publica un poema de Pablo Neruda (número IV de 1939). Una publicación pertinente dado el interés de sus integrantes por el surrealismo y la identificación ideológica, entre estos poetas y el chileno que empezará a resquebrajarse a partir del año siguiente.<sup>89</sup>

\* \* \*

*El hijo pródigo*, editada por Octavio G. Barreda y cuyos redactores fueron Octavio Paz, Antonio Sánchez Barbudo, Alí Chumacero, Xavier Villaurrutia y Celestino Gorostiza publica, entre 1943 y 1946, cuarenta y dos números. Como la revista de Lezama, *El hijo pródigo* apuesta fundamentalmente a la literatura. Ellas se asemejan también en el rol que le atribuyen a la tradición literaria. *Orígenes* apunta a crear una tradición por futuridad; *El hijo pródigo*, desde el primer editorial, declara que no le interesa tanto el pasado ni el presente de la literatura como su futuro. Este texto defiende la necesidad de publicar una

---

<sup>89</sup> Enrico Mario Santi en su Introducción a Octavio Paz. *Primeras Letras* explica los orígenes y el desarrollo del conflicto entre Paz y Neruda que culminará en una ruptura que va a mantenerse durante varias décadas.

revista en un momento sumamente angustioso para el hombre, donde las “ganancias divinas” de la literatura están a punto de naufragar.

Por eso -insisten- una revista, cincuenta revistas, cien revistas más, en estos momentos, al igual que libros, son más que urgentes cuando hasta en países como los nuestros se trata de ahogar lo ‘inmoral’, lo ‘profano’, lo ‘degenerado’ (palabras de Hitler) (1943:7).

Esta defensa de la literatura -concebida como “una especialidad, como cualquiera otra”- va a costarle a la revista (de modo similar a lo que les sucediera a los originistas) la acusación de esteticismo.

Como se ha podido entrever, la pregunta por la función del escritor y de la literatura encuentra eco en las revistas hispanoamericanas por los años del final de la Segunda Guerra. Si es verdad que el contenido de las respuestas no varía demasiado, el “tono” de las mismas determinará la forma que ésta asuma. Así *Sur*, siguiendo su línea ensayística, organiza un debate que publica en el número 138 de 1946; *Orígenes* no se pronuncia de modo manifiesto sobre el tema (insiste siempre en el tenor humanista que debe caracterizar a la literatura de su interés) y *El hijo pródigo* -en una posición intermedia- responde a las acusaciones de esteticismo con un editorial.<sup>90</sup> Cuando comparadas la revista mexicana con la cubana, vemos que la primera explicita en sus editoriales lo que *Orígenes* sólo sugiere o aún deja que el lector reconstruya a partir de la lectura del ejemplar. Entonces, de forma más explícita y sistemática una y de manera más circunstancial y oblicua la otra -dispersa

---

<sup>90</sup> Se trata del editorial del número 3 (15 de junio de 1943), donde escriben: “Se ha acusado a *El hijo pródigo* de revista esteticista. No somos esteticistas, es decir extemporáneos. Tampoco caeremos en el servilismo de la literatura oportunista al servicio de una causa más o menos noble. Se está ya muy lejos de esta aberración de la literatura ‘dirigida’ -sólo impuesta ahora en los países fascistas- aberración de signo contrario a la del esteticismo, pero aberración al fin y al cabo. No olvidemos el hambre de pan que tienen los hombres, pero tampoco, obcecados en la lucha por el pan que a menudo es sólo cobarde defensa de nuestro propio y exclusivo pan, olvidemos la otra hambre, tan real como la primera: el hambre que quema mente y espíritu” (1943:134).

en artículos críticos-,<sup>91</sup> ambas publicaciones comparten un inventario de preocupaciones comunes. Entre ellas podemos destacar el interés central por la literatura y la plástica de sus respectivos países unido a un desasosiego frente a la incompreensión y el desinterés del medio.

Se observa, sin embargo, una diferencia fundamental. Mientras los origenistas, a pesar del pesimismo con que ven el medio, piensan en sí mismos como un grupo que ha venido a modificar la realidad poético-literaria de Cuba, la así llamada “generación el hijo pródigo” se sitúa más bien como observadora y crítica de ésta, sin verse a sí misma como una alternativa. Esto se explica porque el grupo que conforma *El hijo pródigo* es más heterogéneo que el origenista, tanto en lo que a edad se refiere, como a intereses literarios.

Revisemos ahora el recorte que de las literaturas en español y en otras lenguas estas revistas realizan. En principio, cabría señalar una diferencia en lo concerniente al lugar que en ellas ocupa la tradición literaria nacional. Específicamente la literatura del siglo XIX y, en menor grado, la de los siglos anteriores. Frente a la ausencia que se lee en *Orígenes* - excepción claro está del número dedicado a Martí-, en *El hijo pródigo* abundan los textos que revisan a los autores mexicanos del período colonial o del siglo XIX. También los que vuelven sobre la plástica de la época. Entre estos, podemos nombrar un texto de Francisco Monterde sobre el teatro de Sor Juana, aparecido en el número 35 de 1946; el número 39, completamente dedicado a Ramón López Velarde -un autor a caballo entre el siglo XIX y el XX- e incluso un texto de Gabriel Méndez Plancarte, titulado “Hidalgo, Reformador intelectual”, aparecido en el número 19 de 1944. Pensamos que esta disparidad en el

---

<sup>91</sup> Entre ellos: “El secreto de Kafka” de Virgilio Piñera (número 8, 1945); “Nota para un libro sobre Cervantes” de Fina García Marruz (número 24, 1949); “Cuatro años” de José Lezama Lima y José Rodríguez Feo (número 16, 1947).

Analizaremos este tema en particular en el cuarto capítulo cuando hablemos del rechazo origenista por la figura de Sartre.

tratamiento del pasado literario pone de manifiesto una vez más la diferencia entre la literatura cubana y la mexicana. *El hijo pródigo* revisa su pasado porque cuenta con un pasado lo suficientemente denso y valioso como para volver sobre él. Por su parte, la ausencia en *Orígenes* de textos cubanos anteriores al XX puede leerse como una confirmación de la idea origenista de que Cuba no había conseguido diseñar una expresión, por lo que era necesario crear una tradición por futuridad.<sup>92</sup>

En lo que se refiere a la literatura española, ambas revistas se acercan en el recorte de los autores, aunque privilegian otros nombres. Tanto *Orígenes* como *el Hijo pródigo* publican a José Bergamín, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Manuel Altolaguirre, María Zambrano, Luis Casaldueiro, Jorge Guillén y Juan Ramón Jiménez. *El hijo* no publica a Vicente Alexandre y sí a Gil Albert, Prados, Sánchez Barbudo y Serrano Plaja. Pese a que en el cotejo los índices se acercan bastante, la diferencia en el número de apariciones del mismo poeta en una u otra revista acabará por diferenciarlos. Así, frente al lugar hegemónico que en *Orígenes* tiene Juan Ramón Jiménez, en *El hijo pródigo* le cabe un lugar marginal. La única vez en que lo publican es firmando una respuesta a un texto de Luis Cernuda (número 3,1943) que lo tenía como centro. Este poeta, por su parte, es publicado en cinco oportunidades. La que también tiene un espacio relativamente menor es María Zambrano con sólo dos publicaciones. Entre los poetas del 27, José Bergamín y Manuel Altolaguirre publicarán varias veces en *El hijo pródigo* -poemas y notas críticas- lo

---

<sup>92</sup> A pesar de la ausencia de textos críticos sobre la literatura colonial o decimonónica en *Orígenes*, José Lezama Lima y Cintio Vitier le dedicarán varios estudios entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta. En general, el propósito que los impulsa parece ser el de buscar una cohesión, el de articular una historia literaria. Así, podemos nombrar la *Antología de la poesía cubana* del primero, editada en 1965 o el clásico *Lo cubano en la poesía* del segundo, editado en 1958. Según palabras del propio Vitier, la propuesta de este último libro excedía el ámbito literario. De acuerdo con lo que escribe en "Hacia de Peña Pobre. (Apuntes)", su objetivo fue una "toma de conciencia de Cuba a través de sus poetas más significativos". En otras palabras, una configuración de la patria en la historia a partir de la poesía. (Cintio Vitier. "Hacia de Peña Pobre. [Apuntes]", *Obras I, Poética*. La Habana, Letras cubanas, 1997.)

que contrastará con una única aparición en *Orígenes*. En cambio, Jorge Guillén lo hará sólo una, frente a las seis veces que publica en la revista de Lezama. También la participación de Salinas es prácticamente insignificante en *El hijo*.

En síntesis: la presencia de la literatura española es fuerte en ambas revistas y las zonas de la misma que recortan es similar (inclusive en lo que respecta a la literatura española histórica). La diferencia fundamental la encontramos en torno al nombre de Juan Ramón Jiménez. Al respecto, cabe recordar que en México este poeta pertenecía a la órbita de *Contemporáneos* y, como se dijo, *El hijo pródigo* -como había sucedido con *Taller*- buscaba distanciarse de esa estética. Por su parte, la intensa participación de Cernuda o Altolaguirre se entiende porque estos poetas habían participado de *Hora de España*, revista de la que Octavio Paz había estado muy cerca durante su estadía en España por los años de la Guerra Civil.<sup>93</sup>

Por otro lado, estas publicaciones transitan por zonas aledañas en lo que se refiere a la literatura en lengua no española. Ambas traducen a T. S. Eliot y Saint-John Perse, como también a Emile de Noullet, Lautréamont y Rimbaud. Sobre George Santayana, *El hijo pródigo* publica un ensayo y una reseña crítica sobre el primer tomo de sus memorias que no habían aparecido aún en español. Con esto evidencia una política similar a la seguida por *Orígenes*, cuando años más tarde publica un adelanto del tercer tomo de las mismas, que ni siquiera había sido traducido al inglés.

Cabe que nos detengamos ahora en el recorte de lo americano que practicó *El hijo pródigo*. Si hay un lugar en que estas dos revistas coinciden, es en su perspectiva frente a la literatura continental y en el recorte de ella que llevan a cabo. Las dos se encuentran en la

---

<sup>93</sup> Al respecto, cf. la ya mencionada "Introducción" de Enrico Mario Santi a Octavio Paz. *Primeras letras* (1931-1943).

elección de la literatura argentina y, en un movimiento especular, *El hijo pródigo* elige a Cuba como el otro país hispanoamericano representado en sus páginas. Ocasionalmente reseña y comenta libros aparecidos en La Habana e incluso publica a algunos cubanos. Entre ellos, un ensayo de Fina García Marruz sobre la rima -aparecido en el número 20 de 1943-; también, el mismo año, un artículo del Salvador Bueno sobre el cuento cubano contemporáneo. Y en 1946 (número 42), una reseña del mexicano José Luis Martínez sobre *Concepto de la poesía* del crítico cubano José Antonio Portuondo. Comparada con la representación de la expresión mexicana en *Orígenes*, la presencia cubana parece escasa. Debemos tener en cuenta, sin embargo, que *El hijo pródigo* se cierra en 1946 y que en total se publicó sólo durante tres años.

Las lecturas de la literatura argentina se concentran en Borges y es Xavier Villaurrutia quien firma estas reseñas. Tanto en la bibliográfica sobre *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, aparecida en el número 5, como en una anterior sobre *Ficciones*, el ex contemporáneo subraya que el valor de estos dos libros reside en que son puramente ficcionales, coincidiendo con la lectura que, por la época, hace Borges de *Las ratas* de José Bianco. El tomo que reunía la poesía de Borges -comentado en *Orígenes* por Vitier- *Poemas (1922-1943)*, es reseñado en la revista mexicana nuevamente por Villaurrutia. Por su parte, en la sección "Libros" del número 12, A.S.B. publica una reseña de *Las ratas*, a la que considera correcta pero insuficiente. Según el reseñista, Bianco muestra en ella que tiene capacidad para escribir una gran novela pero todavía no la ha llevado a cabo. Con esta lectura A.S.B. se distancia tanto de la interpretación metafísica de Vitier como de la elogiosa reseña borgeana aparecida en *Sur* (número 111, 1944).



Un poema del argentino Wilcock, un texto que revisa las relaciones de Rubén Darío con el modernismo español y un ensayo de José Luis Martínez sobre Pedro Henríquez Ureña completan el recorte que esta revista realizó de la literatura hispanoamericana.

\* \* \*

*Sur* (1931-1981) representa para los origenistas, al mismo tiempo que un apetito y un deseo, una suerte de espejismo al que es necesario desenmascarar. Porque desde hace más de una década está situada en el centro de la escena del panorama cultural hispanoamericano no se ofrece fácilmente como un interlocutor; en cambio, junto con Victoria Ocampo -su directora- será objeto frecuente de comentario y crítica entre los editores de la revista cubana. En la segunda carta de su epistolario con Lezama -fecha en abril de 1946- Rodríguez Feo escribe:

¡Qué estúpido el cuento de Bioy (Casares) en *Sur* y el del maestro Borges qué desteñido monótono! *Lo de Sur cada día va peor* (1989: 36). (Las cursivas son nuestras.)

Exactamente un año después, en abril de 1947, un nuevo comentario suyo, esta vez sobre Victoria Ocampo, explicita el sentido de la crítica que hiciera el año anterior. Desde Estados Unidos escribe:

Victoria Ocampo anda por aquí, pero todos *dicen* que sólo tiene *Tête-à-tête* con [Aldous] Huxley: ambos han descubierto ciertas afinidades en los hindús y su filosofía mística! ¡Qué tedio! ¡Los horrores (o errores) de la vejez! (1989: 51). (Cursivas del autor.)

*Sur* se equivoca y va cada vez peor porque, a diferencia de *Orígenes*, es una revista que ha comenzado a envejecer. La insistencia en las críticas y su tono dejan traslucir que los directores de *Orígenes* ven su revista como una alternativa frente a lo que consideran el desgaste sostenido de la revista argentina. Esto no significa que *Orígenes* apuntase a un proyecto radicalmente diferente del de *Sur* sino a una superación de éste, situándose en una

línea similar.<sup>94</sup> Lo que se traduciría, por ejemplo, en una modificación del criterio utilizado para el recorte de los textos extranjeros que la revista publica. También en una superación, en el sentido literal del término, entendida como conseguir antes que *Sur* la colaboración de algunos escritores europeos o norteamericanos de prestigio. Entre ellos, el ejemplar adelanto -dada la insistencia en el tema y la importancia que tiene para los editores- de las memorias de George Santayana, o de dos de los “Cuartetos” de Eliot, de quien, todavía a comienzos de los noventa, Feo aseguraba haber sido el primero en traducir al castellano.<sup>95</sup>

Entonces, dentro de las mismas zonas culturales, *Sur* y *Orígenes* se distancian en la inclusión/exclusión de algunos autores extranjeros de renombre. Entre ellos, la inclusión de Boissonnas y Ponge en el número de *Sur* dedicado a las letras francesas (lo cual merece una ácida crítica de Lezama)<sup>96</sup> y la exclusión, en el mismo, de Saint-John Perse, quien era

---

<sup>94</sup> Las similitudes entre *Orígenes* y *Sur* son numerosas y significativas. Ambas heredaron de *Revista de Occidente* la concepción de que el escritor constituye una suerte de reserva moral frente al desastre de la política. La revista de Ortega les legó también la idea de que Occidente es una zona cultural única, lo que está por detrás del afán de universalización de estas publicaciones.

Son parecidas las posiciones de ambas en lo que respecta al “compromiso del escritor”. *Sur* y *Orígenes* optaron por “un compromiso de fidelidad con el hombre” y, de forma más explícita una y más oblicua la otra, se distanciaron de la literatura social. En el plano estrictamente político, ambas optaron por la España republicana, distanciándose en la postura que adoptaron frente a la Segunda Guerra Mundial. A *Sur*, le cupo una participación activa a favor de los escritores de la Francia ocupada, mientras que *Orígenes* “ignora” el conflicto.

Más allá de los aspectos recién enumerados, cabe reiterar aquí las similitudes entre el pensamiento origenista y el de Eduardo Mallea, quien fuera una pieza fundamental de *Sur*. También el encuentro entre Lezama y Borges en el modo de abordar la problemática de América frente a Europa.

Hemos desarrollado extensamente las relaciones de la revista cubana con la argentina en “*Orígenes/Sur* o el murmullo de una conversación americana”, en *Territorios intelectuales*, Caracas, La nave va (en prensa).

<sup>95</sup> En líneas generales la afirmación de Rodríguez Feo es cierta. Sin embargo, en su minucioso artículo “T. S. Eliot en la Argentina: 1930-1990”(Fabián O. Iriarte. “T. S. Eliot en la Argentina: 1930-1990”. Lisa Bradford [comp.]. *Traducción como cultura*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997.) Fabián O. Iriarte habla de una traducción fragmentaria del “Primer cuarteto”, aparecida el 21 de agosto de 1939 en la revista argentina *El hogar*. Más adelante señala que en 1956 y 1959 aparecerán en Argentina las dos versiones que se convertirán en el texto standard en castellano de los *Four Quartets*; ellas son la de Vicente Gaos y la de Juan Rodolfo Wilcock, respectivamente.

<sup>96</sup> En una carta del 6 de junio de 1947 escribe: “Leo el último número de *Sur*, dedicado a la literatura francesa contemporánea. Es un esfuerzo que muestra alguna pobreza, pues ni Boissonnas ni Ponge me parecen hombres que traen algo nuevo, o algo viejo encontrado de nuevo. Sigue nuestro anuncio a media columna, provocando deleite y contentamiento” (1989:58).

considerado por los origenistas como uno de los nombres más prestigiosos que habían conseguido publicar en su revista. O la insistente presencia del grupo de Bloomsbury, también en la revista argentina, frente a la publicación de un sólo cuento de Virginia Woolf en *Orígenes*.

Pero más allá de los desplazamientos en el recorte que llevan a cabo, *Orígenes* y *Sur* se distancian substancialmente en el género literario que privilegian. Mientras la revista de Victoria Ocampo hace del ensayo su favorito, *Orígenes* -como sabemos- se centra en la poesía. Ambas revistas se interesan por la literatura norteamericana, pero al tiempo que Waldo Frank -un intelectual de izquierda, judío- es el enlace de Victoria Ocampo con la literatura de aquel país, *Orígenes*, -por intermedio de Rodríguez Feo- tendrá en el poeta Wallace Stevens su contacto más representativo en los Estados Unidos. Así, en la introducción del número de homenaje a la literatura norteamericana que *Sur* publica en el año 1944, su directora escribe:

Esta antología no tiene otro propósito que el de ofrecer al lector de lengua española la ocasión de echar una ojeada sobre la literatura y, a través de la literatura, sobre la vida contemporánea en los Estados Unidos, tal como la sienten y la piensan unos cuantos escritores aún poco leídos entre nosotros (número 113-114:10).

La segunda parte de este enunciado hubiera sido impensable en una revista como *Orígenes*. ¿Por qué una declaración imposible? En principio, porque la cotidianeidad cubana estaba atravesada constantemente por las marcas del estilo de vida norteamericano.

---

Encontramos otra crítica inscripta en esta línea en una carta del mismo Lezama fechada en diciembre de ese año: "He comenzado a leer el número de *Sur* dedicado a Inglaterra. Vi en dicho número el anuncio de *Orígenes*, que flota, aparece; desaparece como una boya campana. En realidad esa literatura inglesa de hoy representa un sentido crítico que los lleva a alejarse de muchas cosas, pero sin ver todavía la tierra prometida o el granzido del alción. Pasa en Inglaterra, lo que también nos confirmó el número dedicado a Francia, que los valores de hace veinte años se presentan como una seducción de que carecen los adolescentes cuya edad parece que se ha vuelto ingrata. ¡Qué inútil inquietud y cuántos granos en la cara y cuánto deseo de no ocuparse a sí mismo y sí de sí mismo! Parece como una adolescencia petrificada, resistente en la negación" (José Rodríguez Feo, 1989:81).

Los Estados Unidos eran una presencia permanente en la vida cubana y, por lo tanto, los originistas no necesitaban recurrir a la literatura para vislumbrarlos. Hablamos de una cercanía que, si en términos políticos era perjudicial, en términos literarios le quitó a la literatura norteamericana el aura de extrañeza y los llevó a traducir no a un abanico representativo -aunque también hubo un muestrario- sino a aquellos autores por los que sentían verdadera afición. Por otra parte, este enunciado resulta impensable para una revista que consideraba a la literatura como un fin en sí misma.

Un último aspecto que cabe señalar es la distancia que se observa en el modo en que cada una de estas revistas entendió lo americano. Frente al proclamado americanismo de *Sur*, presente en su flecha de punta hacia abajo y en la declaración explícita de Victoria Ocampo en la carta/editorial del primer número, dirigida a Waldo Frank “[...]declaré que su fin [el de *Sur*] principal consistiría en estudiar los problemas que nos conciernen, de un modo vital, a los americanos! (1931:11), *Orígenes* optó -como sabemos- por no alardear de su americanismo sino por hacer de él una condición de posibilidad.

Revisadas hasta aquí algunas similitudes y diferencias entre estas publicaciones, conviene que nos preguntemos si realmente *Orígenes* constituyó una alternativa frente a *Sur*, tal como en privado anhelaron sus miembros. Creemos que sí; que, aunque menor, esta revista, al privilegiar la poesía y al ser un proyecto poético en sí misma, constituyó una opción frente a la hegemonía detentada, en esos años, por la revista argentina.

Aunque le hayamos dedicado un espacio relativamente menor a la comparación específica de *Orígenes* con otras publicaciones del continente, consideramos este apartado como una conclusión de la idea - que atraviesa y, hasta cierto punto, rige el capítulo- que las revistas de Argentina y México fueron los espacios que le posibilitaron a la revista

cubana establecer vínculos con el “universo hispanoamericano” y configurarse como una formación con rasgos distintivos.

El segundo aspecto abordado en este capítulo -que se relaciona con lo planteado en el primero- es que en la publicación de *Orígenes* se visualiza la imagen de América, formulada por Lezama en el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, donde los países reconocidos son México y Argentina.

El tercer aspecto estudiado -que se completará en el próximo capítulo- es la concepción de lo americano como un horizonte de enunciación y no como una esencia a ser descubierta; la lectura de las producciones americanas en su inserción en la moderna literatura de Occidente, en un movimiento en contra del exotismo y el color local. Veremos, en el próximo capítulo, que esta apuesta tendrá como consecuencia un desentendimiento entre Rodríguez Feo y Wallace Stevens, el lector de habla inglesa más asiduo e importante de *Orígenes*.

### **Capítulo III - El universo norteamericano**

#### ***¿El murmullo de una conversación americana?***

La publicación en 1952 de la antología de Cintio Vitier, *Cincuenta años de poesía cubana*, le sirve a Lezama como punto de partida para escribir un artículo en el que examina la significación de la revista. La reseña que conforma una serie con los textos que había escrito en 1948 a propósito de la “otra” antología de Vitier, *Diez poetas cubanos*, y con los que en 1949 escribió a partir de una exposición de Lozano y Mariano aparece en *Orígenes* en el número 31 de 1952, momento en que la revista estaba a punto de colmar la expectativa de este editor y convertirse en una fuerza histórica.<sup>97</sup>

Con el título específico de “Alrededores de una antología”, las “Señales” de este número de 1952 giran alrededor de los presupuestos sobre los que *Orígenes* se constituyó y revisan su trayectoria, “las flechas de su propia estela”, como decía Lezama en el texto inaugural de 1944. El artículo insiste en las premisas esenciales del grupo y del proyecto: la idea de que no se trata de una generación sino de un estado organizado frente al tiempo, la oposición al dualismo arte/vida, ya presente en las primeras “Señales”, la búsqueda de la universalidad y, vinculada a esta última, la creación del concepto de imago, percibida como su adquisición fundamental, ya que *Orígenes* se había propuesto ser una imagen operando en la historia.

No es nuestro objetivo hacer una recapitulación de este texto sino demorarnos en uno de sus párrafos. Escribe Lezama:

---

<sup>97</sup> En 1947 Lezama le escribe a Rodríguez Feo: “Si la revista llegase a publicar treinta y dos números, sería para siempre una fuerza histórica, la continuación de una tradición al mismo tiempo que la inauguración espléndida de otra gran tradición”. (José Rodríguez Feo. *Mi correspondencia con Lezama Lima*. La Habana, Editorial Unión, 1989, p.80.)

*Por primera vez entre nosotros, lo contemporáneo no era una nostalgia provinciana, deseado entre toscos deslumbramientos y habitual servidumbre, sino un conocimiento cercano de diálogo y de comunidad creadora.* T. S. Eliot y Saint-John Perse, autorizaban la publicación de algunos de sus poemas en *Orígenes* y quedaban en extremo complacidos de sus respectivas versiones. Stephen Spender, modificaba algunas estrofas de su excelente *Retorno a Viena*, 1947, para que la versión española que aparecería en *Orígenes*, alcanzase, según su parecer, una más precisa calidad. Era ya lo nuevo entre nosotros, signo esencialísimo de *Orígenes*, un seguro paso de calidades, y la dimensión universal del arte, en búsquedas y en rendidos frutos, propia y expansiva pertenencia ( número 31,1952: 74) (las cursivas son nuestras).

El párrafo es altamente sugestivo porque condensa una historia que excede a *Orígenes* e incluso a la literatura cubana. Después de seis años de hacer la revista, Lezama declara explícitamente que lo nuevo es un signo esencialísimo de *Orígenes*;<sup>98</sup> lo que ha variado, como describe más arriba, es la relación que ella establece con este concepto. Por primera vez, asegura, lo contemporáneo ha dejado de ser una nostalgia provinciana para convertirse en un diálogo ¿entre iguales?

La afirmación de Lezama presupone una ruptura, aunque ésta no se produce en el lugar donde pretende ubicarla. Si desde finales del siglo XIX ser moderno en América Latina significaba ser contemporáneo de la modernidad europea, José Lezama Lima no llega a desplazarse de esa premisa; introduce en todo caso el nombre de Eliot y con ello el de un centro más reciente como Estados Unidos. La ruptura se produce, sin embargo, en la representación imaginaria del otro y también de sí mismo. El otro, al que *Orígenes* traduce, no es vislumbrado como un modelo sino como alguien con quien dialogar, como alguien que pertenece a la misma comunidad, un ciudadano, que a pesar de hablar otra lengua,

---

<sup>98</sup> Esta afirmación tiene un valor singular cuando recordamos que en el primer "editorial" Lezama merodea alrededor del concepto de lo nuevo sin nombrarlo y que también se distancia de la idea de lo nuevo construida por la vanguardia, que, como ya hemos mencionado, en Cuba estuvo representada por la revista de *Avance*.

En tal sentido, en el momento en que en *La familia de Orígenes*, Fina García Marruz traza la filiación del movimiento origenista con el modernismo y no, claro está, con las vanguardias señala que "para nuestro modernismo lo 'nuevo' fue sólo lo naciente". (*La familia de Orígenes*. La Habana, Unión, 1997, p.13). Creemos que es desde esta concepción de lo nuevo que hay que entender la acepción del término usado por Lezama, pensándola en relación a este texto en particular e incluso con respecto a la revista concebida como un todo. Es esta idea de lo naciente la que está presupuesta en el nombre de la revista, un origen que se explicita en el texto inaugural cuando los editores afirman que sólo les interesan "aquellos momentos de creación en los que el germen se convierte en criatura".

habita con ellos la ciudad de las letras.<sup>99</sup> El programa que se esboza aquí es el de traducir a un interlocutor que, en ese intercambio que supone todo diálogo, se beneficia con el concepto de *imago* propio de los origenistas. Así, al párrafo acerca de la traducción le sigue otro donde Lezama describe los efectos de la *imago* en la poesía de Wallace Stevens, ya no como cuando Darío le regala el sobretodo al padre mágico de Verlaine (que más tarde se volverá materia literaria -imagen- en su cuento “Historia de un sobretodo”)<sup>100</sup>, sino que ahora las cartas o relatos de Rodríguez Feo son devueltos como imagen en los poemas del norteamericano.

La frase de Lezama, más que una descripción ajustada de las relaciones entre los origenistas y los escritores europeos o norteamericanos, es una declaración de principios y se inscribe, por lo tanto, en el “campo de lo deseable”, donde aquel que traduce diseña un lugar que pretende salvar la brecha que en la “escena de la traducción” se establece siempre entre el que pertenece a la lengua receptora y aquél que pertenece a la lengua traducida.

---

<sup>99</sup> La marca de este “diálogo” se inscribe en la diagramación de la revista, en las notas a pie de página que acompañan algunas traducciones, donde expresamente dejan sentado que se trata de una traducción autorizada por el autor para *Orígenes*. Que en ese “diálogo” no todos los interlocutores tienen el mismo estatuto, lo muestra claramente el tratamiento que la revista le da a la publicación de “Filimor forrado de niño” de Witold Gombrowicz (número 11 de 1946).

Cuando Virgilio Piñera le envía a Lezama el texto desde Buenos Aires, anexa la siguiente nota que la revista debería insertar cuando lo publicase: “‘Filimor Forrado de niño’ forma parte -junto con ‘Filimor Forrado de niño’ (sic), aparecido en la Revista Papeles de Buenos Aires- de la novela titulada ‘Ferdydurke’ escrita por el conde Witold de Gombrowicz, autor polaco. Dicha obra fue publicada por la primera vez en Varsovia en el año ‘38. Ahora, su editor, que reside en Buenos Aires, la ha vertido él mismo al español. Muy próxima su aparición, Gombrowicz ha cedido a *Orígenes* por intermedio del poeta cubano Virgilio Piñera, el manuscrito de ‘Filimor Forrado de Niño’, a fin de que nuestra revista lo ofrezca como avance de la obra total al público de habla española”. (José Lezama Lima. *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*. La Habana, Ed. Letras cubanas, 1994, p.275.)

Aquí, donde realmente había existido un diálogo entre traductor y traducido, las referencias al mismo se omiten. El fragmento de *Ferdydurke* aparece sin siquiera una referencia al traductor. Evidentemente el “diálogo” con un autor polaco “exiliado” en Argentina, no contribuía a la “contemporaneidad” ni al prestigio internacional de la revista.

Cabe mencionar, por otro lado, que muchas veces, cuando la traducción no había sido autorizada por el autor del texto, *Orígenes* no mencionaba la fuente.

<sup>100</sup> Cf. Marcela Zanín. “El don de Verlaine”, en Susana Zanetti y otros. *Las cenizas de la huella. Linajes y figuras de artista en torno al modernismo*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997.



Porque, como señala Nora Catelli, “[En la escena de la traducción] se percibe una relación desigual, un movimiento de dos culturas entre las que se da un desajuste jerárquico. Generalmente la lengua reputada como inferior traduce a una superior” (1998:13).

Esta declaración de Lezama forma parte de una serie de estrategias -entre las que la publicación de *Orígenes* ocupa un lugar central- que intentan resolver o enfrentar el hecho de su pertenencia a una literatura marginal. Probablemente el lugar donde este proyecto se encuentra desarrollado con mayor sistematicidad es en *La expresión americana*, en la que analiza y da forma a un tipo de imaginación propiamente americana, alejándose del análisis cultural para centrarse en el de las eras imaginarias, pero también encontramos otras alusiones a esta posición, tanto en su correspondencia como en gran parte de sus ensayos.

“Las revistas tienen sus geografías culturales, que son dobles: el espacio intelectual concreto donde circulan y el espacio bricolage imaginario donde se ubican idealmente”, escribe Beatriz Sarlo (1990:12). La reflexión de Lezama pone en escena ese espacio imaginario donde, en la cadencia de la conversación, Eliot, Santayana o Spender aprueban la traducción, la autorizan, o incluso corrigen los originales, los modifican, para mejorar la versión en castellano. Que el diálogo no era tan fluido, que la relación entre los origenistas y los escritores de lengua inglesa no era una relación de pares lo atestiguan entre otros textos las cartas de Rodríguez Feo con Lezama y también las del propio Feo con el poeta norteamericano Wallace Stevens.

Sin embargo, aunque desde otro lugar, aunque desplazado de la nostalgia tropical, en la frase de Lezama lo “contemporáneo” insiste como un acontecimiento que se produce en otra lengua y en otra cultura y que por lo tanto es necesario traducir. ¿Traducir para qué? o ¿traducir por qué?, o incluso ¿traducir para quién? ¿Para acercar la literatura cubana -que a pesar de lo que se dice, está en otro tiempo- a la contemporaneidad? Por esa razón, sí, y

también por otra, declarada muchas veces e íntimamente ligada a ésta; para universalizar la literatura cubana, para hacer de *Orígenes* un vehículo de esa universalización, para probar en la textualidad de la revista, que “lo cubano” podía ser más y otra cosa que el negrismo, para mostrar que la literatura origenista -entendida como lo nuevo de la literatura cubana- podía dialogar con lo más nuevo de la literatura escrita en una lengua “de cultura”, de preferencia el francés o el inglés. Para los origenistas -y Lezama lo reitera de modos diversos- publicar a un autor extranjero de renombre aumentaba casi automáticamente el prestigio de la revista. Idea que por cierto sólo era eficaz dentro del ámbito latinoamericano<sup>101</sup>. No se trataba solamente de ser los primeros en Cuba sino de llegar antes que *Sur* -como ya fue mencionado en otro momento-; incluso de hacer traducciones que superasen las de la revista argentina, como claramente lo manifiesta José Rodríguez Feo en una carta a Wallace Stevens:

I want to thank you again for your collaboration, kindness and beautiful patience in putting up with us and giving our magazine the privilege of printing America's first Poetry. *The translations are probably the best you can get; far superior to those made for Sur by Borges and Bioy-and that is saying a great deal!* (15 de febrero de 1946) (1986: 79). (Las cursivas son nuestras.)

Este movimiento que los origenistas entienden como “universalización” es un paso concreto que tiende hacia la modernización de una cultura periférica. Como acertadamente escribe José Joaquín Brunner:

[Las modernizaciones intelectuales] son (...) momentos o canales de acceso de las élites locales al mercado internacional de ideas y símbolos; al mercado europeo en los comienzos y, posteriormente, al de los Estados Unidos.

No es que dicha orientación de los nativos ilustrados responda a un efecto de fascinación con el norte; más bien, constituye un primer atisbo de lo que luego será un elemento esencial de la modernidad:

---

<sup>101</sup> Esta intención, que al menos imaginariamente funciona en el espacio latinoamericano, no será considerada como un valor por un lector perteneciente al ámbito de la lengua traducida o publicada. Wallace Stevens en una de las numerosas cartas que le envía a José Rodríguez Feo, hará una ácida crítica del eclecticismo de la revista. Nos detendremos en la misma en el próximo apartado cuando analicemos esta correspondencia.

la desterritorialización de las culturas o, dicho de otro modo, la creación de espacios o redes comunicativas integradas en torno a temas, estilos, percepciones o valores (1995: 288).

Quienes trabajan con los aspectos culturales de la traducción coinciden en señalar que la traducción literaria ocupa un lugar central “cuando las literaturas se hallan en la periferia del sistema y se tienen a sí mismas por débiles” (Patricia Wilson:1997:134). Se traduce, entonces, para completar y/o mejorar la literatura nacional. En “Traductores en *Sur*. Teoría y práctica”, Patricia Wilson señala el hecho de que hay traducciones que constituyen verdaderos acontecimientos en la cultura meta, entre las que cabe destacar la primera traducción de un autor a una lengua determinada.

Por los objetivos que en general las rigen -ocupar un espacio que consideran vacío, “intervenir en la coyuntura”, modificar el canon, postularse como lo nuevo y necesario, como también por su carácter tentativo y efímero, las revistas literarias son probablemente uno de los agentes más importantes en ese proceso de trasladar textos de una cultura central a una cultura periférica. Traducir es, por lo tanto, una de las operaciones fundamentales de una revista periférica que sostiene un proyecto cosmopolita. Que en el ámbito del continente *Orígenes* no era la única revista embarcada en un proyecto de esta índole quedó demostrado en el capítulo anterior, cuando trabajamos su relación con otras revistas americanas. Sin embargo, como anotamos allí a propósito del número de *Sur* dedicado a la literatura norteamericana, estas revistas, que apuestan a un proyecto universalista, difieren no tanto en cuanto al repertorio de escritores, como en los criterios y propósitos del recorte. A propósito de esto, en el coloquio sobre revistas culturales latinoamericanas realizado en París en 1990, Rodríguez Feo dice:

[*Orígenes*] no sólo fue una revista cubana, sino que fue una gran colección universal. ¿Por qué? Porque Lezama representaba más bien la parte cubana con esta tradición ya de haber hecho otras revistas, mientras yo venía de Estados Unidos con una formación anglosajona en mi cultura que entonces representaba la cosa más universal. Ahí se tradujo a los poetas ingleses y a los poetas norteamericanos. Yo

traduje por ejemplo, por primera vez al español a T. S. Eliot.<sup>102</sup> Lezama y Cintio Vitier traducen a algunos escritores franceses, pero la mayoría es -son- norteamericanos. Que es una cosa nueva, no solamente en Cuba sino también en América Latina. Por ejemplo Wallace Stevens: yo traduje en *Orígenes* los poemas de Wallace Stevens. Hubo un poema de Wallace Stevens en la *Revista de Avance*,<sup>103</sup> pero la obra última se da a conocer en *Orígenes*. Inclusive hay dos poemas especialmente escritos para *Orígenes*, uno es “Plática con José Rodríguez Feo”.

Esa fue la gran importancia, para la cultura cubana de *Orígenes*. Después hubo cierta, yo diría, importancia derivativa (1990:43).

Cuando preguntados en la década del ochenta por la significación de *Orígenes*, los miembros del grupo -nos referimos a Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego y Ángel Gaztelu- hacen hincapié constantemente en la trascendencia que la revista había tenido como una compensación frente a la frustración política de la época. Ella, comentan retiradamente, les posibilitaba volver tangible, “convertir en realidad” el mundo en que el grupo vivía.<sup>104</sup> *Orígenes* es recordada como un proyecto que se sustentaba en la “fe en la capacidad de la cultura para salvar la identidad nacional y la dignidad de la patria” (Cintio

---

<sup>102</sup> En líneas generales la afirmación de Rodríguez Feo es cierta, ya que la suya fue la primera traducción integral de dos de los “Cuartetos”. Sin embargo, existen traducciones fragmentarias de Eliot al español desde 1937. Ese año Borges traduce para la revista *El hogar* el primer coro de *La Roca*.

En 1938, el “contemporáneo” Bernardo Ortiz de Montellano publica en *Sur* la traducción de *Ash-Wednesday*.

En 1939 ¿Ann Keen? publica, también en *Sur*, una traducción fragmentaria del “Primer cuarteto”.

En 1943 Rodolfo Usigli publica en *El hijo prodigo* un extenso ensayo que incluye la traducción fragmentaria de los *Cuartetos*.

En su minucioso artículo “T. S. Eliot en Argentina”, Fabián O. Iriarte señala que en 1956 y 1959 aparecerán en Argentina las dos versiones que se convertirán en el texto standard en castellano de los *Four Quartets*; ellas son la de Vicente Gaos y la de Juan Wilcock respectivamente.

Una nota aparecida en la sección “Calendario” del número 180 (1949) de *Sur* nos da, creemos, una idea de lo restringida que era la circulación de *Orígenes*. Allí leemos: “En *Escritura* (número 7), Américo Barabino publica una cuidada y digna versión de los *Four Quartets*, la primera en cuanto sabemos que se haya hecho íntegra a nuestro idioma. Las notas que la acompañan serán muy útiles para quienes no estén familiarizados con la obra y los comentaristas de Eliot” (107). A continuación el autor del comentario menciona dos traducciones sobre Eliot, pero en ningún momento nombra las del cubano.

<sup>103</sup> Se refiere a “Discurso académico en La Habana” publicado el 15 de noviembre de 1929.

<sup>104</sup> Cf. Enrico Mario Santi. “Entrevista al grupo *Orígenes*”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, tomo II s/f. y, Arcadio Díaz Quiñones. *Cintio Vitier. La memoria integradora*. San Juan, Ed. Sin Nombre, 1987.

En su diario Lezama nos deja una imagen nitida de lo que para él significó ese período. El 11 de setiembre de 1957 escribe: “Al fin, estamos en el caos consecuente de la desintegración, confusión e inferioridad de la vida cubana de los últimos treinta años. (Igualmente se puede decir: de todo el período republicano.) Por un lado, susto, sorpresa, perplejidad. Por el otro, desesperación. Falta de lazos históricos, de sentido arquitectónico en la nación, de metas a llenar por las generaciones”. (José Lezama Lima. *op. cit.*, ps. 107-8)

Vitier: 1994:319). La revista fue entonces para estos poetas, una alternativa frente a la realidad de la seudorrepública y su valor es medido, sobre todo, por la ruptura que produjo la irrupción de una poesía nueva -la del grupo- en el campo intelectual habanero. El segundo punto que este segmento del grupo recuerda es el aprendizaje que llevaron a cabo en el diálogo que entablaron con el poeta español Juan Ramón Jiménez y con la filósofa María Zambrano. Por lo tanto *Orígenes* tuvo para ellos una importancia no sólo literaria sino también política.

Cuatro décadas después del cierre, Rodríguez Feo analiza su significación desde otra perspectiva, y su reflexión ubica en el centro del proyecto cultural de la revista no a la poesía de los miembros del grupo, sino a su labor de traducción. De su reflexión se desprenden nítidamente dos imágenes: la de *Orígenes* como “una gran colección universal” y la del propio Rodríguez Feo como el artífice de la misma. Las palabras de Rodríguez Feo ordenan las piezas de esta colección. De colección universal, a una de poesía inglesa y en menor medida francesa, de ahí al corazón de la misma, constituido por la poesía norteamericana, en la que brillan dos de sus tesoros más valiosos: T. S. Eliot y sobre todo Wallace Stevens. Cuando nos acercamos al núcleo de la colección, el nombre y la presencia del coleccionador se hacen más intensos hasta casi volverse imprescindibles o confundirse con ella en el nombre de un poema. Para continuar con la metáfora, la novedad que esta colección introdujo en América, es haber dado a conocer en castellano a los escritores norteamericanos. Por primera vez -según palabras de Rodríguez Feo- T. S. Eliot fue vertido al español y fue él quien también dio a conocer la obra reciente de Wallace Stevens. De sus recuerdos se desprende que *Orígenes*, por intermedio de Feo, es la introductora del poeta ‘más grande vivo de la lengua inglesa’ y no sólo eso, sino que él habría producido un

viraje, desplazando el eje de la traducción de los textos en lengua francesa a los textos en inglés y, entre estos, habría privilegiado los de autores norteamericanos.

Las señalamientos de Rodríguez Feo escenifican una vez más las dos líneas divergentes que estructuraban la revista, y que si no siempre alcanzaron un encuentro armónico entre los miembros del grupo, fueron fundamentales para hacer de *Orígenes* la revista que realmente fue. Una revista que perseguía el equilibrio -en buena medida conseguido- a través de la distribución de su espacio entre la producción cubana, originista, que irrumpía como una poesía nueva y de signo diferente a lo que se hacía en Cuba en el momento, y la publicación y traducción de gran cantidad de material extranjero con el que sus miembros establecieron relaciones diversas.<sup>105</sup>

Las traducciones en *Orígenes* se limitaron realmente a dos lenguas, el francés, y el inglés, entre las que, a pesar de lo señalado por Feo, no hubo un desequilibrio en lo que se refiere a cantidad, aunque sí al valor que se les otorgó dentro de la revista. No nos detendremos ahora en el significado que para *Orígenes* tuvo la traducción y publicación de literatura francesa, dado que eso va a ser el objeto del próximo capítulo. Baste sólo señalar que si el contacto con esta literatura era más antiguo y más íntimo, ya que se remontaba por lo menos a todo el siglo XIX y había sido esencial a fines de éste para el surgimiento del Modernismo, en la década del cuarenta la relación de los cubanos con la cultura norteamericana era una relación mucho más viva, cercana y conflictiva.

En *Mea Cuba*, Guillermo Cabrera Infante asevera que si bien la Isla se vio sometida a depender económicamente de los Estados Unidos cuando se independizó de España en

---

<sup>105</sup> Al respecto conviene recordar este fragmento de la carta que el 37 de noviembre de 1944, Cintio Vitier le envía a José Rodríguez Feo: “¿Que si me gustó el número de Otoño? ¡Desde luego! Pero le confieso que me aliviaría ver un número *sin ninguna* traducción (aunque lo de Joyce y Williams es delicioso)”. (Las cursivas son del autor). (Roberto Pérez León. *Tiempo de Ciclón*. La Habana, Ediciones Unión, 1995.)

1902, esto no determinó también una influencia cultural, porque los modelos seguían siendo los europeos, Francia y España, esa cuenca del Mediterráneo, a la que Vitier en el número 19 de *Orígenes* le atribuía aún un papel rector: “[...]sin caer en la triste ingenuidad americana de negar el papel todavía rector de la cuenca del Mediterráneo en los rumbos del espíritu[...]”-había escrito allí-. Consideramos, sin embargo, que *Orígenes* es una prueba manifiesta de que el hiato entre dependencia económica e influencia cultural no era tan absoluto. Es decir que si los originistas -como en general la mayoría de los intelectuales latinoamericanos de mediados de siglo- seguían teniendo como “modelos” a las literaturas europeas, en ese momento comienza a producirse un viraje, que si no va a cambiar totalmente el “polo de religación” va a ampliarlo con una mirada que se dirige hacia a los Estados Unidos.<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> En “Nota sobre la otra vanguardia”, un artículo en el que José Emilio Pacheco estudia los antecedentes norteamericanos que derivaron en la poesía conversacional de los años sesenta, hace notar que ya en 1923 el mexicano Salvador Novo había percibido que la oposición arielista al poder norteamericano *versus* cultura “latinoamericana” era insostenible, que los Estados Unidos se habían convertido también en “el país donde florece la poesía”. Fruto de esa conciencia es la primera *Antología de la poesía norteamericana moderna* de 1924.

De 1928 es el “Panorama de la otra América: Veinte años de literatura en los Estados Unidos” del dominicano Pedro Henríquez Ureña, a quien Novo consideraba su maestro.

José Emilio Pacheco agrega aún que la antología de Novo fue prácticamente desconocida en México y que José Coronel Urtecho, al volver de Estados Unidos en 1927 y fundar en Nicaragua el grupo Vanguardia, será el gran difusor de los poetas norteamericanos en Hispanoamérica.

Del artículo de Pacheco se desprende que el interés por esa literatura venía desarrollándose desde hacía casi dos décadas, por lo menos en algunas zonas del campo intelectual de países como México y Nicaragua. El aporte más importante de Rodríguez Feo en este proceso y, por consiguiente de *Orígenes*, no consiste en haber sido los primeros sino en que su labor en lugar de ser antológica es sistemática.

Un rápido recorrido por el índice de la *Revista de Avance* evidencia cierto interés por la cultura norteamericana y un tímido acercamiento a su literatura.

Figuran allí: un comentario en la sección “Letras extranjeras” sobre “Platonism and the spiriutal life” de George Santayana (número 6 de 1927); en el número 7 del mismo año, un “estudio crítico” de una obra de Eugene O’Neill. Entre abril y mayo de 1927 publican “La sabiduría de Avicena” de George Santayana, traducida por Jorge Mañach. En febrero de 1928, un texto sobre la postura crítica de Mencken firmado por Burton Rascoe. En marzo de ese año dan a conocer un cuento de Katherine Anne Porter y en el número de octubre aparecen extractos de tres ensayos de Ezra Pound. También durante 1928 publican un fragmento de una carta de John Dos Passos, enviada al editor del *New York Times*. En tres números de 1928 aparece *En la zona* de Eugene O’Neill, traducida y comentada por Mañach. El 30 de junio de 1927, “Notas clínicas del norte” del crítico estadounidense H. L. Mencken y en el mismo número, con igual título, unas notas de George Jean Nathan. El 15 de diciembre de 1929 publican en la sección “Almanaque” informaciones sobre Waldo Frank. En enero de 1930 aparece un número que trae a Frank como protagonista, con un discurso

La forzosa cercanía geográfica va a dejar filtrar, junto con los productos culturales de consumo de masas como el *Reader's Digest*, ciertas obras, autores o nombres de la llamada "alta cultura".<sup>107</sup> En términos más o menos simples la situación puede ser descrita así: frente a un desprecio a las formas de vida norteamericanas comienza a existir un reconocimiento de determinada zona de su cultura, particularmente de su literatura, o aún de su poesía.

Por otro lado, esa tensión que se establece entre la repulsa al sistema de vida norteamericano y la valoración de cierta zona de su literatura no se acalla en las páginas de la revista, sino que por el contrario la recorre y, hasta cierto punto, está tematizada en la elección de algunos nombres, como por ejemplo el de George Santayana. Y aunque parezca paradójico, se puede ver entre el grupo de escritores publicados en la revista que se "oponen" al *american way of live* y los propios originistas una relación de contigüidad con respecto al vínculo que postulaban con su propio campo intelectual o con la zona de éste "dominada" por la cultura de masas. En el terreno estrictamente literario: "O que os une é uma experiencia partilhada da linguagem poética e o projeto comun de levá-la a um 'padrão universal' de excelência" (1998:144) -como señala Leyla Perrone-Moisés al referirse a los "escritores críticos" en su libro *Altas literaturas*. Los cubanos que despreciaban las formas de vida norteamericanas se enfrentaban también en el campo interno a la "mayoría" cubana de la época.

---

suyo: "A la juventud de Cuba"; "Waldo Frank y las dos Américas" de Félix Lizaso, "Signos de Waldo Frank" de Jorge Mañach y "Meditación de Waldo Frank", firmado por Juan Marinello.

Por último, podemos agregar que si en 1923 los intelectuales latinoamericanos habían comenzado a percibir la importancia de la poesía norteamericana, dos décadas después no podían ya ignorarla.

<sup>107</sup> En una carta de julio de 1945 a Wallace Stevens, Rodríguez Feo construye esta imagen de la influencia de la cultura de masas norteamericana: "The world will in time be inundated by vulgar, detestable American products because America is all powerful and can deliver the goods. Example: *The Readers' Digest* is the best selling magazine in Latin America, *Red Amber* is a best seller to the South, everybody says Thank you, OK., never gracias, Muy bien, and the movies? Well, let's skip that one..." (1986:64).



Por otra parte, la misma cercanía geográfica y la influencia norteamericana en la vida cubana tenía seguramente algún tipo de consecuencia entre cierta zona de los intelectuales norteamericanos. No tenemos datos acerca de la publicación, ni de la recepción en la época, de literatura cubana en Estados Unidos, pero este interés en la cultura cubana queda claramente manifiesto en la existencia misma de un abundante epistolario entre Wallace Stevens y Rodríguez Feo y sobre todo en las numerosas alusiones que esas cartas hacen a exposiciones de pintores cubanos en Nueva York.<sup>108</sup>

La publicación de la literatura norteamericana en *Orígenes* está sin duda estrechamente vinculada a la biografía de su principal traductor. José Rodríguez Feo recibió su educación formal en los Estados Unidos; esta intimidad con la lengua, la cultura y los medios académicos norteamericanos va a ser esencial para la consecución de textos de autores de esa nacionalidad y para su posterior traducción y publicación. ¿Quiere decir esto que otorgarle un lugar a la literatura norteamericana era un proyecto personal de Rodríguez Feo, como sus palabras dejan más o menos entrever? Sí y no. Sí, porque por las causas que acabamos de señalar este intelectual cubano tiene una relación de naturalidad con esa lengua y cultura, homologable tal vez a la de Victoria Ocampo con el francés.<sup>109</sup> Era lógico que él quisiera dar a conocer en el ámbito cubano, a través de *Orígenes*, una literatura que

---

<sup>108</sup> En su número de octubre de 1948 la revista *Poetry* (1912, editada en la década del cuarenta por Peter De Vries y Marion Strobel) publica la traducción de algunos poemas de Nicolás Guillén y en la tradicional noticia sobre los colaboradores anotan: "The Cuban poet, is one of the few Latin American writers who have become well known in this country". A pesar de que el comentario constata el casi desconocimiento de autores latinoamericanos en Estados Unidos, deja entrever una buena dosis de preocupación frente a lo que aparece como una falta.

<sup>109</sup> Por momentos resulta bastante tentadora la idea de establecer un paralelo entre las figuras de José Rodríguez Feo y Victoria Ocampo. Ambos provienen de la alta burguesía y, hasta cierto punto, se alejan de la misma para financiar y ponerse al frente de un proyecto cultural. Como fue señalado en el cuerpo del trabajo, ambos son "criados" en una lengua que no es el castellano, que, en su edad adulta deberán reaprender. Por último, la intimidad, en un caso con la lengua y la cultura francesas, y en el otro con la lengua inglesa y la cultura norteamericana, les posibilitará conseguir y traducir gran parte del material de esos países que publicarán en las revistas que financian y dirigen.

le gustaba, conocía, y que le resultaba particularmente cercana. Sin embargo, las causas personales son insuficientes en este caso. Si como Victoria Ocampo, Rodríguez Feo fue un mecenas, si como la argentina él se había criado en otra lengua distinta del castellano y tuvo que “reaprenderlo” cuando comenzó la labor con la revista,<sup>110</sup> *Orígenes* no fue su proyecto personal, sino que, como se sabe, fue la culminación de una serie de revistas tentativas que Lezama hacía desde comienzos de la década del cuarenta y éste tenía una cabal conciencia que para hacer de la revista que dirigía una revista verdaderamente cosmopolita necesitaba ponerse a la par de lo que estaba aconteciendo en el mundo en ese momento. Por los motivos mencionados, los editores se complementan en el tratamiento que darán al “universo norteamericano” dentro de la revista. Mientras Rodríguez Feo es el que viaja, establece los contactos y lleva a cabo las traducciones, Lezama, desde La Habana y porque no se desplaza de ésta, porque está en permanente contacto con las demandas del medio y consciente de sus carencias, es el que hasta cierto punto diagrama los pasos del otro editor y el que sugiere la publicación de algunos textos que pueden traer la frescura del lugar donde los hechos transcurren. El propio Rodríguez Feo vuelve sobre este aspecto en un texto citado por Roberto Pérez León en *Tiempo de Ciclón*:

Durante los años en que me ausenté de Cuba por diversos motivos [...] Lezama me tenía al tanto de los materiales que recibía o los que pensaba solicitar. También muchas veces me informaba, por anticipado, del sumario de cada número por si yo tenía alguna objeción que hacerle. [...] Como yo confiaba plenamente en su criterio, en cuanto a la calidad de los textos, solamente me correspondió como ‘agente de *Orígenes* en el extranjero’ -como él me llamaba medio en broma- obtener colaboraciones de los escritores que nos interesaba publicar (1995:45).

---

<sup>110</sup> En “Mis recuerdos de Pedro Henríquez Ureña” (*op. cit.*) Rodríguez Feo rememora la insistencia del dominicano para que mejorase su español. Estos consejos tomaron dos formas: la recomendación de leer a los “buenos escritores” de nuestra lengua y por otra parte, la de contactarse personalmente con algunos escritores cubanos como: José Antonio Portuondo, Ángel Augier, Cintio Vitier y Nicolás Guillén.

Es a través de la hermana de este intelectual -Camila- que, una vez en La Habana, Rodríguez Feo conoce a José Lezama Lima.

La literatura norteamericana entra a *Orígenes* en parte por las razones biográficas mencionadas y en parte porque en la década del cuarenta los Estados Unidos se habían convertido en un centro cultural relevante, que contaba con algunos de los poetas más significativos de las primeras décadas del siglo; contaba también con un movimiento de críticos importantes ligados a universidades como Harvard y si esto fuera poco, por sus salas de conferencias y sus mismas universidades transitaban intelectuales y escritores europeos. Si los Estados Unidos no eran Europa y no gozaban ante los ojos de los originistas del prestigio del viejo continente, eran ya por esos años un gran centro de exhibición de la cultura moderna. En otras palabras, como magistralmente fabula Lezama en la carta a Rodríguez Feo recién citada: “Te veo con el pescuezo piafando en el índice de visitantes de los grandes hoteles neoyorquinos a caza de celebridades intelectuales, para conducirlos a los deliciosos balcones de *Orígenes*”(José Rodríguez Feo:1989:45), los originistas estarán atentos a “lo mejor” que Estados Unidos produce en el ámbito de la lírica, y a su vez verán a ese país como un puente para obtener colaboraciones europeas y como el lugar más propicio para recoger las resonancias de las polémicas intelectuales que atravesaban el medio cultural del continente.

*Orígenes* emprendió así una labor de difusión de la poesía norteamericana más o menos sistemática, y tenía un proyecto en ese sentido pero -como vimos- esta literatura atraía ya por esos años a otros traductores americanos y era difundida también en otras revistas del continente.<sup>111</sup> Aunque el recuerdo de Rodríguez Feo ciñe la percepción y

---

<sup>111</sup> *Sur* no sólo comienza como una empresa conjunta y le dedica un número especial sino que publica periódicamente traducciones y reseñas de la misma.

Entre los textos traducidos y publicados por la revista argentina sobre o de literatura norteamericana, podemos nombrar: un texto de William Faulkner aparecido en el número 75 de 1940; la propaganda que en el número 96 la revista publica de la edición argentina de *Luz de agosto*, editada por la propia *Sur*; la publicación de “Poesía en tiempos de guerra” de T. S. Eliot, en el número 99 de 1941.

traducción de literatura norteamericana a *Orígenes*, centrando en ello la importancia de la revista, esta literatura era, en la década del cuarenta, una fuerza cultural que comenzaba a tener repercusión además de en otros países del ámbito americano en la propia Europa.<sup>112</sup>

Para concluir con este aspecto, tal vez valga la pena señalar que el criterio que rige el recorte que de literatura norteamericana hace *Orígenes* se inscribe en una cierta “tradicción” que había comenzado a finales del siglo XIX con el Modernismo. Los origenistas eligen para publicar en su revista a poetas que representan la “otra posibilidad” de la cultura norteamericana, continuando el movimiento que había iniciado Rubén Darío al hacer el

---

Los números dedicados a la literatura norteamericana son el 113 y 114 y los autores que allí aparecen son los siguientes: Walt Withman, Morton Dauwen Zabel, Jhon Peace Bishop, Marianne Moore, E. E. Cummings, Hart Crane, Wallace Stevens, Karl J. Shapiro, Robert Penn Warren, Dunstan Thompson, Katherine Anne Porter, Delmore Schwartz, Mary Mc Carthy y Eudora Welty.

Ya en el número 128 de 1945 publican una nota sobre *Moby Dick*, firmada por Eduardo González Lanuza; en el número 133 un texto de Octavio Paz, titulado “Visita al poeta Robert Frost”; en el número 135 aparece en la sección notas, una firmada por E. L. Revol: “Harry Levin: James Joyce. A critical Introduction”. Waldo Frank escribe en el número 143 de ese mismo año y un ensayo de Patrick Dudgeon sobre “Los cuartetos de Eliot” es el que clausura la presencia de la literatura norteamericana en la *Sur* de 1945.

El número 169 de 1948 se abre con un texto de Victoria Ocampo sobre Eliot, con motivo de la obtención reciente del premio Nobel por parte del poeta norteamericano.

En 1949, en el número 174 publican “Wakefield” de Hawthorne.

En el número 186 de 1950 publican una nota sobre el suicidio del intelectual norteamericano Francis O. Matthiessen y en el número 189 un texto del crítico Lionell Trilling.

El recuento que hicimos es, por supuesto, insuficiente pero de cualquier modo ilustrativo de lo que señalamos en el cuerpo del trabajo.

<sup>112</sup> Al respecto es ejemplar un ensayo del escritor inglés Stephen Spender, publicado en la revista argentina *Realidad*, en el número de setiembre-diciembre de 1949. Luego de pasar un año y medio en Estados Unidos, el poeta analiza la situación del escritor norteamericano, comparándola con la del escritor inglés o europeo, en general. La perspectiva del análisis de Spender coincide, en parte, con la mirada origenista sobre esta literatura. Spender explicita lo que en la elección de *Orígenes* estaba implícito, que: “La grandeza de la literatura norteamericana deriva de [su] oposición viviente de otra Norteamérica que está muy viva dentro del sistema americano. Basta mencionar -escribe- los nombres de sus mejores escritores: Hemingway, Faulkner, Tate, Wilson, Robert Lowell, E. E. Cummings, Marianne Moore, Penn Warren Blackmur, Matthiessen, Trilling, Thurber, Jean Stafford, Mary McCarthey, Eudora Welty, elegidos al azar, para mostrar que la mejor literatura norteamericana contemporánea constituye un cuerpo viviente de protesta contra la vulgaridad, la comercialización, la propaganda, la explotación, que muchos consideran las cualidades americanas más características”. (Stephen Spender. “La situación del escritor norteamericano”, en *Realidad*, setiembre-diciembre, números. 17-19, Buenos Aires, 1949, p.178.)

Claro que el análisis se aparta de la perspectiva origenista porque en su ensayo Spender se detiene en el hecho de que, a diferencia del escritor europeo que cuenta con una larga tradición y una serie de espacios de formación, el escritor norteamericano está solo. Eso no podían verlo los origenistas, o para ellos no era importante porque su situación era bastante más precaria que la de sus vecinos del Norte.

magistral retrato de Edgar Allan Poe en *Los raros*, de 1896. En ese ensayo, para presentar al autor de “El cuervo”, luego de una introducción en la que diseña una imagen grotesca de la vida en el país del norte, Darío escribe: “Por voluntad de Dios suele brotar de entre esos poderosos monstruos, algún ser de superior naturaleza, que tiende las alas a la eterna Miranda de lo ideal. Entonces, Calibán mueve contra él a Siorax, y se destierra o se le mata. Esto vio el mundo con Edgar Allan Poe, el cisne desdichado que mejor ha conocido el ensueño y la muerte [...]”(1905: 17).<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> La opción de Martí parece, sin embargo, haber sido de signo diferente. Durante sus quince años de exilio en Estados Unidos escribe innúmeros artículos y ensayos que envía a los diarios americanos. En ellos pasa revista a la vida y la política norteamericana de la época, en la que incluye también su vida cultural. Muchas veces escribe a propósito de la muerte de algunos escritores, por lo que el espectro es más amplio e “irregular”. De todas maneras, es curioso que los origenistas, pese a declarar a Martí como modelo y maestro, y pese a cierto fastidio que Lezama mostraba por la figura de Rubén Darío, coincidan mayoritariamente con las elecciones literarias del nicaragüense y no con las de su coterráneo. Hemos visto esto ya en el primer capítulo, cuando analizamos la relectura de la tradición literaria española que *Orígenes* lleva a cabo.

### *Con las mejores intenciones*

**From here, my dear friend, everything you read sounds a bit fantastical and absurd. Maybe we are (the Spaniards and Cubans) a race of retarded mortals. We still live by norms of other centuries and will not recognize completely the mechanical urge. Just to prove this point: in Habana the new cafetera (little engine that makes coffee) are called (as advertisement) La Bomba Atómica. That sense of humour has saved us from the madness and nonsense that threatens to end your more 'civilized' histories.**

**José Rodríguez Feo a Wallace Stevens, 3 de enero de 1951.**

Como ya fue dicho reiteradas veces, entre los escritores norteamericanos que *Orígenes* publica el poeta Wallace Stevens ocupa un lugar relevante. Pero si éste se vuelve particularmente relevante para *Orígenes* y también para nuestro trabajo, o sobre todo para este último, no es por los poemas que aparecieron en la revista sino por la correspondencia que durante diez años cruza con Rodríguez Feo y que está publicada con el nombre de *Secretaries of de Moon*.<sup>114</sup> Las cartas, uno de los más fructíferos intercambios norte-sur, de acuerdo con sus compiladores, son prácticamente contemporáneas de las que cruzaron Rodríguez Feo y Lezama Lima, convirtiéndose muchas veces en contracara y complemento de las mismas. Por sobre todo, ellas encierran un registro minucioso del modo cómo Rodríguez Feo se acercaba a la literatura norteamericana, del deseo y la curiosidad que este caribeño tenía por la misma, en la época en que se convierte en su traductor y en editor de una revista literaria; y registran al mismo tiempo su mirada crítica sobre la cultura de ese país, una crítica que muchas veces, en tono y contenido, repite y se pliega a los comentarios que Lezama le enviaba en sus cartas desde La Habana.

Sin embargo, en *Secretaries* no sólo encontramos las palabras del cubano frente a su maestro norteamericano; ellas encierran también la mirada que un poeta de lengua inglesa y

---

<sup>114</sup> Durham, Edited by Beverly Coyle and Alan Filreis, Duke University Press, 1986.

entrado en años<sup>115</sup> construye sobre la revista que unos jóvenes cubanos habían empezado a publicar en el trópico, un lugar que pese a la cercanía geográfica es deseado e imaginado por Stevens como una alternativa, como un reservorio, frente a las incomodidades y al cansancio que le producían la modernidad y el medio cultural estadounidenses.

El epistolario entre Rodríguez Feo y Wallace Stevens se inicia el 30 de noviembre de 1944 con una carta que el cubano le envía desde La Habana. Es la carta inicial de alguien que, puesto a hacer una revista, se propone traducir a uno de los más importantes poetas del modernismo angloamericano. En ella ya están desplegadas algunas de las directrices que regirán la relación de estos dos hombres: la admiración que por Stevens siente Rodríguez Feo, quien confiesa haber traducido, como ejercicio de estudiante en Harvard, algunos poemas de *Harmonium* y *Notes Toward a Supreme Fiction*; la intimidad que el joven cubano muestra con el campo intelectual norteamericano, un sentimiento que lo anima y lo autoriza a enfrentar el desafío de traducir a Stevens y publicarlo en su revista.<sup>116</sup>

El poema de Stevens que Rodríguez Feo quería traducir y publicar en el número de invierno era “Esthétique”. La respuesta de Stevens, una semana más tarde, autoriza la traducción, manifiesta el placer que le produjo haber recibido la carta del cubano, pide un ejemplar de *Orígenes*, y le cuenta que está suscripto a *Sur* aunque desconoce prácticamente el español.

Leer las cartas ahora nos posibilitará seguir ciertas zonas de la conversación que durante esos años mantienen el maestro del Norte y el discípulo del Caribe. Una conversación que se organiza a partir de las buenas intenciones de ambos pero que nace y

---

<sup>115</sup> De hecho las cartas abarcan los diez últimos años de la vida de Stevens.

<sup>116</sup> Esa intimidad está expresada en la reproducción de un comentario de Marianne Moore, quien le habría sugerido que él mismo tradujese a Stevens y por si el nombre de la poeta fuera insuficiente, Rodríguez Feo cita también en esa primera carta a W. C. Williams, quien podría dar fe de su virtuosismo como traductor. “And W. C. Williams could tell you of my virtuosity, I mean my ability as translator” (1986:33).

se desarrolla acechada por el malentendido, un malentendido que queda al descubierto con el pasaje de los años.<sup>117</sup>

Wallace Stevens escribe su segunda carta a Rodríguez Feo el 4 de enero de 1945 y ella es básicamente el relato de su lectura del primer número de *Orígenes*. Este número, dividido en secciones, trae en la primera parte, además de las “Señales” firmada por los editores, poemas de Ángel Gaztelu, Gastón Baquero, Cintio Vitier y Luis Antonio Ladra; también un cuento de José Lezama Lima, un ensayo filosófico de Aníbal Rodríguez y un ensayo de José Rodríguez Feo sobre George Santayana. En la sección “Notas”, dos artículos firmados por Guy Pérez Cisneros -uno con el nombre completo y otro sólo con las iniciales- sobre pintura cubana: “Lo atlántico en Portocarrero” y “Diago”. En la sección de música, que aparecerá esa única vez, Eduardo Valdés Santo Tomás escribe un artículo titulado “XI Concierto Ordinario de la Orquesta Filarmónica” y en la sección “Especie de actualidad” publican la única traducción del número, una entrevista a Marc Chagall, a cargo de James Johnson Sweeney.

El número, con la conocida portada del pintor Mariano Rodríguez, un grabado que representa a un hombre y una mujer abrazados, está profusamente ilustrado. En él se reproducen, un cuadro de Amelia Peláez, una escultura de Alfredo Lozano, dos viñetas y un óleo del propio Mariano.

Veamos entonces qué y cómo leyó Wallace Stevens este ejemplar de *Orígenes*. La revista, que le recuerda una publicada en Génova durante la Primera Guerra Mundial, le merece el siguiente comentario: “Of course, for the reader of the exterior, what is of

---

<sup>117</sup> Tomamos el término malentendido, en tanto concepto que opera en la relación entre dos culturas, del ensayo de Beatriz Sarlo: “Victoria Ocampo o el amor de la cita. Traducción, traslado y viaje”, (*La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires, Ariel, 1998.) Como en el caso de Victoria Ocampo con sus interlocutores extranjeros, en la relación entre Rodríguez Feo y Wallace Stevens, el malentendido tendrá lugar en dos planos, el propiamente lingüístico y el cultural.



particular interest is the Cubans themselves” (1986:35). Podemos pensar que este presupuesto de Stevens no era suyo exclusivamente, que en general los lectores que la revista tenía fuera del ámbito del español -básicamente escritores y críticos literarios- no estaban interesados en las firmas internacionales que *Orígenes* podía recoger, que su interés se centraba -y tal vez deberíamos decir que con razón- en la producción cubana. Dejemos momentáneamente en suspenso este interrogante. Como vimos, este primer número abunda en firmas cubanas, por lo que debería haber satisfecho el interés y la curiosidad del poeta norteamericano; sin embargo, el núcleo del mismo se le escapa porque la precariedad de su español no le permite juzgar la poesía. Hábilmente Stevens se desplaza de su imposibilidad y coloca el centro de la revista en los ensayos y no en la poesía. “I think -escribe- that the philosophical and critical work in *Orígenes* is better than anything else [...]” (1986:35). Esta limitación ante la lengua española, que reaparece frecuentemente mencionada en las cartas a Rodríguez Feo, le imposibilitará apreciar el real lugar de Lezama Lima dentro de la misma.

El verdadero descubrimiento -¿o deberíamos decir el verdadero hallazgo cubano?- parecen haber sido las viñetas de Mariano Rodríguez. Acerca de la pintura del cubano escribe: “The fastidious make-up and Mariano’s happy little drawings touch me (Mariano is in fact exquisite). Nothing quite so unconcerned has come my way for a long time” (1986:35). Este primer y feliz acercamiento a su pintura, recibido con enorme beneplácito por Rodríguez Feo, se convertirá en uno de los ejes del diálogo de ambos. Porque la pintura -y no solamente la de Mariano- constituye un aspecto de “lo cubano” alrededor del cual ambos corresponsales pueden discutir en un pie de igualdad. Es decir que el desconocimiento del español no funciona aquí como un obstáculo para la comprensión, o como una justificación para la incomprensión. Los comentarios, que tienen a la pintura de

Mariano como objeto, nos posibilitarán ver de forma menos velada la lectura que Wallace Stevens hace del arte y la cultura cubanas, ya que sus propias reflexiones aseguran que la pintura y la escritura enfrentan los mismos problemas, sólo que con materiales distintos. Al respecto le escribe a José Rodríguez Feo: “As you know, I pay just as much attention to painters as I do to writers because, except technically, their problems are the same” (4 de mayo de 1948, p.124). Y también porque -valga recordarlo- la pintura de Mariano, así como la de otros del mismo movimiento era uno de los aspectos del proyecto origenista.

El entusiasmo inicial de Wallace Stevens por la pintura de Mariano Rodríguez no va a ser únicamente una de las bases del diálogo entre el cubano y el norteamericano sino que desatará una serie de consecuencias más o menos inmediatas. Como respuesta a los elogios, Rodríguez Feo le envía a Stevens una acuarela de Mariano que posteriormente va a ser tema de un poema del autor, una de las “imágenes” a las que Lezama se refería en las “Señales”.

Es por este encanto inicial que, en visita a Nueva York, Stevens habla con el crítico norteamericano Walter Pach acerca de Mariano y también de Rodríguez Feo. Por su parte, Pach, alguien que según Stevens estaba lleno de admiración por todo lo latinoamericano, le habla al poeta sobre el mexicano Alfonso Reyes.

Seguramente los comentarios del amigo poeta, sumados a su interés por el arte latinoamericano y a la buena impresión que le causa una carta de Rodríguez Feo recibida el mismo día de la llamada de Stevens, están en el origen del ensayo que Walter Pach escribe sobre “El arte americano” y que aparece en el número 4 de *Orígenes*. Walter Pach escribió este ensayo a pedido de los origenistas, quienes deseaban su opinión sobre una exposición

de pintura cubana realizada en Nueva York.<sup>118</sup> El crítico, que la había visto hacía ya tiempo y no la recordaba en detalle, en lugar de complacer a los hacedores de la revista con una crítica elogiosa venida de fuera, toma a la exposición como punto de partida para escribir un ensayo sobre las posibilidades del arte americano, aunque en su título las enuncie como problemas. Y en un movimiento, tanto estético como político infrecuente, engloba con este término al arte latino y angloamericanos. Su texto, que por los conceptos que emite se integra fácilmente a los que más tarde escribieron tanto Lezama como Rodríguez Feo sobre la pintura mexicana -e incluso este último sobre Mariano Rodríguez-<sup>119</sup> sitúa al arte del continente entre dos tradiciones: la europea y las indígenas y aboga para que el mismo se independice de las opiniones de los centros europeos, “las capitales más autorizadas” -dice Pach- (número 4:184). ¿Debe entonces el arte americano embeberse de la tradición indígena? “Lo que recibimos de nuestro continente, sea por la sangre, por defecto del clima, del modo de vivir, y de las demás circunstancias del ambiente, tiene que ser una influencia inconsciente. ¡Nada de más aburrido que el nacionalismo profesional! (185) -se entusiasma-.

Este ensayo, aparecido en los primeros números reviste una gran importancia para la revista y ocupa un lugar singular entre las lecturas del arte cubano llevadas a cabo por extranjeros allí. ¿Por qué? En principio porque se suma a una prédica que puede seguirse en *Orígenes* desde su número inicial, que pretende mostrar que el arte cubano, como el americano en general, no debe confundirse con el costumbrismo sino tender a ser un

---

<sup>118</sup> Se trata probablemente de la exposición “Modern Cuban Painters”, realizada en el Museo de Arte Moderno entre el 16 de marzo y el 7 de mayo de 1944.

<sup>119</sup> Allí, Rodríguez Feo escribe: “Las estéticas, así como las doctrinas políticas y económicas, son el depurado jugo de una larga fermentación. La tierra, el clima y el carácter que definen una estética alemana o española no pueden reproducirse aquí. Por eso resulta fútil y estéril acudir a estéticas extranjeras para explicar nuestra pintura como ya han hecho tantos críticos cubanos. La estética no es algo desligado de la obra de arte. La obra de arte va creando su propia estética” (número 3 de 1944, p. 159).

producto universal; un discurso que -como vimos en el capítulo anterior- comienza en las primeras “Señales”, cuando hacen hincapié en la libertad propia del americano, y se cierra con el artículo de Fernández Retamar “América, Murena, Borges” que la revista publica en 1955.

El segundo elemento que distingue a este texto es que Pach da un salto cualitativo al partir del presupuesto de que las dos Américas tienen un arte que se enfrenta a problemas similares y no diferencia entre una América anglosajona, que estaría del lado blanco europeo -del lado de la modernidad-, y una América latina a la que le correspondería, o la que se podría permitir un arte más ingenuo.<sup>120</sup> “Problemas del arte americano” es el texto firmado por un norteamericano que establece con *Orígenes* una comunidad de diálogo explícito y no, como Lezama asegura en el fragmento que citamos más arriba, autores como Eliot o Wallace Stevens. Sin embargo, a pesar de lo que el texto postula, Walter Pach sigue siendo un extranjero en *Orígenes*, un extranjero que escribe en una lengua de cultura y actuará dentro de la revista como una autoridad. *Orígenes* se debate repetidamente en esa contradicción: si por un lado lleva adelante un proyecto que defiende la “diferencia” del arte americano o cubano, si defiende el uso irreverente de las fuentes, por el otro

---

<sup>120</sup> En “El ocaso de la vanguardia” de 1972, Octavio Paz traza un paralelo entre la poesía moderna de lengua inglesa y la escrita en español. En este texto el mexicano sostiene que la evolución de ambas es semejante. Esta afinidad proviene según él del hecho que las dos son literaturas en lenguas transplantadas y que están siempre en una relación de conflicto entre el espacio americano, en el que los poetas nacieron, y el espacio europeo que abandonaron. Es interesante el movimiento de Paz porque se inscribe en un ensayo, en el que, entre otras cosas, este poeta intenta demostrar cómo el arte norteamericano es una cara más del arte moderno occidental y cómo, al igual que la vanguardia latinoamericana, hay que buscar su fuente en Francia. Como vemos, el texto de Pach era un texto subversivo y seguramente estas ideas lo siguieron siendo durante bastante tiempo como para que alguien del otro lado de la frontera, treinta años después, escribiera un ensayo para intentar poner las cosas en su sitio.

“implorará” con frecuencia el reconocimiento de aquellos que pertenecen a una cultura no periférica.<sup>121</sup>

Volvamos, entonces, al epistolario. El 26 de noviembre de 1945 Wallace Stevens le escribe a Rodríguez Feo una extensa carta en la que comenta sus impresiones sobre la pintura de Mariano Rodríguez. El pintor cubano había expuesto entre el 17 de octubre y el 3 de noviembre una serie de pinturas y dibujos en la Feigl Gallery de Nueva York, un total de 27 telas que le permitieron al poeta norteamericano “formarse una idea” más acabada acerca de la obra de este artista, de quien, hasta el momento, conocía únicamente dos acuarelas y las reproducciones, en blanco y negro, aparecidas en *Orígenes*.

En su visita a la exposición, el encuentro inesperado con “la fuerza y la violencia” de su color va a producir un efecto negativo en Wallace Stevens, quien ve en la pintura del cubano una fuerte influencia mexicana. El poeta pone énfasis en afirmar que la pintura de Mariano evidencia que él estudió en México y que, como todo lo mexicano, tiene una nota folklórica. No sólo destaca la nota mexicana sino que no alcanza a ver en su pintura la

---

<sup>121</sup> Valga en este punto una digresión. Cada vez que en este capítulo nos hemos referido a los Estados Unidos de 1940 como una cultura central o no periférica hemos sentido cierta incomodidad, por lo que creemos que debemos aclarar esta noción.

En el ya citado “Victoria Ocampo o el amor de la cita. Traducción, traslado y viaje” Beatriz Sarlo escribe que la visita a Nueva York le enseña a Victoria Ocampo “otra posibilidad, *americana*, de la cultura” (las cursivas son nuestras). Nueva York no es París, pero es igualmente fascinante. De esta afirmación se deduce que Nueva York es un centro, pero diferente, o que ha sabido constituirse en una modernidad alternativa a la modernidad europea.

Queremos destacar que la función que esta capital cumple para *Orígenes* es de signo diferente. La “cultura” norteamericana no es para los origenistas un descubrimiento tardío como lo fue para Victoria Ocampo. Nueva York y los Estados Unidos en general son para ellos una fuerte y constante presencia y representan el centro cultural fuera del ámbito hispanoamericano más cercano y conocido con el que cuentan.

Es cierto que como todos los intelectuales latinoamericanos, los cubanos se formaron leyendo a los franceses, pero no es menos cierto que los Estados Unidos estaban absolutamente presentes -demasiado próximos- por su intervencionismo en la política cubana y que la literatura norteamericana y la vida cultural de los Estados Unidos era, para José Rodríguez Feo, tan conocida y presente como fue Francia y la cultura francesa para Victoria Ocampo.

Si ya por el cuarenta puede hablarse de Nueva York como un centro, creemos que, por lo menos para los cubanos, la cultura norteamericana no cumple la función de alternativa americana porque de allí provienen gran parte de los escritores extranjeros de prestigio que les interesa publicar, sean estos norteamericanos o simplemente europeos que viven o trabajan en Estados Unidos.

marca europea. Como concesión, casi al final de la carta, anota que, sin duda, se trata de un hombre de gran vitalidad. Wallace Stevens ve en la pintura del cubano origenista las mismas características y defectos que los origenistas veían y criticaban en la pintura mexicana y de los que pretendían estar lejos, como ya vimos en el capítulo anterior. Aunque esta crítica debió ser un choque muy duro para Rodríguez Feo, ya que el poeta admirado no encuentra en la pintura del representante del ala plástica origenista el tipo de modernidad que ellos se proponían construir, el propio Rodríguez Feo coincidía con la segunda parte de la observación. En “La obra de Mariano y su nueva estética” había señalado que pese al dominio del color que sus cuadros evidenciaban, su composición demostraba “un empleo ingenuo de los recursos de la tradición europea” (Número 3, 1944: 157)

Rodríguez Feo no responde a estas críticas de manera directa ni inmediata; lo hará años más tarde en un comentario en que arremete contra la pintura mexicana y distingue a la cubana. Puede leerse aquí uno de los primeros malentendidos de este diálogo: donde Rodríguez Feo ve una “irónica interpretación de nuestra realidad nacional” -como había escrito en “La obra de Mariano y su nueva estética” -, el norteamericano ve una marca de folklore; digamos que el norteamericano no consigue ver la ironía e interpreta los cuadros de Mariano Rodríguez “a la letra”. Donde Rodríguez Feo ve la revelación de las cualidades esenciales de lo “criollo”, alcanzadas a través de la representación de unos guajiros, que no son copia de la realidad sino “inventados por una imaginación artística”, Wallace Stevens ve solamente una marca costumbrista.

¿De qué habla este malentendido? ¿Cuál es la estética que le conviene al trópico? ¿Puede un lector del norte ver la sutileza o la diferencia entre los cuadros de los muralistas mexicanos y los de Mariano Rodríguez? Y por último: ¿se trata realmente de un

malentendido o es que Mariano Rodríguez no había alcanzado una expresión universal como los origenistas pretendían?

Probablemente una respuesta pertinente a estas preguntas y a los comentarios de Wallace Stevens se encuentre en las palabras de Marc Chagall -otro pintor al que se tildaba de costumbrista-, en la entrevista de James Johnson Sweeny, que *Orígenes* traduce y publica en su primer número. Afirma Chagall:

Nada hay de anecdótico en mis cuadros -no hay cuentos de hadas- ni literatura en el sentido de asociaciones con las leyendas folklóricas. [...] Para mí, un cuadro es una superficie plana cubierta con representaciones de objetos y animales, pájaros, o seres humanos -con un orden en el cual una lógica anecdótica, ilustrativa nada tiene que ver. El efecto visual de la composición pintada es lo primordial. Las demás consideraciones estructurales son secundarias. Así como antes de 1914, me achacaban constantemente la palabra literatura, o pintura literaria, ahora me llaman creador de cuentos de hadas y fantasías (Número 1, 1944: 48).

Y más adelante:

Pero por favor defiéndame contra la gente que habla de anécdota y cuentos de hadas en mi obra. Una vaca y una mujer para mí son la misma cosa -en mi cuadro son meramente elementos de composición (49).

Dijimos que Rodríguez Feo responderá a la crítica de Wallace Stevens tiempo después y de forma indirecta. De regreso de México, le envía una carta al poeta norteamericano en la que entre otros comentarios critica la propaganda nacionalista que puede verse entre los plásticos mexicanos. Queremos retomar la oración que cierra el párrafo: “The Cubans are less pretentious, more charming and some have produced works wich surpassed the bloody, creaming, cultural and nationalistic propaganda of the mejicanos” (9 de abril de 1948, p.123). Wallace Stevens comprende que las palabras de su corresponsal son un elogio velado a Mariano Rodríguez y en la respuesta a esa carta vuelve directamente al tema, afirmando, esta vez sin medias tintas, que la pintura de Mariano no le gusta. No le gusta porque la encuentra retórica y carente de autenticidad, “I just don’t think

that Mariano is being himself” -escribe-. En los cuadros del cubano, Wallace Stevens no encuentra la “voz” de Mariano Rodríguez.

Más allá de la justicia o no de las críticas de Stevens es importante destacar que en ellas el arte cubano es mirado y criticado con los mismos niveles de exigencia con los que mide el arte de países con una tradición más fuerte. Queremos decir que en este caso Stevens no hace concesiones, ni para agradar a su interlocutor, ni como las podría haber hecho alguien de una cultura central frente a una manifestación artística de una cultura periférica, “perdonando” lo que considera falencias porque, en todo caso, se está ante un “primitivo”. De cualquier manera la pregunta insiste: ¿cuál es el arte que le conviene a Cuba? ¿Cómo ser modernos y continuar siendo cubanos? o ¿Cómo construir una modernidad propiamente cubana que no sea nacionalista pero que sea auténtica sin parecerse a lo que artistas de otros lugares hacen? O incluso, ¿a qué se refiere Stevens cuando en una carta de 1949 le dice que su trabajo (el de Rodríguez Feo) es ayudar a construir el espíritu de Cuba?,<sup>122</sup> un consejo que Fina García Marruz reconoce en *La familia de Orígenes* de 1997. Allí escribe: “El propio Wallace Stevens, en carta que mucho lo honra, fue el primero en decirle [a Rodríguez Feo] que no se podía olvidar, al hacerlo [al publicar a autores norteamericanos], la primordial defensa de ‘la identidad de Cuba’, y del ‘genio de su país’” (74).

Un extenso comentario del propio Stevens acerca de *Orígenes* nos puede ayudar a ver con mayor claridad qué entendía éste por un arte o una literatura propiamente cubanos. En una carta del 23 de marzo de 1945 Rodríguez Feo le dice a Stevens que pospuso la publicación de unos poemas suyos porque en el aire flotaban acusaciones de

---

<sup>122</sup> “Your job is to create the spirit of Cuba” (1986:166).



“imperialismo” causados por una excesiva cantidad de material extranjero que la revista habría publicado. Wallace Stevens no tarda en responder, y el 6 de abril escribe:

There is something else that you have spoken of on which I should like to say a word or two, and that is the risk you run in respect to accusations of imperialism. I should say that the risk is not a risk in respect to imperialism but in respect to eclecticism. For instance, that article on Chaucer. The act of editing a review is a creative act and, in general, the power of literature is that in describing the world it creates what it describes. Those things that are not described do not exist, so that in putting together a review like *Orígenes* you are really putting together a world. You are describing a world and by describing it you are creating it. Assuming that you have a passion for Cuba, you cannot have, or at least you cannot indulge in, a passion for Brinnin and Levin, and so on, at the same time. This is not a question of nationalism, but it is a question of expressing the genius of your country, disengaging it from the mere mass of things, and doing this by every poem, every essay, every short story which you publish and every drawing by Mariano, or anyone else. The job of the editor of *Orígenes* is to disengage the identity of Cuba. I hope you won't mind my saying this. After all, I am not saying it for your sake, or for the sake of Cuba, but for my own sake. I agree with Caillois in this, at least, that there should be many things in the world: that Cuba should be full of Cuban things and not of essays on Chaucer (1986: 56, 57).

Hay aquí sin duda un programa de lo que debería ser una revista literaria o, más exactamente, de lo que debería ser *Orígenes* para convertirse en una revista cubana “auténtica”; o para retomar la terminología aplicada a las pinturas de Mariano Rodríguez, para ser “ella misma”. Cuando comenta su primera lectura de *Orígenes*, Wallace Stevens señala que, por supuesto, un lector extranjero está interesado en las propias cosas cubanas. Aquí radicaliza el comentario y coloca como condición necesaria de una revista literaria lo que antes había considerado como una demanda o necesidad de un lector foráneo. De sus palabras se desprende que no sólo no es posible sentir pasión por Cuba y al mismo tiempo por críticos o poetas norteamericanos sino que un cubano o un americano -ya que la argentina María Rosa Lida era la autora del texto sobre Chaucer- deben escribir sólo sobre el arte o la cultura de sus países para no correr así el “riesgo” de tornarse eclécticos y fundamentalmente para crear una literatura nacional, cubana en esta oportunidad. Wallace Stevens aclara que no se trata de nacionalismo y usa una palabra tan cargada como ésa pero más antigua, se trata de “expresar el genio del país”. Esta preocupación de Stevens por especificar que no habla de nacionalismo es interesante, ya que seguramente quien había

manifestado tanto rechazo frente a las marcas nacionalistas de la pintura mexicana no quería ser malinterpretado.

La meta que Stevens sugiere para una revista -“expresar el genio nacional”- coincide en última instancia con lo que los origenistas se proponían y que -como extensamente analizamos en el primer capítulo- consistía para Lezama en construir una teleología insular o adquiriría forma algunos años más tarde en *Lo cubano en la poesía* de Cintio Vitier. Aparentemente, tanto los cubanos como el poeta norteamericano parten de un lugar similar, el de la necesidad de expresar las esencias; pero lo que debemos tener en cuenta es que para los origenistas, la esencia -lo verdaderamente cubano, o lo insular- no es un objeto que se ofrezca fácilmente sino que debe ser construido.

En otras palabras, Stevens, como lector extranjero, pretende que una revista cubana - *Orígenes* en este caso- le descubra a Cuba a través de sus textos, que Cuba aparezca representada en los textos que *Orígenes* publica. El problema o el malentendido surge porque la Cuba que los origenistas descubren -cuya revista publica un ensayo de una argentina sobre Chaucer o poemas de Brinnin- no condice con el país que Stevens imaginaba.

Sus reflexiones muestran, en todo caso, un desconocimiento profundo de aquello que los origenistas entendían como la construcción de una expresión propia. En *El primitivo implorante*, Arnaldo Cruz Malavé señala que en la concepción lezamiana las islas deben buscarse “a sí mismas fuera de sí mismas, en la otredad” y que “es precisamente ese desarraigo, esa imitación, esa búsqueda de lo nacional en lo otro lo que Lezama recupera y reclama” (1994). No se trata en el caso de los origenistas de importar modelos culturales sino de insertarse desde Cuba -o desde América- en la modernidad internacional.

Por otra parte, y en términos más amplios, los comentarios de Stevens dejan al descubierto un vasto desconocimiento de lo que significaba construir la modernidad en América latina, un proyecto que desde sus inicios estuvo marcado por lo que Haroldo de Campos lee en la “antropofagia” de Oswald de Andrade: [una] “devoración crítica del legado cultural universal, llevado a cabo no a partir de la perspectiva sumisa y conciliatoria del ‘buen salvaje’, sino desde el punto de vista desengañado del ‘mal salvaje’, devorador de blancos, antropófago” (s/d:48). Es claro que un proyecto de esta clase tiene hasta cierto punto al eclecticismo como condición. El proyecto de Lezama era publicar una revista cosmopolita, cuyos textos -como ya fue dicho- debían pertenecer a una tradición humanista, lo que presupone la publicación de material cubano, sí, pero también el estar alerta a “lo bien hecho por otros”.

Por último, las apreciaciones de Wallace Stevens nos llevan a preguntarnos hasta qué punto el poeta norteamericano es un verdadero interlocutor cultural de Rodríguez Feo o incluso hasta qué punto se puede hablar de “fructífero diálogo norte-sur”, como señalan los autores de la introducción a la correspondencia. Aunque está recorrida por las buenas intenciones que presupone todo intento de diálogo, el epistolario se nos presenta muchas veces como una escritura que puede ser calificada como una “zona de contacto”. La expresión, de Mary Louise Pratt, se refiere a los “espacios sociales en los que culturas dispares se encuentran, chocan y se enfrentan, a menudo en relaciones de dominación y subordinación fuertemente asimétricas: colonialismo, esclavitud, o sus consecuencias como se las vive en el mundo hoy en día” (1997: 22). Posiblemente la denominación puede sonar un poco fuerte o incluso forzada al ser aplicada a la correspondencia entre un poeta norteamericano y uno de los directores de una revista de poesía del Caribe, pero su lectura y análisis ponen en evidencia que, entre las buenas intenciones y los tonos sutiles de una

conversación intelectual, se escuchan los chirridos que provoca el encuentro de dos culturas no sólo diferentes sino envueltas en una relación asimétrica.

Hasta el momento hemos dejado que hablase únicamente Wallace Stevens. Veamos ahora cómo Rodríguez Feo se acerca en esta correspondencia a la literatura norteamericana. Las cartas que el cubano cambia con Lezama así como las que escribe al poeta norteamericano le ofrecen al lector un panorama bastante detallado de las lecturas que realizó entre 1944 y 1955. Posibilitan también seguir de cerca sus descubrimientos y decepciones. Mientras Lezama con tono irónico suele recomendarle lecturas francesas o españolas, como antes lo había hecho Pedro Henríquez Ureña, a Wallace Stevens lo interrogará frecuentemente acerca de sus opiniones sobre determinados escritores norteamericanos y le solicitará información sobre algún material crítico, cuyo tema sea la poesía.<sup>123</sup> El cansancio y un cierto desinterés del escritor entrado en años lo dejará la mayor parte de las veces sin respuesta. Encontrarán sí una importante afinidad en el nombre de George Santayana, una antigua pasión de Stevens, que Rodríguez Feo reaviva. Durante años Feo pregunta y pregunta con la insistencia de un niño, y como ellos pareciera hacerlo por el propio placer de escucharse y de afirmarse en la construcción de una imagen del mundo -de la literatura ahora- en esas preguntas.

Si la mayoría de la veces Stevens es esquivo, Feo no mostrará reticencia para expresar sus opiniones. Luego del envío de la acuarela de Mariano, expresa su asombro

---

<sup>123</sup> Citar algunas de estas consultas puede contribuir a ofrecernos una idea acerca de la zona de la literatura norteamericana en la que Rodríguez Feo estaba interesado. El 13 de enero de 1945 pregunta: "Can you suggest some intelligent creature or some good, solid book on modern American Poetry? Or hasn't that book arrived yet?". Un mes más tarde insiste: "What about Mr. Yarmolinsky's book about Modern Poetry?" (1986:13) y en la misma carta: "What do you think of [Jonh Malcolm Brinnin's and [Robert] Penn Warren?" (42). El 5 de marzo del mismo año pregunta: "By the way, what do you think of Mr. [Robert] Lowell's Poetry? And Mr. [Randall] Jarrell's last Poetry review in *Partisan*?" (45).

El 15 de febrero de 1946 insiste en esa línea de preguntas: "Tell me: what new American poets do you like best? Have you seen Byron Vazakas' things?"

ante el hecho de que el poeta norteamericano hubiera visitado Cuba veinte años atrás, porque dice: “[...] for your Poetry always has had for me a certain evocation of tropical light and color wich I find quite charming and most unusual”(1986:41). Para Feo el poeta de Hartford ha captado una de las “esencias” de Cuba -su luz incomparable- y ella persiste en la poesía que escribe. El elogio al poeta admirado deriva sin solución de continuidad en una extensa crítica a Ernest Hemingway que vivía por la época en la Isla, y a lo que su literatura representa. Pese a que el autor de *El viejo y el mar* pasaba largas temporadas en Cuba, Rodríguez Feo considera que el medio en nada ha afectado su literatura y se muestra sorprendido porque Hemingway ha dejado escapar ciertas cosas primordiales en sus textos más “hispanos” (“Spanishied”), y en cambio, los ha llenado de algunos “problemas viriles” que a un cubano o latino “auténtico” le resultan un poco cómicos. Rodríguez Feo piensa que, en el fondo, Hemingway es un puritano en busca de sensaciones exóticas y su inmenso éxito le hace temer por la jerarquía de los valores que rigen la vida y la cultura en Estados Unidos.

Esta crítica es llamativa porque en ella el cubano no cuestiona el valor literario de Hemingway sino el modo cómo un norteamericano se posiciona frente al trópico, cuestiona cómo el “verdadero” trópico, o la “verdadera” hispanidad están ausentes de sus textos. Aquello que lo perturba y lo enoja es ser considerado exótico y la intuición, a partir del enorme éxito de este autor, de que esa es la mirada que los norteamericanos tienen sobre Cuba. La queja se vuelve un lamento amargo en una carta de junio del ‘45, originada en la lectura de un ejemplar de *View* dedicado al “trópico”: “The Tropical issue of *View* was the silliest, most unintelligent bit of American I have been recently. **Why perpetuate that stupid, tourist-exotic vision of our tropics?**” (El subrayado es nuestro.)

Rodríguez Feo encuentra en los poemas de Stevens una reminiscencia del auténtico trópico, con su luz y sin exotismo, ausente de los textos de su coterráneo. Una lectura atenta de las cartas va a demostrar que la imagen que Stevens tenía sobre Cuba coincidía hasta cierto punto con los rasgos que Feo encuentra y critica en Hemingway.

De cualquier modo, los comentarios de Rodríguez Feo giran en torno a las preguntas en las que hemos venido insistiendo hasta ahora. ¿Cómo hablar del trópico sin caer en el exotismo? ¿Y cómo escribir una literatura cubana sin que ella se torne nacionalista? Aunque la mirada que los reduce al exotismo le produzca rechazo, le comentará en cartas posteriores que ha recibido carta de Elizabeth Bishop, “la poetisa de Cayo Hueso”, ofreciéndole un artículo sobre Gregorio Valdés, “a sort of Cuban primitive who lived most of his life in Key West”. Incluso cuando en el bellissimo texto de Bishop los elementos exóticos no dejan de estar presentes, ése era un texto aceptable, porque Gregorio Valdés era un primitivo o un exótico también para los origenistas, pertenecientes a la cultura letrada.

Scott Fitzgerald es otro de los novelistas de la “generación perdida” que merece una crítica negativa por parte del cubano. Unas cartas después de haber anunciado que se encontraba escribiendo un ensayo para *Sur* sobre el *Crack-Up* -recientemente aparecido-, le comenta a Wallace Stevens que lo ha abandonado porque la lectura de Fitzgerald lo aburre: “I came to him with the best of intentions but he bores me so and there are so many more interesting things to read and do... I am coming to regard reading now as a close circle and only the most excellent of poets and writer get around the circle.” (1986:75).

¿Cuáles eran entonces los norteamericanos que le interesaban y a los que valoraba, además de los poetas consagrados publicados por *Orígenes* y de los críticos de Harvard que habían sido sus maestros? O en todo caso, ¿cuál era el defecto que atravesaba, en su

opinión, a la narrativa norteamericana de la época? Un comentario, esta vez dirigido a Lezama Lima en 1948, es bastante preciso al respecto:

W. Faulkner acaba de publicar su primera novela en hace seis años: *Intruders in the Dust* (*Intrusos en el polvo*), elogiadísima por la crítica. Uno lo compara con Gide y Mann y Proust; es decir, el único escritor americano de la calidad suficiente para sufrir la comparación con los mejores de Europa. [...] Ha sabido transformar su estrecha zona rural en simbólica manifestación de los problemas morales de nuestra época. De lo provincial a lo universal es el salto donde han perdido la vida muchos talentos americanos. James tuvo que largarse a Europa, tanto lo amedrentaba la visión del escritor estrictamente nacional. ¡Faulkner lo ha logrado! (1989:86).<sup>124</sup>

Faulkner, parece decirnos Feo, ha conseguido salir del provincialismo y la soledad que caracterizan a la literatura norteamericana, el mismo provincialismo y la misma soledad que acechaban a la literatura cubana y que los origenistas, al igual que Faulkner, querían superar. Estos breves comentarios de Rodríguez Feo, vertidos en la correspondencia que dirige tanto a Lezama como a Wallace Stevens, son importantes porque explicitan algunas de las razones del recorte y de la inclusión o exclusión de ciertos nombres de esta literatura. Ellos también pueden ser considerados un ensayo de lectura de la literatura norteamericana y, en este sentido, son significativos debido a la ausencia casi total de textos críticos sobre literatura estadounidense dentro de la revista. No existía en Cuba una tradición de lectura de la literatura norteamericana, por estos motivos los comentarios de Feo, así como sus dos

---

<sup>124</sup> Las opiniones que José Rodríguez Feo emite en la carta sobre la novela norteamericana tienen un correlato en el número 8 de la revista (1945), en un ensayo del poeta y crítico sureño Allen Tate denominado “El nuevo provincialismo”, el único entre los ensayos de autores estadounidenses que aborda, aunque más no sea parcialmente, el tema de la narrativa de aquel país. De este ensayo que enfrenta las nociones de provincialismo con las de regionalismo, entendiendo este último concepto como un paso previo al universalismo, nos interesa citar el fragmento que Tate le dedica a William Faulkner: “[...]William Faulkner [...] 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” (101).

ensayos publicados en *Orígenes*, son los pasos iniciales para la construcción de una crítica de literatura norteamericana en la Isla.<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> Cuando afirmamos que no hay una tradición de lectura de literatura norteamericana, estamos pensando en el extendido hábito de los escritores del continente en leer y difundir la literatura francesa. No podemos desconocer, sin embargo, los ensayos de Martí sobre esta literatura; entre otros los titulados: "Emerson", "Mark Twain" y "El poeta Walt Whitman". Este acercamiento martiano a la literatura norteamericana durante el último tercio del siglo XIX, cuando el poeta vivió en Nueva York, parece haberse interrumpido durante las primeras décadas del siglo. Es recién en 1954 que Eugenio Florit publica su *Antología de la poesía norteamericana contemporánea*, una primera tentativa de dar a conocer en castellano de forma amplia, a los poetas modernos angloamericanos.

Hubo si, en México, en 1924 una antología de Salvador Novo: *La poesía norteamericana moderna*, editada por El Universal Ilustrado.

Ya a fines de los sesenta Jorge Luis Borges edita su *Introducción a la literatura norteamericana*. Ese mismo año de 1967, Novo publicará una segunda antología: *101 poemas, antología bilingüe de la poesía norteamericana moderna*.

Por otra parte, entre los cincuenta y los sesenta comenzarán a traducirse al castellano algunas historias y panoramas de la literatura norteamericana.

Aunque no inexistente el acercamiento a esta literatura era escaso y nótese que, excepto en el caso de Borges, que podemos considerar tardío, no nos encontramos con textos críticos sino antológicos.



## *Soplos habaneros*

**La Habana se enloqueció con un Carnaval de hielo, un espectáculo de vaudeville americano, adonde fueron miles y miles. Yo también asistí, pero me entretuve, en las huellas, en las estelas de las navajas de los patines en la lámina. Se me perdían las figuras que hacían, porque mis ojos perseguían aquellas largas heridas. El hielo me parecía un animal a quien hundían las cuchillas con ademanes de ondulación y displicencia.**

**José Lezama Lima a Rodríguez Feo, 31 de enero de 1948**

En 1945, como Rodríguez Feo permanece en La Habana no hay correspondencia entre él y Lezama durante ese año. Al año siguiente se traslada a Estados Unidos para continuar sus estudios y permanecerá allí durante dos años. Princeton será el principal remitente de la correspondencia que envía tanto al amigo cubano como a Wallace Stevens, en Hartford. En consecuencia, durante algunos años esas cartas se cruzan y vuelven muchas veces sobre los mismos tópicos aunque desde perspectivas y con tonos diversos.

Las cartas que Lezama y Rodríguez Feo intercambian durante esos años diseñan una imagen de Nueva York. La ciudad de Feo es la de la Universidad y el espectáculo; allí están los estrenos de teatro y cine a los que asiste, los comentarios sobre la temporada de ópera, que ha resultado buena o un fiasco, el entusiasmo ante los conciertos; también el relato de las conferencias de algún escritor famoso, entre cuyo selecto público se cuenta, o el de los chismes de los corredores universitarios. Es cierto que sus cartas contienen críticas al sistema norteamericano, pero el lado de su balanza pareciera inclinarse más a la enumeración desordenada y fascinada de los bienes que esta cultura ofrece.

La figura de Nueva York que Lezama construye desde una Habana en la que una multitud asiste a un “carnaval de nieve” norteamericano es de signo diferente. Del mismo modo que ante el espectáculo, donde el poeta se distrae en las heridas que los patines producen en el hielo, Lezama se pierde y deambula en las grietas del relato inmatematista de

su corresponsal. Ante la agitación de Rodríguez Feo responde que no le interesan los estrenos de cine, así como tampoco la vida académica de los Estados Unidos. Pero el poeta cubano no prescinde de Nueva York ni de la cultura norteamericana. En las grietas de sus cartas -para abusar de la imagen- puede leerse el difícil pero inevitable proceso de aceptación de esa ciudad como un nuevo centro. Nueva York, para Lezama, no es posiblemente un centro todavía sino un eco, el eco de las polémicas europeas, el lugar donde los europeos llegan a nado para ser conocidos, donde Simone de Beauvoir se apresura a ir para hacer propaganda del existencialismo. Es, en suma, el lugar propicio para que la cultura desenvuelva toda su potencia de espectáculo. Por eso, sus cartas pueden leerse como el registro irónico y desasosegado de una pregunta que por la época comienzan a hacerse los intelectuales latinoamericanos: ¿cómo situarse frente a una cultura a la que se desprecia por su vulgaridad, de la cual no se puede prescindir y que, por si esto fuera poco, produce escritores y artistas de valor indudable?

En la correspondencia que le dirige a su amigo, Lezama Lima oscila entre el pedido de novedades, la crítica a esa cultura -frente a la cual, en Cuba, *Orígenes* opera como una resistencia- y la insistencia en que Rodríguez Feo abandone el norte y vuelva a la Isla. Así, en una carta de marzo de 1947 le pide: “Procura conseguir algún ensayo novedoso sobre el existencialismo o pintura abstraccionista. No porque me interesa mucho, sino **por las curiosidades provincianas que todavía entre nosotros semejantes cosas pueden despertar**”. (El subrayado es nuestro.) Y más adelante en la misma carta le pregunta: “¿No hay ningún suceso teatral, para que la revista dé algo de teatro? ¿algo de cine? ¿Algún joven ha opinado con calidad y entereza de sus experiencias sobre la guerra?” (José Rodríguez Feo: 1989:46).

Como París a finales del siglo pasado, Nueva York aparece aquí evocada como una “vitrina del mundo”<sup>126</sup> que ofrece novedades diversas. Pero algo se ha modificado de un siglo a otro; no existe en estos comentarios y pedidos la fascinación que podíamos leer en las crónicas de los modernistas sino un tono de desprecio y la constatación un tanto amarga de que la periferia no puede prescindir de lo que el centro produce para no quedar excluida de la modernidad.

Al pedido de novedades y materiales para editar en la revista (carta de marzo de 1947), Rodríguez Feo responde con la enumeración de las películas que ha visto recientemente y con un lacónico comentario en el que le informa que no hay nada de interés en teatro y que la temporada de ópera terminó.

La carta siguiente de Lezama (abril de 1947) insiste en el tema de la polémica de los abstraccionistas y de los humanistas en París, de la que Rodríguez Feo no tiene noticia.

En aquella carta de marzo del '47, Lezama, como al pasar, pregunta a su amigo si ha recibido el número de la revista *Time* “en el que se meten con Lam”. Algunos días después Feo le informa el envío del artículo de Lam aparecido en la revista norteamericana. Y en el post scriptum de la última carta del mes de abril, José Lezama Lima escribe con el desenfado y la contundencia de los comentarios que se emiten en la intimidad, y también con su precisión:

Acabo de recibir lo de Lam, en el *Time*. Todo eso me parece tonterías ¿Creen esos periodiqueros que porque un hombre reciba influencia, no puede expresar su alma? Todo eso son los viejos pataleos del complejo de subordinación a Europa. Nadie come arena, sin embargo, comemos almejas que se alimentan de arena (1989:52).

Por la respuesta de Lezama podemos deducir que las críticas de la revista norteamericana, si no más agresivas, debían tener bastantes puntos en común con las que Wallace Stevens

---

<sup>126</sup> Tomamos la imagen de Julio Ramos. *Desecuentros de la modernidad en América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

hacia sobre Mariano en la privacidad de la correspondencia con Feo. También en privado Lezama da rienda suelta al enojo que le produce esa mala interpretación del arte americano e insiste, como lo hará reiteradas veces, en el derecho que éste tiene de recibir influencias y en todo caso transformarlas; o como decía en la introducción al número de homenaje a México, en el deber que le cabe de no caer en el error de un ilusorio robinsonismo y creer que los americanos pueden empezar de cero.<sup>127</sup>

Las respuestas y los sentimientos que en privado exponen uno y otro cubano frente a las ocasionales críticas sobre el arte de la Isla ponen de manifiesto que el diálogo creador al que Lezama se refería en la reseña de *Cincuenta años de poesía cubana* era -como dijimos- un proyecto y más exactamente un deseo; que si la revista pretendía alejarse del provincianismo y se alejaba realmente en la no aceptación de las interpretaciones que el norte hacía de su cultura, éste no estaba demasiado interesado en mirar a América latina con ojos diferentes, con ojos libres de encontrar en ella “una latinoamericanidad mitologizada y folklorizada” (Nelly Richard: 1989:42). Que la interpretación de los norteamericanos sobre el arte cubano tenía el tono que le atribuimos al artículo del *Time* sobre Wilfredo Lam se deja ver claramente en una alusión de Lezama en otra carta:

Estuvo por aquí un tal Jewell, crítico de pintura, como debe rezar su tarjeta de presentación. Reunió a los pintores en el hotel Nacional, y creo que a unos pintores les dijo que tenían una fuerza animal y a otros les dijo que eran europeizados. Piensa hacer varios artículos para publicarlos en periódicos americanos.

---

<sup>127</sup> Al respecto Nelly Richard es contundente cuando afirma: “La periferia latinoamericana es la franja de rebote de los patrones y modelos que no sólo penetran y condicionan, según la lógica unilateral del hábito dependentista, el imaginario regional, condenándolo a la reproducción pasiva o a la duplicación mimética, sino que son también generadores de *heterogeneidad* (de diversidad y de multiplicidad) en la medida que descomponen el imaginario previamente estratificado al modificar la superposición de sus capas, al alterar el equilibrio y la consistencia de su diseño, por los calces y descalses producidos entre fórmulas y aplicaciones. Materiales de traspasos que estimulan así la taticidad del receptor u operador periférico, motivando su habilidad para desplegar una creatividad casi enteramente basada en el reemplazo de materiales preexistentes [...] e innovar respuestas ligadas a estrategias de *reocupación* de los fragmentos recortados por los aparatos transmisores y distribuidores.”(Las cursivas son de la autora). (Nelly Richard. *La estratificación de los márgenes*. Santiago, Francisco Zegers editor, 1989.)

Debemos revisarlos y si dice tonterías, cosa que tendremos beatíficamente que esperar, le debemos pegar entre la tercera y cuarta costilla (1989:65). (Las cursivas son nuestras).

En una carta de noviembre de 1948 encontramos la crítica más clara y conclusiva de Lezama sobre la espectacularización y mercantilización de la cultura, de la que los Estados Unidos son en gran parte responsables y protagonistas, incluso cuando como ahora no se hable de ese país específicamente. El 10 de noviembre de 1948 escribe:

Nuestra época tiende a convertirlo todo en espectáculo. Gide y Eliot reciben premios, se les engorda la bolsa y el Rey con todas las candilejas les entrega el cheque y el pergamino. Si Lautréamont hubiese vivido en nuestros días, le damos también el premio Nobel y el derecho a no hacer cola para entrar al cine. El aburrimiento es total y parece que todas las obras van a recibir su premio. Hacer una obra que nadie premie es totalmente imposible y eso revela la pobreza risueña y perversa de nuestra época.<sup>128</sup> (1989:101).

Rodríguez Feo recoge las palabras de Lezama y sin citarlo repite, o mejor sería decir ¿traduce?, la misma crítica en tono de lamento en una carta a Wallace Stevens. Frustrado porque había planeado un encuentro con Eliot que finalmente no se produce, el 3 de diciembre de 1948 le escribe a Stevens:

He [Eliot] has gone to Sweden where he will see beautiful blonde figures skating upon ice and benign, shrivelled old hand will regally hand him a fat check and give him a little pat on the shoulder. How vulgarization of literature reaches even the damned poets! Imagine Rimbaud or Loutréamont [sic] Nobelized out of return to the mad, Bohemian days where poets dressed like dandies and threw stones at the crystal mansions of the fat bourgeoisie. BURGUESES Y MAS [sic] BURGUESES! (1986:146).

Las críticas en que ambos cubanos coinciden traslucen su opción dentro de un espacio cultural, internacionalizado en buena medida, donde la disyuntiva entre la profesionalización del escritor, con las consecuencias que esto implicaba, y los que optaban por ser escritores no profesionales o “aficionados” -para usar el término de Bourdieu-,

---

<sup>128</sup> Como una ironía y una confirmación de sus palabras, la publicación en 1966 de *Paradiso* va a colocarlo en el sitio de los premiados. Tal vez más irónico sea que por tratarse de un escritor cubano que no pertenece al establishment de la revolución, sumado a su aprehensión frente a los viajes, Lezama no va a disfrutar nunca de “tales beneficios”.

atravesaba un momento de efervescencia. En el comentario de Lezama, que Feo retoma, se lee claramente su repudio a los escritores que aceptan las reglas del mercado del arte.<sup>129</sup>

Existe un tercer aspecto de ambos epistolarios en el que nos gustaría detenernos aunque más no sea brevemente. Nos referimos a la imagen del trópico que Wallace Stevens y su corresponsal construyen en las cartas que se dirigen, una imagen que, por momentos, es la inversión y el complemento perfecto de las que sobre Estados Unidos diseña José Lezama Lima en su correspondencia con José Rodríguez Feo.

La razón declarada por Stevens para acercarse al joven cubano y publicar con alguna sistematicidad en la revista de la Isla es su saturación frente al ambiente literario que lo rodea y la esperanza y el deseo de encontrar una renovación, un ambiente de “frescura” en países como Cuba o México.<sup>130</sup> Saliéndonos del ámbito estrictamente personal, el interés de Stevens por la labor originista, entendida ahora como una variante de la producción latinoamericana, parece inscribirse en el movimiento de aceptación de tradiciones diversas, de diferentes ideas de belleza propio de la vanguardia, o lo que es lo mismo, del deseo de universalismo. Claro que esa expectativa entra en coalición cuando es ejercida sobre una revista como *Orígenes*, que también se consideraba integrante de la tradición occidental y también apuntaba al “universalismo”, representado ahora por los europeos, los

---

<sup>129</sup> Esta opción por ser un escritor “no profesional” frente a los que han optado por la profesionalización reaparece con fuerza en la década del sesenta cuando se produce el fenómeno conocido como *boom*. Allí un grupo de escritores, entre los que Lezama se encontraba, insisten en que ellos no son escritores profesionales. Al nombre del cubano podemos agregar, entre otros, el de Juan Carlos Onetti y el de José María Arguedas.

Rápidamente cabe notar que los escritores que si se asumieron por la época como profesionales (entre los que Gabriel García Márquez es un caso paradigmático) terminaron produciendo una literatura que respondía y responde a las reglas del mercado, interno, sí, pero en gran medida, a la expectativa que el público europeo tenía en relación a la literatura latinoamericana. Queremos decir, que ellos cumplieron con la expectativa de exotismo que se esperaba que esta literatura colmase.

<sup>130</sup> En una carta del 26 de enero de 1945 le escribe a Rodríguez Feo: “Your mention of Alfonso Reyes is just the sort of allusion that makes me wish with all the excitement of a real wish that I knew Spanish better than I do. One grows tired of the familiar figures and to be able to find a fresh mind in a Mexican critic, or in the many writers in South America, and elsewhere in the Spanish-speaking countries, for which one would feel an instinctive respect would be a real excitement” (1986:40).

norteamericanos y algunos latinoamericanos. Digamos, entonces, que “Sudamérica” se presenta a los ojos de Stevens como otra posibilidad, como una alternativa -al menos imaginariamente- frente al ambiente cultural de los Estados Unidos.<sup>131</sup> El diseño de ese lugar, que utópicamente se ofrece y se desea como alternativa, llevado a cabo con la connivencia explícita de Rodríguez Feo, es lo que ahora nos interesa leer en las cartas.

En una carta del 9 de octubre de 1945, José Rodríguez Feo se disculpa por su demora en responder y dice: “You do not know how much our conversations have come to mean to your *savage Caribbean*” (1986:69). (Las cursivas son nuestras.) El vocativo, una ironía sobre sí mismo -¿y por qué no también sobre su interlocutor?- constituye la primera etapa de un chiste que, con el transcurso del tiempo, se profundiza y adquiere contornos más ácidos. A Wallace Stevens parece gustarle el juego y en su carta de respuesta lo nombra como “Dear Caribbean”. ¿Qué es lo que encubre este chiste ? o ¿a qué apunta esta ironía inicial, que las sucesivas cartas expanden? Parece ser la compensación que Rodríguez Feo encuentra para ese lector que se había frustrado con la lectura de *Orígenes*. Si la revista no estaba llena de cosas “cubanas”, o “auténticamente cubanas” como Wallace Stevens pretendía, en las cartas Rodríguez Feo construirá durante años una imagen del trópico a la medida de un lector norteamericano.

Durante algún tiempo este juego se suspende y los corresponsales discuten sin humor y sin ironía sobre la literatura y el arte de uno u otro lado del Ecuador; hasta que en 1948 Rodríguez Feo, quien había cambiado recientemente de vivienda, realiza esta descripción de sí mismo:

---

<sup>131</sup> Con el mismo tipo de entusiasmo vuelve Rodríguez Feo del viaje a México, donde había ido a preparar el número de homenaje a aquel país. A finales de noviembre de 1946 le escribe a Stevens: “Mexico was delightfully primitive, not in Lawrence proportion, and full of intellectual activity. Its writers and poets are very kind to newcomers, full of questions and sympathy. I left New York because I couldn’t stand its dismal people and there were no concerts, no good plays”.

We have moved to a new apartment near the sea. Our old house is being fixed. So I have the benefit of a nice cool sea breeze. I sit in the terrace (we lived in a third floor) and read Milosz's L'amoureuse Initiation . [...] I finished Svevo's Confessions of Zeno. But I will leave him for another day. I must go now to see my tailor. I am wearing the amazing tie you gave me in New York so that you can imagine the blaze of colors I walk in (1986:130).

¿Quién habla en este párrafo?: ¿el 'diletante burgués', el 'bohemio extravagante?', ¿el buen salvaje americano? Todos hablan un poco, o todos son parte de Rodríguez Feo, quien con una cierta mala fe puede ser descripto como un señor de ingenio culto; pero creemos que los alcances de esta descripción exceden, y en mucho, la suma de esas voces. Creemos que el que está jugando con la "mala fe", esta vez es José Rodríguez Feo quien, para usar la expresión de Haroldo de Campos, juega al "mal salvaje". El párrafo vuelve a nombrarlo, ahora de forma dilatada, como un "savage Caribbean", que contempla el mar, lee a los europeos y, también corre al sastre. Rodríguez Feo se distancia de sí mismo y construye esa imagen de "frescura" que Wallace Stevens deseaba encontrar en lo "sudamericano"; el quiebre o la advertencia de que hasta cierto punto es un chiste, reside, claro está, en la nota frívola, en la alusión a la corbata y la imposibilidad de seguir escribiendo.

Rodríguez Feo, quien era un interlocutor sensible como pocos, sabía que era esa la clase de noticias que Stevens quería escuchar sobre Cuba y sobre el joven cubano. Como una confirmación, unos días más tarde, Stevens insiste:

Why should I answer questions from young philosophers when I receive perfumed notes from Paris? What I really like to have from you is not your tears on the death of Bernanos, say, but news about chickens raised on red peppers and homesick rhapsodies of the Siense look of faraway Havana and news about people. I don't know, who are more fascinating to me than all the characters in all the novels of Spain, which I am unable to read (1986:138).

Proporcionalmente al aumento de la intimidad entre los corresponsales crecen las noticias domésticas que Feo le envía a Stevens, así como los comentarios irónicos sobre la vida cubana. José Rodríguez Feo extenderá las novedades sobre pollos y pimientos a noticias acerca de un grupo de parientes españoles, que llegan a La Habana cargados de



turrónes de Gijón, vinos de Málaga y chorizos, muchos chorizos, para hacer pucheros y potajes. Hablará también de su madre, su perra y sus empleados domésticos y, en el mismo tono, de un posible corte de relaciones entre Cuba y la Unión Soviética porque uno o algunos cubanos habían usado una máscara con la cara de Stalin para desfilarse en carnaval. Rodríguez Feo dice lamentar el hecho porque declara que disfrutaba mucho del caviar y el vodka que consumía en las fiestas que daba la embajada de aquel país.

En una de las últimas cartas que le envía, en febrero de 1952, el cubano diseña una amarga e irónica tarjeta postal de La Habana. La descripción de un tiroteo entre dos “gangsters” y la policía frente a un grupo de turistas norteamericanos -los que en el medio de esta escena eran acosados por un chico negro que intentaba venderles maracas cubanas- es la promesa de diversión tropical que Feo le garantiza a Stevens, en el caso de que éste finalmente se decidiera a viajar a la capital cubana durante el invierno. La contundencia del comentario que sigue a la descripción justifica que citemos nuevamente:

So your fellow country-men got a good dosis of Latin excitement; shooting, blood running among greenest boughs, and the strange sight of Negro boys screaming (while the bullets whizzed by their exotically- adorned heads) “*Maracas, maracas!*, buy a Cuban *maraca!* [...] So you see, the search for experience still has its recompenses, if you visit Cuba in the winter (1986:190). (Cursivas del autor.)

La correspondencia entre Stevens y Feo, que comienza a escasear desde 1952 se cierra con una carta del primero, en 1955, poco antes de su muerte. Es en febrero de ese año cuando las diferencias que los amenazaban desde un comienzo hacen eclosión y ese trópico, que las cartas construyeron con los contornos de un “locus amoenus”, irrumpe, ahora sí, como la marca insoslayable de una diferencia. El trópico o “Sudamérica”, que es entrevisto en las cartas de Stevens como aquello que puede proporcionar un poco de frescura, una imagen que Rodríguez Feo colorea desde el “interior” de la Isla con “detalles irrelevantes y pequeños de la cotidianeidad”, se convierte a comienzos de los cincuenta en

un horizonte de enunciación que singulariza la lectura, la cual se separa radicalmente de la lectura y la interpretación que de la literatura y la vida puede hacer el norte.

El 19 de febrero de 1952 Stevens le comenta a Feo: “[...]I found a copy of the little book by Marcel Schwob of which you spoke and after reading thirty or forty pages put it down with a feeling that it was definitely effete. My interest is not in pure literature of that type” (1986:191).

El 25 de febrero Rodríguez Feo le responde con una carta que desde el encabezamiento se presenta como un ajuste de cuentas. “Azul y calientico” es el día, en castellano, y Stevens es llamado “My dear Primitive”. Pocas frases después, el director de *Orígenes*, avanza sobre el tema que le interesa: “Some day -escribe- someone must write an opus on the effects of climate on the imagination. To my tropical imagination, for instance, Monsieur Schwob doesn’t appear effete at all. [...] I suppose you mean by ‘effete’ his polished prose wich certainly is that and nothing else”.

Su argumentación continúa en una comparación entre la “imaginación arqueológica” de Schwob, que él prefiere, y la “imaginación atrofiada” de Gide, cuya “pura” sinceridad lo aburre. En ese punto, la “imaginación y los sentidos tropicales” son nuevamente un punto de vista:

To my tropical senses all of Gide’s struggles seem bore. Why didn’t he make up his mind and go to bed with the grocer boy and stop all that nonsense about God and the mortal sin? An Antilean goes to bed and that’s that. But remember Gide’s search for a climate. That search responded to an atrophied imagination.

Finalmente Feo explicita la idea en torno a la cual merodeó a lo largo de la carta. Sus palabras no se limitan a afirmar irónicamente que para los hombres del trópico la literatura tiene un valor diferente que para los hombres de las latitudes de Stevens sino que también

dice, en privado, lo que el primer editorial de la revista había afirmado: que entre la literatura y la vida no existe diferencia.

You say I am deeply set in literature. But I find no difference between what I read and what I live. Or let us say that I do not read in order to find any other values except a little pleasure to turn about the attention of the Imaginative eye. I think a man from your latitude has other intentions when he picks up a book. But then your intentions are all quite different from ours. Perhaps, we are more superficial and frivolous about the arts than the Nordic men (1986:194).

Para concluir, entonces, podríamos decir que en esta carta Rodríguez Feo se quita la máscara del primitivo ingenuo que había ido construyendo a lo largo de los años, cuestiona la “jerarquía interpretativa” de Stevens y con este gesto, la de cualquier intelectual del centro y hace del trópico un espacio que legitima la lectura. En el desorden de una carta privada y de una serie de sentimientos complejos, José Rodríguez Feo postula al trópico como un lugar que puede originar lecturas nuevas y diferentes, pero sobre todo singulares. Consideramos que lo interesante de su movimiento es que no declara una mayoría de edad que lo autoriza a tener una opinión propia y diferente de la de su maestro sino postula un lugar de lectura diferente. Ésta parece ser la respuesta que el cubano elabora a lo largo de los años ante el pedido de una nota de frescura “sudamericana” por parte de Stevens.

Vimos en el transcurso de la correspondencia entre el cubano y el norteamericano que previamente al cambio de perspectiva de Feo -cuando hace del trópico un dispositivo de lectura- éste se cubre con las siguientes connotaciones: es el lugar que alberga al buen salvaje, el espacio de reserva para realimentar a un norte saturado, la garantía de diversión en la que se mezclan el ritmo exótico de las maracas con la violencia urbana, el lugar que atesora una luz incomparable, imágenes todas de promesa y bienestar. Contemporáneamente a la construcción de estas imágenes, los cubanos en La Habana fabularán un Norte que es la inversión exacta de la imagen que Wallace Stevens tiene sobre Cuba. Norteamérica es a los ojos de Lezama un lugar siempre referido con palabras que

connotan el frío, literal y metafóricamente. El norte amenaza con “helar” nuestras mejores esencias, dice Cintio Vitier en el fragmento que hemos elegido como epígrafe del primer capítulo; La Habana se enloquece con un carnaval de hielo -dice Lezama en el epígrafe de éste-. Años más tarde, cuando escriba *Paradiso*, hablará de las Navidades heladas del exilio norteamericano. Allí, específicamente en Jacksonville, morirá el tío Andresito, uno de los personajes de la novela.

Las cartas repiten el tono y el tópico: “Llega el ridículo frío yankee, frío sin matices. Tu sabes que nuestro invierno es adorable y es necesario que lo estudies más de cerca” -le escribe a Rodríguez Feo el 25 de agosto de 1946-. Y en diciembre de 1947 lo increpa:

“¡Huye de la Pascua protestante! en los pueblos habitualmente alegres, la alegría se vuelve merengue, barba, escarchado. Conserva entre nosotros su desaforada arribada de saturnal. No insisto, mis deseos que pases Pascuas habaneras entre el jacarandá y los tonos rosados de la guayaba aplicada al animal maldito. Sospecho que N. York está insoportable en 80 pesos. Cada día llegan allí más cubanos menores; se ha hecho una necesidad para los innecesarios” (1989:78).

Salpicados de humor e ironía, las imágenes que de Estados Unidos compone Lezama, encierran, como las palabras de Vitier, el miedo ante una amenaza. El miedo al frío y al protestantismo que en su novela adquirirá la forma de la muerte. Lo íntimo, la Pascua, debe ser pasada en el interior tibio del hogar.

## *El entrelugar*

**Todo es, en definitiva, un cuento referido, si no por un idiota, cuando menos por un soñador, pero está bien lejos de no significar nada.**

**George Santayana**

Hasta el momento hemos intentado dar cuenta de las causas que llevaron a *Orígenes* a traducir y publicar literatura norteamericana en el marco de un proyecto cosmopolita y con pretensiones de universalismo. Intentamos también mostrar la mirada que José Rodríguez Feo y José Lezama Lima construyeron sobre esta cultura en el interior de su correspondencia, la que intercambiaron entre ambos y la que el primero cruzó con Wallace Stevens. Es hora ya de que veamos cómo esa mirada se concretiza en la elección de textos y autores norteamericanos para traducir y publicar en la revista y también en los dos ensayos que José Rodríguez Feo escribe sobre George Santayana y *Moby Dick* publicados en ésta en 1944 y 1945 respectivamente.

Como sucedía con la hispanoamericana, el recorte de literatura estadounidense se limita a autores estrictamente contemporáneos, en un movimiento que apuesta a la construcción y difusión de un nuevo canon. Estos son los que publican en revistas como *Poetry* -con cuyo repertorio suelen coincidir-, dictan conferencias y ofrecen ocasionales lecturas de su poesía en diversas universidades y otras instituciones culturales.

El repertorio de poetas norteamericanos que dan a conocer en sus páginas está compuesto por algunos de los nombres más importantes del modernismo angloamericano, como T. S. Eliot, Wallace Stevens y William Carlos Williams. Lee Ver Duft y John Malcom Brinnin son, por su parte, los dos poetas pertenecientes al posmodernismo que *Orígenes* publica.

A pesar del manifiesto interés por la poesía norteamericana, el grueso de los textos proveniente de los Estados Unidos está formado por ensayos de índole y procedencia diversa, que groseramente podemos calificar como “académicos”, ya que sus autores provenían del ámbito universitario, o de “artista”, porque están firmados por poetas y sus temas no son estrictamente literarios.

En un lugar singular, por único y diferente debemos ubicar los textos de y sobre George Santayana que la revista ya publica en el número 1. En el número de Primavera de 1944 aparece “George Santayana: Crítico de una cultura”, un ensayo firmado por Rodríguez Feo, y escrito a propósito de la edición del primer tomo de la autobiografía del filósofo; en el número 21 de 1949 publican un fragmento del tercer tomo de su autobiografía -“Epílogo a mi anfitrión el mundo”, inédito en inglés para la fecha-, y en el número 33 de 1953 (Homenaje a Martí) Humberto Piñera Llera publica la necrológica “Jorge Santayana”.

De él escribió Borges en uno de los breves textos que publicó en la revista *El hogar* en 1937: “Aunque ganado para la música del inglés, Santayana -buen español al fin- es materialista” (1996:288). La imagen, precisa, define la trayectoria del “poeta filósofo”. Nacido en España, criado y educado en los Estados Unidos, escribe en inglés pero se siente sumamente ajeno a esa cultura que conoce y critica desde dentro. Punto de convergencia de los intereses de ambos editores, el filósofo hispanonorteamericano, que declaraba haber creado una “leve estratagema” -decir en inglés el mayor número de cosas no inglesas posible- va a tener en *Orígenes* la función de un dispositivo del que Lezama y Rodríguez Feo se valen para poner en tela de juicio a la cultura norteamericana en el interior de la revista. Es decir, que a través de la publicación del tercer fragmento de la autobiografía de

Santayana, y sobre todo de la lectura del primer volumen de ésta llevada a cabo por Rodríguez Feo, explicitan públicamente las críticas que puntuaban su correspondencia.

En “George Santayana: crítico de una cultura”, Rodríguez Feo enfoca básicamente dos cuestiones interconectadas: por un lado, plantea la relación conflictiva de los Estados Unidos con una Europa exportadora de modelos culturales que amenazaba sus esfuerzos por construir una cultura norteamericana “autónoma”, y por otro, se detiene en una serie de filósofos -entre los que ubica a Santayana- que habían criticado esta nueva cultura desde el interior de la misma. La serie, que comienza en el XIX con Emerson y Thoreau, culmina en el presente siglo con ese filósofo de origen español que relata en su autobiografía -parafraseada por Feo- la dificultad que tuvo para realizar sus ambiciones espirituales en un ambiente “en que todavía importaba más el dinero que las virtudes personales, la posición social que la inteligencia natural”.

Este texto es una interpretación breve pero intensa de los movimientos vitales del filósofo, entendiéndolos como un síntoma de la situación por la que atravesaban los intelectuales y los “hombres de genio” en ese momento en los Estados Unidos.

La lectura del cubano traza un círculo que tiene su origen en el siglo XIX, cuando los estadounidenses desean y proyectan la construcción de una cultura autónoma, despegada de Europa, proyecto que culmina en el siglo XX, en el exilio forzoso a este mismo continente porque en él encuentran un “ambiente espiritual” más propicio a sus intereses. De este artículo se desprende que la Norteamérica sensible, aquella en la cual los originistas estaban interesados, se sentía, como ellos, amenazada en sus esencias, esta vez por la misma cultura de la que formaban parte. Vale la pena citar el fragmento donde Feo traza ese recorrido:

Como Thoreau y Emerson, el filósofo Santayana tuvo que retirarse del momento histórico que su país vivía a un ambiente espiritual que haga posible la existencia de hombres de genio en los Estados Unidos. La mayoría de los intelectuales americanos han escapado a Europa en busca de un ambiente más en armonía con sus ideales artísticos: Gertrude Stein, Ezra Pound, T. S. Eliot, y otros. T. S. Eliot, como su compatriota Henry James, se ha hecho súbdito inglés. Pound, desgraciadamente menos sano, ha aceptado íntegramente el fascismo. Por lo tanto, no es el caso de Santayana único en la historia de Norteamérica, pero si se lamenta la ausencia de pasiones complejas e intrigas no por eso dejó de enriquecerse con el conflicto que tuvo que afrontar al situarse entre dos culturas esencialmente opuestas: la Católica española y la Puritana americana (número 1 de 1944, p.44) .

La pertenencia a dos paradigmas culturales y la oscilación entre ambos es también el eje en torno al cual gira la necrológica de Piñera Llera. Allí el cubano escribe:

[No] cabe afirmar que haya sido realmente español o realmente norteamericano, sino la simbiosis de dos razas, de dos continentes, de dos culturas; que en su caso se trasmuta en una reverberación de disímiles y hasta contradictorias expresiones temperamentales, caracterológicas, confesionales y otras. Porque si algo caracteriza a este hombre de indudable excepcionalidad es precisamente su indefinibilidad, su huidizo contorno hecho más de luz y plástica que de dibujo y perfil (1953:287).

Por su parte, “Epílogo a mi anfitrión el mundo” va a ser uno de los “orgullos” de los editores. La publicación de este texto fue una idea de Rodríguez Feo, quien lo tomó de una revista inglesa y lo tradujo al castellano. A comienzos de abril de 1949, Feo le envía a Lezama el texto traducido, subrayándole que revise cuidadosamente su versión porque “se trata de George”. El 20 de abril Rodríguez Feo le cuenta a Lezama que ha recibido una “carta muy fina y atenta de Santayana” en la que lo autoriza a publicar el fragmento que le había enviado. “Te aviso -escribe- para que lo hagas constar en una nota al final de la traducción.” La respuesta de Lezama no se hace esperar y su próxima carta comienza de este modo:

Querido Pepiche: Albricias por lo de Santayana. Pescaste trucha mayor y el próximo *Orígenes* se irá a letras áureas en su primer número para la gloria del ‘49.

Es muy interesante ese fragmento y George se sentirá muy emocionado de que a sus ochenta años largos vaya la mejor juventud a buscarlo y encontrarlo en sus escondrijos en Roma. Mándame copia de la carta que te envié para publicarla en *Orígenes*, en lugar oportuno (1989: 121).

Efectivamente el número de Primavera de 1949 se abre con el fragmento de Santayana; de su título se desprende un asterisco que aclara que se trata de un fragmento inédito de la



Autobiografía y que el tercer tomo, que incluye esas páginas, aparecerá próximamente en inglés. Al carácter de adelanto le agregan la constancia, abajo del título, de que la traducción fue especialmente autorizada por el autor para *Orígenes*.<sup>132</sup>

En esta selección de “Epílogo a mi anfitrión el mundo”, Santayana recupera fragmentos de su mundo familiar, insertándolos en una circunstancia vital que le fue adversa. Como una espiral, el “ensayo” se dilata y habla de las posibilidades de las culturas en general para volver luego a su propia circunstancia. Aparece aquí enunciado, en palabras del propio Santayana, lo que ya había señalado Rodríguez Feo en su artículo y sobre lo cual volvería algún tiempo después Piñera Llera: la “desacomodación” del filósofo frente al modo de vida norteamericano. “Dio la casualidad -escribe- que fui un extraño en el mundo donde me eduqué; y aunque me interesaron, sin ofrecerme grandes dificultades, la lengua y las costumbres nuevas, el mundo que me rodeaba me pareció prácticamente imposible de asimilar, especialmente en lo religioso” (1949:117).

Santayana interesaba a los origenistas fundamentalmente por dos motivos de índole diversa: su crítica a los Estados Unidos o su interés por la conflictiva relación norte/sur, entendida básicamente en términos de dos morales religiosas enfrentadas, y su afán por resaltar la unidad entre lo intelectual, lo ético y lo estético.<sup>133</sup>

Aunque su novela *El último puritano* estaba incluida en su proyectado Curso Delfico, Lezama no llegó a publicar ningún texto sobre Santayana (como no lo hizo sobre Martí, Zambrano, o Juan Ramón Jiménez); no obstante, cotejando sus concepciones acerca de la

---

<sup>132</sup> Varios años antes, *Sur* había hecho la misma aclaración al publicar “Breve historia de mis opiniones” de Santayana, en traducción de Juan Marichalar. (*Sur*, número 7, 1933.)

<sup>133</sup> Los autores de la introducción a *Secretaries* señalan que son las ideas del filósofo las que están en la base de la polémica norte/sur que Rodríguez Feo y Wallace Stevens van construyendo en su correspondencia.

poesía y de la religión con las del poeta, podemos ver que ambos se acercaban también al concebir el cristianismo, el catolicismo en particular, como una forma de poesía.

### *Films de Nueva York*

**La producción poética es abundante, pero no de gran calidad si exceptuamos un joven, Richard Wilbur, y las obras recientes de consagrados como Randall Jarrell (*Losses*) y J. Berryman (*The Dispossessed*).**

**José Rodríguez Feo, en carta a José Lezama Lima, noviembre de 1948.**

Como dijimos más arriba los poetas norteamericanos que *Orígenes* da a conocer en sus páginas integran la constelación del alto modernismo, una constelación en la que los cubanos reconocen dos centros: T. S. Eliot y Wallace Stevens. Aunque situado en un lugar más radial, el tercer nombre que integra este grupo es el de William Carlos Williams.

Destacamos el reconocimiento de dos centros en la constelación del alto modernismo angloamericano, uno “institucional”, representado por Eliot, y otro “electivo”, porque los poetas norteamericanos que *Orígenes* publica no son necesariamente poetas afines, ni entre sí ni en relación con los propios cubanos. Queremos decir que los presupuestos estéticos comunes no fueron la razón principal ni única que rigió la elección de uno u otro poeta; como señalamos, a ellos les interesaban los poetas que estaban construyendo el nuevo canon, aunque no necesariamente compartiesen sus presupuestos poéticos. Lo que debemos dejar claro es que los origenistas, como los poetas norteamericanos que publican, transitan por la misma zona de valores literarios aunque esto se manifieste o se concretice en proyectos poéticos singulares o diferentes. Que el presupuesto fuese ése, unido al hecho de que ellos pertenecen a una tradición diferente que la de lengua inglesa, les va a posibilitar reunir en su revista a poetas que tenían serias divergencias entre sí, como sucede con William Carlos Williams y T. S. Eliot.<sup>134</sup> La exterioridad frente al campo intelectual de la

---

<sup>134</sup> Las disidencias entre Williams y Eliot, hasta cierto punto una continuación de las que desde la publicación de su primer libro Williams sostenía en relación a Pound, giraban fundamentalmente alrededor de

poesía estadounidense los dejaba al margen de un tipo de conflicto como el que vivieron con Juan Ramón Jiménez y los poetas del 27.

“El mundo amargo de la primavera” de Williams Carlos Williams, traducido por José Rodríguez Feo, aparece en versión bilingüe en el número 3 de 1944. Este poema inaugura la publicación de poesía norteamericana en la revista y también es la primera traducción de Williams al español. Aunque la presencia de Williams fue menor en la revista origenista, no deja de ser significativo que hayan sido los primeros en traducir al español a un poeta que sería una referencia muy importante para la generación siguiente, tanto dentro como fuera del ámbito del inglés.

Como vimos al comienzo de este capítulo, traducir a T. S. Eliot significaba para José Rodríguez Feo una de las realizaciones más importantes de *Orígenes*. De él publican en el número 9 de 1946 “East Coker”, el segundo de los cuartetos, en traducción de Rodríguez Feo y también con autorización de Eliot publican “Burt Norton”, el primero de los cuartetos, nuevamente en traducción de Feo (número 22, 1949). De su título sale una nota que remite a la lectura del “excelente ensayo” de F. O. Matthiessen: “Los cuartetos de T. S. Eliot”, que la revista había publicado en el número 2 de 1944.

Los origenistas publicaron a Eliot en el momento en que el poeta estaba en tránsito de convertirse en la figura central de la poesía norteamericana pero cuando todavía no se había vuelto un clásico y por lo tanto un nombre indiscutido. Pensamos que la publicación de Eliot en *Orígenes* debe entenderse como un reconocimiento del lugar que éste ya ocupaba en el ámbito de la poesía en lengua inglesa y también como la acertada visión de los

---

cuál debía ser la lengua usada para la poesía. En realidad, pareciera ser ese tipo de discusión que lleva adelante una de las partes, en este caso Williams, ya que Eliot lo ignoró durante bastante tiempo.

Ecós de esta “polémica” se dejan leer en una conferencia tardía (1953) de T. S. Eliot, titulada “La literatura norteamericana y el idioma norteamericano”. En ella, de modo indirecto, Eliot vuelve a la pregunta sobre la existencia o no de dos lenguas, una norteamericana y otra inglesa, -postura de Williams- para llegar a la conclusión que esa división no existe pero que sí existen dos literaturas.

directores de la posición de centralidad que ocuparía en las próximas décadas, incluso fuera de los márgenes del inglés.

Eliot es sin lugar a dudas el poeta vivo más “célebre” que *Orígenes* consigue exponer en sus “balcones”. La correspondencia entre los editores de la revista es otra vez la prueba más incontestable de que tanto Lezama como Feo estaban atentos a sus itinerarios. Entre 1947 y 1950 José Rodríguez Feo asiste a varias conferencias de Eliot. El 5 de mayo de 1947 le escribe a Lezama:

Hoy tuve el raro privilegio de oír a T. S. Eliot en una brillante conferencia sobre el gran genio poético de Milton. Ahí te mando la invitación. Fue algo muy selecto. Habían unas trescientas personas, entre ellas: W. H. Auden, I. A. Richards, MacLeish, E. M. Forster, Allen Tate, E. E. Cummings, etc. Es un hombre muy fino, de nariz alargada y recta, pelo medio canoso por los lados, ojos azules, y un acento semi-Cambridge. Usa unas gafas que recuerdan a Joyce. Lo presentaron como ‘el poeta más grande vivo de la lengua inglesa’ y el buen señor ni pestañeó (1989: 54).

Ya en 1950, después de que el poeta angloamericano hubiera recibido el premio Nobel de literatura, Feo le escribe a Lezama: “En N.Y. vi el Cocktail Party de T. S. Eliot. Una comedia divertidísima con el mensaje a que Eliot nos tiene acostumbrados sobre el sufrimiento, la penitencia y la salvación” (1989: 127).

En el transcurso de esos años el “corresponsal” de *Orígenes* le anuncia al director en Cuba próximos encuentros privados con el poeta, que nunca se realizan; una de esas veces Lezama le sugiere que lo entreviste y que le pregunte “a la hora de los postres”, como quien no quiere la cosa, su opinión sobre la poesía y la antipoesía. Divertido e irónico le dice:

Qué bien, con qué gusto leeríamos el ofrecimiento si el día que fueses a comer con Eliot, te aparecieras con un gran lápiz detrás de la oreja y le hicieras al viejo algunas preguntas sobre poesía y antipoesía. Podrías hacer una charge, algo que recordara la entrevista de A. Henderson con Bernard Shaw (1989:55).<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> Paralelamente a los anunciados y frustrados encuentros con Eliot los editores discuten el anuncio de la publicación de la traducción de los “Dry Salvajes”, que finalmente Feo no lleva a cabo, por lo que la presencia de Eliot en la revista cubana se reduce a los poemas mencionados párrafos más arriba.

Si se puede hablar de un diálogo, aunque de carácter polémico, entre Lezama y Eliot, éste gira en torno a la concepción que cada uno de ellos tiene sobre la cultura moderna y, como se sabe, el mismo puede seguirse en los ensayos de *La expresión americana* y no en las páginas de *Orígenes*. Lezama, como la gran mayoría de los escritores contemporáneos, conocía seguramente “Tradición y talento individual” de 1917, traducida al español en 1944,<sup>136</sup> y también como buena parte de los “escritores-críticos” modernos, reflexionó sobre estos temas en algunos de sus ensayos. Es posible que el “encuentro” más significativo entre ambos poetas radique justamente en su postura frente a la tradición, a la que no rechazan sino incorporan selectivamente, coincidiendo en una serie de elecciones; esto sin dejar de tener presentes las particularidades de cada uno de ellos como escritor y de las tradiciones literarias a las que pertenecen.

Puede parecer una falta mayor no mencionar cierto encuentro entre T. S. Eliot y José Lezama Lima, es decir, un encuentro entre el catolicismo del segundo y la conversión del primero. Sin embargo, consideramos que su inclusión en la revista *Orígenes* no está relacionada con este aspecto sino con la “revolución” que Eliot representa para la literatura moderna.

“Los cuartetos de T. S. Eliot” de Francis O. Matthiessen, ensayo que abre el número 2 de 1944, pertenece a dos de las zonas de los “textos norteamericanos” que *Orígenes* publica. Por un lado, podemos leerlo relacionándolo a la “constelación Eliot”, como una preparación para la lectura de los cuartetos que la revista publicará en números próximos; por el otro, el texto -un producto típico del “new criticism”- forma parte de un grupo de

---

<sup>136</sup> Nos referimos a la traducción de los *Selected Essays*, en la que estaba incluida “Tradición y talento individual”, llevada a cabo por Sara Rubinstein en Buenos Aires para la colección *Grandes Ensayistas*, dirigida por Eduardo Mallea y publicada por Emecé.

Cf. el ya citado artículo de Fabián O. Iriarte “T. S. Eliot en la Argentina”.

ensayos firmados por críticos norteamericanos profesionales, asociados en algunos casos a universidades, que se darían a conocer a lo largo de sucesivos números.

La importancia que *Orígenes* -en particular Rodríguez Feo, quien tenía una relación personal con el autor- le confiere a este ensayo se evidencia en una nota a pie de página que se desprende del título: “El autor Francis O. Matthiesen, es un eminente profesor de Literatura inglesa y norteamericana en la Universidad de Harvard, y se le conceptúa como uno de los críticos de más rigor con que cuenta su país. El ensayo que publicamos tiene la expresa autorización de su autor, y su inserción constituye una verdadera complacencia para los editores de *Orígenes*”.<sup>137</sup>

El extenso ensayo de Matthiesen comienza con el análisis de la musicalidad de los “Cuartetos” a la luz del ensayo del propio Eliot: “La música de la Poesía”. En tal sentido, extrayendo citas del texto eliotano, el crítico trabaja el pasaje de Eliot de la búsqueda de una lengua moderna, un idioma coloquial que sea “propiamente moderno”, a un momento de “elaboración musical” de esa misma lengua, una vez que se ha conseguido la madurez. Ese momento de detenimiento en la lengua alcanzada, encuentra su forma, para Eliot, en modelos “fijos, casi elaborados”. Así es como el poeta regresa, según Matthiesen, al “convencional soneto”.

---

<sup>137</sup> Seis años después de esta publicación Matthiesen se suicida y en el relato que hace de esta muerte Rodríguez Feo en carta a Lezama lo interpreta como un suicido originado en causas políticas. El suicidio de Matthiesen se presenta, entonces, como un lugar emblemático para leer el enfrentamiento de dos Norteaméricas, la materialista herida en el plano político por el macarthismo y una Norteamérica -aquella con la cual los origenistas se vinculan- representada por hombres como este profesor de Harvard, expulsados y enfrentados al sistema. Leamos, entonces, a José Rodríguez Feo: “¿Te acuerdas de F. O. Matthiesen, que nos envió el ensayo sobre Eliot para *Orígenes* y que fue profesor mío en Harvard? El pobre, se suicidó en Boston hace dos días. Razones: la persecución que sufría por aparecer ante este mundo estúpido yanqui como socialista. Lo tildaban de ‘rojo’ y ante estas constantes acusaciones y amenazas, decidió evadirse a otro mundo mejor. El ambiente aquí es cada día más deprimente, asfixiante. Claro, para los que piensan y sienten. Los demás van camino de algo imprevisible pero horripilante. Matthiesen era un gran amigo de Boice. También Boice salió por la chimenea con un balazo en la frente, que no podía levantar en alto ante tanto asco y miseria” (2 de abril de 1950) (1989:127).

El filosófico es el segundo aspecto de estos poemas tratado en el ensayo. Centrado en la problemática del tiempo, el crítico de Harvard lo aborda desde dos perspectivas: la temática y la formal, esta última ligada una vez más a los ritmos del poema. Como no podía ser de otra manera, el análisis sobre el tema del tiempo trae consigo una reflexión acerca de la postura de Eliot frente a la historia y la religión. Al abordar la cuestión religiosa en el autor de “East Cooker”, Matthiesen se vale de un movimiento similar al que había utilizado al comienzo del ensayo para demostrar que no existía un hiato entre la modernidad de la poesía de Eliot y el conservadurismo de sus ensayos. Refuta ahora la crítica hecha al poeta, en el sentido que desde su conversión su poesía se había vuelto tenue. Sostiene que, por el contrario, la forma se ha vuelto tenue, mientras el contenido, de carácter místico, se ha vuelto complejo.<sup>138</sup>

Como dijimos párrafos más arriba, este riguroso ensayo, publicado en el número 2 de la revista, prepara a los lectores para la recepción de los próximos poemas de Eliot, tanto en el sentido de crear una expectativa -un terreno propicio a la recepción de los mismos-, como en el de ofrecer un soporte crítico para la lectura y comprensión de estos. Para *Orígenes*, en tanto revista, este ensayo va a cumplir una función diferente o una función más: la de corroborar su posición con respecto al compromiso o la relación que debe postularse entre la literatura y la sociedad. Hablando de Eliot, Matthiesen escribe: “A los que demandan que el contenido de un poema sea visiblemente utilitario no les satisfecerá [sic] la creencia de Eliot de que el poeta en tiempos de guerra debe como hombre “consagrarse a su patria no menos que los otros hombres”, pero que “como poeta su primer deber es para su idioma natal; es preservar y desarrollar ese idioma” (73, número 2 1944).

---

<sup>138</sup> Es para tener en cuenta que Lezama hace una lectura similar en “Sierpe de Don Luis de Góngora”; a la “falsa” noche de Góngora, de la metáfora gongorina, le contrapone la noche de “divinas claridades” de San Juan.



Abordamos ya parcialmente este aspecto en el último fragmento del capítulo anterior, cuando trabajamos la relación de *Orígenes* con algunas de las otras revistas del continente. Dijimos allí que la postura de la revista de Lezama frente a este tema se encontraba dispersa en algunos artículos que los origenistas publicaron, y entre estos mencionamos uno de Fina García Marruz y otro de Virgilio Piñera. El comentario de Matthiessen en su ensayo se integra a esa serie y a ese tono aunque, claro, trae consigo el “peso” que implica un comentario de un prestigioso profesor de Harvard sobre uno de los poetas más renombrados de la época.

Wallace Stevens es entonces, el tercer nombre que integra la constelación de poetas del “alto modernismo” que *Orígenes* traduce y publica. Hemos analizado al leer las cartas que cruza con Rodríguez Feo el aspecto que consideramos más relevante de la relación entre la revista cubana y el poeta norteamericano. Sería ingenuo, sin embargo, desconocer que el diálogo, la polémica, entre el joven origenista y Stevens surge a partir de la admiración que el primero sentía por aquél y del deseo de publicarlo en la revista que codirigía con José Lezama Lima. Aunque por motivos diversos, Wallace Stevens constituye un punto de convergencia entre ambos cubanos. Si bien Lezama no nos dejó ningún testimonio o comentario, su interés por Stevens se manifiesta en el envío reiterado de sus libros a este poeta; el nexo entre ellos se produce en términos que combinan lo biográfico con la reflexión sobre la poesía. En La Habana uno y en Hartford el otro, ambos son poetas sedentarios que se valen de esta “circunstancia” vital para indagar imaginariamente en la realidad. Es conmovedor y divertido ver las semejanzas entre Lezama y Stevens a la hora de fabular la cotidianeidad diversa en que habita su corresponsal, el incansable José Rodríguez Feo. El menor de los *José* es una especie de llave que abre la puerta de una

realidad fantástica, que de un lado es siempre colorido trópico y del otro un continuo invierno “frío” y “sin matices”.

*Orígenes* traduce y publica exclusivamente la obra última de Stevens, iniciada en 1940, que difiere substancialmente de la anterior. Este recorte deja entrever que, aunque interesado y al tanto de la obra de Stevens como totalidad, Rodríguez Feo prefirió dar a conocer la producción contemporánea del poeta, posiblemente para demostrar, una vez más, que la revista no sólo se contactaba con poetas extranjeros de prestigio sino que ellos autorizaban a *Orígenes* a realizar sus primeras versiones en español.

Del poeta de Hartford *Orígenes* publica “Cuatro poemas” en el número 8 de 1945, en traducción de Oscar Rodríguez Feliú. La primera traducción de Feo es de “Tentativa por descubrir la vida” que aparece en versión bilingüe, en el número 12 de 1946, un poema con una significación particular ya que constituye uno de los “desprendimientos de la *imago*” de los que hablaba Lezama en su nota escrita a propósito de la publicación de *Cincuenta años de poesía cubana* de Cintio Vitier (citada en página 31). Este poema se origina en una anécdota acaecida en el balneario cubano San Miguel de los Baños y referida al poeta por Feo. Sobre la publicación del mismo Rodríguez Feo le escribe a su autor:

On my return from México City I found your lamenting letter, also that wonderful series of poems you published in the *Quarterly Review of Literature* in New Haven. There! I was surprised, and so pleased!, to see one commemorating my old bath resort: San Miguel de los Baños. How very fine of you, to pay homage to our little local villages. And that vision of the ‘cadaverous person’; how magical the discovery! How come you see from so far-off those touching scenes? I have translated the poem and propose it to be included in this Winter issue. But tell me what are Hermosas? (1986:90).

Al año siguiente, aparece en Estados Unidos *Transport to Summer*, libro que incluye “A word whit J. R. F.”, poema que desde la perspectiva lezameana puede también leerse como un “desprendimiento de la *imago*” origenista pero que a pesar de la intensa complacencia que produce en Feo, *Orígenes* no publica. Al respecto José Rodríguez Feo le

comenta en carta a Lezama: “Sabrás que en su último libro de poesía, *Transport to Summer*, aparece el poema que me dedicó; por eso todos se sentían embelesados de ver a este joven disciplente que después de todo sólo conjuró la imaginación poética a través de sus esencias antillanas.”

Wallace Stevens aparece por tercera vez en el número 30 de 1952, cuando reproducen -con la autorización de Alfred A. Knopf- “Las relaciones entre la poesía y la pintura”, uno de los ensayos de *El ángel necesario*, que originalmente había sido leído en el museo de Arte Moderno durante el año precedente. Este texto -en traducción de Rodríguez Feo- que abre la revista, forma parte de un grupo compuesto por el ensayo de Allen Tate sobre los “Problemas del arte americano” -ya comentado- y un ensayo o tal vez una crónica de Elizabeth Bishop sobre el pintor “primitivo” cubano Gregorio Valdés. Los tres textos, dos de ellos de poetas, responden de un modo más o menos directo a los intereses de los hacedores de la revista. Mientras el primero parte de una exposición de pintores cubanos para reflexionar sobre el arte americano como totalidad y el segundo presenta a los cubanos a un pintor -probablemente desconocido-, que residía, como la propia Bishop, en Key West, el de Stevens, menos puntual y más teórico, indaga específicamente en un tópico caro a una publicación que, como *Orígenes*, se postulaba como revista de Arte y Literatura.

A propósito de las relaciones entre la pintura y la poesía, Stevens vuelve en este ensayo a algunas de sus reflexiones sobre la función de la poesía y la imaginación. Estamos aquí nuevamente frente a un texto -escrito en este caso por el propio autor- que sirve como sostén teórico para los poemas que *Orígenes* publica. Acerca de este punto -los vínculos de la poesía y la imaginación-, el poeta norteamericano sostiene que la mente, tanto del poeta como del pintor, toma la experiencia como punto de partida para, desde allí, erigir sus propias construcciones. Y afirma: “Lo que realmente hace con la experiencia es usarla

como materia prima con la cual factura lo que se le antoja. Ésta es la función típica de la imaginación que siempre se vale de lo familiar para producir lo no-familiar” (1952:360). (Una afirmación que recuerda los ensayos de Lezama donde la poesía posibilita la indagación en lo invisible o en lo desconocido.)

En uno de sus aforismos Wallace Stevens escribió “En buena medida, los problemas de los poetas son los problemas de los pintores, y a menudo los poetas deben volverse hacia la literatura de los pintores para debatir sus propios problemas” (*Adagia*: 23). El ensayo que en 1952 publica en *Orígenes* es en buena medida una ampliación de estas palabras y él puede leerse como una especie de “encuadre teórico” para los ensayos o artículos que a propósito de un pintor u otro Lezama y Rodríguez Feo dan a conocer en la revista. Una de las ideas sobre las que el mismo se organiza es la de que ambas manifestaciones artísticas tienen como denominador común la composición; la segunda idea parte de la noción de que las dos manifestaciones artísticas establecen el mismo tipo de relación -a la que clasifica de suprema- con la gente y la tercera idea -que se repite en las declaraciones de los poetas de la época- es que una vez que la fe ha desaparecido, la poesía y el arte en general actúan como una compensación frente a esa especie de vacío.

“El primitivo Gregorio Valdés” de la poeta Elizabeth Bishop cierra la serie de textos sobre pintura escritos por un autor norteamericano que *Orígenes* publica. Esta evocación del pintor de Cayo Hueso, escrita por la poeta que residió en esa ciudad durante nueve años, aparece en el número 5 de 1945, en traducción de Jorge Jiménez Rojo. Se trata, por otra parte, de un número que podríamos calificar de excepcional en varios sentidos, tanto por la connotación de calidad del término como por su carácter de único o singular. Entre otros textos su índice reúne: “Después de lo raro la extrañeza”, artículo de Lezama a propósito de la publicación de *Extrañeza de estar* de Cintio Vitier que, valga recordar, es la primera

evaluación de la actividad de la revista llevada a cabo por Lezama y también una proyección de políticas y actividades para el futuro; la traducción de “Batuc” de Aimé Cesaire, hecha por Helena de Lam; un ensayo de Vitier sobre Borges -“En torno a la poesía de Jorge Luis Borges”- y tres textos que se inscriben en lo que hemos denominado el universo norteamericano: el de Bishop que estamos trayendo a colación; “La tumba”, un cuento de Katherine Anne Porter, y el ensayo “*Moby Dick* y el aislamiento heroico”, de José Rodríguez Feo. El carácter de singular al que nos hemos referido recientemente se origina en la publicación del poema de Cesaire y en la abundancia de material norteamericano, lo que no era frecuente.

El texto de Bishop, cuyo original en inglés -“Gregorio Valdés, 1879-1939”- había sido publicado en 1939 en *Partisan Review*, puede ser pensado como una suerte de “locus amoenus”, como lugar de descanso y equilibrio en un número denso, en el que entre otras cosas, Lezama sienta posiciones. Este texto, característico de la prosa de Elizabeth Bishop, llega a *Orígenes* por un ofrecimiento de su propia autora; así al menos lo da a entender José Rodríguez Feo en una de sus cartas a Stevens. “Today came a letter from Elizabeth Bishop, ‘la poetisa de Cayo Hueso’, who has been very kind and offers an article on Valdés, a sort of Cuban primitive who lived most of his life in Key West. I want to reproduce the article [...] with some photographs of his work” (1986:47). Por su parte, aunque en el fragmento de su correspondencia publicado Bishop habla tres veces acerca de su encuentro con el pintor y lo hace en ese tono que se desliza del registro amoroso a la ironía bienhumorada, no se encuentran allí comentarios sobre la publicación del texto en Cuba. *Orígenes* lo publica en castellano un año antes de que apareciera el primer libro de Bishop -*North and South*, publicado en 1946- y no vuelve a publicar ningún texto de esta escritora en los once años subsiguientes, por lo que la publicación de esta crónica ofrece ciertas características únicas.

Por un lado se trata de una poeta que sería importante años más tarde pero que todavía estaba lejos de la consagración, y que por lo tanto no es publicada como medio de adquirir “prestigio internacional”. Por el otro, Bishop, cuyo interés por Latinoamérica se manifestó tanto en los viajes que hizo por el subcontinente como en los largos periodos que residió allí, pertenecía a la zona del campo intelectual norteamericano en la que *Orígenes* estaba interesada<sup>139</sup> pero también era, como la había nombrado Rodríguez Feo, “la poeta de Cayo Hueso”, un lugar a cinco o seis horas de distancia de la Habana.

En su ya citada tesis sobre la revista *Orígenes*, Efraín Barradas afirma que la publicación de “El primitivo Gregorio Valdés” -al que califica como el texto de una poeta de primera sobre un pintor de segunda- debe entenderse dentro de la perspectiva del interés origenista por ver la obra de los cubanos evaluada y aprobada por extranjeros. Y reuniendo este texto con el de Walter Pach (“Problemas del arte americano”) concluye que ambos “[...] son de importancia para *Orígenes* porque representan la trascendencia de la labor artística americana” (1978:267). Si hasta cierto punto Barradas tiene razón en lo referente al ensayo de Pach, creemos que se equivoca substancialmente al hablar del texto de Bishop. Claro que el hecho de que el texto -y no pensamos que se trate de un ensayo- gire en torno a la figura de un pintor de ascendencia cubana -él había nacido en el Cayo- debe haber influido en la decisión de Bishop de ofrecer el texto a *Orígenes*. Ahora, afirmar que su importancia para los origenistas reside en que él es una prueba de la trascendencia del arte americano, es desmerecer el texto de Bishop y tildar de ingenuos a los origenistas. En todo caso, creemos que aunque éste no se encuadra exactamente con ninguno de ellos, debe ser

---

<sup>139</sup> En noviembre de 1946 José Rodríguez Feo le pregunta a Stevens: “Did you read Elizabeth Bishop’s new book of Poetry?” (1986:90). La respuesta de Stevens es nuevamente lacónica, el 16 de diciembre le dice: “I know Miss Bishop’s work. She lives in Key West”, y con esta respuesta acaban las alusiones a la poeta en esta correspondencia.

comprendido en la perspectiva de los textos de Lydia Cabrera de y sobre los arakuás o en los de los viajeros ingleses y norteamericanos sobre Cuba que la revista publica durante algunos números.<sup>140</sup> En este sentido, podemos afirmar que los origenistas estaban más interesados en la mirada que la poeta norteamericana construye sobre la figura de Gregorio Valdés que en el propio pintor.

¿Qué es, a fin de cuentas, “El primitivo Gregorio Valdés”? Se trata de una evocación del encuentro de Elizabeth Bishop con este pintor, desde el momento en que ella descubre casualmente uno de sus cuadros hasta su muerte, acaecida al año siguiente. El texto de Bishop pone en escena el placer y la diversión que a esta poeta le causaba lo pequeño, y su artículo no se ocupa tanto de la pintura de Valdés sino de Valdés mismo. La crónica, marcadamente autobiográfica, traza la figura del pintor ingenuo con igual cuidado y en el mismo registro con el que recuerda su primer encuentro con Marianne Moore.<sup>141</sup>

Hasta cierto punto “El primitivo Gregorio Valdés” postula una relación metonímica con las reproducciones que lo ilustran, porque su prosa está cuidadosamente trabajada con el propósito de alcanzar una textura de despreocupada espontaneidad. Si Valdés apuntaba a reproducir en detalle pero sin perspectiva la realidad, el amoroso texto de Bishop apuesta a tornar perfecto lo espontáneo.

Queremos señalar, por último, que aunque no se tratara del aspecto central de su producción -la poesía-, la traducción de “El primitivo Gregorio Valdés” al español en 1945 adquiere una significación mayor cuando recordamos que Elizabeth Bishop es una escritora

---

<sup>140</sup> Nos referimos a “Viajes a Cuba en el siglo XIX” de Frederick Bremer ( número 5, 1945), de William Henry Hulbert , ambos en selección y traducción de Rodolfo Tro. También a “La sociedad en la Cuba antigua” [De las notas de un viaje a Cuba en 1835, publicadas por *The Century Magazine*] de Jonathan Jinkins, en traducción de Eliseo Diego (número 24 de 1949).

<sup>141</sup> Nos referimos a “Esfuerzos del afecto: memoria de Marianne Moore”, publicado por primera vez en *Vanity Fair*, en mayo de 1983.

poco frecuentada en el ámbito de nuestra lengua, incluso en la actualidad. Lo que acabamos de afirmar gana un sesgo irónico, cuando leemos que en 1969 para Lezama, quien la había publicado en su revista poco más de veinte años antes, la Bishop era una desconocida. En una carta de febrero de ese año, dirigida a Carlos M. Luis, le comenta:

Una casa editorial de Nueva York, Farrar, Straus & Giroux me manda el contrato para publicar *Paradiso*. Me dicen que traducirá la obra uno de los mejores traductores -no dicen su nombre- y que aparecería prologada por la poetisa Elizabeth Bishop. Escribeme sobre lo que conozcas de esa casa editorial, traductores y poetisa norteamericana, aunque me han dicho que sus libros son de alta calidad, que los cuidan y hacen buenas ediciones (1979:97).

Volviendo estrictamente al ámbito de la poesía, Lee Ver Duft y John Malcom Brinnin son, como dijimos, los nombres que en *Orígenes* representaron de alguna manera la poesía norteamericana posterior al modernismo. Del primero editan dos poemas (número 10 de 1946) en traducción de Roger Ferrán, con el título genérico de “Poemas”.

Eugenio Florit traduce para el número 5 de 1945, “A River” -que aparece en versión bilingüe- de John Malcom Brinnin, uno de los pocos poetas norteamericanos estrictamente contemporáneo de los origenistas. Nueve años más tarde Florit incluirá este poema -el único de Brinnin- en la *Antología de poesía norteamericana contemporánea* que publica en 1954. Brinnin era por entonces un poeta que dictaba clases en Vassar, había publicado ya dos libros de poesía y era un colaborador frecuente de la revista *Poetry* que le había concedido dos premios, en 1939 y en 1943. Frecuentado por Rodríguez Feo, Brinnin integra ese grupo de “nuevos poetas” acerca de los cuales el cubano pide la opinión a Wallace Stevens. Su nombre aparece varias veces mencionado en la correspondencia de ambos y, como sucedía generalmente, Wallace Stevens no satisface la curiosidad de Feo, porque aunque esos poetas jóvenes lo leyesen, admirasen y escribiesen artículos sobre su poesía, como es el caso de Brinnin, aquél no los leía. De cualquier manera, la elección de



este poeta actúa como una confirmación de la zona del campo intelectual norteamericano que los origenistas frecuentaban.

Si la poesía y el ensayo norteamericanos encontraron espacio en las páginas de *Orígenes*, no ocurrió lo mismo con la narrativa. De la vasta y rica producción del periodo, la revista publica únicamente dos cuentos, uno de Katherine Anne Porter, escritora ligada al movimiento que se conoció como *Southern Renaissance* y el otro de la franco-norteamericana Anaïs Nin. “La tumba”, de Katherine Anne Porter, aparece en el número 6 de 1945 en traducción de Camila Henríquez Ureña -la única colaboración de esta última en la revista-. La elección de este texto resulta significativa si tenemos en cuenta el juicio que sobre esta escritora emite Morton Dauwen Zabel -un crítico a quien *Orígenes* valoraba y tradujo- en “La literatura en los Estados Unidos: Panorama de 1943”, aparecido en el número 113-114 de *Sur*. Allí Dauwen Zabel escribe:

Puede decirse que la literatura novelesca de Katherine Anne Porter se halla en el centro mismo del arte narrativo moderno. Sus cuentos exquisitamente acabados, humanamente estructurados, poéticamente imaginados -pocos en número pero ricos en sustancia- forman uno de los triunfos más altos del arte reciente (1943:58).

“Bajo el fanal” de Anaïs Nin -el único texto erótico que aparece en *Orígenes*- se publica en el número 7 de 1945, en traducción de Rodríguez Feo. El contacto con esta autora -que le envía a Feo el libro *Under the Glass Bell*, de donde extrae el cuento- se establece por intermedio de Wallace Stevens, quien le había sugerido entrar en contacto con la escritora a la que consideraba extraordinariamente humana y delicada.

Cabe por último que miremos un poco más de cerca los ensayos de autores norteamericanos que *Orígenes* publica y que constituyen el grueso de la producción norteamericana que allí aparece. Este corpus es amplio y heterogéneo, por lo que podría parecer inútil intentar algún tipo de sistematización ya que sus autores son poetas, “críticos

académicos”, novelistas, etc., y los asuntos van desde la novela francesa decimonónica hasta las relaciones entre la poesía y la pintura, pasando por la poesía de Eliot. Sin embargo, si pacientemente intentamos desbrozar el camino, veremos que en su heterogeneidad estos textos expresan las preocupaciones constantes de los originistas. La lista completa de ensayistas norteamericanos que la revista publica es la siguiente: Francis O. Matthiesen da a conocer el ya comentado “Los cuartetos de T. S. Eliot” en el número 2 de 1944, texto con el que se convierte en el primer ensayista norteamericano que la revista traduce; en el número 3 del mismo año Rodríguez Feo traduce “*Stephen Hero*: el manuscrito inédito de *El retrato de un artista adolescente*” de Theodore Spencer; en el número siguiente -4 de 1944- Walter Pach publica el ya trabajado “Problemas del arte americano”. 1945 se abre con “Taine y su influencia en la crítica literaria” (número 5) de Harry Levin, traducido por José Rodríguez Feo; el número 6 de mismo año da a conocer el ya trabajado texto de Elizabeth Bishop, “El primitivo Gregorio Valdés”; en el último número de ese año Rodolfo Tro traduce “El mero provincialismo”, del poeta y crítico Allen Tate. En el número 10 de 1946 Harry Levin publica “James Joyce: un epitafio” en traducción de José Rodríguez Feo; en el número 11, Morton Dawen Zabel publica en traducción de Roger Ferrán “Joseph Conrad”. La publicación de ensayos de autores de esta nacionalidad se suspende durante varios años hasta que en el número 26 de 1950 Rodríguez Feo traduce un antiguo ensayo de Henry James sobre Balzac: “Honorato de Balzac”. En el número 30 de 1952 publican el ya analizado “Las relaciones entre la pintura y la poesía” de Wallace Stevens; en el número 32 de ese mismo año, vuelven a publicar -en traducción de José Rodríguez Feo- un ensayo de Harry Levin: “Madame Bovary: la catedral y el hospital”. Con este último se clausuran los ensayos de norteamericanos en *Orígenes* si

exceptuamos el de Caroline Gordon -“Lecturas”- que Rodríguez Feo reproduce en el número 34 bajo su dirección.

Entre este abundante material ocupan un lugar importante los ensayos procedentes de los críticos de Harvard. Estos son: el de Matthiesen, los de Levin y el de Theodore Spencer. ¿Por qué importante? Los motivos fundamentales son dos: en principio porque se trata del único cuerpo de ensayos que *Orígenes* publica escritos por críticos profesionales y no por escritores, lo que puede interpretarse como una apuesta de la revista en dar a conocer una crítica especializada y apartarse así de la crítica impresionista; el segundo motivo es la dimensión universalista que se desprende de estos textos, a tono con las aspiraciones de la revista de Lezama. Obsérvese que si exceptuamos el de Matthiessen sobre los *Cuartetos* de Eliot, los cuatro restantes dividen su atención entre el novelista inglés James Joyce y la literatura francesa, representada por uno de los novelistas fundamentales del XIX y por un importante crítico literario del mismo siglo: Flaubert y Taine.

El mismo criterio se evidencia en los textos de críticos norteamericanos no asociados a Harvard, como Morton Dawel Zabel o incluso en el ensayo de Henry James sobre Balzac.<sup>142</sup> Cuando hablamos de criterio nos referimos a que la publicación de estos ensayos puede entenderse como otra de las estrategias de construcción de una tradición literaria que *Orígenes* lleva a cabo y si los autores que la revista privilegia son poetas, los críticos norteamericanos están allí para mostrar el reconocimiento a los novelistas que cambiaron el rumbo del género desde el siglo pasado. Por lo tanto la ubicación de estos textos no es sencilla, ya que ellos pertenecen a dos paradigmas y pueden ser leídos como

---

<sup>142</sup> Queremos señalar que la ya varias veces mencionada tesis de Efraín Barradas fue una valiosa ayuda al momento de indicar la “procedencia” de los críticos norteamericanos.

manifestaciones de la crítica norteamericana y también desde la perspectiva del lugar que en *Orígenes* ocuparon la literatura francesa e inglesa.

Por su parte la única novela norteamericana que merece un examen en *Orígenes* es *Moby Dick* de Melville. “*Moby Dick* y el aislamiento heroico” de José Rodríguez Feo es básicamente un esfuerzo por comprender y explicar, para un lector católico, las razones y la ética de un héroe protestante a partir de Ismael o Ahab, los personajes de *Moby Dick*, en quienes Feo reconoce el mismo tipo de ética que en los de un Henry James o un Hawthorne, como también el mismo tipo de dificultad para un lector que esté fuera de la égida del protestantismo.

En *La familia de Orígenes*, Fina García Marruz escribe que la revista “[...] dio acogida al mejor pensamiento crítico y poético norteamericano que le fue accesible a través de Rodríguez Feo, en cuyo honor hay que decir que los recibió con el menor asomo de colonizado” (1997:74). Esta afirmación, inserta en una argumentación que gira en torno a lo que ella denomina la “fiera selección” de *Orígenes*, en la que entraba el referido material norteamericano como los textos de Lydia Cabrera, confirma desde el “interior de la revista”, el lugar que José Rodríguez Feo ocupó en el proceso de consecución, elección y recepción de los textos estadounidenses. Una labor que en el coloquio de París él consideró como la posibilitadora del mayor aporte que la revista había llevado a cabo: la traducción y publicación de algunos de los más importantes poetas angloamericanos. Nosotros hemos partido de la afirmación de Rodríguez Feo e intentamos verificar cuáles fueron realmente sus alcances en la política de traducción de la revista, qué significó la traducción de literatura norteamericana y cuál fue la interacción de José Rodríguez Feo y José Lezama Lima en este punto.

Creemos que, para concluir este capítulo, se hace necesario volver una vez más sobre esta afirmación, no para discutirla en profundidad sino para abordarla, ahora, a través de una mirada diacrónica sobre la revista. *Orígenes* publica material norteamericano entre el número 1 de 1944 y el número 33 de 1953, siendo que el grueso de esa producción aparece durante los dos primeros años. A partir del número 34 (1953) -con la salida de la revista de Rodríguez Feo- hasta el cierre de la misma en el número 40 (1956), la literatura norteamericana desaparece de sus páginas, privilegiándose en los próximos números los materiales traducidos del francés y la producción de algunos jóvenes autores cubanos. En el número 34, dirigido por Rodríguez Feo exclusivamente -uno de los dos números dobles- aparece sí, como fue recientemente mencionado, un texto de la autora norteamericana Caroline Gordon, perteneciente al *South Renacense*, quien no había publicado en la revista hasta el momento.

Ya *Ciclón*, que si exceptuamos el número dedicado al triunfo de la revolución, publicado en 1959, fue durante los dos años en que salió regularmente estrictamente contemporánea de *Orígenes* -1955-1957- publicará en el número 1 de 1955 un texto de Edith Sitwell (“Eurídice”); en el número 4 de ese año, en la sección “Reevaluaciones”, un texto de Leslie A. Fielder sobre Walt Whitman (“Walt Whitman”); en ese mismo número un ensayo de Harry Levin, titulado “La puerta de marfil” y dos ensayos de Lionel Trilling, en los números 5 y 6 de 1956 respectivamente (“Arte y neurosis” y “Freud y la literatura”). Proporcionalmente, en los dos años en que se edita *Ciclón* publica más materiales norteamericanos que *Orígenes* a lo largo de toda su existencia; este hecho confirma el interés y los vínculos de José Rodríguez Feo con la cultura estadounidense e indirectamente echa luz sobre la verdadera significación que la publicación de literatura norteamericana tuvo para *Orígenes* y para la cultura cubana. Si bien el volumen de los materiales no es

expresivo, *Orígenes* es la primera revista cubana que incorpora sistemáticamente textos provenientes de Estados Unidos, en una selección, un recorte, que por sí mismo opera como una resistencia frente a los productos de la industria cultural norteamericana que en esas décadas inundaban la Isla.

Aunque la publicación de los poetas norteamericanos no fue como pensaba Feo el aporte más importante de su revista, (el que si estuviéramos interesados en “medirlo” fue seguramente haber dado a conocer sistemáticamente la producción poética de los miembros del grupo), porque en lo que respecta a autores extranjeros no fue menor el papel que *Orígenes* cumplió para la difusión de los poetas españoles en el exilio o de los escritores mexicanos contemporáneos e incluso para la difusión de nombres como los de Macedonio Fernández y Witold Gombrowicz; si bien tampoco -como señalamos en otro lugar- *Orígenes* estuvo sola en la tarea de difundir en el ámbito hispanoamericano la literatura norteamericana, el valor y el impacto de la publicación de esta literatura radica en el cambio de perspectiva que significó darle cabida a la literatura en lengua inglesa continental en un campo intelectual y en el órgano de un grupo que tenían a la cuenca del Mediterráneo como un venero al que recurrían desde el siglo XIX. Por último, su importancia residió también en que *Orígenes* preparó el terreno para la recepción de la literatura norteamericana entre los intelectuales y escritores de la generación siguiente, la así llamada “generación del cincuenta”.

El análisis de cómo se articuló lo que hemos llamado el universo norteamericano - entendido como el recorte y traducción de esta literatura y también como el diálogo que se establece entre Rodríguez Feo y Wallace Stevens- puso al descubierto algunos de los aspectos que consideramos más ricos e inquietantes de la revista. Acceder a la modernidad internacional -para recuperar la expresión de Brünner-, establecer un diálogo con autores

que pertenecen a una literatura central “sin nostalgia provinciana”, o el deseo de ser leídos como una manifestación de “lo cubano” sin ceder a la expectativa de exotismo o color local, junto a la perspectiva crítica que la revista sostuvo ante la cultura norteamericana, parecen haber sido algunos de los ejes que organizaron la política de traducciones de esta literatura en *Orígenes*, como también la difusión de la revista en Estados Unidos. Cabría señalar para concluir que el programa diseñado por los origenistas se deja leer en la revista como una tensión no resuelta. El mayor logro de *Orígenes* en este sentido consistió en la obtención de colaboraciones de prestigio, no sólo las de los poetas, sino fundamentalmente los ensayos de Walter Pach y el fragmento de la autobiografía de Santayana. El primero porque, como vimos, postulaba líneas estéticas comunes entre el arte latino y angloamericanos y el segundo porque construía una mirada crítica sobre la cultura norteamericana organizada alrededor de los mismos parámetros de la crítica origenista.

El aspecto de este programa que no se cumple y que persiste como demanda insatisfecha -observable en el epistolario entre Feo y Stevens- es la construcción de un diálogo -en un plano igualitario- entre un escritor perteneciente a una literatura periférica y otro perteneciente a un centro relativamente nuevo. Leemos un hiato insalvable entre el tipo de modernidad que *Orígenes* pretende construir y la expectativa de un lector del Norte. Un desencuentro éste que precede a *Orígenes* y que, sin duda, se prolongará en el tiempo.

## Capítulo IV - El universo europeo

### *Un continente de papel*

**A pesar de todas las fronteras, la entidad llamada Europa fue construida desde afuera en la misma medida que desde dentro.**

**Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales*.**

Hablar de la relación que *Orígenes* postula con lo que hemos denominado el universo europeo exige que delineemos la imagen de Europa que se desprende de la lectura de la revista: qué países integran esa Europa, quiénes son los escritores que la pueblan, cuáles son las lenguas que ese continente habla en esta publicación. En primer lugar cabría señalar que la literatura europea goza en *Orígenes* de un estatuto único, la de ser un bien común, una referencia común a todos los miembros del grupo. La cita de la literatura europea permea el diario de Lezama y se reitera en las cartas que los editores intercambian, con un tono que no es el del deslumbramiento ante lo entrevisto por primera vez sino el de la feliz renovación de una costumbre. Costumbre que se traduce en la abundancia de ensayos sobre autores de esta procedencia, algunos de los cuales fueron recogidos en *Orígenes*, pero que la preceden y la superan.

Su singularidad, sin embargo, no se agota en el hecho de que ella sea un bien común a todos los miembros del grupo, sino en que a pesar del estrecho conocimiento de la misma, los origenistas no cuentan con interlocutores en este campo intelectual, más allá de ocasionales encuentros con algún que otro escritor. Es decir que *Orígenes*, una revista que basó su política de colaboraciones en los lazos de amistad, no se beneficia con ningún corresponsal europeo, esto dicho en los dos sentidos de la palabra. No hay allí quien cumpla la función de “abrir las puertas” a nuevas colaboraciones o de servir como puente



para la actualidad literaria de los países de ese continente,<sup>143</sup> como lo habían hecho Wallace Stevens en Estados Unidos, Virgilio Piñera en Buenos Aires, Juan Ramón Jiménez y varios otros poetas en España. La presencia de María Zambrano en París, entre el '46 y el '49, y en Roma a partir de 1953, no parece haber sido relevante para la revista cubana. Por su intermedio Lezama colabora tardíamente en la revista italiana *Botegue Oscure*<sup>144</sup> y es ella quien consigue una colaboración de Simone Weil. Su función principal, como ya se dijo en el primer capítulo, consistió en cumplir el pedido de los origenistas y darlos a conocer en la propia Cuba y no fuera de ésta. Es Zambrano quien, muerto Lezama, le propone a su esposa María Luisa Bautista el envío de poemas inéditos para una publicación francesa, ya que, como dice, en Francia sólo lo conocen por *Paradiso*.

Tampoco la revista cubana se vincula con revistas literarias europeas, a excepción de *Inventario* -dirigida por L. Berti y Renato Poggioli, a quien Rodríguez Feo conocía de Estados Unidos- de la que publican avisos casi en todos los números, aunque no intercambian colaboradores. Las otras revistas europeas que ponen su aviso en *Orígenes* son: *Horizon*, la conocida revista de Cyril Connolly, con un anuncio que aparece sólo dos veces, y *Poésie 47*, “revista mensual de resistencia apenas velada”, dirigida por Pierre Seghers, que también realiza su publicidad un par de veces. El aislamiento origenista trae como consecuencia que la revista sea prácticamente desconocida en Europa, incluso entre

---

<sup>143</sup> Prueba contundente de ello es la ausencia de firmas europeas no españolas en la recopilación de testimonios sobre la obra de Lezama que Armando Álvarez Bravo lleva a cabo en su *Órbita de Lezama Lima* (La Habana, Unión, 1966).

<sup>144</sup> En febrero de 1955, María Zambrano le escribe a Lezama desde Roma: “Dos líneas [...] para pedirle que me envíe pronto, dos o tres poemas suyos [...]. Se trata de que la *Botegue Oscure*, revista muy importante que se publica en inglés, francés, italiano, va ahora a abrir una sección en español o de españoles que esto todavía no se sabe. Me han encargado a mi y a otro español que aquí vive de ocuparnos de ello. Y así, yo he pensado en Ud. enseguida para que en el primer número en que salga esta ampliación se publique algún poema suyo”. (María Zambrano. *La Cuba secreta y otros ensayos*, edición e introducción de Jorge Luis Arcos. Madrid, Endymion, 1996, p. 206.)

los latinoamericanos allí residentes.<sup>145</sup> La segunda consecuencia inmediata es que los textos europeos que publican no indicarán, la mayor parte de las veces, ni fuente ni autorización de los autores, registro, este último, tan apreciado por los origenistas. Por los motivos enumerados, si la larga frecuentación de esta literatura los habilita a escribir sobre la misma, la relación que establecen con ella es una relación plenamente unilateral. La literatura europea goza, por un lado, de un estatuto singular, el de una extrema cercanía, porque a ella pertenecen los autores frecuentados por los origenistas desde su adolescencia, y por otro, el de una sustancial ajenidad, que muchas veces adquirirá la forma del tributo.

A diferencia de lo que sucede con las literaturas que hemos tratado hasta el momento, el recorte de la literatura europea, al no estar mediado por el viaje de ninguno de los miembros del grupo que establezca contactos ligados prioritariamente a sus predilecciones, reflejará, en buena medida, los intereses de los diversos integrantes del mismo. Y el grado en que estos gustos estén representados dependerá de la posición que cada uno de ellos tenga en la revista. A Lezama y Vitier les corresponderá la parte del león, tanto en lo que a ensayos se refiere como a traducciones de literatura francesa, que profundizan su sesgo católico cuando Rodríguez Feo deja la revista. Éste tiene una participación significativamente menor; será el principal responsable de la zona inglesa de la revista, así como de algunos autores franceses contemporáneos. Tanto en un caso como en el otro, la consecución de materiales de procedencia europea por parte de Rodríguez Feo estará mediada por el viaje a Estados Unidos.

---

<sup>145</sup> Es ejemplar el caso de Julio Cortázar, quien residía en Francia desde 1951. En 1957, cuando la revista había dejado de publicarse desde hacía un año, le escribe su primera carta a Lezama, donde le manifiesta junto a su admiración por los capítulos de *Paradiso* que leyó en algunos números de la *Orígenes* a los que había llegado a través de Ricardo Vigón, su deseo de suscribirse a la misma “para leerla regularmente”.

Se trata de una carta fechada en París el 23 de enero de 1957 y recogida en *Órbita de Lezama Lima* de Armando Álvarez Bravo (*op. cit.*).

Virgilio Piñera sale muy temprano de *Orígenes* (sus colaboraciones terminan aproximadamente en 1949); sin embargo, su pequeña intervención resulta de sumo interés, ya que al introducir los nombres de Kafka,<sup>146</sup> con un ensayo de su autoría, y de Gombrowicz, con un texto del autor, y un ensayo de Adolfo de Obieta sobre *Ferdydurke* - analizadas ambas publicaciones en la sección correspondiente a Argentina- nos posibilita pensar que de haber sido mayor su participación la revista se hubiera apartado del eje Francia/Inglaterra, que es el que la domina.

Es cierto también que Rodríguez Feo tuvo durante largo tiempo el proyecto de traducir a un conjunto de poetas italianos, entre los que figuraban Ungaretti, Saba, Montale, Mario Luzi y Quasimodo, pero, posiblemente por falta de interés de Lezama, no llegaron a ser publicados en *Orígenes* y se publicarán algunos años después en *Ciclón*.<sup>147</sup> Más allá, entonces, de ocasionales apariciones de escritores que estaban fuera de ese eje, *Orígenes* reconoce en Europa dos centros: Francia en primer lugar y en un grado mucho menor Inglaterra, una opción que se inscribe en el modelo de relación Europa/América elegido por buena parte de la intelectualidad latinoamericana desde finales del siglo pasado y que los conecta, una vez más, con el modernismo dariano.<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> Se trata de "El secreto de Kafka" aparecido en el número 8, sección "Notas" de 1945. Para decirlo en una apretada síntesis, el ensayo destaca el valor de la invención literaria por sobre su valor testimonial. En una serie de ejemplos que comienzan con Dante, pasan por Swift y terminan en Kafka, Piñera asegura que el valor de la ficción kafkiana no reside en su "carga de actualidad" -a contrapelo de una lectura autorizada como la de Hannah Arendt- sino en que le ofrece al lector un tapiz volador que lo libra de la ardua tarea de verse la piel todo el tiempo.

Consideramos que, entre otras razones, el ensayo es importante porque interviene, sin mencionarlo, en el debate literatura gratuita/literatura comprometida y condensa las opiniones de la revista sobre el tema.

<sup>147</sup> *Ciclón*, Vol 1, número 5, setiembre, 1955.

<sup>148</sup> Además de los textos de y sobre literatura francesa e inglesa *Orígenes* publica: "El secreto de Kafka" (número 8 de 1945) de Virgilio Piñera; "Filimor forrado de niño" (número 11 de 1946) de Witold Gombrowicz; "Ferdydurke de Witold Gombrowicz" (número 17 de 1948) de Adolfo de Obieta; "De los cuadernos y las cartas" (selección) de Antón Chekhov (número 19 de 1948), en traducción del inglés de José

Claro que este cuadro se vería completamente desequilibrado si hubiésemos incluido a España en el universo europeo. Consideramos que las razones por las cuales le dedicamos un capítulo particular a la relación de *Orígenes* con la literatura y el campo intelectual españoles han sido demostradas, pero tal vez convenga recordar brevemente que los motivos que nos llevaron a ello no son sólo de orden lingüístico sino que también que se sustentan en la cercanía entre estos campos intelectuales. La particular relación política, histórica y cultural que se estableció hace quinientos años entre España y los países de Hispanoamérica trajo, entre otras consecuencias, que a la primera le cupiera un lugar diferenciado en el imaginario cultural hispanoamericano, que los vínculos con esa tradición literaria y los vínculos entre los mismos escritores tuvieran un signo específico que los diferenciara del resto de Europa.

---

Rodríguez Feo; "Dante, el artista" de Louis Gillet (número 20 de 1948) en traducción de Carel Pichardo y "Nota sobre Heda Gabler" (número 33 de 1953) del cubano Mario Parajón.

Fuera del ámbito estrictamente literario encontramos varias traducciones de textos de y sobre pintores europeos de vanguardia. Ellos son: "Entrevista de James Johnson Sweeney a Marc Chagall" (número 1 de 1944, en traducción de Rodríguez Feo), "Sensibilidad-Sinceridad" de Giorgio de Chirico (número 3 de 1944), este texto no lleva indicación de traductor y "Notas para una interpretación teológica de Caravaggio" (número 40 de 1956) de Rafael Fernández - Villa- Urrutia.

Cabe mencionar, por último, un ensayo de Anibal Rodríguez, titulado "El centenario de Nietzsche" (número 2 de 1944) y "El regreso al fundamento de la metafísica" de Martín Heidegger (número 22 de 1949) en traducción de Humberto Piñera Llera.

### *A pesar de todo, un viaje*

En junio de 1953 José Rodríguez Feo viaja por primera vez a Europa, donde visitará España, Tánger, Italia, Francia, Inglaterra y Dinamarca. En agosto de ese año Lezama le envía su tercera carta desde que partiera y, repitiendo un hábito que se dilataba prácticamente desde hacía una década, en ella el poeta sigue los pasos y evalúa el itinerario del amigo. Así, de su estancia europea que llevaba ya dos meses escribe:

Veo que astutamente has buscado la mejor Europa, aquella que ya va reapareciendo de nuevo como la mejor Europa. Te has apartado de la necedad anacrónica del existencialismo. Pero en esa otra Europa de *connoisseur* octogenario, de lores refinados, radicados en Firenze, o de hombres voluptuosamente inertes, hay todavía la dimensión de la distinción. Yo creo que al ir a Europa, hoy por hoy, encontramos más que nunca la Europa de Proust o Mann (padre), una Europa conservada en casonas florentinas, en conversaciones todavía lentas y sutiles y en los grandes ventanales de una apetencia ancestral (José Rodríguez Feo: 1989: 134).

Sensual, la imagen que Lezama fabula de Europa evoca un continente anterior, no sólo a la guerra que había terminado pocos años atrás, sino anterior al siglo XX, una Europa ya imposible. Aunque nostálgico, Lezama no es ingenuo. La Europa que desea para sí, a través del viaje de su amigo, es aquella que cree que voluntariamente y con ardides se puede encontrar al margen de la actualidad, una Europa que se aparta del existencialismo y reencuentra su esencias de distinción y lentitud, casi una Habana Vieja.<sup>149</sup>

La última carta de Rodríguez Feo, fechada en Londres en setiembre del '53, enuncia un proyecto divergente del de Lezama. En principio, recuerda el comentario de este último acerca de que los escritores europeos llegaban a nado a Nueva York para comunicar las novedades; en Londres, el cubano se encuentra varias veces con el argentino Rodolfo

---

<sup>149</sup> Un año después, en febrero de 1954, Lezama ofrece en una carta a María Zambrano una imagen de Europa más cercana a la realidad, lo que potencia la carga de deseo que su comentario a Rodríguez Feo encierra. Escribe: "No deje de seguir mandando sus escritos a nuestra revista, con qué agrado no publicaríamos algo suyo sobre la Roma actual, cruzada de ciclistas, miseria, comunismo, existencialismo, copia de lo americano y la eternidad de siempre". (José Lezama Lima. *Cartas (1939-1976)*. Madrid, Orígenes, 1979, p.71.)

Wilcock, “de los escritores ingleses -dice- no puedo decir lo mismo. Todos parecen estar en los Estados Unidos” (1989:142).<sup>150</sup> Una Londres vacía impedirá la consecución de colaboraciones inglesas; a los proyectados encuentros con escritores de esa nacionalidad les sucede el relato de la frustración: quien no está en América se encuentra veraneando. Si Londres está vacía, el codirector de *Orígenes* tiene prevista una serie de encuentros a su regreso a París. Los nombres de los futuros visitados son: Jean Genet -a quien llegaría a través de una carta de presentación de Wilcock-, Albert Camus, René Char y Patrice de la Tour du Pin. De estos cuatro nombres, dos -Camus y Patrice de la Tour du Pin- ya habían publicado en la revista en años anteriores; René Char, de quien efectivamente consiguió colaboración y al que tenía el proyecto de traducir desde 1948 cuando conoció sus poemas por intermedio de Stephen Spender, publicará en el número 36 bajo su dirección y Genet, a quien no sabemos si encontró, no publicará nunca ni en *Orígenes*, ni en *Ciclón*.

A diferencia de lo que sucede en relación al viaje a los Estados Unidos, éste es un viaje tardío que no modifica efectivamente el recorte de la literatura europea en la revista ni su relación con la misma. En todo caso, el viaje a Europa parece haberle servido a Feo para consolidar una opción estética diferente de la de Lezama. La diversidad de proyectos -que se observa en los párrafos de la correspondencia citados- y la alianza de Feo con los sectores más jóvenes del campo intelectual español, en detrimento de la primacía de Juan Ramón Jiménez, desmiente la ilusión de la armonía entre las generaciones, de la cual supieron jactarse los origenistas en los textos autorreferenciales aparecidos en la revista y

---

<sup>150</sup> El desencuentro parece haber signado la relación de *Orígenes* con los escritores ingleses. Si cuando Rodríguez Feo está en Londres ellos están en los Estados Unidos, años antes y en los Estados Unidos razones de salud o viajes impiden también el encuentro del cubano con autores como Huxley, Auden o Isherwood.

posteriormente.<sup>151</sup> Luego de producida la ruptura entre los dos José, *Orígenes* continúa publicando textos de escritores europeos en la misma línea en que venía haciéndolo desde 1944. Esto sucede hasta el número 39, el penúltimo, en el que aparece la segunda y última parte de *El canje* de Paul Claudel, en traducción de Cintio Vitier.

Si la Europa que Lezama fabula en su carta es ya un imposible histórico, la que la revista dibuja en sus páginas cumple fielmente con esta representación. En ellas encuentra un lugar privilegiado aquella Europa de finales del XIX que tiene a Francia como centro. Con este movimiento, *Orígenes* legitima una elección anterior a las vanguardias y sobre todo a la opción que la contemporaneidad avalaba: el existencialismo. Es notable en este sentido la ausencia completa de alusiones a la Guerra, siendo que la revista comienza a publicarse pocos meses antes de la liberación de París y un año antes de que ésta finalizara. Es verdad que frente a la guerra europea *Orígenes* reitera la actitud que tuvo ante todos los temas políticos o de actualidad, al mostrar su posición no en declaraciones explícitas sino en la elección de los escritores y de los textos que publicaba. Lo que no quita que, en este caso, la omisión sea especialmente destacable por la magnitud del conflicto. Además, esta actitud puede ser leída como un síntoma de la inactualidad y ajenidad de los origenistas en relación a la Europa “viva”. Un comentario de Rodríguez Feo en una carta a Lezama es bastante ilustrativo al respecto. El 10. de marzo de 1948 le comenta al amigo: “André Gide

---

<sup>151</sup> Nos referimos a “Lozano y Mariano” de Lezama, sección “Notas”, número 23 de 1949; “Señales”, número 15 de 1947; “Señales. Alrededores de una antología”, también de Lezama, número 31 de 1952, entre otros textos aparecidos en la revista.

Posteriormente al cierre de *Orígenes* encontramos declaraciones en este sentido en “Entrevista con el grupo ‘Orígenes’” de Enrico Mario Santi (*Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Prosa. Vol. II. Poitiers, Centre de recherches latino-américaines, Université de Poitiers, Espiral, 1984*) y consideramos que la condensación de estas opiniones se encuentra en “Momento cubano de Juan Ramón Jiménez”. Preguntado Lezama por Ciro Bianchi Ross acerca de la influencia que los jóvenes poetas habían recibido de Juan Ramón Jiménez, responde: “Tal vez su presencia nos evitó el peligro con el que toda generación se enfrenta, de ir a la novedad vocinglera, pura abstracción de tétano enfático, prescindiendo del *circulo coral donde entonan todas las generaciones en la gloria*”. (*Imagen y posibilidad. La Habana, Letras Cubanas, 1981, p.68.*) (Las cursivas son nuestras.)

viene a Baltimore, con [Ernesto] Curtius y otros europeos ilustres. Van a una conferencia de tres días sobre la cultura y sus posibilidades de sobrevivir el terror. ¿Qué terror?” -se pregunta el cubano- (1989: 95).

Nos hemos acercado hasta aquí a una primera imagen de Europa, la de la nostalgia, la del reclamo de un tiempo que se fue. Intentaremos analizar ahora uno de los fundamentos que conforman esa imagen cara a Lezama, aproximarnos al que es, a nuestro juicio, un aspecto nodal de la concepción que del continente europeo puede leerse en una zona de *Orígenes* -aquella en la cual predomina la marca del propio Lezama y de Cintio Vitier-. Hablamos de la identificación que uno y otro escritor ven entre Europa, en tanto construcción intelectual, y el Occidente católico y también del modo en que Lezama se ubica dentro de esa tradición. Preguntado en 1975 acerca de su catolicidad, responde:

¡Hombre, sin duda alguna soy católico! Me debo, [...] a la tradición de Occidente. Es decir, creo que el catolicismo es la mayor de las síntesis que se ha hecho en Occidente, y de lo que llega hasta nosotros, los americanos.

[...] Ese sentido del catolicismo de considerarse deudor de lo que se debe a Oriente y a Occidente, al Mediterráneo, me seduce porque lo considero como un reto para el hombre contemporáneo. Y sigo creyendo que es la mayor síntesis que el hombre ha hecho hasta ahora. Es decir, una síntesis maravillosa entre el hombre de Oriente y el hombre del Occidente, entre el hombre griego, al que le costaba trabajo creer en la resurrección del cuerpo, y el hombre oriental que cree plenamente en el valle del esplendor, en el camino de la gloria (E. M. Lainez: 1975: 66.)

Es verdad que en su respuesta la palabra Europa está elidida por supuesta y también que en Occidente Lezama incluye a América, el lugar al que siempre apunta. Su reflexión, sin embargo, nos recuerda de inmediato -esta vez en el español de América- las reflexiones de T. S. Eliot en su conferencia “La unidad de la cultura europea”, que el escritor pronuncia en Alemania a un año de acabada la guerra. Desde una postura conciliatoria, Eliot recorre una zona de la literatura europea constituida por diversas literaturas nacionales e intenta probar la interdependencia que cada una de ellas tiene en relación con las otras del continente, en un movimiento que tiende a mostrar la necesidad de una mayor integración



entre éstas. De su conferencia, que cuenta con una propuesta concreta para afianzar la integración literaria de las naciones europeas, nos interesa la última parte, donde el poeta analiza los rasgos comunes que permiten hablar de una cultura europea. Para el autor de *The Waste Land*, “la tradición cristiana común [es la] que ha hecho de Europa lo que es”. Con palabras casi idénticas a las que Lezama pronuncia para “justificar” y contextualizar su catolicismo, Eliot señala: “La unidad del mundo occidental reside en esa herencia, en el cristianismo y en las antiguas civilizaciones griega, romana y hebrea, a las cuales, a través de dos mil años de cristianismo, se remonta nuestra ascendencia. [...] Lo que pretendo decir es que entre nosotros el verdadero vínculo es esa unidad de elementos culturales comunes, formada a través de tantos siglos” (1984: 187).

Tanto para Eliot como para Lezama el substrato, el fundamento de Europa/Occidente, aquello que permite hablar de una cultura común en la que el cubano incorpora a América, es la compartida raíz cristiana. De allí que el recorte de literatura europea que su revista lleva a cabo responde, en buena medida, a esta concepción, tanto en el sentido de los autores y movimientos que incluye como con respecto a los que deja fuera. Cuando Salvador Bueno le pregunta acerca de los libros que más lo influyeron “y decidieron el camino de su obra”, Lezama responde: [...] “Los libros o las palabras que más he repasado son los de los fundadores de religiones, Laotsé, Buda, el doctor Kung-Fu, la Biblia. La dialéctica griega y la Ananké, Platón y los trágicos griegos, Santo Tomás de Aquino y el Dante, Vico, Cervantes, Góngora, Quevedo, Goethe, Mallarmé, Claudel, Valéry, Proust y Martí. Lo entrevisto, lo entreoído, lo extrasensorial, el relámpago” (1988:729). La lista, que se interna en el tiempo y se dilata en el espacio para acabar en la cercanía de Martí, le pone nombres a la unidad del mundo occidental. Las cristalizaciones del Oriente y de Grecia se van ciñendo alrededor de los autores que pertenecen a países con

una fuerte tradición católica. Como Eliot, Lezama recupera para sí -y lo mismo hará en relación a su revista- la “tradición central de Occidente”, apartándose del movimiento centrífugo que caracterizó a las vanguardias.

### *La isla de Francia, la constelación Valéry*

**He aquí un hombre que ha dicho algo; voy a ver si lo que él hizo puedo hacerlo yo en mi propio lenguaje: el lenguaje de mi lugar y de mi tiempo.**

**T. S. Eliot, "Criticar al crítico".**

Dos veces Lezama no "cumplió" con la literatura francesa. El martes 2 de octubre de 1956 el poeta viaja a Santa Clara a tomar posesión de la cátedra de literatura francesa. A causa de su legendaria imposibilidad de estar fuera de su casa, pocos días después regresa a La Habana.<sup>152</sup> El segundo proyecto que no llevó a cabo fue la elaboración de una historia de la literatura francesa que, según cuenta Ciro Bianchi Ross en el prólogo a los diarios del poeta, se titularía "Historia de la literatura francesa por el doctor José Lezama Lima". Tanto la intención de hacerse cargo de una cátedra como la de escribir una historia literaria presuponen un afán de sistematización que finalmente no se verifica. Ambos proyectos connotan también una extrema cercanía y un gusto sostenido por esta literatura. En lugar de la cátedra y de la historia literaria, *Orígenes* parece haber constituido el espacio propicio para que Lezama hiciese pública esa cercanía, para que se demorase en el deleite de lo conocido y disfrutado desde siempre sin la exigencia de la sistematización ni de la burocracia académica.<sup>153</sup>

Por sus características, una revista constituye el lugar propicio para "reincorporar el accidente presentándolo en su aislamiento y salvación", una táctica que el cubano había

---

<sup>152</sup> El 2 de octubre consigna en su diario: "Martes. Fui a Santa Clara a tomar posesión de la cátedra de literatura francesa". La anotación siguiente es del 12 de octubre y no hace ninguna referencia al proyecto frustrado, menciona únicamente su lectura de Gogol. (*op. cit.*)

<sup>153</sup> Más allá de las características personales y biográficas de Lezama, el rechazo de la cátedra puede entenderse como la opción por parte del poeta por mantenerse como un "artista puro", en la acepción que Bourdieu le da al término. En *Las reglas del arte* escribe: "El puesto [...] de escritor o de artista 'puro', así como de 'intelectual', son instituciones de libertad que se han construido en contra de la 'burguesía' (en el sentido de los artistas) y, más concretamente, en contra del mercado y en contra de las burocracias de Estado (Academias, Salón, etc.) [...]". (*op. cit.* 382.)

propuesto como “método” para abordar la irregular literatura hispanoamericana y que en un primer momento, podríamos pensar sirvió de base para la selección de literatura francesa que *Orígenes* lleva a cabo. Sin embargo, al cortar al sesgo esta publicación y leer una tras otra las traducciones de literatura francesa junto a los ensayos que sobre ésta publican, vemos en la incorporación de estos “accidentes” una lógica que nos retrotrae al proyecto de la historia literaria abandonado por Lezama. Como en las historias literarias, en la selección de los autores hecha por *Orígenes*, lo consagrado ocupa un lugar destacado siendo poco e inseguro el espacio que se le concede a lo nuevo. Así, en ella sobresalen los nombres de Valéry, Mallarmé, Rimbaud, por la frecuencia pero también porque de ellos traduce obras fundamentales, y ocupan un lugar marginal los textos de los poetas surrealistas o de poetas contemporáneos independientes, a los que la revista concede poco espacio y publica contadas veces en versión monolingüe.<sup>154</sup>

En relación al recorte de la literatura francesa parece cumplirse, entonces, lo que para muchos escritores de la llamada generación del cincuenta caracterizó a *Orígenes* como un todo. Con diversos registros, según el grado de simpatía que sintiesen por el grupo y de cuán cerca del mismo estuvieran, los testimonios de los escritores de la generación que siguió a la de *Orígenes* sostienen que no fue una revista moderna, incluso que se mantuvo al margen de su contemporaneidad. Así, Carlos M. Luis, quien llegó a publicar en la revista cubana dice: “Ellos [los origenistas] rechazaron todas las grandes corrientes que abrieron nuevos caminos a la interpretación de la realidad: el psicoanálisis, el surrealismo, el marxismo-humanista, el existencialismo en su primera fase, etc. Y en el surrealismo,

---

<sup>154</sup> Baudelaire, el padre de la modernidad, no es ni traducido ni objeto de un ensayo específico en la revista porque constituye una referencia implícita que no hace falta nombrar. Él está presente desde el primer número en la declaración de que la revista quería “ir al fondo de lo desconocido”. Recuérdese, por otra parte, que en 1941 Lezama había publicado “Julián del Casal” en *Analecta del reloj*, y que este texto abundaba largamente en la figura del poeta francés. Son también innumerables las referencias a y las citas de su obra que recoge en sus diarios personales.

particularmente, vieron a un diablito que revoloteaba y podía afectar toda la capillita” (1999). Por su parte, Antón Arrufat, con tono furibundo escribe: “Los grandes poetas que admiró [se refiere a Lezama] -Góngora, Valéry, Rilke, Claudel-, no eran poetas modernos. [...] No serían ellos quienes podían expresar la vida moderna, el capitalismo crepuscular, la soledad en compañía de las inmensas metrópolis, el vacío humano de las urbes actuales” (1995:100). Y, por último, más contemporizador, tenemos el comentario de José Antonio Portuondo, quien engloba a *Orígenes* y *Ciclón*: “Las dos revistas rendían una función de actualizar una parte de la literatura universal. Nos actualizaban las revivencias, es decir, la vuelta de la literatura contemporánea cuando se apoya en algunas corrientes ya pasadas, lo cual es válido en todas las épocas. No tiene sentido ninguno renunciar a la herencia cultural” (1995:87). Creemos pertinente relativizar estas valoraciones formuladas por miembros pertenecientes a la generación inmediatamente posterior, que diseñaron e intentaron consolidar un proyecto literario y cultural de signo diferente del de *Orígenes*. Es cierto que *Orígenes* dejó fuera el psicoanálisis, el marxismo, el existencialismo y, en el ámbito estrictamente literario, el surrealismo; y son esas ausencias las que, hasta cierto punto la definen, ya que se trató de una revista católica. Sin embargo, situados en el ámbito estrictamente literario, nos parece excesiva la afirmación de que no fue una revista moderna. Hemos visto en los tres primeros capítulos que *Orígenes* se vincula con los escritores contemporáneos tanto de España, como de Hispanoamérica y Estados Unidos, y veremos que lo mismo sucede en relación a los ingleses. Por otra parte, ellos constituyen una zona -tal vez la más valiosa- de la modernidad cubana de la época.<sup>155</sup> Sin embargo, las

---

<sup>155</sup> Recordemos al respecto los ya citados comentarios de Octavio Paz cuando señala que con la publicación en 1941 de *La fijeza* de José Lezama Lima se había iniciado un cambio en la poesía en español, que según el mexicano en la época estaba repartida entre el realismo socialista y los vanguardistas arrepentidos. Es decir que la postura ante la vanguardia francesa parte de los mismos presupuestos que el rechazo de estos poetas

apreciaciones de Carlos M. Luis, Antón Arrufat y Antonio Portuondo describen con bastante precisión la opción de la revista frente a la literatura francesa. Esto es cierto, sobre todo, si nos situamos contemporáneamente al proyecto para juzgarlo; pasados cincuenta años, haber dejado de lado el surrealismo y el existencialismo y haber vuelto a traducir a Mallarmé o “Las iluminaciones” de Rimbaud no parece haber sido un desacierto tan grande.

Habría que preguntarse ahora por qué *Orígenes* opera particularmente de este modo en relación al recorte que realiza de la literatura francesa. Por qué opta por lo consagrado, yendo en este sentido en contra de la *sintaxis* revista, que se caracteriza por un discurso coyuntural y tentativo. Por qué *Orígenes* no “se arriesga”, o se arriesga en mucha menos medida con los autores franceses que traduce o sobre los cuales ensaya, si una de las premisas -declarada en sus textos editoriales- consistió en afirmar que el movimiento que los guiaba era el de ir *al fondo de lo desconocido [para encontrar lo nuevo]*. En primer lugar habría que decir que la selección traduce la lectura origenista de esta premisa, ya que para ellos lo desconocido, o lo verdaderamente nuevo, no fueron las vanguardias del siglo XX sino la poesía de finales del siglo XIX que posibilitó el surgimiento de las mismas en el XX. El recorte origenista tiene su centro, por lo tanto, en los poetas simbolistas de finales del siglo pasado, y de sus “herederos” en el presente siglo recortan sólo una zona y desconocen la primera vanguardia, así como el surrealismo.

En segundo lugar debemos volver a la razón de carácter práctico, ya mencionada en el punto anterior: los origenistas no contaron con un interlocutor francés que les sirviese

---

por las cristalizaciones de la vanguardia americana. Un rechazo que en la década del 70, es decir con el transcurso de algunos decenios, Paz -un escritor de su generación- no visualiza como un anacronismo sino como una vuelta, una búsqueda, de una vanguardia “otra”; o sea, de una poesía realmente nueva.

como mediador para la consecución de materiales de esta procedencia, lo que hubiera favorecido la contemporaneidad de los mismos.<sup>156</sup> Esta situación de relativa desventaja que los confirma en un lugar periférico les ofrece, por otro lado, una extrema libertad para elegir a los autores por quienes realmente quieren hacerse acompañar.<sup>157</sup>

El tercer factor que rige la selección de los poetas, escritores o filósofos franceses es el catolicismo. Así, si traducen a Rimbaud lo hacen desde la perspectiva de Paul Claudel,<sup>158</sup> quien también es traducido. Y es este catolicismo el que justifica la recuperación de un cuento de León Bloy y la preferencia por el contemporáneo Patrice de la Tour du Pin.

Entre los herederos de los poetas del siglo XIX Paul Valéry ocupa el centro del espectro. Con la aparición de “Extractos del *Log-Book de Monsieur Teste*” (1896) en traducción de Guy Pérez Cisneros (número 2 de 1944) se inicia la publicación de textos franceses en la revista. Su nombre se reitera dos veces más: en el número 7 de 1945, Lezama publica un estudio -así lo llama- sobre el poeta, lacónicamente titulado: “Sobre Paul Valéry”, y en 1949 Cintio Vitier traduce para *Orígenes* “Primer fragmento de

---

<sup>156</sup> El interlocutor natural de *Orígenes* hubiera sido, en otras circunstancias, la N.R.F., que tras la dirección colaboracionista de Drieu la Rochelle, había dejado de circular en 1943 e iniciaría una tercera etapa recién en 1953. Además del deseo de universalidad compartido por ambas revistas, una gran zona de los escritores franceses que *Orígenes* publica había tenido amplia acogida en las páginas de la revista francesa aparecidas antes de la Segunda Guerra. A esto se le suma que Jacques Rivière, quien fue su director entre 1925 y 1940, integraba siempre las listas de los autores predilectos de Lezama.

<sup>157</sup> Según lo entiende Efraín Barradas en su tesis sobre la revista, el catálogo francés debe leerse como un reconocimiento del grupo a sus raíces estéticas. Creemos que a esta interpretación debe ser matizada recordando que ella traduce particularmente la intervención de Lezama y Vitier en la elaboración del recorte, al mismo tiempo que el relativo opacamiento de José Rodríguez Feo. (Efraín Barradas. *La revista Orígenes*, Princeton Univ. Ph. D, 1978.)

<sup>158</sup> Como señalamos en el cuerpo del texto Rimbaud es recibido en la revista desde una perspectiva católica, en la que presumiblemente no sólo está la marca de la interpretación claudeliana sino también la de Jacques Rivière, quien había publicado un libro sobre este poeta en 1930, donde lo consideraba una suerte de ángel inocente caído en la maldad. Si esta interpretación es la que prevalece, ella no era compartida por todos los miembros del grupo. Rodríguez Feo, que en 1945 estaba leyendo la correspondencia de Rimbaud, le comenta en una carta a Wallace Stevens cuán estúpida le resultaba la perspectiva de Rivière sobre el poeta. (*op. cit.* p.70.)

Narciso”. La centralidad y hasta la excepcionalidad del lugar ocupado por Valéry queda corroborada con la publicación de *La joven parca* (1917) en la editorial de la revista, fundamentalmente cuando recordamos que es el único extranjero que integra el catálogo dedicado a la poesía cubana y en especial a la producción origenista.<sup>159</sup> La traducción de este texto, la primera al español, estuvo a cargo de Mariano Brull, “Don Mariano Brull<sup>160</sup> quiere publicar su traducción de *La joven parca* en *Orígenes*, le he dicho que sí y ya estamos camino de la Ucasia”, le escribe Lezama a Rodríguez Feo.

La lectura de Valéry es una práctica temprana en la vida de Lezama y la reflexión sobre este poeta se volverá un hábito con el transcurso de los años,<sup>161</sup> ya sea de un modo orgánico en los tres textos que le dedica (“Sobre Paul Valéry”, aparecido en *Orígenes* en el número 7 de 1945; “El acto poético y Valéry” de 1938, publicado en *Analecta del reloj* y “Conversación sobre Paul Valéry”, publicado póstumamente en un número de la *Revista de la biblioteca José Martí*), o como una referencia que lo acompañará hasta el final de su vida en ensayos sobre poesía “que prescinden de los poetas” como quería Juan Ramón; en textos

---

<sup>159</sup> Los títulos publicados por la editorial Orígenes son los siguientes: José Lezama Lima: *Aventuras sigilosas*, *La fijeza* y *Analecta del reloj*; Cintio Vitier: *De mi provincia*, *El Hogar y el Olvido*, *Visperas*, *Canto llano* y *Diez poetas cubanos*; Eliseo Diego: *Divertimentos* y *En la calzada de Jesús del Monte*; Octavio Smith: *Del furtivo destierro*; Fina García Marruz: *Transfiguraciones de Jesús en el Monte*; Lorenzo García Vega: *SUITE para la espera* y *Espirales del cuje*; Paul Valéry: *La joven parca*; Justo Rodríguez Santos: *La Belleza que el Cielo no Amortaja*; Mario Parajón: *El teatro de O'Neill* y *Magia y realidad del teatro*; Ramón Ferreira: *Tiburón y otros cuentos*; Roberto Fernández Retamar: *La poesía contemporánea en Cuba*; Fayad Jamis: *Los párpados y el polvo*; Ángel Gaztelu: *Gradual de Laudes* y Eugenio Florit: *Asonante Final y otros poemas*.

<sup>160</sup> En 1939 Brull publica en Bruselas una serie de sus poemas y Valéry es quien lo prologa. (Cf. Silvia Molloy. *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au Xxe. siècle*. Paris, Presses Universitaires de France, 1972.)

Por otra parte, en 1927 la revista de *Avance*, cuyo comité de dirección Brull integraba, había publicado un texto de este autor. “Cómo fue mi retorno a la poesía” aparece en Cuba el 30 de setiembre del mencionado año.

<sup>161</sup> Según señala Alessandra Riccio en “Lezama Lima y el grupo *Orígenes*”, en *Espuela de plata*, la revista que Lezama dirigiera entre 1939 y 1941, ya había traducido a Valéry. Lamentablemente no hemos podido consultar la revista, por lo que no sabemos cuál fue el texto elegido.



sobre otros poetas, como “Julián del Casal”; en los *Diarios* que escribe entre 1939 y 1958 y en los numerosos reportajes a los que responde a partir de la década del sesenta.

“El acto poético y Valéry”, un breve ensayo que el cubano escribe a propósito de la publicación reciente de *Introducción a un sistema poético* de Paul Valéry, es contemporáneo del “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” y en ambos vemos -ya en 1937- al lado del reconocimiento de la obra de Valéry, ciertos cuestionamientos que Lezama le formula al poeta puro, que persistirán como desacuerdos hasta el fin de la vida del cubano. Se trata, para decirlo toscamente, de una crítica al excesivo racionalismo que sustenta la poética del francés. En este caso en particular, Lezama se detiene en los conceptos de “productor” y “consumidor” utilizados por Valéry para referirse al “creador” y al lector respectivamente, los que en la perspectiva del director de *Orígenes* le quitan al acto poético el aura de misterio.

Hay, sin embargo, un momento previo al de la disidencia del joven Lezama, el momento inicial de la fascinación que se produce en la adolescencia, aquella etapa en la que, en sus propias palabras, es preciso no equivocarse porque “el que se equivocó en su juventud se equivoca para siempre”.<sup>162</sup> Según confiesa en unos apuntes para una conferencia, “Conversación sobre Paul Valéry” (probablemente de 1945), la lectura de “El cementerio marino” (1922) fue una “deslumbradora influencia para todos nosotros”. En los apuntes, el adulto treintiaño recuerda su propio encandilamiento adolescente y posiblemente el “nosotros” al que hace referencia englobe los nombres de los otros

---

<sup>162</sup> Reconocemos en la relación de Lezama con Valéry tres etapas: la primera, que coincide con la adolescencia, es la de la fascinación; la segunda, que tiene lugar durante su juventud, está caracterizada por el cuestionamiento, y la tercera, que corresponde al momento en que Lezama es un poeta ya formado, sintetiza ambas posiciones. En ese momento Lezama Lima considera a Valéry “un maestro doblemente venerable” porque dice que quien en su adolescencia los había llenado de inquietud, con el paso del tiempo se había convertido en alguien acreedor al mayor de los homenajes: el de su inconformidad con su obra. Para Lezama, esta inconformidad encierra, por lo tanto, el reconocimiento a un maestro, con el cual pasado el tiempo, se polemiza.

origenistas. ¿En qué radicó la fascinación de esta lectura? Lezama no habla aquí de calidad poética, no habla de imágenes, ni de misterio poético; el poema de Valéry -recuerda- “era una prueba o una puesta en escena de lo que debía saber un poeta, de la forma en que en él debía manifestarse la sabiduría”. Valéry tiene, entonces, la fuerza de una iniciación; la lectura del poema lo había ayudado a definir algunos de los valores que regirán su actividad poética y sobre todo le había mostrado el fin de “los pastiches fáciles del folklorismo a la española. A tanto verde que te quiero verde, a tanto verde, verderol, endulza la puesta del sol. A las acumulaciones superficiales del surrealismo” (1988:17). Parece repetirse una escena del siglo XIX, cuando los modernistas encontraron en Francia una opción frente a la tradición poética española. Han transcurrido, sin embargo, muchas décadas desde aquel momento y sería erróneo asimilar la situación. La lectura de *El cementerio marino* le muestra a Lezama la posibilidad de la poesía pura frente a lo que se deduce como la omnipresencia del tono y el folklorismo garcía lorquiano, pues son suyos los versos que parafrasea y parodia. Pero Valéry no sólo representa una opción frente a una zona de la poesía española sino que también se abre como posibilidad en el universo de la poesía francesa. Esta poesía, al contactarlo con los heroísmos de la lucidez y salvarlo de la “enfermedad del sueño”, le propone al autor de *Enemigo rumor* una opción diferente de la del surrealismo

Dijimos en el primer capítulo de este trabajo que la búsqueda de una teleología insular, entendida como la búsqueda de una expresión propia, enunciada en el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, va a cumplirse en la factura de la revista. Tal vez convenga volver ahora a ese texto inicial y leerlo desde otra perspectiva, detenemos en otro de sus fragmentos. Porque en la extensa conversación con Juan Ramón que Lezama reproduce en esas páginas el nombre de Valéry es introducido por boca del cubano. Bien adentrados en

la discusión en torno al mito de la insularidad, Lezama plantea que a despecho de una tradición a la que estaban acostumbrados desde el romanticismo, la poesía había abandonado el tema de la angustia existencial y la filosofía había comenzado a ocuparse del mismo para, de algún modo, suplir esta falencia. “La poesía -escribe- empieza a encerrarse en un castillo limitadamente cartesiano. Valéry pide morir doctamente, morir clásicamente” (1975:52). Juan Ramón Jiménez, quien como ha sido señalado tenía una compleja relación con Valéry porque consideraba que el poeta francés le había usurpado el título de creador de la poesía pura,<sup>163</sup> recoge el guante del desafío, limita el valor de Valéry al hecho de haber sido el continuador de Mallarmé y señala el pasaje en el poeta francés del cartesianismo al pascalianismo.<sup>164</sup> Poco después, de modo abrupto, Juan Ramón Jiménez desvía el “diálogo” e interroga a los cubanos allí reunidos acerca del significado y la posibilidad de algo que ha oído hace algunos días: la de la existencia de una “expresión mestiza”. En ese punto el poeta francés sale definitivamente del texto. Si bien Valéry

---

<sup>163</sup> En uno de los fragmentos de sus *Diarios poéticos*, correspondiente al año '36 o '37, Juan Ramón escribe: “El poeta fatal es el que cumple involuntariamente o voluntariamente su destino. El poeta simplemente voluntario ‘cumple’, como suele decirse, con la poesía, pero su destino puede ser otro, otros son sus destinos. Escribe su poesía, digo, su escritura poética, como haría un reló, una escalera o una jaula. Es, sin duda, un artesano.

Paul Valéry, que significa hoy el máximo de este tipo de poeta voluntario (Mallarmé era fatal, fatalmente voluntario en todo caso), dice con frecuencia que él es un poeta artificial”. (“El poeta artificial”, en *De mi “Diario poético”, 1936-37 (Fragmentos). Juan Ramón Jiménez en Cuba*. [comp. y prólogo de Cintio Vitier]. La Habana, Ed. Arte y literatura, 1981, p.38.)

<sup>164</sup> Esta asociación del autor de la *Joven parca* con el de los *Pensamientos* tendrá un eco persistente en Lezama quien, al tiempo que reconoce y critica su racionalismo de origen cartesiano, opera sobre éste una torsión hacia el catolicismo y lo asocia reiteradas veces al nombre de Pascal. Así se ve en anotaciones de su diario del año 1939. El 12 de noviembre escribe: “La recurrida frase de Valéry, en la que alude a que se encuentra situado *entre el vacío y el suceso puro*, está inspirada en [...] frases de las *Meditaciones metafísicas* de Descartes.

Sin embargo, Valéry y Pascal, que para un juicio ligero parecerían enemistados, usan siempre la misma palabra: el vacío” (*op. cit.* p.26). La torsión católica sobre las ideas de Valéry insiste en un reportaje de la década del setenta. “[...] Todos sabemos que Valéry hizo siempre profesión de ateísmo. Ahora bien, cuando definió a la poesía, lo hizo diciendo que era el ‘paraíso del lenguaje’. Ya ve usted el caso de un ateo usando la palabra paraíso con toda la resonancia de un católico.” (*Interrogando a Lezama Lima. Valoración múltiple*. La Habana Casa de las Américas, 1970, en Daniel Freidemberg y Edgardo Russo. *Cómo se escribe un poema*. Buenos Aires, El Ateneo, 1994, p.166).

aparece fugazmente, su mención es importante por dos motivos: en primer lugar para señalar su presencia en el texto fundador de *Orígenes*, que no se hacía necesaria para el tema sobre el que estaban hablando y que sin embargo, es introducida por Lezama, lo que evidencia una lectura atenta del poeta francés como también que éste constituía una referencia ineludible. El segundo motivo es que si a partir del “Coloquio” y de su estadía en Cuba a Juan Ramón Jiménez -un poeta también leído en la adolescencia- le cabe un lugar de honor en la revista y en el corazón de Lezama, la relación se circunscribe casi solamente a términos afectivos. Queremos decir que se trata de un poeta admirado en la adolescencia y al que Lezama continúa siendo fiel por razones básicamente no literarias.<sup>165</sup> Con Valéry, en cambio, mantiene desde su juventud una relación más conflictiva, impersonal, pero que no se agota en sus años juveniles sino que continúa literariamente viva hasta el final de su vida. Valéry, como “poeta/crítico”, sigue siendo alguien con quien dialogar y polemizar incluso en textos tardíos. Entre otros motivos porque a este poeta le adeudan la concepción de que la poesía es lenguaje en estado naciente, una formulación que en la lengua origenista, se traduce en el interés que manifiestan en el primer editorial por publicar “lo que es germinativo”.

El críptico ensayo “Sobre Paul Valéry” -el último que Lezama escribe sobre el poeta y el único que publica en su revista- traza una suerte de condensada biografía poética. Su punto de partida es la imagen del ojo para explicar la relación entre el conocimiento y la poesía. Así, “entre el ojo del insecto y el ojo del pulpo se encuentra nuestro actual período alejandrino-apocalíptico”, en el que para él se sitúa Valéry. Para corroborar su afirmación,

---

<sup>165</sup> En 1975, en el marco de un reportaje de E. M. Lainez, Lezama dice: “En realidad su obra me interesó en los primeros momentos de mi formación. Luego no es que me alejara de ella nunca, porque creo que Juan Ramón es uno de los grandes poetas que ha tenido nuestro idioma, pero yo iba por otro camino. Y sin alejarme de él, busqué otro rumbo”. (*Palabra cubana*, Madrid, Akal editor, 1975, p. 65.)

el cubano da un salto y recurre a las preferencias que ve en la poesía de Valéry por el símil del insecto. Continuando con el tema del ojo que deviene mirada por momentos, Lezama traza la filiación de Valéry con sus contemporáneos y sus antecesores. Están allí: la “lucha de la idea con la mirada, planteada por Mallarmé”, el consejo de Degas, acerca de que “el dibujo no es la forma, es la manera de ver la forma” y la oposición que Valéry ofrece a la voluptuosidad baudelairiana enfrentándole un cosmos conceptual.

Siempre valiéndose de la metáfora del ojo, Lezama se detiene en “El cementerio marino” y, en particular, en *Monsieur Teste*. En el último fragmento, el análisis de la relación entre imagen y figura le posibilita centrarse en el concepto de la imagen y, sin hacer alusiones autorreferenciales, desplegar su propia teoría poética, ungiendo a dicho concepto del significado que tiene para el catolicismo. Entre el despliegue de sus propios intereses y el análisis de la poética de Valéry, Lezama concluye su texto declarando: “Quede aquí nuestro estudio, como una glosa a los versos aludidos de Valéry: ‘Y rompiendo una tumba serena/ me reduzco inquieto y aun soberano,/ ya que mis visiones entre el ojo y la noche,/ los menores movimientos consultan mi orgullo/’”(35). Para sintetizar, entonces, podemos decir que este texto de José Lezama Lima pone en escena el tercer momento de la relación del poeta cubano con el autor de *Variedades*, dado que aquí muestra que ha tomado distancia de quien fuera su maestro y también que ya ha desarrollado un sistema poético propio que le permite evaluar, desde las certidumbres que este horizonte le proporciona, algunos de los procedimientos del poeta francés.

Hay un segundo aspecto de la relación de Lezama con Valéry que consideramos substancial y en el que nos gustaría detenernos. En 1945 -cuando Valéry muere- y la afirmación es conocida, Borges, destinándole lo que éste había dicho sobre Mallarmé,

escribe que él es símbolo de Europa.<sup>166</sup> Esta reflexión convierte a Valéry en símbolo de una Europa que ya no volvería a ser la misma, y adquiere su pleno sentido al final de la guerra. Sin embargo, para nosotros es más importante la afirmación que en el mismo texto hace el escritor argentino acerca de que la obra de Valéry es menos preciosa como poesía que como signo de un poeta ejemplar creado por esa obra. Lo que a Borges le interesa en este breve ensayo no es la poética de Valéry sino su imagen de artista, lo que le permite asociarlo a alguien como Whitman, quien estaría teóricamente situado en las antípodas. Valéry, entonces, es símbolo de la mejor Europa, pero sobre todo de una cierta clase de artista, de una cierta clase de ética. Comentamos este ensayo de Borges porque en un punto se encuentra con Lezama. En “Conversación sobre Paul Valéry” -escrito seguramente poco después de su muerte- nos deparamos con que el fragmento “a” dice lo siguiente: “Uno de los últimos representantes de un estilo que convertía al poeta en centro y dominio de un sistema de inmensas coordenadas”. Hay en esa frase una celebración melancólica. Con Valéry se acaban los poetas imanes y junto con él la Europa -la Francia- deseada por Lezama, aquella cuya “inteligencia” tenía una proyección tan grande que podía ser confundida con una potencia militar. En las “Señales” tituladas “La otra desintegración” (número 21, 1949) Lezama escribe: “Ya Valéry había subrayado que la inteligencia europea había sido siempre muy superior a la política europea, y que eso había sido la salvación de Europa” (1949:172). Y unos párrafos más abajo: “No es que intentemos paralelizar una situación y un remedio traído de la Francia del siglo XIX, de la que se decía que por ser potencia de creación intelectual, había creado el mito de que era una gran potencia militar, pero sí indicar que un país frustrado en lo esencial político, puede alcanzar

---

<sup>166</sup> Cf. Jorge Luis Borges. “Valéry como símbolo” (1945), *Obras completas*, tomo II. Buenos Aires, Emecé, 1989, pgs. 64 y 65.)

virtudes y expresiones por otros cotos de mayor realeza” (p.173). Pero hay más; desde la perspectiva lezamiana, Valéry encarnó durante su vida el tipo de artista que él hubiese querido ser, aquél rey oculto que gobernaba la ciudad. La imagen de Valéry que se desprende del borrador de la conferencia de Lezama se completa nuevamente en un texto de Borges. En *Discusión*, al hablar de Flaubert, el argentino anota que éste “fue el primer Adán de una especie nueva: la del hombre de letras como sacerdote, como asceta y casi como mártir”(p.263). El “héroe de la lucidez”, como lo llamara Borges, clausura la serie de artistas que se inaugura con el autor de *Madame Bovary*, a quien *Orígenes* también recupera en un ensayo.

Valéry muere en 1945 y en el último fragmento de su “Conversación sobre Paul Valéry” Lezama escribe: “Ahora se pasea en compañía de Fedro y de Eupalinos, de Sócrates y de Estéfano [...]” (1988:20). El poeta cubano imagina un cielo de filósofos y poetas en el que le ofrece al muerto reciente la dicha del encuentro con su maestro. Cuando el discípulo muere estaba próximo a cumplirse el cincuentenario de la muerte de Mallarmé, aquel plazo en el que según Marina Tsvietáieva todo debe haber pasado, todo debe haber pasado *del todo* y los cuerpos deben haber quedado reducidos a polvo y la tinta debe haber perdido su color. La predicción de Tsvietáieva, el deseo, más bien el reclamo inútil ante la violación de su intimidad y la de Rilke,<sup>167</sup> cuando se publicaron unas cartas de este último, describe con bastante precisión el destino de los papeles íntimos, de las huellas que se han dejado en vida. En el espacio de la literatura, por el contrario, cincuenta años son el momento de prueba de la posteridad de un poeta. Esta afirmación parece cumplirse cabalmente en el caso de Mallarmé. En 1898 -cuando él muere- *El Mercurio de América* le

---

<sup>167</sup> El texto de Tsvietáieva se titula “Algunas cartas de Rainer Maria Rilke” y está incluido en Marina Tsvietáieva. *El poeta y el tiempo*. Barcelona, Anagrama, 1990.

pide a Rubén Darío un estudio sobre el poeta. Darío se muestra temeroso, con recursos insuficientes para escribir sobre un poeta que pertenece al futuro y, en consecuencia, al ensayo futuro. “Vacilación en mi ánimo primero -escribe- de modo de no querer realizar, *en mi idioma*, inútilmente, esa labor ardua perteneciente a un escritor de mañana, que ha de descender en la mina prodigiosa por el ensayo futuro” (1938:134). Cede finalmente a la precariedad del ensayo y pudoroso del idioma escribe unas notas fragmentarias que comentan al “cabalístico” Mallarmé.

En 1948, el Pen Club de La Habana le pide al editor de *Orígenes* una conferencia con motivo del cincuentenario de la muerte del autor de “Un golpe de dados”. Lezama, el “escritor del mañana”, la pronuncia y poco después la reproduce en el número 19 de *Orígenes*. En total, José Lezama Lima escribió cuatro textos sobre Mallarmé. El primero, titulado “Cumplimiento de Mallarmé”, es de 1942 y formará parte luego de *Analecta del reloj*; el segundo, la conferencia que acabamos de mencionar y, en 1956, dos textos, uno de febrero y el segundo de marzo -que es su exacta continuación- llamados “Nuevo Mallarmé I” y “Nuevo Mallarmé II”, respectivamente, y luego recogidos en *Tratados en La Habana*. Los cuatro pertenecen a la órbita de *Orígenes* y casi estrictamente al período en que ésta se publicó. En esa misma línea (y seguramente se trata del hito más importante) se ubica la traducción de “Un golpe de dados...” hecha por Cintio Vitier y publicada en el número 32 de *Orígenes* (1952).

Stephan Mallarmé cuenta a finales de los cuarenta y comienzos de los cincuenta con una larga tradición de traducciones al castellano iniciada a fines del siglo pasado, aunque en



aquella época se limitasen, la mayoría de las veces, a sus obras más simples.<sup>168</sup> Recién en 1919, en el marco del ultraísmo, el español Rafael Cansinos-Assens hace para la revista *Cervantes* la primera versión en castellano de “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, al que tradujo como: “Una jugada de dados jamás abolirá el acaso”, traducción que se encuadra en la reivindicación que los ultraístas hicieron de Mallarmé como antecesor de las vanguardias. Pero es en la década del cincuenta en la que su obra y este poema en particular son considerados como revolucionarios por una gran zona de los escritores pertenecientes a la tradición de Occidente.<sup>169</sup> La recepción de Mallarmé en la revista de Lezama prueba la precisión de la intuición dariana. Cincuenta años después de la muerte del poeta francés, Lezama puede ponerle palabras al deslumbramiento de Darío, lo que una vez más lo confirma como “heredero” del nicaragüense.<sup>170</sup> El “hermético” y “fastuoso” Mallarmé, que frecuenta las páginas de *Los raros* como una presencia atractiva pero inexplicable, le sirve ahora al cubano, tildado en su medio de oscuro y acusado de artepurista, para legitimar su opción poética y la de su revista.

---

<sup>168</sup> Alfonso Reyes en su temprano “Mallarmé en castellano” (*Revista de Occidente*, número 37, Madrid, 1932) anota que la primera traducción de Mallarmé al español fue realizada en Colombia por Guillermo Valencia, quien en 1898 tradujo *Ritos*.

<sup>169</sup> El cuidadoso trabajo de Leyla Perrone-Moisés, *Altas literaturas*, traza, en este sentido, el recorrido de la recepción de Mallarmé en la época entre los que ella denomina “escritores críticos”. Su recorte engloba, en Latinoamérica, a Borges, Octavio Paz, Haroldo de Campos, y del otro lado del Atlántico a T. S. Eliot, Ezra Pound, Philippe Sollers, Italo Calvino y Michel Butor. En su ensayo, la crítica señala que aunque en la obra de Eliot se encuentran comentarios favorables a Mallarmé, el autor no le dedica ensayos críticos, así como tampoco Mallarmé figura dentro de los *paideumas* de Pound. En el contexto latinoamericano se destaca el lugar que Mallarmé ocupa en la obra de Paz y en la de los poetas concretos brasileños, mientras que las referencias en la obra de Borges son menores. Hemos traído fragmentariamente a colación el análisis de Perrone Moisés porque nos permite ver que en la “recuperación origenista” de Mallarmé se perfilan el mismo tipo de alianzas que ya observamos en oportunidades anteriores. Es decir, que en el ámbito del español y, en lo que a sus contemporáneos se refiere, los origenistas vuelven a encontrarse con el mexicano Octavio Paz. Fuera del continente, la alianza se refuerza con Juan Ramón Jiménez y los poetas de la Generación del 27.

<sup>170</sup> De este modo parece haberlo entendido la editorial española Visor, que al publicar en 1971 una antología de las traducciones en castellano de Mallarmé, abre el volumen con un ensayo de Lezama y lo cierra con un texto de Darío.

Los cuatro textos que le dedica son complementarios y están estructurados sobre los mismos ejes, por lo que serán comentados como un único *corpus*. El primer movimiento que organiza la lectura de Lezama es el propósito de dar cuenta de la ruptura que Mallarmé produce en el medio literario francés, dominado a fines del XIX por la musicalidad simbolista. “Cumplimento de Mallarmé” comienza así: “¿El simbolismo? Se había ido convirtiendo en el banquete sin comensales del que sólo se escapaban el frío último de los manteles y el rebrillo inicial de los candelabros” (1988:11). La frase se completa en “Nuevo Mallarmé I”: “Pero le estaba reservado a Mallarmé, el secreto de las inmensas acumulaciones exigidas por el movimiento del verso o por las penetraciones de la estrofa” (1988:14). Para concluir en “Nuevo Mallarmé II”: “Mallarmé muere queriendo llevar las posibilidades del poema más allá de la orquesta, por la unión del verbo y del gesto, y de las organizaciones del color. Intenta en su *Coup de dés*, el avance y el retroceso de los timbres y la colocación espacial del poema en la jerarquía de las constelaciones”(1988:19).

El segundo movimiento que organiza su lectura señala el contacto entre Mallarmé y Góngora, la posibilidad de leer a Góngora desde Mallarmé, de entender al francés como un “pórtico” para el español. Hacia el final de “Nuevo Mallarmé I”, reflexiona: “Tres siglos después parece como si Mallarmé hubiese escrito la mitología que debe servir de pórtico a don Luis de Góngora”. Reunir a Mallarmé y Góngora como lo hace Lezama es la lectura que en el momento se impone en el ámbito del español. Lo que en su caso la singulariza es que el cubano convierte esa lectura fechada en una elección personal, casi en un hito biográfico. Así, en “El Pen Club y Mallarmé” escribe: “Goloso desde la adolescencia y por siempre de esas alquitaras, de esas destilaciones de Don Luis o de Estéfano, me enamoraban esos laberintos, esas dolorosas proliferaciones reducidas a un punto, a que el hombre se ve conducido para conseguir unos productos resistentes, semejante a los

proverbios, el cognac, el oro y los perfumes”(44). Al dejar fuera el perspectivismo histórico y hacer del encuentro de Góngora y Mallarmé una opción personal, nacida en la adolescencia, Lezama reitera uno de los fundamentos que lo habían llevado a publicar a Valéry: la fidelidad a sus lecturas de toda la vida.

El tercer movimiento que verificamos en estos textos es la defensa del “preciosismo” y la “oscuridad” mallarmeanas frente a un medio que lo rechazó y todavía lo rechaza. Contra los vulgares que le ofrecen reparos al francés por su “falta de comunicación”, Lezama escribe: “Lo contrario de lo oscuro no es lo cenital o estelar, sino lo nacido sin placenta envolvente. En cuanto a lo de la comunicación, la tuvo en tan alto grado, por su irradiación, por sus mágicas acumulaciones, que es con Rimbaud, uno de los grandes centros de polarización poéticos, situado en el inicio de la poesía contemporánea y una de las actitudes más enigmáticas y poderosas que existen en la historia de las imágenes” (“Nuevo Mallarmé II. 1988: 19).

Los tres movimientos están estrechamente vinculados entre sí y con la biografía literaria de Lezama y de los origenistas. La disposición de los materiales en dos números sucesivos de la revista - el 19 y el 20- permite ver claramente un paralelo entre estos y el francés.<sup>171</sup> “El Pen Club y Mallarmé” se publica, como dijimos, en el número 19 de 1948, en la sección “Notas”, que cerraba la revista. Lo que resulta significativo es que la nota que sigue a la de Lezama -firmada por Cintio Vitier- es “El Pen Club y los diez poetas cubanos” y que el texto que abre el número 20 -también de 1948- es “La Cuba secreta” de María Zambrano. Es decir que el texto de Mallarmé sirve de pórtico a los dos textos que presentan al grupo de poetas en el interior de la revista. La continuidad entre el artículo de Lezama

---

<sup>171</sup> Los términos de esta asociación se basan en el hecho de que los cubanos al igual que Mallarmé habían producido un ruptura y sufrían, por ello, la incomprensión del medio.

sobre Mallarmé y el de Cintio Vitier sobre los origenistas se produce en varios niveles. No sólo los dos ocupan la sección “Notas”, sino que ambos son transcripciones de conferencias pronunciadas en el Pen Club y están precedidos por un epígrafe que relata la invitación e introduce la conferencia, lo que coloca a ambos textos y ¿por qué no, a ambos contenidos? en un mismo nivel jerárquico. En principio vemos en el título de las notas y en los epígrafes el registro expreso del reconocimiento de una entidad cultural de prestigio; el Pen Club ha considerado pertinente llamar a un origenista para hablar de Mallarmé y a otro miembro del grupo para hablar del propio grupo. Leídas las dos notas en conjunto, vemos que las continuidades van más allá de los aspectos formales. El texto de Vitier explicita el vínculo origenista con Mallarmé y sitúa a la poesía del grupo como heredera de la constelación mallarmeana, una operación que si se lee el texto de Lezama en forma aislada le cabe llevar adelante al lector. Dice Vitier:

Nuestra poesía de hoy ha realizado ese viaje hacia sí misma con una lucidez que no ha excluido la celeridad, poniendo aquellos terribles problemas formales y ‘religiosos’ que adquieren perfil decisivo a partir de Mallarmé y Rimbaud, en íntimo contacto con la virginidad de nuestro propio inefable, de nuestro propio misterio-creando así otro salto de energía y otra fiesta sorprendente de las metamorfosis (49).

Antes de llegar a asociar explícitamente a los origenistas con Mallarmé, el artículo de Vitier postula entre líneas ese vínculo. Al iniciar su texto, sale al ruedo a defender a los origenistas contra la acusación de “evadidos” y escribe:

[...] Estamos [...] los poetas de mi reciente Antología, muy lejos de constituir esa exquisita especie de evadidos que algunos imaginan. Tan lejos, por lo menos, como lo estamos de ser los desarraigados seguidores de las últimas escuelas europeas. Semejante asociación de equívocos no ha de parecer arbitraria si consideramos que una misma acusación de *frialdad*, de *oscuridad* y *hermetismo* recae, más o menos vagamente, sobre aquellas escuelas y sobre lo central de nuestra actitud poética desde 1937 (49). (Las cursivas son nuestras.)

Vemos aquí dos elementos interesantes: por un lado la prédica constante en *Orígenes* acerca de la no “recepción militante” de los ismos, lo que por omisión legitimaría la recepción de Mallarmé, un poeta anterior a estos; el segundo elemento es la similitud de las

acusaciones que recibiera el festejado Mallarmé (“precioso”, “oscuro”, “incomunicable”, dirá Lezama en su texto del ‘56) con los calificativos que Vitier asegura se les endilga a los diez poetas antologados (“frialdad”, “oscuridad”, “hermetismo”).

“Un golpe de dados” abre el número 32 de 1952, y es presentado en una especie de separata -que se destaca del cuerpo de la revista por la falta de numeración de sus páginas-, tal como lo había establecido el propio Mallarmé para la publicación francesa. Está precedido por el prefacio que su autor había escrito para la publicación en la revista *Cosmópolis*, correspondiente a mayo de 1897, y se cierra con las notas al poema de la edición de las obras completas de la Pléiade. Posiblemente ésta es, con “Las iluminaciones” de Rimbaud, la traducción de poesía francesa más importante que *Orígenes* lleva a cabo, por la dificultad que presupone, por su extensión, y porque se deja leer claramente como una puesta en escena de la tradición poética, que fuera de los márgenes del español, querían recuperar para sí. Haber vuelto a traducir a Mallarmé no constituye únicamente un modo de actualizar las revivencias como quería José Antonio Portuondo, sino y para decirlo con palabras de Haroldo de Campos, un modo de hacer “militancia cultural”, al mostrar sus afinidades con una obra y un autor que nunca se había sometido a exigencias extraliterarias.

“Las iluminaciones”, en traducción de Cintio Vitier, cierran el número 35 de 1954 y están presentadas por un título que sintetiza el significado de la publicación: “Homenaje a Arthur Rimbaud (1854-1954)”. Esta suerte de epígrafe al texto rimbaudiano condensa y explicita el tono de tributo que rige la relación de *Orígenes*, no únicamente con este poeta sino con una importante zona de los escritores franceses que traducen y publican. Ahora, ¿cuál es el marco de este homenaje y qué es lo que *Orígenes* desea homenajear con esta publicación? Una clave de ello nos la da el texto que precede a “Las iluminaciones”. “Diez Años en *Orígenes*. Advertencia” es el título del último editorial de la revista que dejará de

salir definitivamente en el número 40 con la despedida a José Ortega y Gasset. Este editorial consta de dos fragmentos cuyos títulos son intercambiables. El primero, titulado “Diez años en *Orígenes*”, puede leerse, en realidad, como una “advertencia” al Instituto Nacional de Cultura del Batistato, que a través de Guillermo Zéndegui les había ofrecido ayuda financiera, a condición de que imprimiesen su nombre en el directorio de la revista.<sup>172</sup> El ofrecimiento del subsidio es rechazado de cuajo junto a una opción por la indiferencia estatal. Lezama escribe: “Si andamos diez años con vuestra indiferencia, no nos regalen ahora, se lo suplicamos, el fruto fétido de su admiración. Les damos las gracias, pero preferimos decisivamente vuestra indiferencia. La indiferencia nos fue muy útil, con la admiración no sabríamos qué hacer” (73). El rechazo del subsidio de un gobierno corrupto vuelve explícitos los principios que rigen la ética origenista desde las primeras señales de 1944, en las que abogan por la libertad del arte, lo que ahora se traduce en una negativa rotunda a cualquier tipo de compromiso con el Estado.

El segundo fragmento, titulado “Advertencia”, relata la salida de Rodríguez Feo de la revista, el fin de su participación de “diez años en *Orígenes*” y los motivos de la ruptura. Con su salida desaparecen casi por completo las colaboraciones extranjeras de primera mano, en particular las de lengua inglesa, por lo que la revista se ve privada de uno de sus pilares fundamentales. Esta situación tendrá dos consecuencias inmediatas: un crecimiento significativo de colaboraciones cubanas, entre las que se destacan la incorporación de jóvenes poetas e intelectuales, que no habían sido publicados por la revista hasta el momento y, por otra parte, un aumento significativo de materiales franceses, que llegan de forma indirecta. En cuatro de los cinco últimos números publican traducciones del francés hechas por Cintio Vitier y sólo una de ellas, *El canje* de Paul Claudel, lleva indicación de

---

<sup>172</sup> Cf. Marcelo Uribe, “Introducción” a la edición facsimilar de *Orígenes*.

fuentes. Es decir que la ausencia de materiales extranjeros de primera mano explica, hasta cierto punto, que *Orígenes* vuelva a traducir “Las iluminaciones”, que diez años antes había aparecido en *El hijo pródigo* de México.<sup>173</sup>

Con la salida de Feo se amplía el rol de Vitier dentro de la revista quien, aunque esto nunca se explicita, parece ocupar el lugar de editor junto a Lezama, ya que del número 35 al 40 publican a Rimbaud, Simone Weil y Paul Claudel -cuyo texto sale en dos entregas-, todos autores de su preferencia.<sup>174</sup> En 1987, en el marco de uno de los reportajes que le hace Arcadio Díaz Quiñones, éste le señala que la mayoría de las traducciones que realizó pertenecen a la época de *Orígenes*, a lo que Vitier responde: “Sí; y sobre todo a la época en que Lezama se separa de Rodríguez Feo y necesitaba un poco más de ayuda, de colaboración de alguien que supiera un poco lo que Rodríguez Feo hacía con mucha calidad en la revista, que era conseguir colaboraciones” (151).

Vimos hasta aquí el contexto del homenaje a Rimbaud, hasta cierto punto las posibles causas de orden práctico que dieron lugar a la misma. La nota, sin embargo, ofrece una clave para su interpretación. Al fin de la sección “Diez Años en *Orígenes*” Lezama escribe: “Al cumplimentar esos primeros diez años de *Orígenes*, podemos ofrecer el primer método para operar en nuestra circunstancia: el rasguño en la piedra. Pero en esa hendidura podrá deslizarse, tal vez, el soplo del Espíritu, ordenando el posible nacimiento de una nueva modulación. Después, otra vez el silencio” (74). ¿Cómo no leer en esa última frase

---

<sup>173</sup> Ellas aparecen en el número 16 de *El hijo Pródigo* (1944), en traducción de Jorge Ferrel, quien en 1939 había publicado en *Taller* su traducción de “Temporada en el infierno”.

<sup>174</sup> En 1951 Cintio Vitier había escrito el importante “Imagen de Rimbaud”, reproducido actualmente en *Obras I. Poética*. La Habana, Letras cubanas, 1997.

que describe el trabajo originista una metáfora de la trayectoria de Rimbaud, quien alcanzó una nueva modulación para la poesía y se llamó al silencio?<sup>175</sup>

Quisiéramos señalar por último dos características que consideramos están presentes en la recepción de Rimbaud por parte de la revista cubana. Como aconteciera con la recuperación de Mallarmé, leemos en el homenaje a Rimbaud una marca de época, el reconocimiento que se produjo en la década del cincuenta de este escritor como aquel poeta que le quitó a la metáfora el lugar de privilegio para concedérselo a la imagen. Claramente lo dice Vitier en el ensayo citado en nota: “Llega aquí la poesía occidental a uno de los puntos límites de su destino. En nuestro idioma, y dentro de la literatura profana, sólo tenemos un fenómeno comparable en la obra de Góngora. Pero Góngora opera con la metáfora sobre lo conocido (la trama convencional y los objetos comunes o mitológicos de las *Soledades*), en tanto Rimbaud actúa con la imagen sobre lo desconocido” (1951: 53). Aunque el reconocimiento de que a partir de Rimbaud “se establecen relaciones entre esferas independientes de todo contacto común” se repite con pocas variantes en testimonios de inúmeros poetas que escribieron por esos años, el mismo resulta particularmente significativo en el caso de un poeta que, como Lezama, hizo de la imagen el centro de su poesía y de su poética, de un poeta que concibió a “la imagen como un absoluto”, “como la última de las historias posibles”.<sup>176</sup>

Ahora, si por un lado los originistas reconocen y valoran la modernidad rimbaudiana en la primacía de la imagen, eligen una perspectiva católica para recibir al

---

<sup>175</sup> De él, un año más tarde, Lezama escribió: “Sus temeridades, sus vertiginosos inicios apartados de cualquier adormecida causalidad, son hoy los primeros caminos seguros de la poesía y las tierras a las que llegó están pobladas de colonos vigorosos.” (7 de agosto de 1955.) (“La calle Rimbaud” en *Tratados en La Habana*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1969.)

<sup>176</sup> Algunos años antes de morir Lezama declara en un reportaje: “[...] Al llegar a mi madurez se fue haciendo en mí el sistema poético del mundo, una concepción de la vida fundamental en la imagen y en la metáfora”. (*Interrogando a Lezama Lima*, p. 57.)



poeta, en la línea de Paul Claudel y Jacques Rivière, que fue seguramente el único modo que encontraron para asimilarlo. La memorialista de *Orígenes*, Fina García Marruz, señala: “Al surrealismo le interesó el ‘enfant terrible’, a Lezama ‘el pillete sagrado’ al que el ‘desorden de los sentidos’ de la famosa carta sirvió sólo de preámbulo al niño vidente” (1997: 42). La perspectiva católica tiene tal intensidad que, en el mismo reportaje de 1987 al que hacíamos referencia más arriba, Vitier atribuye a la lectura de Rimbaud la función de preámbulo para su conversión al catolicismo, que como se sabe, se llevó a cabo cuando el poeta era un adulto.

### ***Dios y el diablo en la tierra de Orígenes***

Paul Claudel, quien ocupa el centro de una serie de escritores católicos franceses, mejor dicho de conversos al catolicismo, entra a *Orígenes* en 1955 -el año de su muerte- con la publicación en los números 38 y 39 de su pieza teatral *El canje*, precedida por una elogiosa “Presentación del teatro de Paul Claudel” firmada por su traductor. Los demás escritores que conforman la “constelación católica” son: León Bloy -el famoso converso del siglo XIX que influyó en la conversión de Claudel-, de quien publican “El ciego de nacimiento” (número 11 de 1946) -en traducción de Casel Pichardo-, una suerte de alegoría sobre un ciego, cuya primera visión fue la de Dios; Simone Weil -la intelectual de origen judío que realiza una conversión “virtual”<sup>177</sup> al cristianismo luego de la lectura del *Nuevo Testamento* y que se hace obrera para “aprehender el mundo”-, de quien publican en el número 37 -también de 1955- “De Intuiciones Pre-Cristianas”, en traducción de Cintio Vitier; Patrice de La Tour du Pin -un poeta nacido en 1911-, de quien publican en el número 16 de 1947 -esta vez en traducción de José Rodríguez Feo- *Andicelio y las tortugas del mar* -una obra de teatro escrita en verso- y Jean Charpier, quien completa la serie con “La noche de San Hilario” -poema en prosa-, aparecido en el número 22 de 1949, en traducción de Wilberto Cantón.

Comparada a la totalidad del *corpus* de literatura francesa publicada en *Orígenes*, la selección de los escritores católicos es numéricamente representativa y cualitativamente significativa. Sus textos hablan de la relación del hombre con lo divino y del compromiso

---

<sup>177</sup> “Virtual” es el término utilizado por Álvaro Abós para definir la conversión de Simone Weil, ya que ella no se había bautizado. Álvaro Abós. “Simone Weil: una mujer en la tierra de nadie”. (*Cuadernos de la comuna*, número 21, Municipalidad de Puerto General San Martín, 1989.)

con la fe católica, un compromiso que los origenistas comparten,<sup>178</sup> y que constituye un motivo para su publicación tan o más determinante que la calidad literaria de los textos mismos. Publicar obras de autores católicos de renombre parece haber sido el camino encontrado por los origenistas para sentar postura en cuestiones de fe, lo que ellos no harán de forma explícita en textos de su autoría.<sup>179</sup>

La opción por los poetas católicos entre el vasto mundo de posibilidades que ofrecía la poesía francesa de la época, además de ser un indicio de la perspectiva católica de la revista cubana -probablemente el más claro- ratifica su postura antiexistencialista y su aprensión frente al surrealismo. El primero está ausente de las páginas de *Orígenes*, excepción hecha por el adelanto de un fragmento -“en cortesía”, aclara Lezama- de “Existencialismo y ética” (un capítulo de *Filosofía de la vida y Filosofía existencial* de Humberto Piñera Llera, “seco y grave” hermano de Virgilio). De hecho, la posición

---

<sup>178</sup> Un compromiso que, no sólo Cintio Vitier -como se dijo- sino también Fina García Marruz asumirá siendo adulta. Son numerosas las declaraciones del primero al respecto, en las que se destacan dos aspectos: una identificación con la Iglesia de los primeros tiempos y con una Iglesia comprometida con los pobres.

Es interesante, por otra parte, la incorporación de Simone Weil, ya que la atracción por esta intelectual se inscribe en la línea del deslumbramiento que el matrimonio había sentido muchos años antes por César Vallejo. Poeta que había significado para ellos el descubrimiento del hombre y sus problemas más radicales, y, cuya poesía había tenido tal impacto que, en palabras del propio Vitier, los había “expulsado del paraíso juanramoniano”.

La conversión de Weil al cristianismo pero también el hecho de que se hubiera hecho obrera para romper el aislamiento al que -desde su perspectiva- está condenado el intelectual recuerda los posicionamientos de Vitier frente a la Revolución, entre otros aspectos, su reconocimiento al valor del trabajo manual. Lo que en “Hacia de Peña Pobre” describió como: “la luz de los prójimos, de los trabajadores”.

<sup>179</sup> En 1955 Lezama escribe “Loanza de Claudel”, recogida posteriormente en *Tratados en La Habana* (op. cit.). Es éste un texto feliz, en el que el poeta diseña un Claudel, cuya relación con el catolicismo, y en particular con su símbolo, la cruz, parece una concreción del catolicismo que Lezama deseaba para sí. No hay allí ni compromiso ni ética cristianas sino gloria, misterio y esplendor.

El texto parte de la idea de que este poeta alcanza su destino en un momento epifánico, cuando descubre una cruz escondida en el reverso del banco de trabajo de Rimbaud. De la cruz de Rimbaud deriva a la cruz que ofrece la poesía de Claudel, “la cruz de la majestad, la que ofusca serenamente en el instante de su esplendor, mucho más allá de la cruz como signo conjurante de los infiernos y las invenciones hostiles.” (84) La imagen de Claudel se completa con la afirmación de que el poeta habitó “el tiempo de la imaginación, las grandes construcciones carolingias.” Aquél a quien se loa resulta a la postre ser un habitante de una de las eras imaginarias de Lezama.

Entre la poesía católica que *Orígenes* publica, la de Claudel es la que ofrece las mayores afinidades con la de Lezama, en el sentido de que ambas pueden ser leídas como celebratorias de la armonía con la creación.

hegemónica que el pensamiento y la producción sartreanas ocupan en los años en que la revista aparece hace suponer que su nombre es una referencia que los editores no pueden desconocer. En efecto, la correspondencia entre ambos habla fundamentalmente de la repercusión del teatro sartreano en Estados Unidos y registra el rechazo burlón de esta figura por parte de Lezama y del otro editor, pero también, la alternancia en reconocer que “necesitan” publicar algo de o sobre Sartre por las curiosidades que eso puede despertar; en fin, porque pese al rechazo que sienten son conscientes de la hegemonía de este escritor.<sup>180</sup> Sin embargo, el disgusto y la incomodidad que la figura de Sartre les producía fue suficiente para que la publicación finalmente no se realice.

Es ese pertinaz esfuerzo por no admitir públicamente la hegemonía que en privado reconocen lo que torna necesario que nos detengamos en las causas del mismo, sobre todo porque ellas echan luz sobre algunas posturas de los cubanos frente a la función del arte y del artista. Los comentarios de la correspondencia, teñidos de impaciencia y bostezo, desconfían de la novedad que aporta el existencialismo y le critican a su dramaturgia la abundancia de propaganda junto a la ausencia de teatro, lo que traducido se entiende como ausencia de literatura y abundancia de compromiso. A la ausencia de novedad y literatura, el escrutinio origenista suma una falta más importante aún: la falta de fe. Encontramos así este descargo de José Rodríguez Feo: “[...]Al existencialismo de Sartre y Cía. les falta esa necesidad de fe, de Dios, que caracteriza el *noble* pensar de Kierkegaard y Unamuno. El

---

<sup>180</sup> Del estreno de *Les Mouches*, Rodríguez Feo hace la siguiente evaluación: “Una obra teatral con muy poco teatro, mucha propaganda discursiva sobre el pecado, la conciencia, arrepentimiento y la desesperación que debemos llevar con nosotros si vamos a libramos completamente en este Universo. [...] Pero la obra es provocativa e interesante después de ver todas esas tonterías que Broadway ha insistido en llamar ‘teatro’”.

El comentario de Lezama a la carta del amigo es el siguiente: “Veo por tus cartas las nuevas luces existencialistas de Nueva York. Me parece que ellos, los existencialistas, intentan un espectáculo con todos los espectadores dormidos, como en esas casas muy burguesas y eclesiásticas, donde, cuando el padre duerme, el hijo baila con la cocinera y la madre empeña la esmeralda de la abuela. La angustia, la nada y la maldición de los Atridas, se han convertido en *dramatis personae*, que Sartre mueve y acuesta cuando él cree es la hora” (1989:51).

ateísmo de esos franceses y sus discípulos americanos es lo que los imposibilita para ofrecernos una *verdadera y fecunda visión de la vida*" (1989: 61). (Las cursivas son nuestras.)

La correspondencia parece dar cuenta suficiente de porqué la zona del campo intelectual más viva de la Francia de la segunda mitad de los cuarenta y comienzos de los cincuenta no tiene representación en la revista, pero queremos detenernos un poco más en ello para lo que creemos conveniente revisar el primer editorial de *Les Temps Modernes*, que aparece al año siguiente del surgimiento de *Orígenes*. La profética presentación de *Les Temps Modernes* está organizada sobre dos ejes: una condena al "arte por el arte" y un llamado a un arte comprometido, una invocación a que la literatura recupere el lugar que no debió haber perdido nunca, el de cumplir una función social. Para Sartre la propuesta que su revista debe llevar a cabo es la de propiciar ciertos cambios en la sociedad que los rodea, a partir del compromiso explícito del escritor con su época. Si bien el texto menciona a algunos escritores que cumplen con los requisitos sartreanos, es mayor el lugar que el editor les concede a dos representantes del arte "gratuito" y "burgués": Gustave Flaubert y Marcel Proust. Al primero lo condena porque ni se reconoce como burgués ni se levanta contra la burguesía y opta por juzgar su siglo, convenciéndose de que se mantiene exterior al mismo. La condena a Proust, que leída actualmente tiene un tufillo homofóbico, parece sostenerse en un prejuicio realista. El gran error de Proust parece haber sido partir de la creencia de que existe una *naturaleza humana*, una esencia, por lo que los sentimientos serían universales, no importando que el objeto amoroso fuese hetero u homosexual, ni tampoco la condición social ni la época. Así, Proust habría cometido una falta grosera al valerse de su experiencia homosexual para dar vida al amor de Swan por Odette.

A riesgo de que nuestra lectura pueda parecer reduccionista, nos interesaba señalar esos aspectos porque ellos entran en colisión con los valores sobre los que se fundamenta *Orígenes*. Las primeras “Señales” parecen ser una respuesta *avant la lettre* a lo que Sartre escribiría un año más tarde en la presentación de su revista. La libertad propia de la tradición humanista es el valor que estructura el primer texto de la revista cubana. A un compromiso con su época, los origenistas oponen el requisito de que la obra de arte debe germinar y poseer lo desconocido, en otras palabras, apunte al futuro.<sup>181</sup> La segunda apuesta de este texto es situar en el pasado la discusión entre arte puro y arte comprometido; lo que para ellos justifica la obra de arte es la calidad de su rendimiento. Cuatro años más tarde, en el balance sobre la marcha de la revista firmado por los editores, la “respuesta” a Sartre es explícita. Ellos escriben:

[Hemos procurado] recoger de la diversidad en que se expresan artísticamente nuestros días, aquellas tendencias o pronunciamientos que parecen interrogar al hombre de hoy e intuir al que se avecina. Sabemos que las escuelas y las tendencias, *-no obstante el postrer siniestro existencialismo-*, que parecían proliferar sobre su propia regalía innecesaria, están ya en el museo con su máscara de fingida ingenuidad y de ensayado balbuceo. Sólo podrá interesarnos la obra que no sea un resumen crítico, una disimulada sùmula de lo anterior, sino el *al fondo de lo desconocido*. Obras donde el desconocimiento y lo desconocido se vayan trocando en creaciones de conocimiento poético, de simple creación. Eso es lo que de veras nos ha interesado y lo que seguiremos persiguiendo. Hemos procurado que la diversidad sea nuestro balance y nuestra euforia. Todo podrá tener acogida en nuestras páginas, menos lo chusma, lo frío informe, lo apresurado, y el rezagado que quiere ahora pasarse de listo, cuando todos sabemos que llegó tarde a la fiesta y no tiene alegría ni expresión para hacer otras fiestas (Los editores, número 16 de 1947: 210).

Flaubert y Proust, los dos novelistas canónicos franceses criticados por Sartre, no sólo pertenecen a la égida de los escritores apreciados y leídos por los origenistas<sup>182</sup> sino que como al primero, a los cubanos también se los acusará de abogar por un arte puro y no

---

<sup>181</sup> Años más tarde, en *Paradiso*, Lezama dirá: “El ejercicio de la poesía, la búsqueda verbal de finalidad desconocida [...]”

<sup>182</sup> Existe en los *Diarios* de Lezama una gran cantidad de citas de Proust. Innúmeras fueron también las asociaciones que se hicieron entre *Paradiso* y *En busca del tiempo perdido* en las primeras lecturas críticas de la novela de Lezama. Asociaciones éstas que incomodaban profundamente al escritor, ya que las consideraba como una interpretación prejuiciosa del problema de las influencias.

comprometido con su época.<sup>183</sup> Con el segundo, los origenistas, comparten la idea de la existencia de una naturaleza humana, de una esencia, y de valores universales. Si en el caso de Proust la creencia en una *naturaleza humana universal* está en la base de su concepción del amor, para los cubanos era imprescindible creer en valores universales, hallar, como señaló Cintio Vitier, “una realidad cubana universal” (“El Pen Club y los ‘Diez poetas cubanos’”, número 19, 1948), porque eso los libraba del exotismo que acechaba a una publicación producida en el Caribe.

Por último, a la idea de compromiso con la época y de función social de la literatura los origenistas oponen la concepción de que la poesía se consagra a la magia (Fina García Marruz, “Lo exterior en la Poesía” número 16 de 1947) y que el tiempo poemático, el tiempo no encarnado, es una forma sutil de resistir sin hacer historia (José Lezama Lima, en “Las imágenes posibles”, número 17 1948.) La ética de la literatura deriva para Lezama no de su función social sino de lo “bello alcanzado” y de la independencia del artista de cualquier compromiso con los poderes políticos.

Dijimos párrafos más arriba que los origenistas tampoco incluyeron al surrealismo en el recorte de literatura francesa que operaron. Hemos visto -fundamentalmente en el primer capítulo de este trabajo- la reluctancia que la revista cubana ofreció a las vanguardias como un todo, lo que en el caso del “universo español” los llevó a privilegiar a Juan Ramón Jiménez frente a los poetas de la Generación del 27. La postura de *Orígenes* frente al surrealismo parte, en líneas generales, de los mismos presupuestos que rigieron su posición frente a la vanguardia española e incluso frente a la vanguardia nacional, representada por la *Revista de Avance*. Se trata de una desconfianza casi “programática”

---

<sup>183</sup> Ya durante la revolución, el ex origenista Virgilio Piñera hará una especie de *mea culpa* sobre el idealismo del grupo. Para ampliar este aspecto véase nuestro texto: “Virgilio Piñera, la generosa provocación”, Revista *Hispanérica*, año XXV, número 75, 1996.

ante el carácter efímero que definió a las propuestas de estos movimientos. Desconfianza ésta que se comprende fácilmente cuando recordamos que al contrario de ellas, *Orígenes* se quiere como un estado, como una resistencia frente al tiempo, en síntesis, como una permanencia. En “La aventura de *Orígenes*” Vitier escribe que en las revistas del grupo no existe “Ninguna huella [...] de recepción militante de los *ismos*, ni siquiera del más poderoso y perdurable de ellos, el surrealismo, que precisamente durante los años de nuestras revistas alcanzó su mayor resonancia en Nueva York, en México y en varios países de las Antillas” (1994:312). (Las segundas cursivas son nuestras.) En su afirmación Vitier le concede un lugar especial al surrealismo, y si le reconoce allí no sólo su perdurabilidad sino también su difusión en el continente, lo hace para mejor mostrar el rechazo origenista a este movimiento. Valiéndonos de los términos utilizados por el escritor, podemos decir que en las revistas del grupo no sólo no hallamos una recepción militante de ismos sino que encontramos un rechazo activo del surrealismo, una posición que en este caso los distancia de aquellos campos culturales con los que *Orígenes* estableció alianzas.

Es verdad que la revista publica algunos poemas de Paul Eluard y de Louis Aragon<sup>184</sup> así como de poetas que habían pertenecido en algún momento al movimiento,

---

<sup>184</sup> De Paul Eluard publican en el número 5 de 1945 una serie de poemas breves, con el título genérico de “Poemas” -en versión monolingüe-, firmada Alberto Baeza Flores y sin indicación de fuente.

De Louis Aragon, José Rodríguez Feo traduce tres poemas, que aparecen en versión monolingüe en el número 11 de 1946. Los tres poemas de Aragon, de tono confesional, giran en torno al tema de la Francia ocupada. (Valga recordar, sin embargo, que al Aragon que publican es ya un poeta que desde hacía una década se había apartado del surrealismo al afiliarse al Partido Comunista.)

Henri Michaux abre el número 12 de 1946 con “En el país de la magia”, poema en prosa en traducción de Roger Ferrán. René Char aparece publicado en el número 36, dirigido por José Rodríguez Feo, y algún tiempo después será nuevamente publicado en *Ciclón*.

Es por lo menos curioso que todos estos poetas aparezcan en versión monolingüe, sobre todo si recordamos que la mayor parte de los escritores norteamericanos son publicados en la versión española y en su idioma original. Por otra parte, ninguno de estos poemas lleva indicación de fuente, ni existe en la correspondencia de los editores comentarios sobre la traducción.

Excepción hecha del poema de René Char, todo hace suponer que los poemas fueron extraídos de ediciones francesas o de revistas de esa nacionalidad y traducidos sin la autorización de sus autores.



como Henri Michaux, pero también que existen en las páginas de *Orígenes* textos que dejan clara la posición crítica de los origenistas -o de la fracción que domina el recorte de literatura francesa- ante el surrealismo. Nos limitaremos a dos -de autoría de Lezama- que cuestionan el núcleo de esta poética. En “X y XX” (número 5 1945),<sup>185</sup> fragmento X, el poeta impugna el valor del sueño individual e involuntario, que, como se sabe, constituía uno de los pilares de esa poética. Allí escribe: “Prefiero al sueño individual, aventura que no podemos provocar, el sueño de muchos, las cosmologías” (233). En el número siguiente, en el importante “Después de lo raro, la extrañeza” -la reseña que hace a *Extrañeza de estar* de Cintio Vitier- la división de aguas con la vanguardia se establece desde el título, en el que traza un itinerario que parte de la poesía dariana -lo “raro”-, y llega a la de Vitier -la “extrañeza”-, desconociendo la poesía de las primeras décadas del siglo.

En el cuerpo del ensayo, Lezama critica el modo de producción surrealista, la escritura automática y la revuelta de este movimiento frente al pasado, o la fascinación que ellos, como casi todos los movimientos de vanguardia, sintieron por el presente. Escribe:

También es una afirmación demagógica la de que la tradición es el presente. Y de que sólo un chapuzón en la intensidad del presente ofrece siempre al menos el lujo de su creación, la estatua del bello gesto o la muestra de su consumación. Esta actitud en poesía gustaría de romper toda relación entre el poema ya desprendido y la mano artesana que lo torneó. Pero si la fascinación del momento de la creación es muy poderosa, la vigilancia, los trabajos continuados del poema, tienen un desenvolvimiento que anula toda mesuración provocada. Un enciclopedista muy gustado por Stendhal, acostumbraba decir que el presente era el Arca de Noé. *Los simpatizantes del presente intensidad, los del poema automático, ofrecen sólo una furia sustitutiva, donde la jerarquía puede ser fácilmente reemplazada. El hallazgo cuantitativo se convierte pronto en procedimiento.* (Las cursivas son nuestras.)

Tanto en el fragmento de “X y XX” como en el de “Después de lo raro, la extrañeza” citados, el poeta cuestiona los fundamentos de la poética y la práctica escrituraria del surrealismo, así como su actitud frente a la literatura en tanto institución. Intentemos ver por qué una revista que en su texto inaugural toma una de las premisas del

---

<sup>185</sup> Nótese que se trata del número en que publican a Paul Eluard.

surrealismo -no existe separación entre vida y literatura-,<sup>186</sup> en el transcurrir de sus números objeta este movimiento como un todo. Puede suponerse, en principio, que en la crítica lezamiana a la preeminencia del sueño individual por sobre las cosmologías colectivas existe un rechazo implícito al lugar central que en el primero ocupa el inconsciente, una hipótesis que parece acertada cuando recordamos el desagrado que el psicoanálisis le producía a este poeta.<sup>187</sup> Otorgarle un lugar destacado al inconsciente implicaba, al menos parcialmente, restarle ese lugar a lo divino, ya que para ellos, lo inexplicable, lo ingobernable tenía su fuente en dios. La segunda objeción de Lezama, dedicada al automatismo en la escritura, se comprende a partir de la “fe” origenista en el trabajo minucioso sobre la lengua, una lección que habían aprendido de Valéry.

En el segundo fragmento citado hay un aspecto que consideramos como el más pertinente para nuestra línea de análisis: la crítica a la actitud que ante el pasado tuvo el surrealismo, lo que García Marruz llamó “irreverencia gratuita”. Esa irreverencia, ese espíritu lúdico del surrealismo suponía, por una parte, una amenaza al tono grave que caracterizó a *Orígenes*, por otra, constituía una actitud peligrosa desde la perspectiva de unos poetas que, como los origenistas, por pertenecer a un campo cultural periférico, debían sumar lo bien hecho por las generaciones anteriores y no dejarlo de lado, preservar el mínimo pasado que la poesía americana había alcanzado a partir del modernismo. No

---

<sup>186</sup> Escriben allí: “Sabemos que cualquier dualismo que nos lleve a poner la vida por encima de la cultura, o los valores de la cultura privados de oxígeno vital, es ridículamente nociva, y sólo es posible la alusión a ese dualismo en etapas de decadencia” (número 1, 1944, p. 8).

<sup>187</sup> En *Paradiso* hay varios comentarios en este sentido, tanto por boca del narrador como de los personajes. En el capítulo IX, uno de los personajes comenta: “Así como algunos tontos creen que la poesía sólo viene a hipostasiarse en el poema, los hay igualmente que vienen a creer con Freud, que sólo el falo, el ano, la boca y la vulva son órganos sexuales” (250). En el mismo capítulo, Fronesis dice: “Se ha hablado también de que Freud aumentó los habituales vehículos de la expresión sexual, añadiéndole la boca y el ano [...]. Pero lo que algunos estiman como una ampliación de Freud, es en el fondo una restricción si lo comparamos con las Leyes de Manú” (261). Finalmente en el capítulo X el narrador habla del “empequeñecedor espíritu científico de Freud” (304). (Las citas pertenecen a *Paradiso*. Edición Crítica de Cintio Vitier, Buenos Aires, Colección Archivos, 1988.)

contaban los cubanos con instituciones artísticas suficientemente fuertes y anquilosadas como para echarlas abajo. Y, si por momentos, su discurso se confunde con el decimonónico, tal vez la clave radique en que al igual que los europeos del siglo XIX, estos cubanos habían asumido para sí la tarea de construir una literatura nacional cubana, que apuntase al futuro -“una tradición por futuridad”- para lo cual necesitaban no sólo no desechar el propio pasado sino reafirmarlo.

Un último aspecto a ser considerado en esta conflictiva relación es el surgimiento en la época -el año 1949 específicamente- de la categoría de lo “real maravilloso americano”, que Alejo Carpentier -un escritor respetado y publicado por los origenistas- desarrolló en el prólogo a su novela *El reino de este mundo*. Ese texto, como los de autoría origenista, manifiesta un declarado fastidio ante los “trucos” surrealistas, ante la insistencia de esa escuela en producir lo maravilloso a cualquier costo, ante la “artimaña literaria” de los franceses. Si bien es cierto que en los postulados de Carpentier se lee una oposición entre lo maravilloso obtenido a través de la prestidigitación, propio de la poesía surrealista, y lo “maravilloso americano”, que poseería una carga de verdad -oposición que no se ve en los textos origenistas-, es posible pensar que la crítica de los hacedores de la revista recogiera, en el momento, los ecos de este nuevo postulado, que tantas consecuencias traería a la literatura latinoamericana en las décadas siguientes.

### ***De contemporáneos y precursores***

Hasta el momento hemos analizado la relación de *Orígenes* con tres zonas de la literatura francesa. Nos detuvimos en los vínculos que la revista establece con los predecesores de la poesía de vanguardia y, ya en el siglo XX, con Paul Valéry; revisamos el papel que la poesía católica jugó dentro de la revista y, finalmente, las causas de la exclusión del existencialismo, así como la escasa representación y el rechazo del surrealismo. Son estas las tres líneas que consideramos fundamentales en la política que *Orígenes* establece con la literatura francesa, por la importancia que tienen dentro de la revista o, en otro sentido, por lo significativo de su exclusión. Ellas van trazando un relato bastante regular de las opciones estéticas de la revista cubana. Ahora, más allá de este *corpus*, al que puede atribuirse el calificativo de sistemático, *Orígenes* publica a una serie de escritores del siglo XX, a los que denominaremos independientes, ya que no pertenecen de lleno a ninguna de estas constelaciones, ni tampoco forman entre sí un grupo conexo, ni por el género, ni por las opciones estéticas. Estamos hablando de Albert Camus, Roger Caillois, Saint-John Perse y de André Gide -este último no firma ningún texto pero es objeto de un ensayo de Rodríguez Feo-.

Albert Camus ingresa a la revista por intermedio de Rodríguez Feo, quien traduce para el número 30 de 1952 “Nietzsche y el nihilismo” -con autorización del autor, según consta al pie-, un fragmento de *L'homme révolté*, publicado el año anterior por Gallimard, texto que produciría la ruptura entre el autor y Sartre. Él se encarga también de la publicación de “Viento en Dejmila”, un fragmento de *Noces* (1938), que aparece en

traducción de Soledad Salinas en el número 17 de 1948.<sup>188</sup> Se trataba de un texto inédito tanto en inglés como en español, lo que como siempre constituía un aliciente para publicarlo en *Orígenes*. A finales de 1948, en una carta que Feo le envía a Lezama desde Princeton, cuando acaba de rendir su curso de francés, le hace una enumeración de las novelas de Camus que había acabado de leer. *La peste* y *El extranjero* le resultan ingenuas, “deliciosamente *naïve*” (sic) -escribe-. Y por el comentario que le sucede a esta apreciación no queda claro si la ingenuidad es formal, ya que desde su perspectiva se trata de una adaptación francesa de Hemingway y Steinbeck, o el adjetivo se aplica al contenido, porque su comentario se cierra con la siguiente frase: “[...] La moraleja parece ser que todos somos buenos y heroicos en el fondo si nos dan una plaga” (1989:107). El tono de la crítica es similar al usado para hablar de las obras de teatro de Sartre, en cartel en Nueva York, pero la necesidad de estar al día o aún cierto valor que encuentra en *Noces* lo llevan a traducirlo y a publicarlo en *Orígenes*.<sup>189</sup>

Cintio Vitier traduce “Límites de la literatura”, el ensayo de Caillois, que se publica en el número 16 de 1947, una colaboración obtenida seguramente durante la breve estancia del escritor en La Habana, en el contexto de un viaje que emprende desde Argentina.

---

<sup>188</sup> Según se desprende de la correspondencia de Feo, él mismo había iniciado la traducción de “Viento en Dejmila” y probablemente su dificultad lo llevó a derivarla. En carta a Lezama del 18 de noviembre de 1947 relata: “Y yo lucho ahora con la traducción de un capítulo de ese librito delicioso de Albert Camus: *Noces*. [...] Es de las primeras cosas que hizo; recuerda las primeras prosas de Gide. [...] Tú sabes que ahora M. Sartre, Camus y cía. están en el candelero, pero creo que estas páginas de Camus están bien y sorprenderán a los que se las dan de ‘saberlo todo’”(1989: 77).

<sup>189</sup> Comparados los comentarios de Rodríguez Feo sobre Camus en la correspondencia dirigida a Lezama y a Wallace Stevens respectivamente, vemos un mudanza de tono bastante significativa. Lo que es apenas aceptable en las cartas al codirector de *Orígenes* se vuelve la novela más importante desde *La montaña mágica* de Thomas Mann (“By the way, have read Camus’*La Peste*. I believe it is the most importante novel since *The Magic Mountain*” [1986:122].), según se lee en una carta del mismo año que le envía al poeta norteamericano. Ese cambio en la valoración de Camus nos hace suponer que el rechazo de Rodríguez Feo era, en buena medida, una adecuación a los sentimientos de Lezama y no una apreciación personal.

Pareciera tratarse de una colaboración de ocasión porque la única vez que Lezama se refiere a Caillois lo hace de modo irónico:

Estuvo aquí el francesito Roger Caillois. Habló sobre la pornografía a la moda en el París actual. ¿Habrá relaciones entre la pornografía y el existencialismo? Se siente tímido para hablar en español; no, no es que lo hable mal, sino que tiene vergüenza de mostrar su español argentino, con sus yes, sus sílabas largas y sus pausas de bandoneón. No quiere saber nada de su juventud. ¡Qué horrible adolescencia! ¡Qué infierno verde! ¡Ya me saqué la herradura de la cabeza! Lo conocí y le llevé *Orígenes*.

Tú sabes que no puedo estar de acuerdo con esas cosas, con esa abominación de la *jeunesse*. El que se equivocó en su juventud estará siempre rezagado. (Carta a Rodríguez Feo, 26 de abril de 1947. 1989: 51.)<sup>190</sup>

Lezama traduce “Lluvias” de Saint-John Perse, que abre el número 9 de 1946 (no publican el original en francés). Esta traducción -una de las pocas realizadas por Lezama y la única de poesía- pertenece a ese grupo de textos selectos que los origenistas contaban entre sus máximos logros,<sup>191</sup> y es posiblemente la apuesta más importante de *Orígenes* en el ámbito de la poesía francesa moderna, ya que estamos ante un gran poeta poco difundido en español en ese momento.<sup>192</sup>

Perse, poeta de la celebración, afín en este sentido a una zona de la poesía lezamiana, nacido en La Guadalupe y acreedor del Premio Nobel de literatura en 1960, será

---

<sup>190</sup> En 1953 Caillois regresa a Cuba para participar de un “Congreso Martí” y desde Europa le escribe a Victoria Ocampo que se ha reencontrado con Lydia Cabrera, a quien le recomienda publicar en *Sur*. Menciona también su encuentro con María Zambrano, sin hacer ninguna referencia a los miembros de *Orígenes*. Sabemos que había conocido la revista durante su viaje anterior, ya que Lezama, que se la había entregado, le informa en esa ocasión a Rodríguez Feo que Caillois había quedado deslumbrado con ella.

<sup>191</sup> En “*Orígenes* como revista”, Roberto Fernández Retamar se pregunta acerca de la trayectoria que hizo este poema para llegar a la revista de Lezama, dado que no fue un contacto de Rodríguez Feo y, según él afirma, ni Lezama escribía francés, ni Perse español. Retamar carece de datos, pero alude a una carta de 1945 del poeta francés a su amante cubana, donde éste menciona haber recibido una carta de Cuba y le pregunta si por casualidad conoce alguno de los nombres que la misma menciona. Es posible que se trate de la carta de algún miembro del grupo, ya que en la correspondencia de Lezama y Feo de comienzos del ‘46 se hace alusión a la traducción de este poema.

<sup>192</sup> Téngase en cuenta que, amparándose en la extensión de sus poemas, Victoria Ocampo no lo incluye en el número de homenaje a las letras francesas, donde declara como objetivo la difusión de poetas poco conocidos en la Argentina. El número al que nos referimos aparece un año después de la traducción de “Lluvias” en *Orígenes*, por lo que otra vez los cubanos se adelantan a *Sur*.

Por otro lado, *Anábasis* de Saint-John Perse había sido traducido por Octavio G. Barreda para *Contemporáneos*. (Número 32, enero de 1931.)

objeto, en 1961, de un ensayo de José Lezama Lima. “Saint-John Perse: historiador de las lluvias” inaugura la tercera sección de *La cantidad hechizada* -que la UNEAC publica en 1970- y vuelve sobre el poema que el autor de *La fijeza* había traducido a finales de los cuarenta, lo que pone de manifiesto el impacto que entonces le había producido y la persistencia del interés por su autor.

“André Gide, Ícaro sin sol” de José Rodríguez Feo aparece en la sección “Notas” del número 27 de 1951, año de la muerte del autor de *Los alimentos terrestres*. Pese a que es un texto breve y que aun sin mencionar el hecho, su publicación está relacionada con la reciente muerte del francés, no puede considerárselo meramente un texto de ocasión. Esta nota -el único ensayo sobre un escritor francés contemporáneo que los originistas escriben para la revista- condensa las reflexiones de casi una década de lectura. Una lectura que comienza fascinándolo y que, a medida que los años transcurren, le acaba produciendo fastidio. Si todavía en la década del 50 -según vemos en la correspondencia que Rodríguez Feo mantiene con Stevens-<sup>193</sup> la prosa gideana continúa atrayéndolo por su cualidad cristalina, la mistificación del yo que lee en Gide, los continuos devaneos en torno a sus experiencias -el núcleo de sus textos- lo impacientan, sobre todo porque los ve como una sinceridad afectada.<sup>194</sup> Es desde este horizonte de irritación frente a la “pura sinceridad” de Gide que escribe la nota para *Orígenes*, en la que lo tilda de “puritano”, precisamente por su afán de autocomprensión, por “su culto de la experiencia y de la naturaleza” que, en principio, lo toman a sus ojos un extraño dentro de la tradición francesa. Excéntrico al medio francés, por su afán de experiencia, de adquirir vivencias en el Norte de África,

---

<sup>193</sup> Cf. la carta que le envía a Stevens el 25 de febrero de 1952 (1986:193).

<sup>194</sup> Sabemos que Lezama compartía el punto de vista de Feo, cuando en *Pradiso* le hace decir a uno de sus personajes: “[...]Tanto Casanova, como el mismo Gide, usaban la *máscara* del sincerismo” (1966:345). (Las cursivas son nuestras.)

como los escritores norteamericanos de la época, Gide, sin embargo, no deja de ser francés -señala Feo- ya que su mayor gozo pasa por la mirada y por la racionalización de la experiencia. Incómodo ante esta figura ambigua, incomodidad que se vuelve fastidio en las cartas a Wallace Stevens, el final del ensayo explicita el título y lo ubica en la tradición de los escritores puritanos de Estados Unidos. Gide es un Icaro sin sol porque el dios que adora es un dios diluido en la naturaleza, su fe, aquella “secularizada y vaciada de todo contenido teológico”, característica de los herederos de la fe puritana. El católico ¿y deberíamos decir *auténtico*? Rodríguez Feo concluye el ensayo con una condena al indeciso Gide: “Adoró ante muchos altares, mas en ninguno quiso ofrendar su sacrificio supremo” (221).

Reuniendo este ensayo con los comentarios que en privado Feo realiza sobre Gide, y en ocasiones sobre Camus y Sartre con Lezama, vemos que el centro de la molestia, de la incomodidad que la prosa francesa de la época les producía se basaba en la desconfianza que sentían ante las pretensiones moralistas y confesionales, de uno u otro cariz, que permeaban a esta literatura “contaminándola”. Un moralismo que habiendo dejado de lado la noción de sagrado se regodeaba en la pretensión -convertida en proyecto- de hacer de sí mismo un espectáculo. Proyecto éste, que debía necesariamente disgustar a los hacedores de una revista marcada por la sobriedad, de la cual se podría predicar -apropiándonos de las palabras que Lezama eligió para describir el modo en que la poesía comunica- que “ni decía ni ocultaba, hacía señales”. Recordemos, si no, que “Señales” fue la palabra elegida por la revista para titular sus “editoriales”.

Resta todavía en *Orígenes* una fracción de la literatura francesa en la cual no nos hemos detenido. Es la que aparece de modo indirecto a través de ensayos de escritores o de críticos de nacionalidad francesa o norteamericana, que tienen como objeto de análisis a



novelistas, ensayistas y poetas franceses, en un espectro que parte del siglo XVI y se centra en el siglo XIX. Se trata de escritores considerados canónicos desde hacía tiempo -como Flaubert y Balzac-, o de escritores que comenzaban a ser recuperados en las décadas del cuarenta y cincuenta, y que aún producían cierta perplejidad, como Lautréamont. Ellos conforman una nueva constelación dentro de la revista, a la que hemos denominado *precursores*, y el término debe entenderse en relación a los propios escritores franceses publicados en la revista como también en relación al canon suscripto por los originistas. Los ensayos giran en torno de Montaigne, Taine, Nerval, Lautréamont, Flaubert y Balzac, en ese orden.

El primer texto que publican es “Montaigne y sus mejores lectores” (Sección Notas, número 4 de 1944), escrito por Lezama a partir de un libro de Brunshvig, por entonces no traducido al español. *Montaigne, Pascal et Descartes, lecteurs de Montaigne*, tal el título del libro que comenta, es elogiado por el poeta porque: “[...] Tiene ese agrado de convertir en amistad cercana esas tres figuras; persiguiendo una frase, *no en sus influencias directas, sino en el eco recogido y prolongado*”. (Las cursivas son nuestras.) Es decir, porque Lezama encuentra en Brunshvig una perspectiva similar a la propia para abordar el “problema” de las influencias.

En el número siguiente (número 5 de 1945), que inaugura las noticias sobre el siglo XIX, publican “Taine y su influencia en la crítica literaria”, un texto de Harry Levin, en traducción de José Rodríguez Feo. Este ensayo, al que ya hemos hecho referencia en el capítulo anterior, pertenece por antonomasia a dos paradigmas: el de la literatura norteamericana -ya que fue escrito en inglés por un crítico perteneciente al grupo de Harvard y su objetivo es analizar la influencia de Taine (de su método) en la crítica literaria norteamericana contemporánea- y al francés, claro, no sólo porque es ésta la nacionalidad

del crítico, sino porque Levin analiza la mirada que Taine, como francés, construye sobre la literatura inglesa de su época. Levin sostiene que Taine erigió su método de análisis -el de la influencia del medio sobre el escritor- sobre el fondo del realismo. Y le atribuye a un realista francés la síntesis más aguda sobre la labor de su compatriota. Escribe Levin: “Para [...] Flaubert, la *Histoire de la littérature anglaise* [de Taine], dejaba muchas cuestiones sin resolver, pero proscribía la estúpida noción de que los libros caen del cielo como meteoros” (220).

El ciclo de los precursores continúa con Flaubert y Balzac. Estos dos grandes e indiscutidos escritores de novela realista ganan ensayos que giran en torno a sus poéticas. Rodríguez Feo traduce para el número 26 de 1959 “Honorato de Balzac” de Henry James. El ensayo que critica a Balzac por considerar que el escritor de la *Comedia humana* se encuentra medio ahogado por el historiador, es -según datos de Feo- de 1914 y pertenece a un libro que James le dedicó al novelista, *Notes with some other notes*.<sup>195</sup>

Harry Levin vuelve a ocuparse de literatura francesa con un ensayo sobre Flaubert. “Madame Bovary y el hospital” aparece en el número 32 de 1952 y constituye -según aclarado en nota- un adelanto abreviado de *The Gates of Horns: A Study of Five French Realists*, a ser publicado por la editorial de la Universidad de Oxford.

Si Flaubert y Balzac son recuperados en sus obras cimeras, es llamativo el lugar que la revista les concede a los poetas que completan la constelación de los precursores. Lautréamont y Nerval, marginales durante largo tiempo en la historia de la literatura francesa, serán recuperados tímidamente en *Orígenes*, en un gesto que sigue la tendencia del momento. Thierry Maulnier firma “El enigma de Lautréamont” -traducido por Lezama

---

<sup>195</sup> Aquí nos encontramos nuevamente ante un texto perteneciente a dos paradigmas, lo que nos obliga a leerlo desde dos lógicas, en la que el gusto de Feo por Henry James no debe quedar en segundo plano.

en el número 12 de 1946- y es también de Lezama la traducción de “El caso Nerval” (número 7 de 1945), texto firmado por Emile de Noulet. Lo que en principio resulta singular en estos dos últimos ensayos, más allá del obvio interés que denotan las traducciones hechas por Lezama, es el de la decimonónica en el título de ambos. El referido a Lautréamont recuerda en su desconcierto la perplejidad de Darío al intentar escribir sobre el francés-montevideano.<sup>196</sup> Lo que el ensayo de Maulnier se pregunta es cómo Lautréamont pudo haber escrito los *Cantos de Maldoror*. Él considera un enigma la vida y el libro del que se nombraba Conde. El crítico no intenta ni pretende “descifrarlo” sino únicamente compararlo con el “enigma” de Rimbaud, para situarlo de alguna manera, como precursor del “pillete sagrado”, en una lectura que podrían hacer suya los hacedores de la revista.

El título del ensayo sobre Nerval nos retrotrae también al siglo XIX. “Caso” es un concepto que en relación al arte adquiere carta de ciudadanía a partir del “estudio” de Max Nordeau en su libro *Degeneración*. Quizá lo más interesante de este ensayo se encuentre en su conclusión, la que sitúa a Nerval como antecesor de Mallarmé, éste sí un poeta central. Escribe Noulet: “En rigor, sin exagerar demasiado, se puede decir que el *rôle* de Nerval, en la evolución de la poesía francesa, es el de haber legado a Mallarmé la palabra *abolie*. Caso verdaderamente único. Nunca tan pocas palabras fueron retenidas de una obra tan abundante. Nunca tan pocas palabras tuvieron más profunda, más fecunda, más decisiva influencia”(45).

---

<sup>196</sup> Se trata de “El conde de Lautréamont”, incluido en *Los raros* de 1896, que finaliza con el siguiente párrafo: “El poema de Lautréamont se publicó hace diez y siete años en Bélgica. De la vida de su autor nada se sabe. Los ‘modernos’ grandes artistas de la lengua francesa, se hablan del libro como de un devocionario simbólico, raro, inencontrable”. (*op. cit.*, p.163)

## *Fulgores de literatura inglesa*

**But as I have always said: the English are never so disdainful as when in defeat. All that talk about fair play is just another formula they put forward to justify their inherent weakness. Because it seems to me that with all their shrewdness and common sense, the English are essentially a stupid race. Of course, that doesn't prevent them from giving us some of the greatest geniuses of all times. And it seems significant that their greatest man is Shakespeare, a dramatist. And their longest and most honourable institution is the lyric poetry in which they have been so magnificent.**

**José Rodríguez Feo, en carta a Wallace Stevens.**

Que la literatura inglesa sea la otra gran literatura europea que cuenta con alguna representación en *Orígenes* y que su *corpus* sea notablemente menor que el de la literatura francesa no hace más que mostrarnos, en un caso específico, la relación que desde el siglo XIX y hasta bien entrado el actual, buena parte de la intelectualidad americana estableció con las literaturas europeas. Sabemos que desde que se apartan del modelo español los escritores hispanoamericanos comienzan a mirar a la literatura francesa y a considerar a Francia como un polo de referencia cultural y que, en mucho menor medida, algunos autores mirarán a la literatura inglesa, mientras que el resto de las literaturas de la Europa continental merece escasa o ninguna atención. Exactamente y de un modo condensado eso es lo que *Orígenes* nos muestra entre mediados del cuarenta y del cincuenta. El pequeño recorte responderá, en buena medida, más que a un proyecto unívoco, al gusto particular de los miembros del grupo, a la consecución de colaboraciones inglesas en Estados Unidos y, posiblemente, al ofrecimiento de una que otra traducción por parte de escritores próximos al grupo.<sup>197</sup> Queremos decir con esto que no podemos hablar de una relación específica o

---

<sup>197</sup> Puede deducirse eso de la nota que acompaña la traducción de Max Henríquez Ureña de los poemas de Dylan Thomas. El título "Poemas" remite a una "Apostilla del traductor": "Traducir, ya resulta pueril y ocioso recordarlo, es un arte difícil. Traducir a Dylan Thomas es doblemente difícil, porque en una poesía como la suya, en la que cada vocablo puede encerrar tantas y tan misteriosas sugerencias, y decir mucho más de lo que expresa, hay que traducir primero el alcance esotérico que es fuerza descubrir en la concatenación

particular de *Orígenes* con esta literatura, ni siquiera de una lectura origenista de la literatura inglesa, porque el número de textos no lo permite y también porque los miembros del grupo no publican ningún ensayo sobre ésta en la revista. Incluso, porque son escasos los comentarios sobre la misma en la correspondencia<sup>198</sup>. Más bien, el recorte muestra el vínculo de alguno de los miembros del grupo con uno u otro autor y también el predominio de ciertas líneas estéticas, aunque ellas no son, en modo alguno, excluyentes ni conclusivas.<sup>199</sup>

Este rápido recorrido por los textos mencionados permite ver, por un lado, que aquí se amplía la gama de traductores<sup>200</sup>; por otro, que Rodríguez Feo readquiere un lugar protagónico, mientras Lezama y Vitier -fundamentales ante la literatura francesa- se desdibujan. La mano de Rodríguez Feo se evidencia en la selección de los poetas ingleses que la revista traduce. Se trata de textos de poetas estrictamente contemporáneos, que posibilitan establecer una suerte de *continuum* con los textos norteamericanos que *Orígenes* publicó en el transcurso de sus números y que, como sabemos, llegaron a la revista a través de él.

---

de las palabras y después traducir de un idioma a otro el significado de las palabras mismas, que no siempre es el más usual y vulgar.

Me he entretenido, a título de mero ensayo en trasladar al idioma español dos breves poemas de Dylan Thomas. He querido ajustarme con estricta fidelidad al original, sin olvidar en un tanteo de equivalencias, el ritmo interior que da categoría de versos a los renglones de Dylan Thomas. Que la fidelidad rigurosa de los vocablos no conspire, al hacinarlos en otra lengua, contra la interna armazón rítmica: tal ha sido mi mayor empeño” (número 38, 1955, p.268).

<sup>198</sup> Cf. en la nota 96 del capítulo anterior el comentario de Lezama sobre el número de *Sur* dedicado a las letras inglesas. Es de resaltar que el mismo comparte el tono de los comentarios del poeta sobre la literatura francesa y que aún los aspectos criticados son los mismos: un ocuparse demasiado de sí mismo y no a sí mismo.

<sup>199</sup> No podemos olvidar tampoco que Rodríguez Feo, el natural traductor de lengua inglesa de la revista, privilegió la literatura norteamericana.

<sup>200</sup> Hay que destacar en particular a Eliseo Diego, quien años más tarde sería el traductor de Virginia Woolf en Cuba.

Entre 1944 y 1955 *Orígenes* publica nueve textos pertenecientes a la literatura inglesa, cuatro de ellos son textos de creación y cinco ensayos que tienen a autores de esta literatura como objeto de análisis. Entre los textos de creación encontramos el bellissimo “Retorno a Viena 1947” de Stephen Spender -en traducción de José Rodríguez Feo-, aparecido en el número 17 de 1948. Este conmovedor poema que habla de la devastación causada por la Guerra es seguramente la traducción de literatura inglesa más importante que *Orígenes* lleva adelante. No sólo porque se trata de un extenso poema de uno de los poetas más importantes de la primera posguerra<sup>201</sup> sino porque podemos hablar en este caso de una verdadera colaboración, ya que Spender intervino, aún con su castellano precario, en la versión realizada por Rodríguez Feo, al punto de que cuando el poema es publicado en *Orígenes*, Feo escribe: “En mi última entrevista con el poeta en Nueva York, decidimos hacer algunos cambios en el texto que no sólo facilitaron la labor de traducción sino que serán incorporados a la edición definitiva del poema” (1989:238).<sup>202</sup>

El segundo texto publicado es “Canciones para cuatro gremios” del poeta y narrador católico G. K. Chesterton -en traducción de Eliseo Diego-, aparecido en el número 20 de 1948. La traducción de Diego -una de las dos que realiza para la revista- no trae indicación de fuente y lleva una dedicatoria al cura del grupo, Ángel Gaztelu. En esta publicación se observa una voluntad cierta por recuperar a un autor que era apreciado por varios integrantes de la revista. Nos referimos, sin duda, al propio Diego, a Gaztelu, claro, y a Lezama, quien el año anterior había mostrado su interés por aquél en un ensayo que le dedicara y que fue publicado en *Asomante*, la revista puertorriqueña dirigida por Nilita

---

<sup>201</sup> Stephen Spender surge en 1932 en la antología *New Signatures*, que lo dio a conocer junto a otros herederos de Eliot, como W. H. Auden y Cecil Day Lewis.

<sup>202</sup> El poema incluso es relevante por su motivo, ya que junto al de Aragon constituye uno de los dos textos publicados en *Orígenes* que remiten a las consecuencias de la Segunda Guerra.

Vientós Gastón.<sup>203</sup> Rodríguez Feo, por su parte, gustaba del humor de Chesterton pero detestaba la defensa que al final de su vida éste había hecho de la fe católica.

El número 23 de 1949 presenta -en traducción de José Rodríguez Feo- “Objetos sólidos”, un cuento de Virginia Woolf tomado, según consta en nota al pie, de la edición norteamericana de *A Haunted House and other Short Stories* de 1944. Este texto -el único en prosa de literatura inglesa que aparece en *Orígenes*- probablemente inédito en español a la fecha, se encuadra en lo que hemos denominado traducciones de catálogo. Ya que los origenistas no parecen haber sentido una interés particular por la obra de la integrante más conocida del grupo de Bloomsbury,<sup>204</sup> creemos que la publicación del texto de quien continuó en Inglaterra la renovación de la novela moderna iniciada por Joyce debe leerse dentro de esta perspectiva.

El número 36 de 1954 -bajo la dirección de Rodríguez Feo- publica -en traducción de Niso Malaret- “La isla del placer”, un poema de W. H. Auden, extraído del libro *NONES*, editado dos años antes por la Faber and Faber de Londres. Auden ya había sido publicado siete años antes en *Orígenes*, en aquella ocasión como autor de un ensayo, y volvería a ser publicado algunos años más tarde por Rodríguez Feo en *Ciclón*.<sup>205</sup> Aunque este poema aparece en el primer número de *Orígenes* que Feo dirige, y sin duda fue éste

---

<sup>203</sup> Nos referimos a “La imaginación medioeval de Chesterton”, recogido posteriormente en *Analecta del reloj*. A partir del análisis del catolicismo de Chesterton, Lezama profundiza y reúne en el texto una serie de temas recurrentes en sus ensayos. Están allí la concepción del catolicismo como “un eterno nacimiento”, presupuesto que el poeta cubano comparte con el inglés, la exaltación de lo sobrenatural como inherente a la cotidianidad humana, en tanto lo natural adquiere el carácter de excepcional, y también la glorificación de los actos inmotivados en detrimento de las acciones pragmáticas. Aunque Lezama no lo menciona en este ensayo, para él, entre los actos inmotivados se encuentra la práctica de la escritura poética.

<sup>204</sup> En este sentido hay que recordar el particular interés de Victoria Ocampo por la escritora inglesa, lo que se traduce en innumerables apariciones de la misma en *Sur*. Queremos señalar con esto que *Sur* había cubierto en abundancia la difusión de la misma en el continente, lo que, de alguna manera, libraba a *Orígenes* de llevar a cabo esta tarea.

<sup>205</sup> De W. H. Auden, Rodríguez Feo tradujo para el número 6 de noviembre de 1956 “En memoria de Sigmund Freud”.

quien lo obtuvo en Estados Unidos, era una colaboración esperada y deseada por ambos directores. El año anterior, mientras Feo se encontraba de viaje en Inglaterra, Lezama le escribe: “¡Qué bueno que pudieras conseguir alguna colaboración de Greene o Auden para *Orígenes!*” (1989:135).

Auden es seguramente el poeta más importante de la generación inglesa del treinta y si miramos este poema como un conjunto con el de Spender -que ya habían publicado- y el de Dylan Thomas -que publicarían más adelante- veremos que *Orígenes* brinda una muestra, aunque reducida coherente, de la línea más importante de la poesía inglesa de la época. Es interesante señalar aquí que, a diferencia de lo que sucedía con la literatura francesa, los poetas ingleses que los cubanos publicaron eran extremadamente contemporáneos y centrales en la lírica de ese momento. Una opción que se comprende a partir de las afinidades entre los cubanos y estos ingleses en lo que se refiere a la función del escritor y de la literatura. Recordemos las palabras de Auden para definir el compromiso del poeta en el reportaje de la *Paris Review*, realizado por Michael Newman. Auden afirma: “Un poeta, el verdadero poeta, solamente tiene un deber social, a saber: sentar un ejemplo del uso correcto de su lengua materna en su obra, lengua que se corrompe constantemente” (1988). Sabemos que esta afirmación es heredera del pensamiento de Eliot, pero también que, en buena medida, traduce y sintetiza la concepción lezamiana acerca de cuál debía ser la función del escritor. En la compilación de reportajes titulada *Interrogando a Lezama Lima*, Ciro Bianchi le pregunta en qué radica la utilidad de la profesión de escritor; hacia el final de su extensa respuesta Lezama afirma:

Si al final de su vida un escritor cree que ha esclarecido o aumentado el flujo creador de su época o más simplemente de sus amigos, se siente como si su obra hubiese propiciado un henchimiento, un desarrollo, y esa es su principal utilidad. Formar parte de un estilo, acreciéndolo, penetrar en un ritmo cultural, esclareciéndolo, llevándolo a su plenitud, siente entonces, como esboza el soneto de Mallarmé dedicado a Poe, las mutaciones y la eternidad girando incesantemente en su más secreto ordenamiento (1970:60).



En esa recopilación y, en el mismo sentido, responde a la pregunta de Eugenia Neves acerca de la misión que él le confiere a la literatura:

Nunca un sentido directo o inmediato de catequesis, pues nadie ve porque se le indique en la dirección del índice, sino cuando se nos caen las escamas de los párpados y el ojo refractante del pez deja paso al ojo penetrado por el rayo del hombre” (60). “¿Misión de la literatura? Quitarle horas al sueño y profundizar el sueño. Llegar como Marco Polo a Kubla Kan. Como Coleridge, ensoñara a Kubla Kan. Buscar el camino del caballo como en la cultura china y encontrar el de la seda. Quedarse absorto, preguntar por qué algunos campesinos se persignan delante de un árbol sagrado como la ceiba (61).

En el número 38 de 1955 publican “Dos poemas” de Dylan Thomas, en traducción de Max Henríquez Ureña. Se trata del más joven de los poetas ingleses aparecidos en *Orígenes*. Thomas, quien había muerto tempranamente ese mismo año, y que según Ivan Junqueira (“Poesía británica do século XX” en *Poesia sempre*, año 6, número 9, marzo 1998) es el último gran poeta de lengua inglesa de la primera mitad de este siglo, clausura la serie de los poetas ingleses publicados y pone fin a ese pequeño pero coherente panorama.

Los ensayos sobre literatura inglesa exceden en número a los textos de creación publicados. Ellos cubren un amplio espectro en lo que se refiere a autores analizados, a épocas históricas y a los colaboradores que los firman. Así encontramos a la argentina María Rosa Lida como autora de “Dido en la poesía de Chaucer” (número 4 de 1944); a María Zambrano con un texto titulado “El caso del Coronel Lawrence” (número 6 de 1946), escrito a propósito de la publicación por la editorial de *Los siete pilares de la sabiduría*; a Morton Dawel Zabel con un texto sobre Conrad, titulado “Joseph Conrad (número 11 de 1946, traducción de Roger Ferrán. No lleva indicación de fuente) y a W. H. Auden con un segundo ensayo sobre Lawrence: “Algunas notas sobre T. H. Lawrence” (número 15 de 1947, traducción de José Rodríguez Feo. No consta la fuente ni tampoco la

mención de autorización por parte del autor), en el que el poeta lee la obra de Lawrence desde la perspectiva de la tradición literaria inglesa del presente siglo.

Quedan aún por mencionar los que, posiblemente, sean los dos ensayos más significativos de literatura inglesa que *Orígenes* publica. Nos referimos, en primer lugar, a “Stephen Hero: el manuscrito inédito de ‘El retrato de un artista adolescente’”, aparecido en el número 3 de 1944. Firmado por el crítico inglés Theodore Spencer y traducido por José Rodríguez Feo, el texto analiza el concepto de epifanía joyceano y sostiene que esta novela es “una epifanía del mismo Joyce en la adolescencia”. El segundo ensayo al que hacemos referencia aparece dos años más tarde (número 10 de 1946) y es un capítulo -“James Joyce: un epitafio”- del libro de Harry Levin: *James Joyce: A Critical Study* que sería traducido al castellano, en su totalidad, recién en 1959. Nuevamente es Rodríguez Feo quien consigue la colaboración y también quien la traduce al castellano. La publicación de estos dos ensayos sobre Joyce evidencia el reconocimiento de la revista no únicamente al lugar que este escritor ocupa en la literatura de lengua inglesa sino en la moderna literatura occidental, un gesto con el que la revista se asocia al movimiento de consagración unánime que acompañó la producción del irlandés.

El interés de Lezama por la obra y la figura de Joyce ya se había manifestado en un ensayo de 1941 en ocasión de su muerte.<sup>206</sup> “Muerte de Joyce”, tal el título, aparece publicado en el número 9 de *Grafos*,<sup>207</sup> correspondiente a los meses de febrero y marzo de

---

<sup>206</sup> Lezama no sólo fue un lector de Joyce sino que fue lo que podemos llamar un lector militante. En *Cercanía de Lezama*, tanto Gaztelu como Mariano Rodríguez recuerdan que él los incentivó a la lectura de Joyce.

También, según afirma Marcelo Uribe en la introducción a la edición facsimilar de *Orígenes*, en una de las entregas de *Espuela de Plata* Óscar Rodríguez Feliú había traducido un fragmento de *Ulises*.

<sup>207</sup> *Grafos*, revista de arte, literatura, decoración, modas y sociales, apareció bajo la dirección de María Radelat de Fontanills y Ramón Guirao entre 1933 y 1946.

1941 y será recogido posteriormente en *Analecta del reloj*. El ensayo, que consta sólo de un par de páginas, gira fundamentalmente en torno a un eje: el lector que la obra de Joyce ha tenido hasta el momento y su lector futuro, “El solo y misterioso lector resuelto como un escriba egipcio” (238). Lezama visualiza cuatro tipos de lector y con ello traza un breve recorrido de la recepción de la obra de Joyce. El primer lector de este escritor que ha vivido “en olor de buen escándalo” es aquél que al leer *Ulises* se regocijaba “con la escena del burdel” y con la novedad técnica de los monólogos, dejando de lado las discusiones literarias que el texto ofrece, como también sus zonas poéticas. El segundo lector, “un tipo especial de lector”, señala Lezama, fue aquél que vio en Joyce a un hermano mayor del surrealismo. En ese punto el ensayo cambia el pasado por el futuro y se detiene en el lector que vendrá. Los lectores futuros son divididos en dos categorías: a la primera pertenecerá un tipo de lector que se interesará por “la delicia y la seguridad de las fuentes”; a la segunda, un lector que todavía es una incógnita. Es con el primero de los lectores futuros que Lezama discute, al oponer a la interpretación de Stuart Gilbert -quien sostenía que *Ulises* era una parodia de la *Odisea*- la “reminiscencia de la teología jesuita” que él visualiza en el texto. Acerca del segundo lector -aquél que como Joyce había pedido, “le entregaría su vida”, así como el autor de *El retrato* había dedicado la suya a su obra-, Lezama se pregunta si existe, y a esa pregunta le suma otra: si muerto Joyce, detenida la marcha de su obra, él merece a este lector. A esta última pregunta Lezama no responde sino que la arroja al futuro.<sup>208</sup>

---

<sup>208</sup> En 1998 César Salgado editó en *The Cambridge Companion to James Joyce*, una colección de textos sobre Joyce dirigida a estudiantes, “Barroco Joyce: Jorge Luis Borges’s and José Lezama Lima’s antagonistic reading”. El ensayo compara las lecturas y valoraciones sobre Joyce en los textos escritos y publicados por ambos escritores hispanoamericanos a propósito de la muerte del autor de *Ulises*. Se trata, como el título lo indica, de un ensayo que enfrenta el sesgo negativo de la lectura de Borges al positivo que encuentra en la perspectiva de Lezama. La apuesta más instigante de Salgado en relación al artículo de Lezama radica en sostener que este breve ensayo debe ser leído como un prolegómeno a su propio proyecto novelístico ya que,

\* \* \*

Cuando en “El universo hispanoamericano” analizamos la relación que *Orígenes* estableció con el campo intelectual argentino, señalamos la existencia de dos proyectos divergentes en el seno de la revista. De uno de ellos -representado fundamentalmente por Lezama y Vitier- dijimos que cobijaba a los “lectores de *Sur*”; del otro -integrado por Virgilio Piñera y José Rodríguez Feo- dijimos que tomaría cuerpo cuando estos escritores, apartados de *Orígenes*, fundasen *Ciclón*. De alguna manera, aludimos con ello a un grupo “modernizador” y a uno “rupturista”.<sup>209</sup>

Las imágenes de esos dos proyectos, de esos dos subgrupos vuelven a ser pertinentes para pensar las vinculaciones que *Orígenes* estableció con el “universo europeo”. Si en lo que respecta a la literatura argentina puede hablarse de un equilibrio de fuerzas entre estos dos grupos, al analizar la relación que establecieron con la literatura europea este equilibrio desaparece y nos hallamos fundamentalmente ante un grupo de lectores. Es más, las operaciones que *Orígenes* lleva a cabo con la literatura europea no sólo presentifican las opciones de los “modernizadores” frente a los “rupturistas” sino que, por las circunstancias analizadas, el movimiento que la revista realiza con el material literario europeo es exclusivamente el de la lectura. Son los “lectores de *Sur*” los que inclinan la balanza hacia el lado de la literatura francesa y, dentro de ella, destacan los grandes nombres de la

---

según el crítico, Lezama incorpora en *Paradiso* elementos que pertenecen de un modo diferenciado a las tres novelas de Joyce. Nosotros vemos en este ensayo, más que un prolegómeno al proyecto novelístico de Lezama, una anticipación del modo como *Paradiso* será recepcionado dos décadas más tarde. En los tipos de lectores que el cubano reconoce y describe se prefiguran el lector que se regocijó o se escandalizó con el capítulo VIII de la novela, dejando de lado las discusiones de tenor filosófico que lo contextualizan; el lector que se detiene en las fuentes e influencias y, por último, el lector deseado, el lector ideal que Lezama ambicionará para su novela.

<sup>209</sup> Nos valemos de las definiciones utilizadas por Beatriz Sarlo para caracterizar dos revistas de la vanguardia argentina. “*Proa* -escribe- es revista de modernización y *Martín Fierro* de ruptura”. (Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988.)

modernidad literaria, rechazando aquellas zonas que como el surrealismo y el existencialismo amenazaban corroer sus valores.

¿Quiere decir esto que *Orígenes* -en lo que a literatura francesa se refiere- elige una “modernidad canónica” y repudia el presente? Esta es una hipótesis posible pero insuficiente. Sabemos que una de las marcas que definen a los artistas modernos es la crítica a su contemporaneidad. También que la búsqueda de los orígenes es un anhelo que atraviesa la modernidad. Publicar a los precursores, a los que hicieron posible el surgimiento de la poesía que les era estrictamente contemporánea puede entenderse como un gesto que los confirma e incluye en esa modernidad.<sup>210</sup> Pero todavía hay otra lectura posible de la selección de escritores y textos franceses que llevaron a cabo. Traducir, por primera vez, o volver a traducir a Valéry, Rimbaud, Mallarmé y Claudel -entre otros- puede entenderse no como la reproducción en castellano de un catálogo de obras consagradas en francés, sino como una estrategia que, ahora sí, los aparta de las nostalgias provincianas porque publican a los autores, en cuya obra reconocen valores similares a los suyos - en particular, humanismo, universalismo y rigor en el trabajo literario- haciendo caso omiso de lo que la moda de la época dictaba.

---

<sup>210</sup> Recuérdese que *Orígenes* es el nombre que, entre varias posibilidades, eligieron para la publicación.

## **“Las flechas de su propia estela”**

Dijimos al comienzo de esta investigación que ella podía ser leída como el relato de las varias y diversas respuestas que a lo largo de algunos años habíamos encontrado a la pregunta acerca de la universalidad de *Orígenes*. Sabemos que en su transcurso las preguntas se multiplicaron y fueron singularizándose de acuerdo al fragmento analizado, por lo que, tal vez, cabe recapitular y pensar, ahora, si es posible leer un centro en las varias problemáticas planteadas, un imán que atraiga los fragmentos dispersos, no para fundirlos sino para indicar una dirección.

Hemos visto que aunque los origenistas no se propusieron formular un programa, la revista simbolizó una serie de deseos y atributos colectivos, como también de los individuos que conformaron ese colectivo que se conoce como “los origenistas”. Ella tuvo como misión ser una fuerza histórica, construir una tradición por futuridad, constituirse en alternativa frente a la vida de una República corrupta, gobernar secretamente la ciudad, ser un producto cubano universal y, posiblemente, podríamos acrecentar otras. Entre sus atributos, los miembros del grupo destacaron el antivanguardismo, al tiempo que defendieron la preocupación con lo nuevo como su signo esencial, su anhelo humanista y el rechazo al existencialismo. También fue fuerte su aversión a la banalización y espectacularización de la cultura y su defensa de lo verdaderamente original en el arte. Más tímida, aunque no menos firme, fue su adhesión al catolicismo como, por otro lado, su rechazo al arte subordinado a un fin social.

Los objetivos y valores que hemos listado en el párrafo anterior son numerosos y, mientras se desarrolló el proyecto, no todos tuvieron el mismo peso, o la misma significación. Tampoco *Orígenes* apostó a ellos simultáneamente y en todos los frentes,

privilegiando en algunas zonas de su textualidad unos en detrimento de otros. Una disparidad que, como vimos, estuvo motivada principalmente en cuál de los miembros de la revista protagonizó el recorte de determinado universo literario, en la posibilidad concreta de los contactos y en el reconocimiento de la necesidad estratégica de publicar determinados materiales por razones de política literaria.

Si disímiles y -repetimos- numerosos, no sólo se observa entre los valores que defendió un importante grado de coherencia interna, sino que pensamos que ellos están subordinados, en buena medida, a lo que para nosotros fue la problemática central de *Orígenes* y también su mayor desafío: la conciencia de que la revista formaba parte de una literatura situada en la periferia del sistema -lo que implica el reconocimiento de la existencia de algún o algunos centros- y, a partir de estas circunstancias, el apetito de tomarla un producto americano singular, aunque integrado y reconocido como partícipe de la tradición de Occidente. Un producto que si se reconoce como receptor de un gran estilo, de una gran tradición, lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido, como señalará, tiempo después, el propio Lezama a propósito del arte de Aleijadinho.

Veamos lo que este poeta escribe en las “Señales” del número 15 de 1947: “[...] Lo que en una generación interesa no es su perfil consumado o su escándalo momentáneo, sino en qué forma potenció su protoplasma o acreció su levadura. De tal forma que su pulso viviente es una impulsión hacia algo que percibimos como desconocido: que crea, no la tradición y el orgullo banal de lo ya hecho, sino la otra tradición, la verdaderamente americana, la de impulsión alegre hacia lo que desconocemos. Nos sabemos no ahogados por lo ya hecho, que sabemos entre nosotros que ha sido poco, ni tenemos odio de entrañas o tripas, ni nacemos con la maldición de combatir a alguien por obligación o sucesión. No tenemos catedrales que defender ni catedrales que quemar, pero también nos sentimos

tentados como todos los hombres, y ese es nuestro principal orgullo, por un desconocido que nos habita y nos rige” (157). Porque se reconocen en la periferia del sistema, se declaran antivanguardistas y lanzan el desafío de construir una tradición futura, de ir lanzando las flechas de su propia estela, como declaran en el texto que abre la revista. La construcción de una tradición por futuridad, nombrada aquí como una “impulsión alegre hacia lo que desconocemos”, es presentada como lo verdaderamente americano. Estas son las fichas más altas con las que, a nuestro juicio, jugó *Orígenes* el juego de su política cultural. Éste era difícil; la apuesta, en la que no estaba sola sino que compartía con otras publicaciones y con una importante zona de los escritores americanos, era alta y, muchas veces, perdió al no obtener el reconocimiento esperado por parte de los escritores que valoraba, o incluso la indiferencia de la ignorancia.

Desplegó, a veces, “las tretas del débil”,<sup>211</sup> lo que se tradujo en un amplio margen de libertad para situarse frente a las polémicas contemporáneas y elegir sólo aquello que los interrogaba al momento, aunque años después ese desafío les haya costado ácidas críticas por parte de miembros de su propio campo intelectual. En otros momentos, sin embargo, la misma condición de periféricos no sólo los llevó a “suplicar” reconocimiento, a imaginar ilusorias complicidades, sino que los hizo víctimas de desavenencias de otros campos intelectuales, como sucedió con respecto a la polémica entre Juan Ramón Jiménez y uno de los miembros de la generación del 27.

Pero, si del lado del debe podemos señalar que las alianzas de *Orígenes* con escritores pertenecientes a las literaturas centrales muchas veces fueron más lábiles de lo que los origenistas pretendieron, si muchas veces les fue negado -o no se les reconoció- su

---

<sup>211</sup> Tomamos la expresión de Josefina Ludmer. “Tretas del débil”, (*La sartén por el mango*), reproducido en *Tiempo argentino*, Buenos Aires, domingo 14 de setiembre de 1986.



pertenencia a la tradición de la literatura occidental, del lado del haber podemos señalar que *Orígenes* consiguió llevar a adelante lo que Lezama se había propuesto en “El coloquio con Juan Ramón Jiménez”: organizar y dar a conocer (con los alcances de una pequeña revista) una expresión cubana universal, es decir, sin marca de exotismo pero con una modulación propia, o, dicho de otro modo, lograron hacer de lo cubano-americano un lugar de enunciación.

## **Revistas consultadas**

*El hijo pródigo*, México, (1943-1956) colección completa, edición original.

*Gaceta del Caribe*, La Habana, números 1 a 7 (1944), edición original.

*Los anales de Buenos Aires*, Buenos Aires, número 6, año 1 (1946), edición original.

*Orígenes*, La Habana (1944-1956), colección completa. Edición facsimilar, Introducción e índice de Marcelo Uribe. Madrid/México, Turner/El equilibrista, 1992.

*Poetry*, Nueva York, números de enero de 1944 a enero de 1949, edición original.

*Realidad*, números 1 a 15 (1947-1949), edición original.

*Sur*, Buenos Aires, números 64 a 243 (1940-1956), edición original

## Bibliografía citada

A.A.V.V. (1987). Historia social de la literatura española, Madrid, Ed. Castalia.

Álvarez Bravo, Armando (selección y notas) (1966). Órbita de Lezama Lima. La Habana, Colección Órbita, Ed. Unión, 1966.

Arrufat, Antón (1995). “De la memoria hablada”, en Roberto Pérez León. Tiempo de Ciclón, La Habana, Ediciones Unión.

Auden, W. H. (1988). “La máquina eficiente”, en Michael Newman, reportaje de la Paris Review, reproducido en Diario de poesía, número 9, invierno.

Barradas, Efraín (1978). La revista “Orígenes”, Princeton University (microfilm).

Bernabé, Mónica (1997). “Desde la otra orilla: César Vallejo”, en Susana Zanetti y otros, Las cenizas de la huella. Linajes y figuras de artista en torno al modernismo, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Blanch, Antonio (1975). La poesía pura española, 1927-1932, Barcelona, Ed. Fontamara.

✕ Borges, Jorge Luis (1955). “El escritor argentino y la tradición”, en Sur, número.232, s/p.  
\_\_\_\_\_ (1996). “Jorge Santayana”, en Textos cautivos, en Obras completas IV, Buenos Aires, Emecé.

✕ Brunner, José Joaquín (1995). “Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana”, en José Luis Reyna (comp.), América Latina a fines de siglo. México, FCE.

Bueno, Salvador (1988). “Un cuestionario para José Lezama Lima”, en José Lezama Lima, Paradiso, Buenos Aires, Colección Archivos.

- Cardona Peña, Alfredo (1955). *Semblanzas mexicanas*, México, Biblioteca Mínima Mexicana, vol 10, Ediciones Libro Mex, en *Revistas literarias mexicanas modernas Contemporáneos I junio/agosto de 1928*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Catelli, Nora; Gargatagli, Marietta (1998). "Traducción: la figuración de los otros", en *Diario de poesía*, número 45, otoño.
- Centro de Investigaciones literarias (1970). "Interrogando a Lezama Lima", La Habana, s/e.
- Coyle, Beverly y Fileris, Alan (editores) (1986). *Secretaries of the Moon. The Letters of Wallace Stevens & José Rodríguez Feo*, Durham, Duke University Press.
- Cruz-Malavé, Arnaldo (1994). *El primitivo implorante. El "sistema poético del mundo" de José Lezama Lima*. Amsterdam, Ed. Rodopi.
- Darío, Rubén (1938). *Escritos inédito recogidos en periódicos de Bs. As. y anotados por E. K. Mape*, Nueva York, University of Iowa, Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- \_\_\_\_\_ (1952). "Edgar Allan Poe. Fragmento de un estudio", en *Los raros*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- \_\_\_\_\_ (1986). *Prosas profanas (1896)*, en *Poesía tomo I*, Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho Hyspamérica.
- Díaz Quiñones, Arcadio (1987). *Cintio Vitier. La memoria integradora*, San Juan, Sin Nombre.
- Èliot, T. S. (1967). "La literatura norteamericana y el idioma", en *Criticar al crítico*, Madrid, Alianza Editora.
- \_\_\_\_\_ (1984). "La unidad de la cultura europea", apéndice de *Notas para la definición de la cultura*, Barcelona, Bruguera.

- \_\_\_\_\_ (1989). "Tradição e talento individual" (1920), en *Ensaio*, São Paulo, Art Editora.
- Eloy Martínez, Tomás (1968). "José Lezama Lima, el peregrino inmóvil", *Revista Primera Plana*, 7 de mayo, número 280.
- García Marruz, Fina (1997). *La familia de Orígenes*, La Habana, Ediciones Unión.
- Gombrowicz, Rita (1984). *Gombrowicz en Argentine 1939-1963*. París, Ed. Denoël.
- Gombrowicz, Witold (1968). *Diario argentino*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Guyot, Joëlle (1990). "El discurso artístico en la revista mexicana *Contemporáneos* (junio de 1928 -diciembre de 1931)", en *Le Discours Culturel dans les revues Latino-Américaines de l'entre deux-guerres 1929-1939*, América, Chaiers du CRICCAL, número 4/5, París, Publications de la Sorbonne Nouvelle.
- Jiménez, Juan Ramón; Chacón y Calvo, José María; Henríquez Ureña, Camila (1937). *La poesía cubana en 1936* (prólogo y apéndice de Juan Ramón Jiménez). La Habana, Institución Hispanocubana de Cultura.
- Lainez, E. M. (1975). *Palabra cubana*, Madrid, Akal editor.
- Lezama Lima, José (1975). "Coloquio con Juan Ramón Jiménez", en *Obras completas*, vol. I, México, Aguilar.
- \_\_\_\_\_ (1979). *Cartas (1939-1976)*, Madrid, Orígenes.
- \_\_\_\_\_ (1981). *Imagen y posibilidad*, La Habana, Editorial Letras cubanas.
- \_\_\_\_\_ (1985). "Cartas marcadas por José Lezama Lima", en *Cuba internacional*, abril.
- \_\_\_\_\_ (1988). "Conversación sobre Paul Valéry" (1945?), en *Revista de la biblioteca nacional José Martí*, La Habana, número 2, mayo-agosto.

\_\_\_\_\_ (1988). “Cumplimiento de Mallarmé”, en *Confluencias*, La Habana, Ed. Letras cubanas.

\_\_\_\_\_ (1988). “Julián del Casal” (1941), en *Confluencias*, La Habana, Ed. Letras cubanas.

\_\_\_\_\_ (1988). “Nuevo Mallarmé I”, en *Confluencia*, La Habana, Ed. Letras cubanas.

\_\_\_\_\_ (1988). “Nuevo Mallarmé II”, en *Confluencias*, La Habana, Ed. Letras cubanas.

\_\_\_\_\_ (1988). “Prólogo a una antología” (1964), en *Confluencias*, La Habana, Ed. Letras cubanas.

\_\_\_\_\_ (1994). *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama*. Lima. La Habana, Letras cubanas.

Luis, Carlos M. (1999). “El estado origenista”, en *Calibán* (en línea), número 4.

Martínez, José Luis (presentación y selección). *Contemporáneos* (edición facsimilar), junio-agosto, 1928. México, s/f.

Neruda, Pablo (1996). *Confieso que he vivido* (1974), Barcelona, Plaza & Janés.

Ocampo, Victoria (1931). “Carta a Waldo Frank”, en *Sur*, número 1, año 1, verano.

Ortega, Julio (1986). “Lezama, hoy y mañana”, en Carlos Espinosa, *Cercanía de Lezama*. Lima, La Habana, Ed. Letras cubanas.

Paz, Octavio (1983). “Laurel y la poesía moderna”, en *Revista Quimera*, s/n, enero.

\_\_\_\_\_ (1987). “El ocaso de la vanguardia”, en *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (1989). *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.

- \_\_\_\_\_ (1990). "Legítima defensa" (1954), en *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral.
- Pérez León, Roberto (1995). *Tiempo de Ciclón*, La Habana, Ed. Unión.
- Pérez-Firmat, Gustavo (1990). "The Strut of the Centipede: José Lezama Lima and the New World Exceptionalism", en *Do the Americas Have a Common Literature?*, Durham and London, Duke University Press.
- Perrone-Moisés, Leyla (1998). *Altas literaturas*. São Paulo, Companhia das letras, 1998.
- Piñera, Virgilio (1994). "Gombrowicz por él mismo", en *Poesía y crítica*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Portuondo, José Antonio (1995). "De la memoria hablada", en Roberto Pérez León, *Tiempo de Ciclón*, La Habana, Ediciones Unión.
- Pratt, Mary Louise (1997). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Richard, Nelly (1989). "La desidentidad latinoamericana. Modernidad, postmodernidad y periferia", en *La estratificación de los márgenes*, Santiago, Zeghers editor.
- Rodríguez Feo, José (1989). *Mi correspondencia con Lezama Lima*, La Habana, Ediciones Unión.
- \_\_\_\_\_ (1990). "Las revistas Orígenes y Ciclón", en *Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 à 1970*. América, Cahiers du CRICCAL, número 9/10, París, Presses de La Sorbonne Nouvelle.
- Santi, Enrico Mario (1984). "Entrevista con el grupo Orígenes", en Cristina Viscaíno y Eugenio Suárez Galbán (eds), *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Madrid, ed. Fundamentos, T.II.

- Sarlo, Beatriz (1990). "Intelectuales y revistas: razones de una práctica", en *Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 à 1970*. América, Cahiers du CRICCAL, número 9/10, París, Presses de La Sorbonne Nouvelle.
- Sheridan, Guillermo (1990). "Taller (1938-1939)", en *Le Discours Culturel dans les revues Latino-Américaines de l'entre deux-guerres 1929-1939*, América número 4/5, París, Publications de la Sorbonne Nouvelle.
- Stevens, Wallace (1987). *Adagia*, Barcelona, Ediciones Península/ Edicions 62.
- Vitier, Cintio (1958). "José Lezama Lima y el intento de una teleología insular", en *Lo cubano en la poesía*, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas.
- \_\_\_\_\_ (1994). "La aventura de Orígenes", en José Lezama Lima, *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*, La Habana, Letras cubanas.
- Wilson, Patricia (1997). "Traductores en Sur: teoría y práctica", en Lisa Bradford (comp.), *Traducción como cultura*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Zambrano, María (1988). "Breve testimonio de un encuentro inacabable", en José Lezama Lima, *Paradiso*, Buenos Aires, Colección Archivos.
- \_\_\_\_\_ (1996). *La Cuba secreta y otros ensayos* (edición e introducción Jorge Luis Arcos), Madrid, Ediciones Endymion.



## Bibliografía consultada

- AAVV. "Problemas de la traducción", en *Sur*, números 338-339, enero-diciembre, 1976.
- AAVV. *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, Monte Ávila editores, 1995.
- AAVV. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, CEDAL, 1980-1986.
- Abós, Álvaro. "Simone Weil: una mujer en la tierra de nadie", en *Cuadernos de la comuna*, número 21, Municipalidad de Puerto General San Martín, 1989.
- Adorno, Theodor. *Consignas* (1969). Buenos Aires, Amorrortu, 1973.
- Altamirano, Carlos. "Lo imaginario como campo del análisis histórico y social", en *Punto de vista*, año XII, número 38, octubre, 1990.
- Amigo, Ma. Luisa. *Poesía y filosofía en Juan Ramón Jiménez*. Córdoba, Universidad de Deusto, 1987.
- Arcos, Jorge Luis. "Orígenes: ecumenismo, polémica y trascendencia", en Saúl Sosnowski (ed). *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*. Hispamérica, Alianza editorial, Buenos Aires, 1999.
- \_\_\_\_\_ *Orígenes: la pobreza irradiante*. La Habana, Ed. Letras cubanas, 1994.
- Ardao, Arturo. *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*. Caracas, Consejo Nacional de la Cultura, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980.
- As Históricas entrevistas da Paris Review. Os escritores 2*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

- Aulicino, Ricardo. "Elogio de la traducción", en *Diario de poesía*, número 10, primavera, 1988.
- Bansart, Andrés. "Las revistas literarias en el procesos estructurador de la literatura caribeña", en *Revista de investigaciones literarias*, año 2, número 4, Caracas, julio-diciembre, 1994.
- Barbosa, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo, Perspectiva, 1970.
- Barquet, Jesús J. "El grupo Orígenes ante el negrismo", en *Afro-Hispanic Review*, otoño, 1996.
- \_\_\_\_\_ *Consagración de La Habana. Las peculiaridades del grupo Orígenes en el proceso cultural cubano*. Miami, University of Miami, Iberian Studies North-South Center, 1992.
- Bassolas, Carmen. *Literatura y política. La Gaceta literaria, 1927-1932*. Barcelona, Ed. Fontamara, 1975.
- Beguín, Albert. *L'âme Romantique et le Rêve*. (1939). Paris, Librairie José Corti, 1986.
- Bejel, Emilio. *Escribir en Cuba. Entrevistas con escritores cubanos: 1979-1989*. Río Piedras, Ed. de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Benjamin, Walter. "La tarea del traductor", en *Angelus Novus*, Barcelona, Ed. La Gaya Ciencia, 1971.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, 1988.
- Bernabé, Mónica. "Desde la otra orilla: César Vallejo", en Susana Zanetti y otros. *Las cenizas de la huella. Linajes y figuras de artista en torno al modernismo*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997.

- Bianco, José. "Sur", en *Ficción y realidad (1946-1976)*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1987.
- Bishop, Elizabeth. *Uma Arte. As Cartas de Elizabeth Bishop*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- Blanco Aguinaga, Carlos; Rodríguez Puértolas, Julio; Zavala, Iris M. *Historia social de la literatura española*. Madrid, Ed. Castalia, 1987.
- Borges, Jorge Luis. *Introducción a la literatura norteamericana*. Buenos Aires, Ed. Columbia, 1967.
- Boschetti, Anna. *Sartre y "Les Temps Modernes". Una empresa intelectual*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1990.
- Bourdieu, Pierre. "Los bienes simbólicos, la producción del valor", en *Punto de vista*, año III, número 8, marzo-junio, 1980.
- \_\_\_\_\_ *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- \_\_\_\_\_ *Razões práticas. Sobre a teoria da ação*. Campinas, Papirus Editora, 1996.
- Bradford, Lisa (comp.). *Traducción como cultura*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- Brée, Germain; Morot-Sir, Édouard. *Du surrealisme à l'Empire de la Critique*. Paris, Ed. Arthand, 1990.
- Bürger, Peter. "La declinación del modernismo", en *Punto de vista*, año XVI, número 46, agosto de 1993.
- Cabrera Infante, Guillermo. "Encuentros y recuerdos con José Lezama Lima", en *Vuelta*, número 3, febrero de 1977.

- Campos, Haroldo de. "Tradición traducción, transculturación: historiografía y excentricidad, s/d.
- Campuzano, Luisa. "Carpentier en *Orígenes*", en Revista *UNIÓN*, número 18, 1995.
- Cano, José Luis. *Antología de los poetas del 27*. Madrid, Austral Espasa-Calpe, 1982.
- Capote, Leonel. "José Lezama Lima y la pintura cubana", en *La visualidad infinita. José Lezama Lima*. La Habana, Ed. Letras cubanas, 1994.
- Carnero, Guillermo. *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Barcelona, Anthropos, 1989.
- Carpentier, Alejo. "Reflexiones Acerca de la Pintura de Wilfredo Lam", en *Gaceta del Caribe*, julio de 1944.
- \_\_\_\_\_ *Ensayos*. La Habana, Ed. Letras cubanas, 1984.
- Carter, Boyd G. *Las revistas literarias de Hispanoamérica Breve historia y comentario*. México, Ediciones Andrea, 1959.
- Chacón y Calvo, José; Henríquez Ureña, Camila; Jiménez, Juan Ramón. *La poesía cubana en 1936* (prólogo y apéndice de Juan Ramón Jiménez). La Habana, Institución Hispanocubana de Cultura, 1937.
- Chartier, Roger. "La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones", en *Punto de vista*, año XIII, número 39, diciembre, 1990.
- Cristófani Barreto, Teresa. *Revolução, homosexualismo e literatura em Virgílio Piñera*. São Paulo, Iluminuras, 1996.
- Cruz-Malavé, Arnaldo. "Lezama Lima y el 'insularismo': una problemática de los orígenes", en *Ideologies & Literature*. The Prisma Institute, vol. 3, number 2, Fall, 1988.

Dauwen Zabel, Morton. "La literatura en los Estados Unidos: panorama de 1943", en *Sur*, números 113-114, 1944.

Del Río, Ángel. *Estudios sobre Literatura Contemporánea Española*. Madrid, Ed. Gredos, 1972.

Domingo, Jorge. "Periodismo de los españoles exiliados en Cuba", en *Cuadernos hispanoamericanos*, número 547, Madrid, enero, 1996.

Eliot, T. S. *Criticar al crítico*. Madrid, Alianza Editorial, 1967.

Escher, Fabián; Thomas, Julia. "Notas sobre Victoria Ocampo y *Sur*", en *Nudos*, Buenos Aires, Año IV, número 9, 1981.

Esquenazi-Mayo, Roberto. *A Survey of Cuban Revistas 1902-1958*. Washington, Library of Congress, 1993.

Fernández Retamar, Roberto. *Orígenes como revista*. Santa Fe de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1994.

Florit, Eugenio. *Antología de la poesía norteamericana contemporánea*. Washington, Unión Panamericana, ¿1954?

Fondebrider, Jorge (comp.). *Conversaciones con la poesía argentina*. Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1995.

Friedrich, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1991.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Sudamericana, Historia y cultura, 1995.

García Vega, Lorenzo. "Orígenes y los Contemporáneos", en *Újule. Revista de arte y literatura*, números 1 y 2, verano y otoño, 1994.

\_\_\_\_\_ *Los años de Orígenes*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1979.

\_\_\_\_\_ *Rostros del reverso*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.

García, Germán L. “André Gide, el retorno de una máscara”, en *Babel. Revista de libros*.

Año 1, número 7, febrero de 1989.

Giné, Marta (ed.). *La literatura francesa de los siglos XIX-XX y sus traducciones en el siglo*

*XX hispánico*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1999.

Giordano, Carlos. “Poesía Buenos Aires, 1950-1960”, en *América. Cahiers du CRICCAL*.

*Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 à 1970*, número

9/10, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992.

Henríquez Ureña, Pedro. *La utopía de América*. Biblioteca Ayacucho, 1989.

Instituto de literatura y lingüística de la academia de ciencias de Cuba. *Diccionario de la*

*literatura cubana*. La Habana, Ed. Letras cubanas, 1980.

Junqueira, Ivan. “Poesía británica do século XX”, en *Poesia sempre*, año 6, número 9,

março de 1998.

King, John. *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una*

*cultura 1931-1970*. México, F.C.E., 1990.

Lezama Lima, José. “Imagen de América Latina”, en Fernández Moreno, César. *América*

*Latina en su literatura*. México, Ed. Siglo XXI, 1972.

\_\_\_\_\_ “Saint-John Perse: Historiador de las lluvias” (1961), en *La cantidad*

*hechizada*, La Habana, UNEAC, 1970.

\_\_\_\_\_ *Diarios (1939-49/1956/58)*, (compilación y notas Ciro Bianchi

Ross). México, Ediciones Era, 1994.

\_\_\_\_\_ *La expresión americana*, en *Confluencias*. La Habana, Ed. Letras

cubanas, 1988.

\_\_\_\_\_ *Tratados en La Habana*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1969.

Lida, Raimundo. “Sobre la estética de Santayana”, en *Sur*, s/d.

- López Segre, José. “Lezama Lima, figura central del grupo *Orígenes*”, en *Caravelle. Cahiers du monde Hispanique et Luso-Brésilien*, número 16, Institut D’études Hispaniques, Hispano-Américaines et Luso-Bresiliennes, Université de Toulouse, 1971.
- Lottman, Herbert R. “La NRF ocupada”, en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. México, diciembre, 1990.
- Luis, Carlos M. *El oficio de la mirada. Ensayos de arte y literatura cubana*. Miami, Ediciones Universal, 1998.
- Man, Paul de. “Conclusiones acerca de ‘La tarea del traductor’ de Walter Benjamin”, en *Diario de poesía*, número 10, primavera, 1988.
- Mañach, Jorge. *Indagación del choteo*. La Habana, Rrevista de Avance, 1928.
- Mannoni, Octave. *La otra escena. Claves de lo imaginario* (1969). Buenos Aires, Amorrortu, 1990.
- Masiello, Francine. “Las pequeñas revistas: las alianzas mediante la escritura”, en *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires, Hachette, 1986.
- Milton, John. *O poder da tradução*. São Paulo, Ars Poética, 1993.
- Molloy, Silvia. *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe. siècle*. Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
- Moretto, Fulvia M. L. *Letras francesas. Estudos de literatura*. São Paulo, editorial UNESP, 1994.
- Nestrovski, Arthur. *Ironias da modernidade. Ensaio sobre literatura e música*. São Paulo, Ática, 1996.
- Niccolini, Silvia. “¿Cómo leer literatura? Algunas consideraciones sobre el formalismo norteamericano”, en *Punto de vista*, año I, número 2, marzo, 1978.

- Ocampo, Victoria; Caillois, Roger. *Correspondencia (1939-1978)*. Buenos Aires, Sudamericana, 1997.
- Ortega, Julio. “ ‘La expresión americana’: una teoría de la cultura”, en *Revista Eco*, número 187, mayo, 1977.
- \_\_\_\_\_ “Lezama y la utopía del discurso”, en *El discurso de la abundancia*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.
- Osuna, Rafael. *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*. Valencia, Ed. Pre-Textos, 1986.
- Otero, Lisandro. *Llover sobre mojado. Una reflexión personal sobre la historia*. La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1997.
- Pacheco, José Emilio. “Nota sobre la otra vanguardia”, en *Casa de las Américas*. La Habana, año 20 número 118, enero-febrero, 1980.
- Padrón, Pedro Luis. *¡Qué república era aquella!*. La Habana, Historia de Cuba, Editorial de Ciencias Sociales, 1986.
- Paz, Octavio. “Alrededores de la literatura hispanoamericana”, en *Vuelta*, número 5, abril, 1977.
- \_\_\_\_\_ *Primeras letras (1931-1943)*, (selección, introducción y notas de Enrico Mario Santi). México, Vuelta, 1988.
- Pereira, Manuel. “El Curso Délfico”, en José Lezama Lima, *Paradiso*, (edición crítica de Cintio Vitier). Buenos Aires, Colección Archivos, 1988.
- Perkins, David. *A History of Moderns Poetry. Modernism and After*. Cambridge/London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1994.



Piglia, Ricardo. “¿Existe la novela argentina? (Intervención en el debate “Sobre la novela argentina”, *Primer encuentro de Literatura y Crítica*, Universidad Nacional del Litoral, 1986), en *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Seix Barral, 2000.

---

\_\_\_\_\_ “Apuntes preliminares sobre Macedonio Fernández”, en *Tiempo Argentino*. Buenos Aires, 9 de febrero de 1986.

Pino-Santos, Oscar. “Intervencionismo yanqui en Cuba: de Magoon a Batista”, en *Casa de las Américas*, número 80, 1973.

Pizarro, Ana. *De ostras y caníbales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana*. Santiago, Ed. Universidad de Santiago, 1994.

Ponte, José Antonio. “Por los años de *Orígenes*. Un puesto en el diccionario”, en Revista *UNIÓN*, número 18, 1991.

Pucciani, Oreste. F. “Jean Paul Sartre”, en *La filosofía en el siglo XX* (dirección de Yvon Belaval). México, Siglo XXI, 1981.

Riccio, Alessandra. “Lezama Lima y el grupo orígenes”, en *Plural*, número 174, *Revista cultural de Excelsior*, Vol. XV-VI, 1986.

Richard, Nelly. “Periferias culturales y descentramientos postmodernos (marginalidad latinoamericana y recompaginación de los márgenes”, en *Punto de vista*, año XIV, número 40, julio-setiembre, 1991.

Rivas, Pierre. “Paris como a capital literária de América Latina”, en Chiappini Ligia y Aguiar F. W. *Literatura e História na América Latina*. São Pauli, Edusp, 1993.

Rodríguez Feo, José. “La realidad y el recuerdo”, en *Revolución y cultura*, número 109, 1981.

---

\_\_\_\_\_ *Notas críticas* (1a. serie). La Habana, Ed. Unión, 1962.

- Saer, Juan José. "La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina", en *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1997.
- \_\_\_\_\_ "Sartre: contra entusiastas y detractores" en *Punto de vista*, año III, número 9, julio-noviembre, 1980.
- Salgado, César Augusto. "Barroco Joyce: Jorge Luis Borges's and José Lezama Lima's antagonistic reading, en *Transcultural Joyce* (Edited by Karen R. Lawrence). Cambridge, Cambridge University Press, s/f.
- Sánchez-Eppler, Benigno. *Habits of Poetry; Habits of Resurrection. The presence of Juan Ramón Jiménez in the work of Eugenio Florit, José Lezama Lima and Cintio Vitier*. Londres, Tamesis Book Limited, 1986.
- Santayana, George. "Breve historia de mis opiniones", en *Sur*, número 7, 1933.
- \_\_\_\_\_ *Interpretaciones de poesía y religión*. Madrid, Cátedra, 1993.
- Santí, Enrico Mario. "La invención de Lezama Lima", en *Vuelta*, número 102, mayo de 1985.
- Santiago, Silviano. "O entre-lugar do discurso latino-americano", en *Uma literatura nos trópicos*, São Paulo, editora Perspectiva, s/f.
- Sarlo, Beatriz. "¿Arcaicos o marginales?" Situación de los intelectuales en el fin de siglo, en *Punto de vista*, año XVI, número 47, diciembre, 1993.
- \_\_\_\_\_ "La literatura de América Latina. Unidad y conflicto", en *Punto de vista*, año III, número 8, 1980.
- \_\_\_\_\_ "Victoria Ocampo o el amor de la cita", en *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires, Ariel, 1998.
- Sarlo, Beatriz; Schwarz, Roberto. "Literatura y valor", en *Leituras do ciclo Abralic*. Santa Catarina/Chapecó, Ed. Grafos, 1999.

- Sartre, Jean Paul. "Apresentação de *Les Temps Modernes*", en *Praga. Estudos marxistas*, número 8, São Paulo, editorial Hucitec, 1999.
- Sontag, Susan. *A vontade radical* (1966). São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- Soto, Luis Emilio. "La literatura norteamericana", en *Sur*, números 213-214, 1952.
- Stevens, Wallace. *El ángel necesario. Ensayos sobre la realidad y la imaginación*. Madrid, Visor, 1994.
- Tenório da Motta, Leda. *Lições de Literatura Francesa*. Rio de Janeiro, editorial Imago, 1997.
- Valéry, Paul. *O senhor Teste*. Lisboa, Relógio d'água editores, 1985.
- \_\_\_\_\_ *Variedades*. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- Vassallo, Marta. "Yo inventé todos los triunfos", en *Diario de poesía*, número 21, verano de 1991/2.
- Ventos, Arnoldo Carlos. *La generación Hijo pródigo*. Maryland, University Press of America, 1996.
- Vitier Cintio. "*Hacia de peña pobre*" (*Apuntes*), en Cintio Vitier, *Poética, Obras I*. La Habana, Ed. Letras cubanas, 1997.
- \_\_\_\_\_ "Imagen de Rimbaud" (1951), en *Obras I, Poética*. La Habana, Letras cubanas, 1997.
- \_\_\_\_\_ "Un español del mejor mundo. Juan Ramón Jiménez en Cuba", en *Revista de literatura y arte Unión*. Unión de escritores y artistas de Cuba. La Habana, Año VI, número 15, 1993.
- \_\_\_\_\_ *Cincuenta años de poesía cubana, 1902-1952*. La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación Ediciones del Cincuentenario, 1952.
- \_\_\_\_\_ *Lo cubano en la poesía*. La Habana, Ed. Letras cubanas, 1970.

Williams, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

Zambrano, María. *Los intelectuales en el drama de España. La tumba de Antígona* (1986).

Barcelona, Ed. Anthropos, 1989.

Zea, Leopoldo. "Problemas de identidad e integración en Latinoamérica", en *Cuadernos americanos*, Nueva Época, Año V Vol. 5, setiembre-octubre., México, 1991.

Zisman, Alex. "George Steiner: 'Después de Babel'", en *Diario de poesía*, número 10, primavera, 1988.

## Índice

<b>A MODO DE PRESENTACIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I - EL UNIVERSO ESPAÑOL.....</b>	<b>10</b>
“EN EL PRODIGIO DE LAS ISLAS” .....	10
EN LA HUELLA DE DARIÓ .....	31
A SOLAS CON LA LITERATURA ESPAÑOLA.....	49
CONTINUIDAD DE LOS CAMPOS.....	59
<b>CAPÍTULO II - EL UNIVERSO HISPANOAMERICANO .....</b>	<b>75</b>
UN MAPA DE AMÉRICA .....	75
LAS AFINIDADES ELECTIVAS.....	85
MIRANDO AL CONTINENTE .....	110
DE “PEQUEÑAS” Y “GRANDES” REVISTAS.....	127
<b>CAPÍTULO III - EL UNIVERSO NORTEAMERICANO.....</b>	<b>144</b>
¿EL MURMULLO DE UNA CONVERSACIÓN AMERICANA?.....	144
CON LAS MEJORES INTENCIONES .....	160
SOPLOS HABANEROS.....	179
EL ENTRELUGAR.....	191
FILMS DE NUEVA YORK .....	197
<b>CAPÍTULO IV - EL UNIVERSO EUROPEO .....</b>	<b>218</b>
<b>CAPÍTULO IV - EL UNIVERSO EUROPEO.....</b>	<b>218</b>
UN CONTINENTE DE PAPEL .....	218
A PESAR DE TODO, UN VIAJE .....	223
LA ISLA DE FRANCIA, LA CONSTELACIÓN VALÉRY.....	229
DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DE ORÍGENES .....	252
DE CONTEMPORÁNEOS Y PRECURSORES .....	262
FULGORES DE LITERATURA INGLESA .....	270
<b>“LAS FLECHAS DE SU PROPIA ESTELA”.....</b>	<b>280</b>
<b>REVISTAS CONSULTADAS.....</b>	<b>284</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA CITADA .....</b>	<b>285</b>
<b>BIBILOGRAFÍA CONSULTADA.....</b>	<b>291</b>
<b>ÍNDICE.....</b>	<b>303</b>