



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**CARTOGRAFÍA CULTURAL DE *CICLÓN* (LA HABANA 1955-  
1957/1959)**

**TESIS**

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
DOCTORA EN LETRAS**

**PRESENTA:**

Francy Liliana Moreno Herrera

**TUTORA PRINCIPAL**

Doctora. Liliana Weinberg Marchevsky  
CIALC-UNAM

**MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:**

Doctora Begoña Pulido Herráez  
CIALC-UNAM

Doctora Regina Crespo  
CIALC-UNAM

**MÉXICO, D.F. AGOSTO, 2015**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## **Agradecimientos**

Esta investigación se llevó a cabo en la magnífica UNAM, en el Posgrado en Letras y contó con el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, CONACYT. Fui participante de doctorado del Colegio Internacional de Graduados “Entre Espacios”, que tiene su sede principal en el Instituto Latinoamericano de la Universidad Libre de Berlín. Gracias a este programa y al CONACYT, me fue posible realizar estancias de investigación en las que consulté las bibliotecas de la Universidad Libre y las colecciones del Instituto Iberoamericano de Berlín.

Con todo, no hubiera logrado escribir algo razonable sin las rigurosas lecturas y las críticas acertadas de Liliana Weinberg, más que tutora, amiga, y ejemplo, de quien aprendí a hacer las labores del oficio con amor y rigor. Tampoco hubiera llegado a buen término sin los apuntes agudos de Begoña Pulido, Regina Crespo y Mariana Ozuna, o sin contar con el acompañamiento siempre estimulante de Adriana Kanzevolsky, quien en este proceso mostró una paciencia inquebrantable.

Pero son los nuestros, aquellos que nos acompañan en la vida cotidiana, los que nos proporcionan la inspiración y nos dan la fuerza emocional para realizar tareas de largo aliento que ponen a prueba nuestra paciencia. Es gracias a ellos que lo intrincado nos parece simple, el fracaso se torna en aprendizaje y lo penoso se nos hace admisible. A ustedes, amados Santiago, madre, padre y hermanos, entrañables amigos y amigas, les debo justamente el haber tenido la entereza para haber llevado a buen término este trabajo: gracias.



*A los míos*

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
JOSÉ RODRÍGUEZ FEO: EDITOR, TRADUCTOR Y CRÍTICO	31
Por la academia	31
El editor y sus desplazamientos	38
Crítico y traductor	45
VIRGILIO PIÑERA: SU PROYECTO CULTURAL	61
Estética de un iconoclasta	61
Creador y crítico	74
Tomas de posición y desplazamientos	82
EL PLANO DEL MAPA	101

ANTIORIGENISMO	113
Borrón y cuenta nueva	117
Contra los poetas	123
EL ESCRITOR EN CUESTION	131
Contra Ortega	138
Estrategias editoriales	155
Un modelo alternativo	163
LA SEXUALIDAD: TEMA LITERARIO	169
Los textos futuros de Sade	172
Sexualidad y crítica	180
Pornografía, Freud y conocimiento	185
LAS ESTÉTICAS DEL ABSURDO Y EL GROTESCO	195
Un mundo grotesco y absurdo	200
De la esfera Borges	207
Los lúdicos y el humor negro	210
Los absurdos y grotescos de Piñera	214
El rebaño ciclónico	222
1957/1959	229
EPÍLOGO: UN LUGAR EN LA TRADICIÓN	239
De <i>Ciclón</i> a <i>Revolución</i>	239
Tiempo de <i>Ciclón</i>	247

Esta cartografía	253
BIBLIOGRAFÍA	259





## Introducción

1955. Varios países simpatizantes del comunismo llegan a acuerdos que se concretan en el Pacto de Varsovia. Estados Unidos hace pruebas nucleares en Nevada y Winston Churchill dimite de su cargo de primer ministro del Reino Unido. El modelo desarrollista entra en crisis. Ideas existencialistas y diversas líneas del pensamiento de izquierda transitan entre los intelectuales. A tres años de la Revolución Nacional en Bolivia y un año después de la invasión a Guatemala por parte de Estados Unidos, en América Latina se vive una verdadera convulsión social. En ese 1955, en Cuba, Fulgencio Batista se proclama presidente “democrático”, después de unas elecciones en las que figuró como único candidato; entre tanto, Fidel Castro se exilia en México donde conoce a Ernesto Guevara. En Argentina, una junta militar fragua cómo derrocar a Juan Domingo Perón y en septiembre, pone fin a su segundo gobierno. La efervescencia social y los cambios de paradigmas afectan todos los sectores de la vida pública, incluidos los de creación artística y literaria.

Es precisamente en ese 1955 cuando el crítico José Rodríguez Feo y el escritor Virgilio Piñera comienzan a editar *Ciclón*, una revista literaria que aparece de manera regular hasta 1957, y cuyo último número se imprime en 1959.<sup>1</sup> Como *Mito* (Bogotá 1955-1962), *Revista Mexicana de Literatura* (México 1955-1965) y otras iniciativas editoriales de la misma época, *Ciclón* participa activamente en aquella coyuntura en la que al lado de la convulsión social y política se hace evidente una diversificación del campo literario, lo que trae consigo revaluaciones a la poesía, exámenes del papel del escritor en la sociedad y la puesta en cuestión de paradigmas de gusto y valor estético.<sup>2</sup> Como señala Ángel Rama, en el

---

<sup>1</sup> *Ciclón* se suspendió en el vol. 3, núm. 2 (1957) y el último número fue el vol. 4, núm. 1 (enero-marzo 1959).

<sup>2</sup> Susanne Klengel habla de que después de la Segunda Guerra Mundial hubo dificultad para ponerse de acuerdo

ambiente de la época predomina la sensación de cierta “corrosión de valores de la cultura dominante”.<sup>3</sup> Se trata de un proceso que fue percibido también por el crítico Enrique Anderson Imbert que, en la primera edición de su *Historia de la literatura hispanoamericana*, comenta:

La literatura vino a complicarse ahora con nuevos fenómenos. La mayor densidad demográfica de la república de las letras –nunca tantas personas han escrito tanto como ahora en Nuestra América– dio representación a todos los gustos. Fue como un terremoto que desenterrara todas las capas geológicas y las yuxtapusiera. Sin perspectiva, ya no sabemos qué es lo superior. Además, la cultura del mundo ha sido re-estructurada con violentos cambios en los prestigios nacionales, con simultaneidad de varios centros creadores de valores reñidos entre sí. Las técnicas de información ofrecen cada día un completo panorama universal. La Literatura no vive ya de París, ni siquiera de Londres, de Madrid, de Moscú o de Roma: es planetaria. El resultado es que en el menor círculo literario se da un microcosmos donde hay de todo. Ni siquiera es posible excluir la literatura “mal escrita”, porque escribir mal –el feísmo, el 'qué me importa', el chorro abierto por donde sale aún la inmundicia– viene a dar expresión a algún alma desesperada de nuestra época.<sup>4</sup>

En semejante atmósfera de cuestionamientos de la Ciudad Letrada latinoamericana, la propuesta de *Ciclón* presenta la particularidad de erigirse como

---

con iniciativas como la de hacer una biblioteca de “clásicos” universales en la unesco, véase Susanne Klengel, “Negociando 'lo clásico' en la unesco: una querrela entre las naciones viejas y las naciones jóvenes”, *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, núm. 25 (Caracas 2005), pp. 333-358.

<sup>3</sup> Rama repara en los cambios de mediados de siglo y profundiza en los logros estéticos que por esos años se reflejan en una obra como la de José María Arguedas, en Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 2004, p. 158.

<sup>4</sup> Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, FCE, 1954, p. 368.

alternativa a modelos modernizantes defendidos por revistas como *Sur* (Buenos Aires 1931-1970) y *Orígenes* (La Habana 1944-1956).<sup>5</sup> Estos proyectos editoriales predecesores de *Ciclón* se habían consagrado ya como una suete de instituciones que gozaban de gran reconocimiento entre los circuitos intelectuales del continente. Como ha señalado la crítica, *Sur* y *Orígenes* habían participado en la legitimación de principios como el que postulaba que la cultura letrada y el intelectual eran repositorios del “acervo moral de Occidente”, porque entre los grupos que sostenían esos proyectos primaba el convencimiento de que las minorías letradas tenían el deber de alzarse sobre las masas creyéndose las responsables de “contrarrestar la crisis de valores fundamentales”.<sup>6</sup> En las páginas de *Ciclón*, sin desmentir totalmente estos paradigmas, se los cuestiona, con lo que se abre un espacio para propuestas alternativas en el modo de pensar lo literario como intervención social. De manera que al abordarla se pueden seguir complejos procesos de uno de los momentos de inflexión en el que, como afirma Roxana Patiño, se presentó un giro de las identidades intelectuales que tomaron forma en revistas literarias latinoamericanas y que “se articula entre los

---

<sup>5</sup> En un estudio preliminar a la antología de textos programáticos de vanguardia en América Latina, Jorge Schwartz habla de una tensión que se crea desde los años 20 entre “modernidad” y “vanguardia”: “las revistas de tendencia modernizante también se empeñan en la renovación del panorama local artístico aunque no se propongan transgredir las normas del *establishment* literario del lugar. Nada que pueda *épater le bourgeois*. Lo moderno en dosis moderadas, de buen comportamiento, lejos de la risa y el escándalo. Desprovistas del carácter agresivo de las publicaciones de vanguardia, esto les garantiza una mayor estabilidad y continuidad. Es el caso de *La Pluma* de Montevideo; de *Repertorio Americano* en San José de Costa Rica; de *Contemporáneos* en México; o de *Proa* (2da época) en Buenos Aires, cuya heredera es la célebre *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo. También es el caso en Río de Janeiro, de *Estética*”, en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, FCE, 2002, p. 45. Schwartz recupera aquí una afirmación de Beatriz Sarlo según la cual una revista como *Proa* era un instrumento diferente de *Martín Fierro*: la primera era una revista de modernización y la segunda de ruptura, en Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva visión, 1988, p. 112.

<sup>6</sup> Patiño señala tres momentos de inflexión de identidades intelectuales y literarias en el continente: el primero correspondió a las publicaciones de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX; el segundo comienza en los años treinta y se prolonga hasta la posguerra y a él corresponden publicaciones como *Revista de Occidente*, *Sur* y *Orígenes*; y el tercero, se dio a partir de los años cincuenta y se cristalizó en los sesenta en torno a la identidad del escritor “comprometido”, en Roxana Patiño, “Revistas literarias y culturales”, en José Luis de Diego y José Amícola, *La teoría literaria hoy: Conceptos, enfoques, debates*, La Plata, Ediciones al margen, 2008, pp. 150-152.

años cincuenta y setenta en torno a la identidad del escritor comprometido”.<sup>7</sup>

La iniciativa editorial de *Ciclón* surgió a partir del desgaste de la relación entre José Rodríguez Feo y José Lezama Lima, antiguos directores de *Orígenes*; por eso, en principio, se constituyó en una propuesta antiorigenista que buscó dar legibilidad a estéticas y autores que estaban fuera o eran excéntricos para ese proyecto. Por otra parte, al asociarse con Virgilio Piñera, Rodríguez Feo incluyó dentro de su propuesta los esfuerzos del primero para difundir su propia estética y su poética iconoclastas. Esfuerzos que se habían dado no sólo en La Habana, sino también en Buenos Aires desde 1946, cuando Piñera se trasladó a la capital argentina, donde intentó estrechar lazos con algunos miembros del grupo *Sur*, al tiempo que defendió concepciones sobre la labor cultural poco tradicionales y recorrió espacios de intervención cultural alternativos a los que frecuentaban los amigos de Victoria Ocampo.<sup>8</sup> *Ciclón* fue una iniciativa que surgió mirando a esos grandes proyectos, aunque tomando distancia de los mismos, ya que si *Sur* y *Orígenes* buscaron instalar sus ideas sobre la cultura literaria, la política editorial de *Ciclón* apuntó a cuestionar y a mostrar lo artificial de ciertas “verdades” asociadas a la literatura.

Una revista nace en diálogo y polémica con sus pares y antecesoras, así *Ciclón* aparece en un momento de cambio de identidades intelectuales en el que ocurrieron tránsitos a nuevos paradigmas de intervención cultural. De modo que, por ejemplo, entre el salto del último número regular de *Ciclón* de 1957 y el que anuncia el cierre definitivo en 1959, podemos seguir algo del complejo proceso de politización de la intelectualidad latinoamericana a lo largo de la década.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>8</sup> La primera estancia de Virgilio Piñera en Buenos Aires tuvo lugar entre febrero de 1946 y diciembre de 1947, la segunda de abril de 1950 a mayo de 1954 y la tercera y última, de enero de 1955 a septiembre de 1958. Tal vez el proyecto más conocido en sus primeros años en la capital argentina sea la traducción de la novela *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz que salió publicada en 1947 por la editorial Argos.

Además, *Ciclón* es un testimonio de una coyuntura “bisagra”, editada durante tres años entre dos ciudades latinoamericanas, de modo que una lectura crítica de la revista permite poner en evidencia procesos que superan los límites nacionales.

Mi interés por la publicación editada por Rodríguez Feo y Piñera se desprende de una investigación anterior. Al aproximarme a *Ciclón* retomo y amplío líneas abiertas por el trabajo *La invención de una cultura literaria*. “Sur” y “Orígenes”. *Dos revistas latinoamericanas del siglo XX*, donde revisé de manera comparada los procesos de consolidación de aquellos proyectos animados por los importantes promotores culturales Victoria Ocampo y José Lezama Lima. Esta comparación permitió determinar las rutas de intercambio que se abrieron entre La Habana y Buenos Aires y establecer la coyuntura que lleva al desplazamiento del proyecto *Sur* del centro de los círculos intelectuales, a partir de 1955. El comienzo de dicho desplazamiento como foco de actualidad y novedad coincidió con la disolución del grupo origenista y la disputa entre José Lezama Lima y José Rodríguez Feo que motivó la fundación de *Ciclón*. En este trabajo retomo la coyuntura en que entran en crisis esos grandes proyectos editoriales y desembocó en esta nueva publicación que surgió como alternativa a sus antecesoras. Además, al seguir los movimientos y las elecciones de los editores Rodríguez Feo y Virgilio Piñera, vuelvo al “entre espacio” entre La Habana y Buenos Aires abierto por la relación entre *Orígenes* y *Sur* y propongo una lectura crítica o cartografía cultural de la heredera iconoclasta de estas dos publicaciones modernizantes.<sup>9</sup>

No he sido la única que reparó en el sector de intelectuales y escritores cercanos a las revistas *Sur*, *Orígenes* y *Ciclón*. Las investigadoras Adriana

---

<sup>9</sup> Más adelante explicaré en detalle la analogía entre la noción de cartografía, los procesos de selección y los circuitos editoriales que dan forma a una revista. Por ahora simplemente adelanto que tiene que ver con pensar la revista como un objeto dinámico que recoge los trazos del universo cultural y el mundo de quien -o quienes- la hacen. Por eso es posible leer en ella una suerte de mapa en el que se siguen líneas fuertes del dibujo del mundo que aparece en sus páginas.

Kanzepolsky y Nancy Calomarde también han dado cuenta de ese espacio cultural que surgió entre La Habana y Buenos Aires y que compartió cierta familiaridad e intercambió algunas lecturas. Kanzepolsky, en un artículo del 2001, analiza el carácter de las señales enviadas por el grupo habanero a escritores y artistas argentinos que gravitaban alrededor de *Sur*.<sup>10</sup> En los artículos “Acerca de algunos extranjeros. De *Orígenes* a *Ciclón*” y “Las razones de la literatura”, la autora se detiene en aspectos de la posición antiorigenista de los dos editores de *Ciclón* y subraya líneas principales de la política editorial de la publicación. Una de sus hipótesis centrales es que, desde una perspectiva continental, la publicación se balanceó entre propuestas culturales antagónicas: “entre dos opuestos que se excluían: *Sur* y Gombrowicz, el deseo de escandalizar, 'de poner las cositas en claro', que Piñera compartía con el polaco, y la conciencia de que no podía darse el lujo de prescindir del apoyo de *Sur* porque si lo hacía la empresa quedaba trunca a nivel continental”.<sup>11</sup>

Nancy Calomarde repara en la familiaridad que se ha identificado entre *Sur* y *Orígenes* durante el tiempo en que las revistas se imprimieron a la par, esto es, entre 1944 y 1956, y profundiza en la ruta de Virgilio Piñera en Buenos Aires. En la primera parte de su estudio identifica referentes comunes para los cubanos y argentinos en figuras como Henríquez Ureña y Rodríguez Feo, y asimismo compara ejercicios de lectura de las mismas obras hechos a uno y otro lado del continente. En la segunda, muestra cómo las experiencias de Piñera en el sur modificaron sus ideas sobre la literatura y analiza algunas de sus intervenciones a favor de paradigmas alternativos a los ampliamente aceptados en el campo

---

<sup>10</sup> Adriana Kanzepolsky, “*Orígenes/Sur*: el murmullo de una conversación americana”, en Javier Lasarte, *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina*, Caracas, La nave va, 2001, pp. 383-389.

<sup>11</sup> Adriana Kanzepolsky, “Acerca de algunos extranjeros: de *Orígenes* a *Ciclón*”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), vol. LXX, núm. 208-209 (julio-diciembre 2004), p. 853.

intelectual de la Buenos Aires de esos años, que contaban con el grupo *Sur* en el centro.

Ahora bien, *Ciclón* no es una revista de largo aliento que haya sido algo similar a una “institución” canonizada por la crítica como lo fueron sus antecesoras, sino que más bien es testimonio de una época de cambios culturales significativos. Este trabajo da cuenta del modo como los dos editores participaron en esa coyuntura y también de los tránsitos que se dieron alrededor de esa revista: tránsitos que cubrieron un espacio geográfico de circuitos continentales. Con él continuó la trama de investigaciones que, como las tres arriba mencionadas, buscaron dar cuenta de circuitos entre La Habana y Buenos Aires.

Las siguientes páginas además contribuyen al conocimiento de rutas de producción y circulación cultural que abarcan redes que con Alexandra Pita se pueden llamar “de larga y corta distancia”, pues refiero detalles de las relaciones que los editores de la revista hicieron en La Habana, en Buenos Aires y algunos ecos que llegaron de Nueva York.<sup>12</sup> Como subraya Pita, es de gran importancia para la historia literaria, la existencia de estudios sobre la labor de los participantes de las redes intelectuales, “tomando en cuenta no sólo a los personajes centrales que concentran una gran cantidad y densidad de relaciones, sino también el papel de los ‘mediadores de red’”, aquellos que –como Rodríguez Feo y Virgilio Piñera– tuvieron “la función de servir de enlace con redes regionales” alternativas y tuvieron un papel fundamental en la difusión de

---

<sup>12</sup> Alexandra Pita retoma investigaciones sobre redes intelectuales, de Michel Bertrand, John Barnes, María Bjerg y Hernán Otero, entre otros, para analizar la circulación de bienes culturales en *Boletín Renovación* (1923-1931), en Alexandra Pita, “La circulación de bienes culturales en una publicación (y una red) latinoamericanista: el *Boletín Renovación*”, en Regina Crespo, coord., *Revistas en América Latina: proyectos literarios, políticos y culturales*, México, UNAM-Ediciones Eón, 2010, pp. 119-149.

estéticas heterodoxas.<sup>13</sup>

\*

Por no haber sido producto del trabajo anterior de un grupo, porque surgió mirando atentamente a otras revistas y por haber sido una iniciativa que se hizo entre dos polos culturales, esta publicación exigió que tomara una ruta metodológica distinta a la que había seguido en mis análisis de las dos revistas precursoras de *Ciclón*.<sup>14</sup> Comencé por resolver una serie de preguntas metodológicas: ¿cómo abordar una publicación como parte de un momento de cambios?, ¿De qué manera entender una intervención que fue editada solo por dos manos, pero que contribuyó a cuestionar paradigmas literarios precedentes e influyó en los que se establecieron en el futuro?, ¿cuál sería la ruta a seguir para a través de ella dar cuenta de cambios que no se restringieron a contornos nacionales?

Las preguntas enunciadas me llevaron a definir de una forma dinámica el objeto-revista y a leerlo desde una temporalidad sin restringirme a la coyuntura en la que la revista surgió: su presente. De modo que tanto la noción de revista como la estructura de la argumentación reflejaran cierto tránsito o movimiento.

---

<sup>13</sup> Pita señala que las revistas son fuentes fundamentales para el estudio de redes intelectuales y “para comprender la verdadera y variada dimensión de una red es necesario ahondar en el estudio de las rutas de larga distancia en las que jugaron un papel fundamental algunas capitales latinoamericanas (México, Buenos Aires, Lima, Santiago de Chile, Río de Janeiro, La Habana) y las tradicionales metrópolis culturales (París y Madrid). Este enfoque sobre el espacio debe también incluir los circuitos de corta distancia que vinculan estas grandes ciudades y otras menores (de su país y de otros)”, en *ibid.*, p. 145.

<sup>14</sup> Para mi trabajo de los procesos de consolidación de *Sur* y *Orígenes* tuve en cuenta términos como “formación”, “fracción” y los modos de intervención externa y de cohesión interna de los grupos productores de cultura que define Williams, véase Raymond Williams, *Sociología de la cultura*, Graziella Baravalle, trad., Barcelona, Paidós, 1981, p. 53. También desarrolle la argumentación de la mano de conceptos de Bourdieu como “campo intelectual”, “tomas de posición” y “disposición”, véase Bourdieu, *Las reglas del arte*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 343. De la misma forma, seguí el sentido que da Sarlo al término “política cultural”, en Beatriz Sarlo, “Intelectuales, revistas, razones de una práctica”, *América, Cahiers du CRICCAL* (París), núm. 9-10 (1992), pp. 9-16.

Sólo así fue posible dar cuenta de cómo *Ciclón* se constituyó en una iniciativa “bisagra”, analizando los desplazamientos –geográficos e ideológicos– de sus editores, las críticas que desde ella se hicieron a nociones tradicionales sobre el escritor y las tendencias estéticas que ocuparon un lugar central en sus páginas. Las investigaciones dedicadas a otras propuestas que surgieron en 1955, como *Mito* y *Revista Mexicana de Literatura*, ya habían anunciado que al estudiarlas se contribuía a entender un momento de cambio en las concepciones literarias, sin embargo los críticos no pensaron en esos medios como objetos de estudio dinámico, ni procuraron analizar esas intervenciones desde una perspectiva más amplia que la del paradigma de un presente algo estático. Pedro Sarmiento Sandoval, por ejemplo, aborda la publicación bogotana *Mito* a partir de la pregunta por cómo en ella confluyeron verdades que sustentaron el paradigma epistemológico de la modernidad y cómo se dieron atisbos de los cambios que generaron lo que él llama “posmodernidad”.<sup>15</sup> Iván Pérez en su estudio sobre la etapa más temprana de la *Revista Mexicana de Literatura* analiza el carácter esta iniciativa editorial en los marcos de la coyuntura de mediados de siglo haciendo énfasis en polémicas propias de los círculos intelectuales mexicanos.<sup>16</sup>

El trabajo sobre *Mito* hace una especie de “deconstrucción” de la

---

<sup>15</sup> Sarmiento Sandoval discute el asunto de la modernidad/posmodernidad revisando distintas fuentes críticas sobre el tema, pero sigue principalmente los trabajos de Matei Calinescu y Carmen Ruiz Barrionuevo. Él afirma que lo que está en juego entre lo moderno y lo posmoderno tiene que ver con un cambio en la condición del lenguaje, “que de servir para 'representar' la realidad pasa a cumplir la función preponderante de 'inventarla’” y que esto repercutió “en la naturaleza del conocimiento, en las 'verdades' que decía sostener y en su legibilidad”. Dicho cambio además propició un ambiente favorable para que, por ejemplo, estéticas del absurdo, así como distintos gestos de vanguardia adquirieran actualidad. Fue así como movimientos que abogan por la dispersión y el descentramiento o que cuestionaban esencialismos y jerarquías culturales tuvieron eco y fueron tema de actualidad, en Pedro Sarmiento Sandoval, *La revista “Mito” en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad literaria en Colombia*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 2006, pp. 76-91.

<sup>16</sup> Iván Pérez, *Autonomía, universalismo y renovación: la primera época de la “Revista Mexicana de Literatura” (1955-1957)*, México, El Colegio de México, 2005, (tesis doctoral), p. 21.

“personalidad institucionalizada” de la revista,<sup>17</sup> describiendo, según palabras de su propio autor, cómo el proyecto fue un “espacio de comunicatividad” donde confluyeron “las distantes, medianeras y cercanas voces, así como los hechos socioeconómicos que propiciarán el surgimiento de la nueva literatura, en la que ya se perciben las primeras suscitaciones de la posmodernidad”.<sup>18</sup> Sin embargo, el trabajo no parte de una reflexión sobre la revista como objeto de estudio y no la aborda poniendo énfasis en ella como agente de intervención pública, sino que comprueba si ciertos criterios asociados a los paradigmas epistemológicos y referentes de modernidad/posmodernidad –como tendencias ideológicas, estéticas o autores– pasaron por sus páginas y la forma en que lo hicieron. La investigación es valiosa porque reconstruye de manera detallada las trayectorias de los colaboradores, da cuenta del carácter de los comités de redacción y de patrocinio e, incluso, de asuntos materiales como el financiamiento.<sup>19</sup> Leer a *Mito* como “un receptáculo” de estéticas que el autor relaciona con la modernidad/posmodernidad literaria hace que, por un lado, la revista se asuma como un medio puramente receptivo y, por otro, que el trabajo se torne bastante descriptivo y, en ocasiones, cercano al inventario.

Pérez, por su parte, estudia los primeros años de la *Revista Mexicana de Literatura*, partiendo de reflexiones críticas de Rafael Osuna y su concepto de “cotextualidad”.<sup>20</sup> Esta línea metodológica le sirve para proponer que una revista

---

<sup>17</sup> Este, como otros trabajos recientes dedicados a esta revista, cuestionan la recepción de la crítica tradicional que tendió a celebrar a *Mito* como el proyecto que instituyó cierta modernidad literaria en Colombia. Véanse Carlos Rivas Polo, *Revista “Mito”: vigencia de un legado intelectual*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2010, y Jacques Gilard, “Para desmitificar a *Mito*”, *Estudios de literatura colombiana* (Medellín), núm. 17 (julio-diciembre 2005), pp. 13-58.

<sup>18</sup> P. Sarmiento Sandoval, *La revista “Mito”*, p. 33.

<sup>19</sup> Además el autor incluye un índice analítico de los 42 números de *Mito*, en *ibid.*, pp. 443-463.

<sup>20</sup> Pérez retoma el concepto de “cotextualidad” para pensar las relaciones entre los textos no en términos de prioridad temporal o de “servidumbre”, que están implícitos en otra noción cercana como la de “intertextualidad”. Pérez se adhiere a la idea de Osuna según la cual “los textos revelan coespacialmente sus relaciones en diferentes números de la revista” y como hay una intención de los responsables de la revista al

literaria se debe abordar con el objeto de descubrir las distintas dimensiones expresivas de los textos y entender cómo actúa en un medio específico. Pérez toma en cuenta además reflexiones de Nadia Lie, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, así como términos de Pierre Bourdieu y con ellos articula una hipótesis que plantea que la revista literaria es básicamente una intervención pública de un grupo cuyo objetivo es incidir en la coyuntura y en la tradición literaria.<sup>21</sup> Según Pérez, esta forma de entender la revista implica tres niveles de análisis: “uno inmediato, conformado por la dinámica interna del grupo de intelectuales que crean la revista, que se referiría a las relaciones entre quienes conforman el cuerpo de la dirección”; el que “implica el momento histórico (político, social y cultural) en el que se desarrolla la publicación”, y uno más, que “tiene que ver con el papel que desempeña el grupo de escritores y artistas en el espacio que, a partir de las ideas de Pierre Bourdieu, se llama 'campo intelectual’”.<sup>22</sup> Y a pesar de reconocer que las revistas literarias surgen para actuar no sólo en la coyuntura, sino también para intervenir en la tradición, el crítico se centra en asuntos de la hora y tiende a analizar la publicación como un conjunto homogéneo: la primera parte la dedica al contexto, posteriormente ubica a los integrantes del grupo de colaboradores en esta coyuntura y finalmente, aborda los textos que aparecieron en la revista y algunos intercambios internacionales que el proyecto propició.

Como estos estudios sobre las contemporáneas de *Ciclón*, un sector importante de los análisis de revistas literarias se inclina a pensarlas como objetos de estudio rígidos, evadiendo la heterogeneidad de los grupos o apuntando a

---

coloca juntos los textos publicados, el investigador debe descubrir de qué se trata dicha intención”, en A. Pérez, *Autonomía*, p. 19. También, véase Rafael Osuna, *Las revistas literarias: un estudio introductorio*, Cadiz, Servicio de Publicaciones de Cadiz, 2004.

<sup>21</sup> Véanse Nadia Lie, *Transición y transacción. La revista “Casa de las Américas” (1960-1976)*, Lovaina, Hispamérica-Leuven University Press, 1996; Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, en Marc Barbut, et. al., *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967, pp. 153-182.

<sup>22</sup> A. Pérez, *Autonomía*, p. 14.

demostrar su coherencia interna, eludiendo abordar los desplazamientos de los colaboradores, o reduciendo a esferas duales las tensiones que pueden presentarse entre los comités de colaboradores y otras fracciones sociales y entre ideas relacionadas con la tradición y la renovación o lo local y lo universal. Asimismo, con frecuencia, los trabajos dedicados a revistas literarias del siglo XX han hecho énfasis en la pregunta por el comienzo de la revista y la coyuntura en la que surge, pues se parte de la certeza de que como “la revista pone su acento en lo público, imaginado como espacio de alineamiento y conflicto”, “su tiempo es el presente”.<sup>23</sup> Este modo de asumir la temporalidad, que ha condicionado el diseño de tipologías y ha marcado paradigmas importantes para el análisis de las publicaciones culturales, también ha privilegiado el estudio de las revistas canónicas, siguiendo autores faro e ignorando procesos en los que tuvieron un papel protagónico las revistas “efímeras”. Para evitar asumir que *Ciclón* era un todo rígidamente homogéneo y para pensarla desde marcos temporales menos enfáticos en el presente, sin desconocer el carácter de la empresa como intervención pública de coyuntura, partí, en diálogo con Celina Manzoni, de la idea de que era posible figurar la revista como una obra en movimiento. Además, pensé esta intervención cultural como si hubiera sido una pequeña pieza dentro de un sistema literario dinámico, retomando algunos puntos de la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar.

Celina Manzoni, en su aproximación crítica a *1927 Revista de Avance* (La Habana 1927-1930) plantea que “cada revista puede pensarse como un texto construido en la heterogeneidad de sus fragmentos”.<sup>24</sup> Según ella, al aproximarse

---

<sup>23</sup> B. Sarlo, “Intelectuales”, p. 16

<sup>24</sup> En el diseño de una metodología para abordar *1927 Revista de Avance*, esta investigadora retoma y discute reflexiones anteriores sobre revistas literarias como objetos de estudio. De modo que por ejemplo, de las tipologías diseñadas por Claude Fell y José Luis Martínez cuestiona el jerarquizado sistema literario que constituye el marco dentro del que se ubica una u otra revista; mientras que, de Alfonso Reyes retoma la idea

a una publicación periódica, el investigador aborda un texto múltiple, pues sus páginas no sigue un orden fijo aunque en el conjunto de los números sea posible distinguir ciertas líneas editoriales “que se repiten con obsesiva regularidad”.<sup>25</sup> En una revista —afirma Manzoni— es como si se “cumpliera el sueño de Mallarmé: un *Libro* en el que las páginas no seguirían un orden fijo, sino que se relacionarían en órdenes diversos y según diversas y aleatorias leyes de combinación”.<sup>26</sup> Por eso, esta crítica no duda en relacionar la revista-objeto con la idea de *Obra abierta* de Umberto Eco y afirmar que es posible pensarla “como una *Obra en movimiento*”.<sup>27</sup>

Lo anterior tiene consecuencias en el modo como se analizan tanto la conformación de los grupos de colaboradores como el conjunto de textos. En cuanto al primer aspecto, se abre la posibilidad de profundizar en los desplazamientos de los editores o en las variaciones de los grupos, pues pensar la revista como una obra en movimiento implica tener en cuenta que se trata de un proyecto cultural siempre en proceso y esto lleva a relativizar los límites y el espacio de acción de la iniciativa editorial. Además, esta noción dinámica de la revista permite, como argumenta Manzoni, abordar el asunto de su caducidad evitando resaltar los procesos de envejecimiento y, en cambio, invita a tener presente el hecho que de en las revistas dicha caducidad es una característica propia de la naturaleza periódica de las publicaciones de este tipo, que las hace un lugar de encuentro en un momento determinado, pues son espacios de

---

de que ellas son “antologías cruciales”. En Celina Manzoni, *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2001, pp. 57-67. Véase también de la misma autora, “La polémica del Meridiano Intelectual y la internacionalización del debate en la vanguardia latinoamericana”, en Hanno Ehrlicher, *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, Aachen: Shaker, 2014, pp. 271-294.

<sup>25</sup> C. Manzoni, *Un dilema*, p. 58.

<sup>26</sup> *Idem*.

<sup>27</sup> *Idem*.

confluencia “asentada en una tensión interna entre contradicción y comunión”.<sup>28</sup> De esta forma, se imagina la revista dentro de un espacio-tiempo en el que convergen muchos pasados y desplazamientos precedentes, pues las iniciativas de intervención periódica cargan con el bagaje de sus colaboradores y toda publicación es susceptible de ser referencia en el futuro. Las revistas forman parte de un acervo cultural, de una tradición, así ocupen un lugar destacado en ella o no. Finalmente, Manzoni subraya el hecho de que toda revista está cruzada por un “síndrome de antología” y esto condiciona también su lectura, pues quien se acerca a ella selecciona qué leer. En este sentido, imaginar la revista como una obra en movimiento que reúne múltiples escrituras y frente a la que tanto el ejercicio de edición como el de lectura o análisis son azarosos, abre la posibilidad al investigador de identificar determinadas líneas fuertes dentro de la política editorial de la publicación y le da libertad para que sustente un orden que Manzoni define como “antológico”.

*Ciclón*, a pesar de haber surgido entre y mirando atentamente a dos de los proyectos modernizantes más importantes de la tradición literaria latinoamericana y a no afiliarse a ningún movimiento, tiene algunos rasgos de las revistas del vanguardismo. Como *1927 Revista de Avance*, la publicación que estudia Manzoni, la editada por Piñera y Rodríguez Feo es “efímera”, tiene “un carácter fundante” y participa de un momento que he llamado “bisagra”, en el que se erige como un “inestable espacio de cruce entre lo viejo y lo nuevo”, un “momento de inflexión entre la tradición y la ruptura”.<sup>29</sup> Como los vanguardistas, para Rodríguez Feo y Piñera existió “un enemigo colocado fuera, al que se considera representante del canon institucionalizado, refractario a lo nuevo,

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 64.

anquilosado y cerrado”:<sup>30</sup> el origenismo. Además, los editores de *Ciclón* se formaron y ejercieron su labor cultural en medio de continuos desplazamientos, lo que dotó a la publicación de un perfil cosmopolita que privilegió circuitos continentales, y esto también es algo que el proyecto compartió con muchas de las publicaciones modernistas y de vanguardia, pues éstas inauguraron un proceso de “religación continental”.<sup>31</sup>

Abordar una obra que se encuentra en movimiento implica pensar justamente en los distintos sentidos y dimensiones de dicho movimiento, de la misma forma que invita a tener presente que el universo cultural donde la revista interviene está también en continuo cambio y contiene diversas fuerzas en tensión que propician distintos tipos de desplazamiento.<sup>32</sup> De ahí que a partir de esa concepción del objeto de estudio se puedan hacer la más diversas lecturas críticas. Pero entonces, ¿cómo dar cuenta entonces de los flujos o desplazamientos que dieron forma a *Ciclón*, así como de su heterogeneidad y homogeneidad relativa? Ante lo abrumador que puede resultar la diversidad y multiplicidad del conjunto que recoge la revista y su carácter múltiple, sugiere Manzoni que el investigador puede optar por figurar su objeto “como un mapa en el que diferentes canales expresivos se interrelacionan para construir nuevos territorios”,<sup>33</sup> y donde se pueden identificar antologías de sus artículos basadas

---

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> Ángel Rama se refiere a “polos de religación” cuando habla de centros como París, Nueva York y Londres, véase “Algunas sugerencias de trabajo para una aventura intelectual de integración”, en Ana Pizarro, *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, Sao Paulo, Unicamp, 1994, p. 89. Susana Zanetti habló de “fenómenos de religación” y según ella: “Entre los posibles hilos conductores para definir la literatura latinoamericana, perfilándola en el marco de otras experiencias literarias y culturales, el examen de los fenómenos de religación es uno de los productivos: analizar los lazos efectivos condensados de muy diversos modos a lo largo de la historia, más allá de las fronteras nacionales y de sus propios centros, atendiendo a un entramado que privilegia ciertas metrópolis, determinados textos y figuras, que operan como parámetros globalizantes”, en Susana Zanetti, “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)”, en *ibid.*, p. 489.

<sup>32</sup> Ottmar Ette, desde una perspectiva más general, también reflexiona sobre el tipo de movimiento que suscita la lectura literaria. Véase su trabajo *Literatura en movimiento*, Madrid: CESIC, 2009.

<sup>33</sup> C. Manzoni, *Un dilema*, p. 63.

en las líneas más fuertes que le dan forma. Y si la revista puede ser figurada como un mapa, es posible entender la lectura crítica con una especie de cartografía, pues su fin es analizar ciertas líneas fuertes, los trazos, del mapa-revista teniendo en cuenta la trayectoria y los criterios de sus editores.

Curiosamente la propuesta metodológica de imaginar el proceso de hacer una revista como si fuera el trazo de un mapa es posible ponerla en diálogo con la noción sobre la labor editorial que el poeta Wallace Stevens explicó a Rodríguez Feo, el codirector de *Orígenes* y creador de *Ciclón*. Sucede que en 1945, después de un año de haber iniciado una amistad epistolar con el joven crítico cubano y haber intercambiado varias opiniones sobre estética y gustos literarios, Stevens se sintió en la obligación de explicar qué era, en su opinión, la labor editorial en el caso de una revista literaria. De modo que al final de la carta fechada el 6 de abril de 1945, aclara a Rodríguez Feo que para él, el acto de editar una revista era de hecho un acto creativo y que si en general el poder de la literatura estaba en que al describir el mundo, se lo engendra, entonces al organizar una revista literaria como *Orígenes* lo que los editores estaban haciendo era darle forma a un mundo: tomaban retazos que por ser literatura dotaban de existencia, para terminar creando una versión particular de ese mundo.<sup>34</sup> Las obras literarias son fragmentos de experiencias sobre el mundo, seleccionar esos fragmentos y organizarlos de terminada manera implica armar una imagen suya a partir de distintas miradas. Al figurar la revista como una suerte de mapa o dibujo

---

<sup>34</sup> Carta fechada el 6 de abril de 1945, en la que Stevens afirma: “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 describing it you are creating it [...]”, la idea que defendía Stevens era que si los editores de *Orígenes*, que en ese momento eran Lezama Lima y José Rodríguez Feo tenían pasión por Cuba, tenían también en sus manos la responsabilidad de dar cuenta del genio de su país mostrando la especificidad cultural de dicho genio en el diverso conjunto del mundo. Véase Beverly Coyle and Alan Filreis, *Secretaries of the Moon. The letters of Wallace Stevens & José Rodríguez Feo*, Durham, Duke University Press, 1986, p. 56.

del mundo Stevens, como Manzoni, pone en primer plano el asunto de la selección editorial y con ello ambos sugieren que la edición es un acto creativo que depende de experiencias y visiones de mundo particulares. Uno de los teóricos de la cartografía subraya que los autores de los mapas pueden experimentar de las más diversas formas con las características, las medidas, las áreas de cobertura, así como con los símbolos, y que es por eso sus mapas son los que mejor presentan sus intereses y lugares de enunciación.<sup>35</sup> Esto lo podemos trasladar a la revista como mapa para asegurar que ella es una fuente privilegiada para las estrategias y las posiciones de sus editores.

El presente estudio del mapa de *Ciclón*, esta cartografía, se desarrolla a partir de dos líneas: por un lado, se fija en los editores; esto es, a sus propuestas críticas, poéticas o estéticas y también en sus desplazamientos; por otro, profundiza en algunas líneas fuertes del mapa-revista. Así se indaga cómo a partir un tono irreverente e iconoclasta la intervención de *Ciclón* fue alternativa al origenismo y en qué consistió la innovación en su tiempo. Los recursos críticos más convenientes para abordar estos asuntos son los acuñados para entender procesos de selección editorial dentro de una concepción dinámica del universo cultural y del sistema literario.

Pues bien, entre las distintas rutas teóricas desarrolladas por los estudiosos de la literatura, una que profundiza en dichos procesos de selección ha sido la de la traducción, principalmente aquella línea que, teniendo en cuenta algunas propuestas de la teoría de los polisistemas, ha reparado en el asunto de cómo actúan determinadas transferencias en contextos específicos. Se trata de

---

<sup>35</sup> Mark Monmonier señaló: “How easy it is to forget, and how reveling to recall, that map authors can experiment freely with features, measurements, area of coverage, and symbols and can pick the map that best presents their case or supports their unconscious bias. Map users must be aware that cartographic license is enormously broad”, en Mark Monmonier, *How to Lie with Maps*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1991, p. 2.

perspectivas que han cambiado el énfasis de la pregunta sobre la traducción que tradicionalmente se había puesto en términos de fidelidad con ciertas fuentes, colocando el foco de análisis en la cultura que denominan “receptora”, y en concreto, en los intereses, gustos y fuerzas que están en juego entre los productores culturales –editores, traductores, escritores. Dos términos han resultado apropiados a la hora de referir los intercambios y la difusión de ciertos textos, estos son “domesticación” y “desplazamiento”. Patricia Willson, en su trabajo sobre el efecto del proyecto de traducción de Sur –revista y editorial– en la escena cultural argentina del siglo XX, afirma que el primero hace referencia a la manera como se le da sentido a lo importado, mientras que el segundo se refiere a las rutas y los modos como suceden los tránsitos. Según Willson, la “domesticación” y el “desplazamiento” de los textos dependen de quienes seleccionan lo que mejor conviene “de la tradición extranjera luego de haber medido fuerzas imaginarias con ella” y por eso, el “cambio de lugar desde la tradición de origen hasta la tradición receptora”, tiene un significado y un sentido.<sup>36</sup> Estas nociones de “domesticación” y “desplazamiento” fueron apropiadas para abordar toda la selección de los editores de *Ciclón*, y no sólo la de literatura extranjera, sino también la de los autores nacionales que aparecieron en la revista. Esto porque en dicho proceso de selección, dentro del amplio universo de opciones, los editores no buscaron poner en circulación referentes familiares para los circuitos donde distribuyeron su publicación, en cambio se cuestionaron dichos referentes, provocando e incomodando a los lectores. De modo que de cierta forma “domesticaron” y “desplazaron” estéticas y temáticas que estaban en los márgenes de los círculos intelectuales.

---

<sup>36</sup> Patricia Willson, *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, pp. 13-15.

Con Willson, admito que hay dos factores que condicionan las elecciones del editor —en su caso, el traductor— y ellas son de grado o de calidad. Al acercarse a las especificidades de grado se siguen los mecanismos por los que “la crítica puede hacer legible una traducción, puede sacarla de su transparencia y volverla visible primero y legible después”,<sup>37</sup> y esto es posible extenderlo a todas las elecciones de los editores de revistas si su labor, como la de la traducción, se entiende como un acto creativo. Willson afirma que reparar en las especificidades de calidad revela cómo “en una traducción es posible descubrir regularidades —y no leyes— que contribuyen a modelar la imagen de lo extranjero [o de lo que no es familiar dentro de determinado escenario cultural] y que responden a dos tipos generales de estrategias: las que operan en torno del proceso de traducción (‘las editoriales’) y las que se dan en la traducción en sí (‘las estrategias de traducción’)”.<sup>38</sup> En el análisis de las selecciones literarias y no sólo las que implican la traducción, es necesario partir de quienes hacen dicha selección —en el caso de *Ciclón*, sus editores—; esto es, en sus formaciones, desplazamientos —físicos e ideológicos— y los parámetros que definen sus criterios estéticos.

Para el análisis de las líneas fuertes dentro del conjunto del mapa-revista, examino lo que Willson define como “aparato editorial”, según sus propias palabras, “la organización en colecciones y el componente paratextual (prólogos, posfacios, noticias bibliográficas, solapas, lugar de mención del traductor o incluso la omisión de este último)”.<sup>39</sup> Lo hago para analizar el sentido del orden que se le da a los textos: cómo se disponen las secciones y el lugar que tienen las notas aclaratorias, títulos y encabezamientos, pues todo esto moldea el carácter irreverente y dota de un tono iconoclasta a la revista. Además el análisis permite

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>39</sup> *Idem.*

entender el sentido que tiene el conjunto de las cuatro líneas fuertes de la política editorial de *Ciclón* que este trabajo explora: el cuestionamiento a la figura del escritor, la sexualidad como tema literario y las estéticas del absurdo y el grotesco.

Identificar las estrategias editoriales hace posible entender cómo opera la intención iconoclasta o la noción de novedad para ciertas temáticas o estilos: es el caso del impacto que pudo llegar a tener en Cuba la evaluación cicloniana de la figura del escritor o el hecho de proponer la sexualidad como un tema literario. Según Marc Angenot en *El discurso social*, para que se manifieste lo decible y lo pensable dentro de los discursos de la sociedad debe haber una especie de ámbito de sentido que hace que existan referentes comunes para tabúes o para fetiches sociales, lo que implica intertextualidad, definida por él mismo como la “circulación y transformación de ideologemas, es decir, de pequeñas unidades significantes dotadas de aceptabilidad difusa en una *doxa* dada”, y también es fundamental la interdiscursividad o “interrelación e influencia mutua de las axiomáticas del discurso”.<sup>40</sup> Es posible afirmar que en los casos de Rodríguez Feo y Piñera, la intertextualidad estuvo guiada por criterios que privilegiaron estéticas y recursos que les permitían mostrar una posición irreverente y que cumplieran con el propósito de producir polémica. Ellos mismos promovieron la interdiscursividad al “importar” temáticas y discursos de autores “raros” para ponerlos en circulación en espacios centrales de la revista y en diálogo con otros colaboradores.

---

<sup>40</sup> Marc Angenot toma los términos de Bajtín para explicar el funcionamiento de “un conjunto complejo de reglas prescriptivas de diversificación de lo decible y de cohesión, de coalescencia, de integración”. El crítico afirma que las nociones de intertextualidad e interdiscursividad “invitan a ver de qué manera, por ejemplo, ciertos ideologemas deben su aceptabilidad a una gran capacidad de mutación y activación, al pasar de la prensa de actualidad a la novela, o al discurso médico y científico, o al ensayo de 'filosofía social'”. En su estudio Angenot pretende dar cuenta de asuntos que cruzan distintos tipos de discurso en medios periódicos y por eso la “intertextualidad” e “interdiscursividad” en su caso se relacionan con nociones de “hegemonía” y de “*doxa*”. en Mark Angenot, *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*, trad. de Hilda H. García, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, pp. 24-31. Yo retomo esos términos para el análisis del modo como los editores seleccionaron ciertas temáticas y estéticas para *Ciclón*.

Ahora bien, cualquier producción cultural, incluso la revista que se imprime para intervenir en determinada coyuntura, es susceptible de ser analizada en los marcos de un sistema temporal dinámico, del tipo del detallado por Itamar Even-Zohar en “La teoría de los polisistemas”.<sup>41</sup> Esta teoría se desprende de la hipótesis según la cual “los modelos de comunicación humana regidos por signos (tales como la cultura, el lenguaje, la literatura y la sociedad), pueden entenderse y estudiarse de modo más adecuado si se los considera como sistemas más que como conglomerados de elementos dispares”.<sup>42</sup> Según este crítico:

Un agregado de fenómenos culturales operando en una cierta comunidad puede concebirse como un sistema que forma parte de un sistema mayor, el cual, a su vez, no es más que un componente en el seno del polisistema más amplio de la 'cultura' de dicha comunidad, así también este último puede concebirse como componente de un 'mega-polisistema', esto es, uno que controla y organiza varias comunidades.<sup>43</sup>

Hablar de polisistemas implica entonces pensar los fenómenos de la cultura en términos de “sistemas con intersecciones y superposiciones mutuas”, constituidos por miembros “interdependientes”, pues se asume que los procesos

---

<sup>41</sup> Itamar Even-Zohar recurrió al término “polisistema” en una serie de artículos publicados entre 1970 y 1977 y recogidos en el volumen *Papers in Historical Poetics* de 1998. Este artículo presenta una versión revisada de sus postulados diez años después, en Itamar Even-Zohar, “La teoría de los polisistemas”, en *Polisistemas de la cultura*, Tel Aviv, Universidad de Tel Aviv: Cátedra de Semiótica, 2007, pp. 4-24. Even-Zohar y otros críticos polisistémicos retoman la propuesta teórica sobre sistemas dinámicos desarrollada por formalistas como Yuri Tyniánov que incluía las estructuras literarias, semiliterarias y extraliterarias y figuraba formas de analizar las tensiones e interrelaciones entre ellas. Por eso, como afirmó Edwin Gentzler, el teórico de los polisistemas “is not specifically a translation theorist, but a cultural theorist: he [Itamar Even-Zohar] adopts Tynianov's concept of a hierarchical literary system and then 'uses' the data collected from his observations on how translation functions in various societies to describe the hierarchical cultural systems as a whole”, en Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories*, London & New York, Routledge, 1993, p. 112.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 19.

de producción cultural, aunque están atravesados por jerarquías, son dinámicos, heterogéneos y se dan en marcos temporales de sincronía-dinámica; aunque es posible que “en un momento dado” o en una coyuntura se encuentre “más de un sistema diacrónico”; por eso en dicha coyuntura confluyen procesos de larga data que vienen del pasado y que tienen efectos futuros.<sup>44</sup> Asimismo los sistemas no son homogéneos y todas las manifestaciones no están al mismo nivel. Hay una heterogeneidad intrínseca organizada en jerarquías o estratos que luchan por lograr legitimidad. Esta lucha es la que propicia el continuo movimiento de los polisistemas y en este movimiento “opuestamente centrípeto y centrífugo, los fenómenos son arrastrados del centro a la periferia mientras, en sentido contrario, ciertos fenómenos pueden abrirse paso hasta el centro y ocuparlo” y, como advierte el crítico, “no debe pensarse en términos de un solo centro y una sola periferia, puesto que teóricamente se superponen varias de estas posiciones”.<sup>45</sup>

La intervención de *Ciclón* puede entenderse como parte de un micro-sistema en tanto se desprende de una tradición de revistas modernizantes latinoamericanas entre las que se destacan *Sur* y *Orígenes*, las dos precursoras. Los efectos de la revista se pueden seguir al acercarse a los movimientos y desplazamientos de ella dentro del acervo cultural. Porque una vez que la intervención entró a jugar en el sistema de fuerzas, se convirtió en un elemento que significativo para la memoria futura y ocupó distintas posiciones en la memoria cultural. De esta forma es posible entender cómo la empresa editorial se ubicó entre los paradigmas modernizantes que ocuparon el centro de los círculos letrados latinoamericanos desde los años treinta y cuarenta y las propuestas en las

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 9.

que tomaron parte sus editores después de 1959. Ubicar la revista dentro de esos criterios de temporalidad, entendida como sincronía dinámica, en los que confluyeron procesos diacrónicos de larga data, me sirvió para definir la estructura general de esta cartografía en las dimensiones de pasado, presente y futuro de la revista. Así consigo dar un sentido de tránsito no deteniéndome exclusivamente en el presente de la publicación sino también abordando líneas de su pasado y su futuro a través de la formación y desplazamientos –físicos, estéticos e ideológicos– de sus editores.

En cuanto a los textos y los autores que reúne una publicación periódica, podemos afirmar que ellos tienen funciones bien definidas cuando los entendemos como parte de un polisistema. Los textos son factores activos en los procesos culturales, pues son “representantes de modelos”.<sup>46</sup> Sus autores, sobre todo los que ocupan el lugar central y el liderazgo dentro del grupo de colaboradores, luchan para que sus obras sean reconocidas pero lo que se busca no es sólo la legitimación inmediata: también quieren que ellas se conviertan en un modelo para otros escritores. En estas funciones de los textos y sus productores tienen un papel preponderante los movimientos de canonización e innovación. Dentro de los casos identificados por Even-Zohar, el que resulta útil para definir el tipo de transferencia y movimiento propiciado por una intervención heterodoxa como la de *Ciclón*, es el que se presenta cuando existe una inestabilidad tal en el sistema que es necesario propiciar una reevaluación de los paradigmas tradicionales. Por eso, a lo largo de este trabajo analizo las estrategias de intervención de Rodríguez Feo y Piñera en términos de

---

<sup>46</sup> Este crítico entiende las obras canonizadas como “aquellas normas y obras (esto es, tanto modelos como textos) que en los círculos dominantes de una cultura se aceptan como legítimas y cuyos productos más sobresalientes son preservados por la comunidad para que formen parte de la herencia histórica de ésta”. Las no canonizadas entonces “son aquellas normas y textos que esos círculos rechazan como ilegítimas y cuyos productos, a la larga la comunidad olvida”, en *ibid.*, p. 10.

procedimientos de transferencia que buscan la innovación para superar la tendencia a cierto conservadurismo en el repertorio literario de los círculos letrados. Dicha innovación, como ya lo mencioné, apuntó a trasladar al centro estéticas y preocupaciones que para los proyectos antecesores estaban en los márgenes.

\*

Es así como imaginar a la revista como un mapa y gracias a la ruta metodológica que dialoga con algunas herramientas de la teoría de la traducción y la selección editorial, este trabajo presenta la cartografía cultural de *Ciclón*. Se fija en el pasado de los editores, en sus desplazamientos físicos e ideológicos antes de la fundación del proyecto. Revisa el presente de la publicación: da cuenta del carácter de la intervención del mapa-revista en la coyuntura en la que se imprimió y analiza las líneas fuertes de su política editorial. Finalmente, en el “Epílogo” se reflexiona sobre su futuro, lo que implica considerar el mapa-revista en tanto bien cultural. Allí me pregunto qué pasó con *Ciclón* y sus líderes con el advenimiento de la Revolución, durante las décadas de 1960 y 1970 y, posteriormente, en las de 1980 y 1990.

Esa exploración del pasado, presente y futuro de la empresa conforman, por lo demás, una historia que da cuenta de un único dibujo o mapa del mundo de *Ciclón*, que dejó huella en los sucesivos lectores del proyecto cuando ya no fue un medio de intervención, sino una pieza más del acervo cultural. Cada parte de este trabajo remite a las demás y el conjunto da cuenta del flujo de los procesos que desencadenó ese objeto cultural que es la revista literaria. Porque en ella

confluyen: la historia de los editores y autores, las fuerzas que determinaron su tipo de intervención en la coyuntura de mediados de siglo XX y las tensiones que se dieron en las luchas por la legitimación como un bien simbólico valioso para la memoria cultural.



## José Rodríguez Feo: editor, traductor y crítico

*I'm not a poet. I have written mostly literary criticism and that's all.*  
José Rodríguez Feo: Carta a Allan Filreis, 26 de abril de 1983

### Por la academia

En la introducción a la correspondencia que intercambiaron Lezama Lima y Rodríguez Feo, este último recuerda las críticas del primero a su formación académica. Según él, Lezama, con “cierta ironía”, solía llamarlo “escolar sencillo”.<sup>47</sup> Esta actitud burlesca de Lezama puede ser comprobada por cualquier lector de aquellas cartas, pues allí, frecuentemente, leemos comentarios ácidos como “ese ambiente de profesores que recitan para escolares la carga elegante de Garcilaso o el pistoletazo de periodista enamorado practicado por Larra”, ambiente al que atribuye “el mismo público reiterado que son los pichones de los que más tarde vamos a ver en agencias de pasajes como técnicos de reservaciones”.<sup>48</sup> Formula también preguntas irónicas como “¿por qué tienes tanto gozo en prolongar tu etapa didáctica?”, a las que siguen claras condenas:

Creo que acabarás en profesor. Tantas vueltas ardillescas, y tantos días de quemazón existencialista, irán a terminar a la cátedra calva. Te ronda el espíritu de Pedro Henríquez. Toda esa tradición profesoral, acumulada y transmitida, como la tinta de la Parker, ha sido incapaz de darnos un Melville, simple empleadillo de aduana. Creo que ese profesorismo [*sic*] mata a la novela. Entrega un

---

<sup>47</sup> José Rodríguez Feo, “Introducción”, en *Mi correspondencia con Lezama Lima*, Ediciones Unión, La Habana, 2007, p. 40.

<sup>48</sup> Carta de diciembre de 1947, en *ibid.*, p. 127.

mundillo dividido y va imposibilitando para la captación del instante, que es acumulativo y no antológico. El demonio de lo sucesivo se apodera de sus tripas. No tiene la preferencia decisiva. No irrumpe, no ejercita la fantasía propietaria. Hoy explica a Kafka y mañana a Doña Emilia Pardo Bazán, todo es para él lo mismo, gris.<sup>49</sup>

Semejante displicencia y el tono peyorativo con los que Lezama pronostica que su corresponsal acabará por ser profesor se debían a su rechazo al academicismo. Paradójicamente, aquel que a su lado dirigía la revista *Orígenes* no recorría una ruta diferente que la de la academia y por eso, sus principales mentores intelectuales fueron académicos: Pedro Henríquez Ureña, Pedro Salinas y Américo Castro. Para completar el disgusto de Lezama, Rodríguez Feo seguía esa ruta de formación intelectual no precisamente en La Habana, sino en distintas universidades de la costa este de los Estados Unidos. De hecho, pocos años antes de emprender la aventura origenista no tenía mucha idea respecto de la producción cultural latinoamericana o española y en cambio se dedicaba a estudiar el modernismo en lengua inglesa y a leer críticos norteamericanos, ingleses o franceses que reflexionaban sobre estética o arte contemporáneo.

Rodríguez Feo, heredero de uno de emporios azucareros que dominaban la isla, nació en 1920 en La Habana, vivió durante la mayor parte de su niñez y juventud –esto es, desde 1932 hasta 1950– en el noreste de los Estados Unidos<sup>50</sup> y cursó la educación básica en Virginia y New Jersey. En 1939 dio inicio a su formación académica en literatura e historia norteamericana en el Harvard. Allí se aproximó a los críticos Harry Levin y F. O. Matthiessen y comenzó a interesarse

---

<sup>49</sup> Carta de enero de 1948, en *ibid.*, p. 133.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 21-51.

por la poesía y por asuntos estéticos. En ese entonces se acercó a críticos de arte y poetas que ya gozaban de gran reconocimiento: Walter Pach, T. S. Eliot, Wallace Stevens, Stephen Spender, William Carlos Williams y Wystan Hugh Auden. Por iniciativa suya todos estos nombres pasaron por la revista *Orígenes*, donde hallamos, por ejemplo, “Los *Cuartetos* de T. S. Eliot” de F. O. Matthiessen, algunos ensayos que integraron los libros *James Joyce: A Critical Introduction* (New Directions, 1941) y *The Gates of Horn: a Study of Five French Realists* (Oxford University Press, 1963) de Harry Levin, de la misma forma que versiones en español de trabajos de Eliot, Stevens, Spender y Auden.<sup>51</sup>

Rodríguez Feo sólo comenzó a interesarse por el arte y la literatura latinoamericana y española en el invierno de 1940-1941 cuando como estudiante de Harvard asistió a las *Charles Eliot Norton Lectures* dictadas por Pedro Henríquez Ureña. Un cubano que vivía en el mundo anglosajón no podía menos que sentir identificación con aquella propuesta que buscaba dar legitimidad y difundir los acervos culturales de Latinoamérica. Lo que encontró en esas conferencias lo entusiasmó tanto que buscó a su autor y a partir de ese encuentro entabló una cercana amistad con él. Su entusiasmo no es extraño, pues como bien afirmó Rafael Mondragón, el panorama que Henríquez Ureña quiso dibujar de la tradición cultural de Latinoamérica en esa serie de conferencias —que después se convirtieron en el famoso libro *Las corrientes literarias en la América hispánica*— no fue solo un panorama, sino también “una propuesta metodológica y un

---

<sup>51</sup> El ensayo de F. O. Matthiessen vertido al español por Rodríguez Feo apareció en *Orígenes*, núm. 2 (verano 1944). El crítico también tradujo y publicó otros ensayos como: “James Joyce: un epitafio”, en *Orígenes*, núm. 10 (verano 1946), “*Madame Bovary*: La catedral y el hospital”, en *Orígenes*, núm. 32 (1952), y “Taine y su influencia en la crítica literaria”, en *Orígenes*, núm. 5 (primavera 1945) de Harry Levin; los poemas “East Coker”, en *Orígenes*, núm. 9 (primavera 1949), y “Burnt Norton”, en *Orígenes*, núm. 22 (verano 1949), de T. S. Eliot; el poema “Tentativa por descubrir la vida”, en *Orígenes*, núm. 12 (invierno 1946), y el ensayo “Las relaciones entre la poesía y pintura” de Wallace Stevens; el poema “Retorno a Viena 1947”, en *Orígenes*, núm. 17 (primavera 1948), de Stephen Spender; y el ensayo “Algunas notas sobre D. H. Lawrence”, en *Orígenes*, núm. 15 (otoño 1947), de W. H. Auden.

manifiesto emancipatorio”.<sup>52</sup>

La relación con Henríquez Ureña duró hasta la muerte de éste en 1946. En el prólogo a una selección de sus ensayos publicada en 1973, Rodríguez Feo reconoció que había heredado de él herramientas indispensables para “la discriminación y el rigor de su método” y para “seleccionar lo que debía leer y cómo debía hacerlo para asimilarlo mejor”.<sup>53</sup> Método y criterios de lectura no son poca cosa en la formación de un crítico. La relación con el dominicano duró tres años y fue bastante intensa, tanto que este llegó a invitar al joven crítico a trabajar junto a su lado en el Instituto de Filología en Buenos Aires. Como Rodríguez Feo le confesó a Wallace Stevens, pensaba seriamente aceptar la propuesta, pero tristemente, algunos días más tarde su maestro murió y por eso no se pudo vincular a esa institución.<sup>54</sup> Siguió su formación académica en Estados Unidos mientras intentaba ampliar sus relaciones siguiendo consejos que había recibido del dominicano, y como para la fecha aún no se habían creado los departamentos de estudios regionales entre los que incluyeron las cátedras de cultura y literatura latinoamericana, buscó cursos en lenguas romance y literatura española. Fue solo hasta 1950, cuando se instaló definitivamente en Cuba, que logró hacer lazos fuertes con el mundo cultural y las redes letradas de América Latina.

A partir de 1943, Rodríguez Feo ocupó los días que pasaba de visita en Cuba con escritores, críticos y artistas como Nicolás Guillén, Guy Pérez Cisneros y Mariano Rodríguez. En 1943 conoció en el estudio de este último a Lezama

---

<sup>52</sup> Rafael Mondragón, “Gestos del pensar y ética de la lectura en *Las corrientes literarias en la América hispánica*”, en Liliana Wienberg, coord., *Estrategias del pensar. Ensayo y prosa de ideas en América Latina*, vol. II, México, Cialc-UNAM, 2010, pp. 55-103, citado de <http://www.cielonaranja.com/phumondragon.pdf>, consultado el 11 de mayo de 2013. p. 10.

<sup>53</sup> J. Rodríguez Feo, “Prólogo. Mis Recuerdos de Pedro Henríquez Ureña”, en *Mi correspondencia*, p. X.

<sup>54</sup> En la carta del 10 de mayo de 1946 dirigida a Wallace Stevens, José Rodríguez Feo le dice que está pensando seriamente en mudarse a Buenos Aires a trabajar con Henríquez Ureña, éste murió el 11 del mismo mes. Véase B. Coyle y A. Filreis, eds., *Secretaries*, p. 84.

Lima y en 1944 juntos fundaron la revista *Orígenes*. Desde ese entonces, combinó sus estudios con el trabajo como corresponsal y las labores editoriales de selección y traducción para la revista que dirigía junto a Lezama. En 1946 visitó México para preparar un número homenaje a ese país con colaboraciones de críticos, poetas y artistas mexicanos y en la primavera de 1947 salió ese número-homenaje a México de *Orígenes* que llevó en su portada un fragmento de un mural de José Clemente Orozco y recogía colaboraciones de Alfonso Reyes, Ermilo Abreu Gómez, Alí Chumacero, Efraín Huerta, Gilberto Owen, Octavio Paz, entre otros.<sup>55</sup> Fue gracias a estas labores como corresponsal y editor, labores que al principio asumió con gran entusiasmo, que entabló una amistad epistolar con el poeta Wallace Stevens, con críticos como Walter Pach, así como con importantes editores como José Bianco; asimismo entró en contacto con poetas y artistas reconocidos que transitaban por Nueva York entre los que estuvieron T. S. Eliot, Stephen Spender, William Carlos Williams, Rufino Tamayo y Luis Cernuda, por mencionar sólo algunos.<sup>56</sup>

Para continuar su formación académica —pues “pensaba seriamente dedicarme a la docencia a pesar de la obstinada oposición de Lezama”—,<sup>57</sup> Rodríguez Feo no siguió profundizando en las letras y la historia norteamericanas, inglesas o de Francia, sino que, como lo recordó años después, “decidí seguir el consejo de Henríquez Ureña y para iniciar mis estudios de

---

<sup>55</sup> Se trató de *Orígenes*, núm. 13 (primavera 1947) que en la portada presenta un detalle del mural *Pinturas murales en la iglesia del Hospital de Jesús, 1942-1944* de José Clemente Orozco y en su sección principal cuenta con los textos “Un padrino poético” de Alfonso Reyes y “Un conquistador” de Ermilo Abreu; seguidos de los poemas: “Amor entre ruinas” de Alí Chumacero, “Los Labios deseados” de Efraín Huerta, cuatro “Sonetos” de Clemente López Trujillo, “Bozz se impacienta” de Gilberto Owen y “Tus ojos” de Octavio Paz. En ese número, la sección de artículos principales cierra con la pequeña nota “Pintura mexicana, 1946” de Justino Fernández.

<sup>56</sup> En las cartas que dirige a Wallace Stevens, Rodríguez Feo asegura que además sostenía intercambios epistolares con el ya mencionado Henríquez Ureña, y otros críticos como Walter Pach y Harry Levin, véase B. Coyle y A. Filreis, eds., *Secretaries*, pp. 44, 64 y 84.

<sup>57</sup> J. Rodríguez Feo, *Mi correspondencia*, p. 32.

literatura española e hispanoamericana me inscribí en el curso de Jorge Guillén sobre poesía española y en el de Pedro Salinas sobre Rubén Darío”.<sup>58</sup> Fue así como a partir de 1944 buscó a los poetas y críticos latinoamericanos o exiliados españoles que para la fecha trabajaban en universidades de Estados Unidos. En 1946 y 1947 conoció, como alumno de la Escuela de Verano de Middlebury College, a Ermilo Abreu, Juan de la Cabada, Max Henríquez Ureña, Jorge Guillén, Pedro Salinas, entre otros. En septiembre de 1947 se matriculó en la Universidad de Princeton para tomar algunos cursos de literatura española con Américo Castro. El encuentro en esos espacios académicos con poetas y críticos españoles y latinoamericanos también dejó huellas en *Orígenes*, donde aparecieron frecuentemente colaboraciones de todos ellos. En particular, es significativa la frecuencia con que en sus páginas encontramos poemas de Pedro Salinas, Jorge Guillén o Vicente Aleixandre, poetas que llegaron a ser buenos amigos de Rodríguez Feo.<sup>59</sup>

Con Pedro Salina y Américo Castro, hispanistas destacados en la academia de Estados Unidos, llegó a cultivar una cercana amistad. Rodríguez Feo se refirió a Salinas como un gran maestro que “sabía transmitir a sus alumnos sus profundos conocimientos en forma tan amena y cautivante que nunca se cansaba uno de oírlo”.<sup>60</sup> A Castro lo defendió de una forma vehemente ante Lezama y sus ácidos comentarios en contra de todo lo que fuera académico:

si supieras que Castro, ese profesor académico que tú te imaginas, es

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>59</sup> Se publicaron poemas como “Rruiseñor y radio”, en *Orígenes*, núm. 4 (invierno 1944), y “Santo de palo”, en *Orígenes*, núm. 16 (invierno 1947), de Pedro Salinas; “El pájaro en la mano”, en *Orígenes*, núm. 2 (verano 1944), y “Antonio”, en *Orígenes*, núm. 21 (primavera 1949), de Jorge Guillén; “El César”, en *Orígenes*, núm. 28 (1951), y “Retrato de poeta”, en *Orígenes*, núm. 33 (1953) de Luis Cernuda; y “No te conozco”, en *Orígenes*, núm. 24 (invierno 1949), y “Comemos sombra”, en *Orígenes*, núm. 33 (1953) de Vicente Aleixandre.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 37.

todo lo contrario. Un hombre apasionado, que *vive* la literatura, que la explica de una manera nada académica, que dice y se desdice porque odia y blasfema de lo profesional y erudito [...]. Si he decidido estudiar con él, no es para que me entregue bibliografía o datos; más bien me placen sus divagaciones, que me provocan a meditar, a rectificar, a ahondar en los problemas literarios.<sup>61</sup>

Entre 1948 y 1950, al tiempo que adelantaba estudios con Castro y dictaba sus primeras clases en Princeton, este crítico seguía muy atentamente la actualidad cultural en Nueva York, leía a Proust, Camus y otros novelistas franceses, se acercaba a poetas italianos y cultivaba amistades con críticos norteamericanos como P. R. Blackmur. Rodríguez Feo hubiera seguido la ruta académica de Pedro Salinas y Américo Castro, que era a la que lo había animado Henríquez Ureña. Sin embargo, en 1950, a pesar de haber dictado algunas clases y de haber recibido la oferta de un cargo como profesor en la universidad de Princeton, dejó la vida académica y se trasladó definitivamente a La Habana. La razón -asegura- fueron problemas de salud, pero quizá otros asuntos, como que algunos de sus amigos más cercanos ya eran mayores y murieron finalizando la década o comenzando la siguiente, influyeron para que los lazos con la actualidad cultural de Estados Unidos se rompieran y le resultara difícil volver. Henríquez Ureña murió en 1946, F. O. Matthiessen en 1950, Pedro Salinas en 1951 y Stevens en 1955. Rodríguez Feo siempre recalca en sus cartas que se sentía muy bien en el ambiente académico de Princeton y disfrutaba enormemente de la vida cultural que ofrecía Nueva York, por lo que el motivo de su traslado definitivo a La Habana es un misterio.

Al instalarse en su ciudad natal, este personaje se interesó cada vez más

---

<sup>61</sup> Carta de febrero de 1948, en J. Rodríguez Feo, *Mi correspondencia*, p. 143.

por los poetas jóvenes y comenzó a poner su atención en Buenos Aires y en sus amistades allí. Todo esto dio frutos en *Orígenes*, donde se hizo un homenaje poético a Martí del que participaron sólo poetas hispanoamericanos y españoles.<sup>62</sup> Sin embargo las relaciones con Lezama se habían enfriado, Rodríguez Feo ya no estaba tan interesado en las labores editoriales y continuamente olvidaba enviar el dinero para la imprenta. A partir de su traslado a La Habana, sólo tres años fueron suficientes para que la amistad con Lezama Lima se hiciera insostenible y llegara a una confrontación. En 1953, después de haber llegado de un viaje por Europa, Rodríguez Feo se encontró con que el poeta había publicado un texto de Juan Ramón Jiménez contra Vicente Aleixandre, a quien había visitado precisamente en ese mismo viaje. Lezama no quiso publicar una nota en la que aclaraba que el otro director de la revista no sabía de la publicación del texto. Rodríguez Feo entonces decidió romper relaciones y editar su propia *Orígenes*, que alcanzó sólo dos números, para después fundar la antiorigenista *Ciclón*.

## **El editor y sus desplazamientos**

Los detalles del oficio como editor y corresponsal de *Orígenes* entre 1944 y 1955, de la misma forma que las preferencias lectoras de Rodríguez Feo, los podemos seguir a través de las relaciones epistolares que sostuvo con Lezama Lima de 1945 a 1953, y con Wallace Stevens de 1945 a 1955. Se trata de un periodo en el

---

<sup>62</sup> Esa *Orígenes*, núm. 33 (1953) reúne una larga lista de textos, la mayoría poéticos, de autores consagrados entre los que cabe mencionar: “Almuerzo al sol” de Gabriela Mistral; “Marginalia. Bomba de ideas” de Alfonso Reyes; “Comemos sombra” de Vicente Aleixandre; “Mi Martí” de Eugenio Florit; “...Que van a dar en el mar” de Jorge Guillén. Además ahí encontramos trabajos de los colaboradores frecuentes –“Doce de los órficos” de Lezama, “Mañana de enero” de Fina García Marruz y “Ofrecimientos” de Cintio Vitier, así como de poetas más jóvenes que por esos años comienzan a publicar sus primeros trabajos como Lorenzo García Vega, Octavio Smith, Justo Rodríguez Luis y Roberto Fernández Retamar.

que el futuro director de *Ciclón* no estuvo realmente en un espacio definido: pasaba constantemente por Nueva York, pues ahí vivía su hermano; residió algunos meses en Vermont, después frecuentó Princeton; pero en ninguno de esos espacios permanecía mucho tiempo. De ellos salía a ver algún concierto, película u obra de teatro a Filadelfia, o tal vez su madre, siempre delicada de salud, lo requería urgentemente en Cuba. A veces visitaba Canadá, iba a Miami o hacía un viaje por el sur de Estados Unidos con, por ejemplo, Mariano Rodríguez. De vuelta en Nueva York intentaba contactar al poeta o artista que estuviera de visita, fuera Eliot, Tamayo, Stevens o Spender, con el objeto de pedir una colaboración, autorizaciones para publicar determinada traducción o para revisar un texto ya vertido al español, y entonces volvía a la vida académica de Vermont o Princeton. Como le comentó a Lezama Lima, se la pasaba “de viaje en viaje”.<sup>63</sup> El poeta replicaba o recordándole sus largas ausencias: “se entrecruzan, se cambian y se pierden tantas direcciones de tal manera que cuando te escribo tengo que revisar todas las cartas para apoderarme de tu última dirección. Eso me causa la sensación de que todas las he recibido de súbito, hasta que alguna rueda y me aclara. En los últimos años casi has vivido en el Norte”;<sup>64</sup> o bien haciéndole alguna broma que apuntaba a mostrarle que no estaba del todo de acuerdo con su nomadismo: “suspiros, castores, pelos de bigote, camafeos de coral con listones de oro viejo, lecturas de la lluvia, saltan como confetis, como ranas con elásticos rosa. Rodeado de un acordeón de imágenes, imploras tu regreso, pides perdón por una ausencia. Lloras sobre los muros de Ilión, recordando el cuerpo gentil de un alquitrán del Canadá. Y trasladas el adjetivo sedoso, collar de gato, para la mesa de noche”.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Carta de agosto de 1947, en J. Rodríguez Feo, *Mi correspondencia*, p. 105.

<sup>64</sup> Carta de enero de 1948, en *ibid.*, p. 132.

<sup>65</sup> Carta de septiembre de 1947, en *ibid.*, p. 118.

Entre viaje y viaje, las lecturas, como el crítico, iban y venían. De sus correspondencias se deduce que fue un gran curioso de la poesía, y no solo del modernismo norteamericano o inglés o de los grandes poetas españoles o latinoamericanos, sino también de los franceses e incluso en algún momento manifestó interés por poetas italianos contemporáneos: “estoy repasando algunas antologías de la poesía moderna italiana. Me gustaría seleccionar cuatro o cinco poetas italianos e insertar uno o dos poemas de cada uno en *Orígenes*”.<sup>66</sup> Stevens, cuando comenzó aquella amistad epistolar con el crítico, llegó a sospechar que acaso su *pen friend* era poeta. No creía que alguien que no lo fuera pudiera tener semejante curiosidad en asuntos poéticos.<sup>67</sup> Por esos años, el crítico vivía muy bien enterado de las actualidades editoriales que circulaban en las revistas literarias de la época como *El Hijo pródigo*, *Voices*, *Quarterly Review*, *Sur*, *Cuadernos Americanos*, *Revista de Indias*, *Vivier*, *Partisan Review* o *Kenyon Review*, en las que seguramente leyó sobre asuntos de actualidad como el existencialismo. Esta corriente en particular, no le interesó particularmente, lo único cercano a él que lo llegó a entusiasmar fue su primera lectura de *La peste* de Albert Camus, pero en general fue más un crítico que un seguidor, le despertaba ciertas sospechas el hecho de que fuera una moda del momento.<sup>68</sup> No obstante, asistió a las conferencias y obras de teatro que Simone de Beauvoir y Jean Paul Sartre dieron o estrenaron en Nueva York entre 1947 y 1949, que por cierto no merecieron muchos elogios de su parte, pues según le aseguró a Lezama, era muy evidente

---

<sup>66</sup> Como veremos, esta idea la llevara a cabo en *Ciclón*, mientras otras iniciativas, como la antología de cinco nuevos poetas norteamericanos –que Allen Tate “me está ayudando a recopiar”–, nunca verán la luz, véanse las Cartas de marzo 18 de 1947 y la del 17 abril de 1947, en *ibid.*, pp. 68 y 75.

<sup>67</sup> En la carta de marzo 19 de 1945 Stevens apuntó: “you are probably a poet yourself, or so I gather. Only poets are really interested in poetry”, en B. Coyle y A. Filreis, eds., *Secretaries*, p. 46.

<sup>68</sup> Aunque como vemos más adelante, su opinión hacia las novelas de Camus será muy distinta unos meses más tarde, después de la primera lectura de *La Peste* en una misiva dirigida a Stevens de marzo 13 de 1948 se refirió a ella con gran entusiasmo: “I believe it is the most important novel since *The Magic Mountain* [...] it is another allegory of our times but more powerful and human and less intellectual, that is to say less german-philosophical”, en B. Coyle y A. Filreis, eds., *Secretaries*, p. 122.

que la pareja iba a los Estados Unidos a hacer “propaganda existencialista”.<sup>69</sup> En cambio lo cautivó la crítica de Harry Levin, F. O. Matthiessen o R. P. Blackmur. Solía pedir a Stevens recomendaciones de trabajos de otros críticos sobre poesía moderna norteamericana o francesa,<sup>70</sup> o le comentaba qué le habían parecido novedades editoriales como *Les impostures de la poésie* (1945) de Roger Caillois o *Lettres de la view littéraire d' Arthur Rimbaud* (1945), volumen publicado por Gallimard.<sup>71</sup>

Entre 1947 y 1948, cuando tomó seminarios con Pedro Salinas, Jorge Guillén, Ermilo Abreu Gómez y Américo Castro, y entabló amistad con Soledad Salinas y Juan Marichal, se entusiasma por la literatura española. Entonces abundaron en sus cartas a Lezama opiniones sobre una conferencia a la que asistió dedicada al poema del Cid o su acercamiento a la obra de Unamuno:

Middlebury es un encanto. Hoy habla [Leo] Spitzer sobre el poema del Cid. Siempre hay algo interesante para distraernos. Ahora estoy leyendo Unamuno. ¡Que inmenso, qué coloso! ¡Cuántas sugerencias para el espíritu actual en él! Y pienso escribir algo sobre su concepto de la duda, de la agonía, del ser eterno y sus agónicas ansias de inmortalidad. También leo otras cosas: Kierkegaard y Pascal y Carducci y Flaubert tras oír el eco de Unamuno.<sup>72</sup>

Es así como profundiza en el conocimiento de la literatura española y llega a

---

<sup>69</sup> Carta de abril 20 de 1947, en *ibid.*, p. 78.

<sup>70</sup> Stevens le recomendó por ejemplo *Introduction à la poésie française* (Paris, Gallimard, 1939), véase la carta de marzo 2 de 1945, en B. Coyle y A. Filreis, eds., *Secretaries.*, p. 43.

<sup>71</sup> El agosto 3 de 1945 le cuenta a Stevens que está escribiendo un artículo sobre Scott Fitzgerald para *Sur* – artículo que por cierto nunca termina porque de pronto le pareció demasiado aburrido: “my essay on Scott Fitzgerald is gathering moths in the deepness of a drawer. I came to him with the best intentions but he bores me so” – y sostiene que al tiempo lee la biografía *La vie de Molière* escrita por Ramón Fernández (1929) y las cartas de Rimbaud publicadas poco tiempo atrás, en *ibid.*, p. 67.

<sup>72</sup> Carta del 17 de julio de 1947, J. Rodríguez Feo, *Mi correspondencia*, p. 95.

dictar algunos seminarios, justamente en literatura española, en Princeton. En ese periodo informa a su corresponsal habanero que las lecturas para sus clases son mayoritariamente de poetas españoles de los siglos XVI y XVII –Gutierre de Cetina, Cristóbal de Castillejo, Juan de Mena y el Marqués de Santillana– mientras que a Stevens le cuenta su experiencia de lectura del *Quijote* –“for the ‘first’ time”– o de lo mucho que disfruta de un poema de Quevedo.<sup>73</sup> Mientras tanto no deja de leer autores franceses bastante populares en el momento como Albert Camus, sigue al tanto de novedades del mundo editorial de Nueva York y continúa suscrito a las revistas literarias que daban un panorama de la actualidad cultural como *Sur*.

Aunque los maestros corresponsales Stevens y Lezama Lima no parecían interesados en las estéticas del absurdo y el grotesco, la lectura de autores del Renacimiento y del Siglo de Oro llevaron al crítico a explorar esta línea de la tradición. Esas nuevas lecturas le dan a Rodríguez Feo una perspectiva distinta que lo lleva a tomar distancia de obras que una vez lo deslumbraron como las de Albert Camus u Ortega y Gasset, y a leer desde una postura un tanto escéptica las novedades que llegaban a sus manos. En la misiva de noviembre de 1948, sólo unos meses después de la carta antes citada a Stevens, Rodríguez Feo le comenta a Lezama su opinión sobre *L'Étranger* y *La peste*. Afirma que “las dos novelitas” le parecían “deliciosamente *naïves*” y que “el buen Camus” había asimilado “à la *française*” el estilo de dos escritores que no eran de su agrado –Hemingway y Steinbeck–, al hacer novelas moralizantes con una perspectiva trágica de la vida: “En *L'Étranger*, el héroe lleva una existencia casual, asesina a otro sin razón y termina todo en una visión gris y barata. *La peste* es la crónica de Orán durante

---

<sup>73</sup> Véanse las cartas octubre de 1948, en *ibid.*, p. 157 y de febrero 3 de 1949, en B. Coyle y A. Filreis, eds., *Secretaries*, p. 152.

una plaga bubónica. Todo lleva a presentarnos cómo se comporta el pueblo en esos trances precarios; la moraleja parece ser que todos somos buenos y heroicos en el fondo si nos dan una plaga”.<sup>74</sup> De la misma forma, en abril de 1950 asegura a Stevens que gracias a la lectura de una nueva colección de relatos –*The Wrong Set* de Angus Wilson (1949)– había caído en cuenta de la dificultad progresiva que encontraba al leer a los escritores modernos porque le parecían mediocres y poco estimulantes.<sup>75</sup>

Durante la primera mitad de los años cincuenta los gustos de aquel “*scholar*” se inclinaron aún más hacia esos juegos formales del humor, el absurdo y hacia las obras que producían ciertos efectos de distanciamiento. Se alejó cada vez más de los gustos que compartía con Stevens y Lezama. Perdió el entusiasmo por *Orígenes* y sus habituales colaboradores. La disparidad entre los juicios del crítico y los criterios de Lezama se ve en las últimas misivas que intercambiaron y en la disputa que lo llevó a fundar *Ciclón*. Su distanciamiento de Stevens también es evidente en una de las últimas cartas que el crítico le dirige al poeta, fechada el 25 de febrero de 1952, donde deplora abiertamente lo que para él era una atrofiada imaginación de un puritano como André Gide y exalta los juegos de la imaginación estética de Marcel Schwob. Allí insiste en que prefiere la ornamentación del segundo a la sinceridad del primero y que toda la angustia por el pecado y la culpa de Gide resultan aburridas para una sensibilidad 'tropical' como la suya.<sup>76</sup> Un año después Rodríguez Feo se acerca a Virgilio Piñera, rompe

---

<sup>74</sup> En J. Rodríguez Feo, *Mi correspondencia*, p. 167.

<sup>75</sup> En la Carta de abril 21 de 1950, el crítico apunta: “I read a nasty little collection of short stories by a new British writer, Angus Wilson, called *The Wrong Set*. Frankly, they were not amusing or biting as they had made me believe. I find it more and more difficult to read modern writers. They are on the whole so mediocre”, en B. Coley y A. Filreis, eds., *Secretaries*, p. 176.

<sup>76</sup> Allí se lee: “all these citations have a point: Mr. Gide imagination. So if you read him and Monsieur Schwob you'll see what I am trying to get at. It's better to have an archaeological imagination than an atrophied imagination. I prefer Schwob's pure ornamentation to Gide's 'pure' sincerity. It's a matter of temperament. To my tropical senses all of Gide's struggles seem a bore”, en *ibid.*, p. 194.

relaciones con los poetas origenistas y suspende su amistad epistolar con Wallace Stevens.

Como se puede apreciar, las preferencias de Rodríguez Feo iban de la literatura francesa del XIX a los escritores italianos contemporáneos, de los poetas y críticos de la poesía moderna anglosajona y francesa a autores clásicos españoles. De Unamuno a Levin, de Eliseo Diego a la crítica de Blackmur. De la lectura de ensayistas como Reyes o de los poetas cubanos amigos a la crítica de arte de Walter Pach. Un conjunto ciertamente ecléctico del que quedaron algunas muestras en sus revistas. *Orígenes* durante sus primeros dos años recogió colaboraciones de los poetas modernistas, de críticos norteamericanos y notas de actualidad de Estados Unidos. Todas estas colaboraciones gozaron de un lugar privilegiado junto a las de Salinas, Guillén, Cernuda y Aleixandre, aunque no todo esto fuera del gusto de Lezama.

Lo que tienen en común los poemas y ensayos que por iniciativa de Rodríguez Feo ocuparon las páginas de *Orígenes* es que casi todos son colaboraciones de críticos o poetas que de una forma u otra transitaban por la academia. Publicó capítulos de dos de los libros más conocidos de Harry Levin y un ensayo crítico de F. O. Matthiessen; también el estudio “Dido en la poesía de Chaucer” de María Rosa Lida –que llegó a sus manos gracias a Henríquez Ureña–,<sup>77</sup> la versión en español del trabajo de Theodore Spender, “*Stephen Hero: El manuscrito inédito de El retrato de un artista adolescente*”,<sup>78</sup> y redactó un pequeño ensayo sobre la crítica cultural del filósofo George Santayana.<sup>79</sup> Todos estos

---

<sup>77</sup> En *Orígenes*, núm. 4 (invierno 1944).

<sup>78</sup> En *Orígenes*, núm. 3 (otoño 1944).

<sup>79</sup> José Rodríguez Feo, “George Santayana: crítico de una cultura”, núm. 1 (primavera 1944). Además el crítico tradujo un fragmento de la autobiografía de este reconocido intelectual: George Santayana, “Epílogo a mi anfitrión el mundo”, en *Orígenes*, núm. 21 (primavera 1949) y se publicó una nota con motivo de su muerte en 1953, en Humberto Piñera Llera, “Jorge Santayana”, *Orígenes*, núm. 33 (1953).

textos ensayísticos tienen tono académico y profundizan en aspectos formales o discuten asuntos relacionados con los métodos de estudio literario. Entre los poetas, incluso el joven John Malcolm Brinnin –traducido por Eugenio Florit, pero seguramente sugerido por Rodríguez Feo– se ajusta al perfil de poeta-crítico académico que eran también T. S. Eliot o el mismo Pedro Salinas. Otro sector de esas colaboraciones que llegó a las páginas de la revista por iniciativa de este crítico fue la crítica de arte. Eran ensayos extensos como “Las relaciones entre la poesía y la pintura” de Wallace Stevens,<sup>80</sup> o notas que integraron la sección miscelánea. Únicamente dando una mirada al primer número de *Orígenes*, el lector constata que la crítica de arte ocupa un espacio importante en sus páginas, pues allí Guy Pérez Cisneros inaugura la sección de notas con sendas reseñas a exposiciones de René Portocarrero y Roberto Diago y aparece una entrevista que James Johnson Sweeney había hecho al artista Marc Chagall en traducción de Rodríguez Feo.<sup>81</sup>

### **Crítico y traductor**

Como agudamente señala Patricia Willson, los traductores seleccionan lo que más les conviene para intervenir en su medio. Sus elecciones pueden depender, o bien del interés por renovar el inventario de bienes culturales, o de una intención pedagógica que apunta a cimentar criterios morales. Willson profundiza en los casos de Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges y José Bianco en la Argentina de mediados de siglo XX y demuestra cómo cada uno de ellos diseñó sus propias

---

<sup>80</sup> En *Orígenes*, José Rodríguez Feo, trad., núm. 30 (1952), fragmento del volumen *The Necessary Angel* (1951).

<sup>81</sup> En esa primera *Orígenes*, núm. 1 (primavera 1944), en la sección “Notas” parecieron en este orden: “Lo atlántico en Portocarrero” y “Diago” de Guy Pérez Cisneros; “XI concierto ordinario de la Orquesta Filarmónica” por Eduardo Valdés Santo Tomás, y “Una entrevista con Marc Chagall” por James Johnson Sweeney en traducción de José Rodríguez Feo.

estrategias de traducción y concibió de forma muy distinta su labor. Existen “estrategias editoriales” que determinan la manera como se construye una idea sobre lo extranjero: “el modo más notorio es la elección de los textos que serán traducidos, emergente más o menos inmediato de la puesta en relación comparativa entre la propia literatura y las literaturas extranjeras. De la comparación surgen representaciones de aquello de lo que se carece, de aquello cuya importación resultaría benéfica”.<sup>82</sup> Esas estrategias editoriales en el caso de Rodríguez Feo se pueden seguir primero en sus criterios de traducción y después en sus artículos críticos.

Rodríguez Feo sugirió la mayoría de los textos a traducir para la revista coeditada con Lezama Lima y un número considerable de esas traducciones las realizó él mismo. De hecho fueron justamente traducciones el grueso de los escritos que cuentan con su firma: veinticuatro de treinta y cuatro.<sup>83</sup> No resulta exagerado entonces afirmar que en sus manos estuvo la forma como en *Orígenes* se “utilizó” lo extranjero para intervenir en el medio intelectual cubano o, como lo dijo Lezama Lima, para que esas figuras poéticas de la intelectualidad internacional y sus obras dejaran de ser “una nostalgia provinciana, deseado entre toscos deslumbramientos y habitual servidumbre, sino un conocimiento cercano de diálogo y de comunidad creadora”.<sup>84</sup>

Fueron tres los sectores que le parecieron dignos de traducción en ese mundo variado que Rodríguez Feo recorrió, entre viaje y viaje, como agente

---

<sup>82</sup> En seguida Willson cita a François Châtelet: “todo imaginario no sólo es *de* algo, sino *para* algo, y expresa en su contenido mismo una insatisfacción”, Patricia Willson, *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo xx*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, p. 28.

<sup>83</sup> Es bastante probable que muchas de las traducciones de autores que no eran colaboradores frecuentes de la revista hayan sido encargadas u obtenidas por Rodríguez Feo como el poema “Un río” de John Malcolm Brinnin, Eugenio Florit, trad., en *Orígenes*, núm. 5 (primavera 1945); y los “Cuatro poemas” de Wallace Stevens, Oscar Rodríguez Feliú, trad., en *Orígenes*, núm. 7 (otoño 1945).

<sup>84</sup> José Lezama Lima, “Alrededores de una antología”, *Orígenes*, núm. 31 (1952), p. 66.

cultural en Nueva York o siendo estudiante de universidades estadounidenses: la poesía moderna en lengua inglesa, la obra de algunos críticos académicos norteamericanos con los que había estudiado y las notas de crítica de arte o estética de actualidad que recogía en otras revistas que leía. En las páginas de *Orígenes*, en primer lugar, encontramos los poemas de Eliot, Stevens y Stephen Spender, así como un artículo de Auden, junto a poetas más jóvenes como John Malcolm Brinnin. En segundo lugar Rodríguez Feo llevó algo de la crítica que a él más le gustó, mientras fue estudiante de Harvard. Se trató de Levin –gran crítico de Joyce– y F. O. Matthiessen, autores, aún hoy, casi desconocidos entre los círculos letrados latinoamericanos.

Rodríguez Feo se sintió atraído hacia Harry Levin por su forma de abordar el modernismo anglosajón, la tradición poética moderna y el realismo francés del siglo XIX. Aunque la relación del futuro director de *Ciclón* con Levin no fue tan cercana como la que sostuvo con Henríquez Ureña, ni existió un vehemente intercambio epistolar como sí tuvo con Stevens, Rodríguez Feo siguió la obra del crítico comparatista con atención y mantuvo una comunicación epistolar con él a lo largo de los años. Con su inconstancia y su nomadismo, es significativo que sea el único autor cuyos textos traduce en tres ocasiones durante los años en que dirigió *Orígenes* y también uno de los pocos que llegaron a ocupar las páginas de *Ciclón*.<sup>85</sup>

Acercarse a Levin implicaba recorrer los caminos de una crítica de literatura comparada que entendía la tradición norteamericana en relación con otras literaturas y que estudiaba tanto la tradición poética en lengua inglesa como

---

<sup>85</sup> Rodríguez Feo también tradujo para *Orígenes*: “James Joyce: un epitafio, en *Orígenes*, núm. 10, verano, 1946, traducción del capítulo final del libro: *James Joyce: A Critical Study* (1946) y “*Madame Bovary*: La catedral y el hospital”, en *Orígenes*, núm. 32, 1952, fragmento traducido del libro *The Gates of Horns: A Study of Five French Realists* (salió cuando el libro aún estaba inédito pues fue publicado sólo hasta 1963).

la de los novelistas franceses del siglo XIX. El relativismo era importante en este tipo crítica, pues Levin partía del supuesto de que el canon y la tradición estaban en continuo cambio. Esto era la base de su comparatismo, entendido como un método para conocer las relaciones culturales más que un intento por formular juicios o para encontrar verdades: algo que sí hacían otras corrientes contemporáneas del pensamiento crítico como el marxismo o la neo-escolástica, según denunciaba el propio Levin.<sup>86</sup> Este crítico trataba de relativizar los criterios de la ciencia literaria, otorgándoles una perspectiva histórica. Con esto demostraba que el sentido progresista de novedad al que apuntaban algunas miradas a la tradición no era absoluto, y que los cánones, variables y arbitrarios, dependían de los contextos y las preocupaciones políticas, religiosas e ideológicas de quienes los postulaban. De ahí se desprendía que, por ejemplo, considerara la crítica como un género literario y el ejercicio crítico no como una tentativa por alabar o reprobado obras o autores, sino como un acto de comprensión, un esfuerzo por leer las obras en profundidad, conjugando el conocimiento de su contexto histórico-social.

Rodríguez Feo decidió traducir reflexiones sobre crítica literaria y estética. En *Orígenes*, por ejemplo, encontramos la traducción de “Taine y su influencia en la crítica literaria”, ensayo en el que Levin revisa el método crítico del historiador francés del siglo XIX subrayando sus limitaciones y sustenta la tesis según la cual los críticos contemporáneos norteamericanos que habían seguido sus pasos – tanto los de tendencia liberal como los de tendencia marxista– planteaban una

---

<sup>86</sup> Por ejemplo, en el ensayo “Art as Knowledge”, Levin asegura: “So long as we exist in history, we are bound to see ourselves and everything else in relation to its –relatively, rather than under the aspect of eternity. Marxism and Neo-Scholasticism may profess their conflicting absolutes; but their very coexistence is simply another argument for relativism. While the historical method has sharpened our sense of direction, the comparative method has sharpened our sense of relationship, so that André Malraux discusses art –as Arnold Toynbee discusses civilization– in the light of its totality”, en Harry Levin, “Art as Knowledge”, *Context of Criticism*, Cambridge, Harvard University Press, 1957, pp. 34-35.

crítica en la que reinaba el determinismo y se presentaba una perspectiva sesgada de las obras o los fenómenos analizados.<sup>87</sup> Allí Levin comenta, que si bien a los lectores de mediados de siglo xx les podía divertir la ingenua pretensión del historiador positivista del XIX de intentar resolver los problemas morales que manifestaban las obras por medio de “meras fórmulas químicas”,<sup>88</sup> no sucedía lo mismo con los planteamientos de críticos contemporáneos que habían profundizado en los métodos propuestos por un hombre tan legítimamente representativo de su época como lo había sido Taine. Afirma Levin que su modo de entender la literatura inglesa, por ejemplo, no podía ser tomado como una metodología, pues era “un manifiesto”.<sup>89</sup> Desapueba, además, el hecho que en los análisis de Taine se dedujera de “una simple conjetura personal las cualidades de una obra”.<sup>90</sup> Taine –explica– era un impresionista de la crítica y “sus impresiones le engañaron y a causa de los artificios del teatro confundió los personajes con los actores y la vida con la literatura”.<sup>91</sup> Si esto pasaba con la crítica de Taine –concluye Levin– sus sucesores –como Gustavo Lanson– fueron más allá: “industrializaron su procedimiento para extraer los contenidos de las obras” haciendo no crítica literaria, sino “una especie de suplemento ilustrado de la historia”.<sup>92</sup>

En *Ciclón* se publicó el ensayo “La puerta de marfil”, donde el comparatista presenta un recorrido por las distintas formas en que la tradición literaria de Occidente había concebido la relación entre lo irreal/lo real; la realidad/lo

---

<sup>87</sup> Harry Levin, “Taine y su influencia en la crítica literaria”, en *Orígenes*, núm. 5, primavera, 1945, pp. 3-8.

<sup>88</sup> Harry Levin, “Taine y su influencia en la crítica literaria”, José Rodríguez Feo, trad., *Orígenes*, núm. 5 (primavera 1945), p. 4.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 5

<sup>90</sup> *Idem.*

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 7.

fantástico; el sueño/la vigilia; lo fáctico/la utopía o la edad dorada.<sup>93</sup> La iniciativa de traducir y publicar este ensayo de Levin en una revista de un perfil tan lejano del académico como el de *Ciclón*, sugiere un interés de Rodríguez Feo por dar a conocer una crítica cultural y un enfoque comparatista poco difundidos entre los lectores de sus revistas, quienes sin embargo discutían con frecuencia sobre el problema de entender la literatura como una ciencia social o como una forma muy elaborada de escapar de la realidad. En América Latina estos asuntos, hasta mediados del siglo veinte usualmente se discutían en diálogo con la tradición alemana, de la mano del culturalismo o leyendo atentamente las opiniones de poetas franceses como Paul Valéry, y los maestros del simbolismo como Stephan Mallarmé, así fuera para refutarlas. De modo que estas teorías de Levin que fueron trasladadas por Rodríguez Feo del contexto de la academia de Estados Unidos a un campo en el que se encontraron con otros interlocutores debieron haber resultado algo excéntricas. Sobre todo al compararlas con ideas, ampliamente difundidas, que confiaban en el devenir de la cultura y que vinieron de la mano de intelectuales que, como Lezama Lima o Alejo Carpentier, se formaron con las traducciones de críticos como Oswald Spengler o Karl Vossler, en versión de Ortega y Gasset y su *Revista de Occidente*.

Mientras estuvo al frente de *Orígenes*, Rodríguez Feo eligió traducir sobre todo poetas reconocidos del movimiento modernista anglosajón como Wallace Stevens o T. S. Eliot; pero cuando dirigió *Ciclón*, dio prioridad a la crítica cultural revisionista e iconoclasta y publicó mayoritariamente traducciones de ensayos más poéticos o especulativos que académicos como los “Comentarios” de André Malraux, “Oscar Wilde en prisión” de Robert Merle, “Arte y neurosis” de Lionel

---

<sup>93</sup> Harry Levin, “La puerta de marfil”, en *Ciclón*, núm. 4, vol.1, julio, 1955, pp. 15-23.

Trilling, entre otros.<sup>94</sup> Para la sección de poesía que apareció en *Ciclón*, Rodríguez Feo sólo tradujo tres poemas: “Eurídice” de Edith Sitwell, “Estratis el marinero entre los agapantis” y “El rey de Asine” de Giorgos Seferis, pero encargó traducciones de poetas italianos contemporáneos y seleccionó piezas de algunos jóvenes españoles. El conjunto habla de sus exploraciones estéticas de los años cincuenta, alejadas de los gustos de Lezama Lima y Wallace Stevens, que privilegiaron a poetas que buscaron salir de las convenciones de su medio y que apostaron por rutas distintas a las de la poesía lírica. Estas elecciones respondieron a su propósito de poner a circular autores que resultaban innovadores en el campo cubano y entre las redes letradas latinoamericanas. Pero sobre esto volveré en el segundo capítulo.

En defensas posteriores de su labor como editor, él mismo exaltaría su papel como intermediario y difusor. Así lo hizo en la conferencia que dictó en 1990 en un encuentro en París que trató las publicaciones periódicas literarias latinoamericanas del siglo XX. Allí subrayó que, gracias a los intercambios propiciados por él mismo, sus revistas *Orígenes* y *Ciclón* llevaron novedades culturales a la Isla e hicieron que la literatura cubana llegara a formar parte de discusiones literarias internacionales. Según sus propias palabras, aquellas revistas “ofrecen gran importancia para la literatura cubana, la dan a conocer en el mundo. Octavio Paz, Alfonso Reyes, leían *Orígenes* y *Ciclón*, colaboraron en las revistas. Las leían en Buenos Aires Borges y la gente de *Sur*, las leía en Estados Unidos Wallace Stevens, las leía en Madrid Vicente Aleixandre”.<sup>95</sup> En las

---

<sup>94</sup> Robert Merle, “Oscar Wilde en prisión”, en *Ciclón*, vol. 1, núm. 3, mayo, 1955; André Malraux, “Comentarios”, en *Ciclón*, vol. 2, núm. 3, mayo, 1956; Lionel Trilling, “Arte y neurosis”, en *Ciclón*, vol. 2, núm. 5, septiembre, 1956. José Rodríguez Feo también tradujo los siguientes ensayos: Harry Levin, “La puerta de marfil”, vol. 1, núm. 4, julio, 1955; Lionel Trilling, “Freud y la literatura”, vol. 2, núm. 6, noviembre, 1956; Wystan Hugh Auden, “En memoria de Sigmund Freud”, en *Ciclón*, vol. 2, núm. 6, noviembre, 1956.

<sup>95</sup> José Rodríguez Feo, “Las revistas *Orígenes* y *Ciclón*”, *América, Cahiers du CRICCAL* (París), núm. 9-10 (1992), pp. 41-45.

coleccionadas de la Biblioteca México, que se abrieron al público en diciembre de 2012, encontramos a *Orígenes* y a *Ciclón* al lado de revistas ampliamente reconocidas como *Sur*, *Casa de las Américas* o *Cuadernos Americanos*. El hecho de que esas revistas formaran parte de las bibliotecas privadas de un renombrado poeta como Alí Chumacero o del influyente editor y ensayista José Luis Martínez corrobora aquella afirmación de Rodríguez Feo que subrayó la amplia difusión de sus revistas.

El resto de la producción intelectual de Rodríguez Feo fue ensayística y también publicó notas críticas sobre actualidad artística o literaria. Entre 1944 y 1955, sus ensayos fueron apareciendo en *Orígenes*.<sup>96</sup> En ellos sobresale, por un lado, una perspectiva histórica para la lectura crítica que analizaba la relación entre los valores morales de la sociedad y la literatura y, por el otro, el gusto por autores iconoclastas que festejaba el juego formal, el absurdo y el buen humor. Eran de su interés las relaciones entre la moral del medio social y la literatura, porque partía de la certeza, anunciada por él mismo en un ensayo sobre *Moby Dick*, de que “el código moral y estético de un artista o la creencia del mismo, siempre revelarán la tradición que informa su pensamiento”.<sup>97</sup> De ahí su empeño en ilustrar a lectores hispanoamericanos cómo concepciones morales de la cultura anglosajona eran fundamentales en la obra de autores como Herman Melville o André Gide. Rodríguez Feo veía una distancia importante entre la visión de mundo hispano-católica y la de autores protestantes, por eso creía necesario enfatizar en algunos aspectos que de otra forma podían pasar inadvertidos, que constituían la estructura y las motivaciones de muchas obras ya

---

<sup>96</sup> Al contrario de los escritores amigos suyos que publicaban en los más diversos medios además de sus propias revistas, Rodríguez Feo no solía publicar en otras revistas o periodicos culturales fuera de las suyas.

<sup>97</sup> José Rodríguez Feo, “*Moby Dick* o el aislamiento heroico”, *Orígenes*, núm. 6 (verano 1945), p. 18. El ensayo salió a propósito de la traducción al español que había sacado Emecé en Buenos Aires en 1944 y que seguro estaba circulando entre sectores intelectuales de toda Latinoamérica.

clásicas no sólo en la tradición literaria anglosajona sino del campo literario internacional. En el caso particular de Melville y Gide, se trataba de asuntos que en su opinión sólo salían a la luz al reparar en la cosmovisión del puritanismo.

En aquel ensayo dedicado a *Moby Dick*, Rodríguez Feo argumenta que la simbología a la que recurre Herman Melville tiene dos niveles. La naturaleza es al tiempo símbolo el mal y manifestación de un ser absoluto que castiga las pretensiones de un individuo que se cree infalible. Frente a esos dos sentidos de lo natural actúa un héroe, Ahab, que según el crítico, tiene rasgos románticos y también algo de demoníaco, en el sentido puritano. De ahí se deriva que el empeño de Ahab en la búsqueda de un monstruoso animal sea al tiempo un acto heroico y un error: “su lucha titánica contra el mal, su voluntad férrea y su furia demoníaca hacen de Ahab un héroe romántico grandioso [...]. La blasfemia de Ahab es esta insistencia en vengar y destruir algo que está más allá de todo esfuerzo humano; Ahab llega a creerse un dios en su persecución del Mal”.<sup>98</sup> Según esta lectura de *Moby Dick*, Ahab se va contra fuerzas desconocidas, se revela contra lo natural, contra lo que está más allá de su condición y en un sentido religioso debe sufrir como castigo la soledad. Pero se trata de una soledad, o *loneliness*, que estaba asociada al libre albedrío de un individuo y no a la connotación de la soledad más cercana al abandono, propia de la moral católica.

Ese asunto de la moral protestante y del puritanismo lo retoma en la nota “André Gide. Ícaro sin sol”, publicada en la sección miscelánea de *Orígenes* a propósito de la muerte del escritor francés en 1951. En este caso, Rodríguez Feo argumenta que Gide pertenecía “a esa raza de intelectuales, más que artistas” inclinados hacia géneros como la carta, la autobiografía o el diario, que ponían la voz y la experiencia del individuo en el centro y a partir de ella pretendía juzgar el

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, pp. 18-19.

mundo objetivamente.<sup>99</sup> Para el crítico, Gide era un escritor cuya genealogía correspondía a la literatura protestante en la línea de D. H. Lawrence, sólo que se trataba de un protestantismo secularizado, “vaciado de todo verdadero contenido teológico”, porque Gide se encontraba en una posición incómoda y contradictoria que combinaba el puritanismo sajón con la formación racionalista en el pensamiento francés.<sup>100</sup> Gide –afirma el crítico– seguía hábitos morales de fe puritana. De ahí que *Los alimentos terrestres* (1897), que en apariencia era un testimonio progresista de un irreverente, en realidad creara un mundo desde una visión panteísta. Su autor observaba y juzgaba la diversidad del mundo desde los marcos restringidos de su propia moral y esta posición –argumenta Rodríguez Feo– le permitía pasearse por el mundo al lado de gente que él mismo reprobaba moralmente, aplaudiendo sus hazañas, pero sin realmente sentirse parte del mismo mundo. Cuando las experiencias vividas eran demasiadas, volvía al lugar resguardado del mal del que había partido: “en vano se movió entre esos dos dilemas del existir y del pensar; del mirar y no compartir en la vida que lo rodeaba, tan llena de tentaciones y delicias. Siempre lo vemos retroceder a su *château* en Francia a entregarse a las tareas de la inteligencia cuando se sentía un poco agobiado por el peso de la brutalidad y de la salud hipócrita”.<sup>101</sup> Su conclusión es que Gide observaba e inquiriría, pero nunca se vinculaba completamente con los espacios por los que pasaba porque recorría el mundo para explorar su propia conciencia.

Todo esto era causado por el exotismo que también percibía el futuro director de *Ciclón* en Hemingway. En una de las misivas a Stevens no dudó en comentar que este escritor se le antojaba un puritano de Illinois cazando

---

<sup>99</sup> José Rodríguez Feo, “André Gide, Ícaro sin sol”, *Orígenes*, núm. 27 (1951), p. 57.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 58.

experiencias exóticas en lugares que no tenía ninguna posibilidad de proporcionar aventuras.<sup>102</sup> Las críticas se extendían al propio Stevens, con quien continuamente ironizaba sobre las distancias entre los “Spaniards” y los “Nordic men”. En una ocasión, con algo de encono, le comentó que él no veía diferencia alguna entre lo que leía y lo que vivía y que no leía para encontrar valores especiales o verdades perennes, sino por el placer de pasearse por los mundos de la imaginación, y que quizá esa ligereza en el modo de leer literatura se debiera a que los latinos eran más superficiales y frívolos en el modo de apreciar las artes que los nórdicos.<sup>103</sup> Estas opiniones seguramente tenían que ver con su vida como cubano en Estados Unidos y con la idea más generalizada que se tenía de Cuba fuera de ella en los tiempos de Batista. También nos habla de sus relaciones con la intelectualidad estadounidense, en general algo frías, y atravesadas por cierta rivalidad; lo que contrasta con la calidez de su relación con Henríquez Ureña, con Lezama Lima –hasta la disputa de 1953– y con el propio Piñera –hasta 1959–.

La figura del poeta era otro tema que inquietaba a Rodríguez Feo, fue el tópico que más encontramos en las discusiones que sostuvieron el primer año de correspondencia (1944-1945) y además una excusa más para debatir con Stevens sobre el exotismo. En una oportunidad, el crítico interrogó al poeta sobre la noción de “*major men*” que éste había mencionado en *Notes Toward A Supreme Fiction* (1942), ensayos dedicados al trabajo creativo y a las fuentes de la inspiración, donde se menciona que existen algunos hombres que exploran el mundo de la poesía con éxito y que tienen acceso a una fuente poética, una

---

<sup>102</sup> Carta del 25 de febrero de 1952, en B. Coley y A. Filreis, *Secretaries*, p. 42.

<sup>103</sup>“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. Mr. Ortega y Gasset would certainly subscribe to that last state of affairs”, carta de febrero 25 de 1952, en B. Coley y A. Filreis, *Secretaries*, p. 195.

capacidad especial para invocar las musas.<sup>104</sup> El tema lleva a Rodríguez Feo a referirse a Hemingway y a comparar la obra de este con la de Stevens. En contraste con la capacidad de este poeta para dar forma a auténticas experiencias sugestivas, el crítico deplora la obra de Hemingway, que encontraba una fraudulenta exploración de la estética grotesca que dotaba de exotismo los lugares que describía.<sup>105</sup> Para él, en los universos inventados por el autor de *El viejo y el mar* se encontraban más los prejuicios y dilemas morales del propio escritor, que el mundo aparentemente grotesco que pretendía presentar y que, de hecho, exotizaba.<sup>106</sup>

En la siguiente carta Stevens asegura no entender muy bien la pregunta de Rodríguez Feo sobre los poetas o “*major men*”, pero cuando Rodríguez Feo hace el comentario sobre la falsedad de lo grotesco en Hemingway le responde con un par de poemas: “A Word with José Rodríguez Feo” y “Paisant Chronicle”, los dos publicados en la revista *Voices*, núm. 21 (Spring 1945). El segundo menciona apenas de pasada el asunto de la figura del creador y, en particular, del poeta. Pero el primero es interesante porque no se refiere a Hemingway, pues Stevens confiesa no haberlo leído y no estar interesado en hacerlo, sino que va a la poesía,

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>105</sup> El crítico, podemos leer en su correspondencia, admiraba la capacidad de Stevens para dar forma a ciertos detalles de la vida en su poesía. Una forma que no tenía solamente la intención de representar sino de crear experiencias innovadoras en el lector como la de transmitir cierta luminosidad. En la carta del 13 de febrero de 1945 dirigida a Steven, Rodríguez Feo enumera las virtudes de la forma como en los poemas de este se expresaban visiones de pequeñas cosas de la cotidianidad, en particular alababa la forma cómo el poeta expresó la luminosidad del ambiente en la isla en “Discourse in a Cantina at Havana” –traducido y publicado en *Revista de avance*, núm. 40 (noviembre 1929).

<sup>106</sup> En una de sus cartas a Stevens Rodríguez Feo afirma: “Of course I have never come to admire Hemingway: I mean that if you are a real blood and bone latino, you find absurd and a bit of an affectation those 'virile problems' which seem to bother him so much. I sincerely think him an Illinois Puritan hunting for exotic sensations in the places and things which are naturally empty of all possibilities of adventure. I should have not said PURITAN, because he is really more of a bourgeois and his dislike of certain authors condemns him in my eyes. The fact that he has had such a success makes me fear for that hierarchy of values which must reign in a nation if its culture is not going to fall into the most slappiest of arrangements”, en *ibid.*, 41.

a sus fuentes y, en particular, a lo grotesco como uno de sus motivos.<sup>107</sup> “A Word with Rodríguez Feo” comienza poniendo a éste como secretario de la luna que critica el modo como ella actúa sobre imbéciles, sobre seres en los que el mundo interior, la noche, saca todo lo grotesco. El poema pregunta si acaso la noche misma, la reina de la ignorancia, es la naturaleza del mundo interior del hombre o si es el ámbito lunar de La Habana el que propicia que se manifieste algo del mundo interior de los individuos:

As one of secretaries of the moon,  
The queen of ignorance, you have deplored  
How she presides over imbeciles. The night  
makes everything grotesque. Is it because  
night is the nature of man's interior world?  
Is lunar Habana the Cuba of the self?

La siguiente estrofa alude a cierta ligereza e impertinencia del juicio del crítico al desautorizar una manifestación del mundo interior. Insinúa que es necesario intentar entender ese mundo interior para reconocer que lo que conocemos parte de los actos simples de la vida, como un hombre que vende naranjas en la calle y duerme y ronca, como si no se diera cuenta del tránsito y la complejidad de las ideas que se mueven dentro de él mismo:

We must enter boldly that interior world  
To pick up relaxations of the known.  
For example, this old man selling oranges  
sleeps by his basket. He snores. His bloated breath  
Burst back. What not quite realized transit

---

<sup>107</sup> Véanse las cartas del 26 de febrero de 1945 y del 2 de marzo del mismo año, *ibid.*, pp. 42-43.

of ideas moves wrinkled in a motion like.

El poema anuncia que lo grotesco no es una aparición, sino una forma, una apariencia que puede estar entre generales o ejércitos o en la cotidianidad:

We cry of an embryo? The spirit tires,  
it has, long since, grown tired, of such ideas.  
It says there is an absolute grotesque.  
There is a nature that is grotesque within  
the boulevards of the generals. Why should  
we say that it is man's interior world  
or seeing the spent, unconscious shapes of night,  
pretend they are shapes of another consciousness?  
The grotesque is not a visitation. It is  
not apparition but appearance, particular  
of that simplified geography, in which  
the sun comes up like news from Africa.<sup>108</sup>

Como se puede apreciar, Stevens toma el asunto planteado por Rodríguez Feo no precisamente desde lo que entendía por “*major men*”. En cambio retoma el asunto de la distancia exotizante a la que Rodríguez Feo se refiere con cierta ironía a lo largo de la correspondencia.

Con el paso de los años la distancia de puntos de vista entre el crítico y el poeta se profundiza y entre 1952 y 1955, Rodríguez Feo se muestra más contundente al manifestar sus desacuerdos con el poeta. Esto sucede porque sus gustos, que seguían la relación moral-literatura y condenaban la mirada exotizante hacia Latinoamérica, fueron acompañados de una inclinación desde comienzos

---

<sup>108</sup> Poema citado por B. Coley y A. Filreis, en “Introducción”, en *ibid.*, p. 14-15.

de los cincuenta cada vez más entusiasta hacia la literatura que privilegiaba la irreverencia, el juego formal y el humor. Sus exploraciones de acervos poéticos en lenguas romance, en español, francés o italiano, lo llevaron a reparar en autores iconoclastas y en libros que llamaremos “raros”. Se trataba de un sector de la literatura que exploraba el absurdo y el grotesco, y que articulaba lo literario en relación con lo moral poniendo énfasis en el lector. Para eso, dicha literatura recurría a juegos formales que producían efectos de distanciamiento y crítica. De ahí se desprende el gusto de este crítico por el escepticismo de Borges, Macedonio Fernández y Marcel Schwob. Estas propuestas lo alejaron de los caminos que había recorrido hasta entonces, en particular, por sectores de la tradición anglosajona cuyas estéticas confesionales exploran la interioridad del sujeto. De esos nuevos intereses también hay huellas en *Orígenes* donde se leen un par de sus notas que exploran el humor y el absurdo y contrastan con la adusta colección de textos que Lezama reunía con sus amigos Cintio Vitier, Fina García Marruz, Ángel Gaztelu y Eliseo Diego.<sup>109</sup>

Algo similar celebra el ensayo que dedica a un autor poco conocido: Francisco Delicado y su obra *La lozana andaluza* (Venecia, 1528).<sup>110</sup> Esta novela escrita en diálogo que cuenta las aventuras de la vida de una prostituta en la Roma del siglo XVI y que goza de todo el humor que recoge la tradición picaresca, llamó la atención del crítico por la originalidad de su autor y porque, como lo anuncia al comienzo de su ensayo, la intención de ese libro “fue moralizante”, en el sentido en que buscaba chocar a sus lectores.<sup>111</sup> La

---

<sup>109</sup> Véase José Rodríguez Feo, “El pragmatismo del absurdo, o la humorística de Macedonio Fernández”, *Orígenes*, núm. 4 (invierno 1944), pp. 43-45.

<sup>110</sup> José Rodríguez Feo, “Recuerdo de Pedro Salinas” y “Un excéntrico: Francisco Delicado”, *Orígenes*, núm. 29, 1951, pp. 3-13.

<sup>111</sup> La Biblioteca Cervantes publicó una edición facsimilar de esta obra que se puede consultar en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/retrato-de-la-lozana-andaluza--0/html/>

preocupación principal de Rodríguez Feo era subrayar la importancia de Delicado como uno de los precursores de la novela. El ensayo comienza dando algunos datos de la recepción de esa obra publicada por el mismo autor en el siglo XVI, que fue olvidada en los anaqueles de la Biblioteca Imperial de Viena y puesta de nuevo en circulación por Guillaume Apollinaire en 1912, y después desarrolla la hipótesis sobre la importancia de Delicado. En particular, el crítico exalta los juegos formales de aquel lejano autor y su genial manera de plasmar dos niveles de realidad en los que el escritor y la misma obra entran y salen del mundo de los personajes.<sup>112</sup>

Rodríguez Feo, el mesenas cultural que provenía de la sacarocracia cubana, organizó la política editorial de *Ciclón* privilegiando esa inclinación por el juego formal y las escrituras que interpelan al lector, y siguiendo esos mismos criterios que explicó en la mayoría de sus notas críticas. Además de poner en el centro a un autor iconoclasta como lo era Virgilio Piñera, también le dio prioridad a los escritores que apenas comenzaban a publicar sus primeros trabajos y que en *Orígenes* ocuparon lugares secundarios como Luis Maré, Nivaria Tejera y Guillermo Cabrera Infante. Esta intención la había manifestado a Lezama: “hay que apelar a los más jóvenes que el ingenio y la sangre moza prometen, sí, amigo Lezama, prometen”.<sup>113</sup> La forma como lleva a cabo este cometido la analizaremos en los capítulos que tratan las líneas principales que dieron forma al dibujo del mundo de *Ciclón*.

---

<sup>112</sup> José Rodríguez Feo, “Un excéntrico”, pp. 11-13.

<sup>113</sup> Carta de julio de 1947, en J. Rodríguez Feo, *Mi correspondencia*, p. 100.

## Virgilio Piñera: su proyecto cultural

...*Aun así derribamos algunos templos,  
y levantamos otros  
que tal vez perduren  
o sean a un tiempo derribados*  
Virgilio Piñera, “Bueno, digamos”

### Estética de un iconoclasta

Ya en 1940, en un pequeño ensayo poético, Piñera se declara un poeta, un “ser irritante”, un “alma perseguida perpetuamente por las palabras”.<sup>114</sup> Quince años separan esta declaración del proyecto de *Ciclón*, lapso en el que publica varias de sus obras más importantes como el extenso poema *La isla en peso* (La Habana, Tipografía García, 1943); la compilación de versos y relatos cortos *Poesía y prosa* (La Habana, Editorial Sefín García, 1944), y la novela *La Carne de René* (Buenos Aires, Siglo Veinte, 1952). Es un periodo en el que además presencia el estreno en La Habana de sus obras *Electra Garrigó* (1948) y *Jesús* (1950). De modo que cuando emprende la aventura editorial dirigida y subvencionada por Rodríguez Feo, Piñera ya tiene un proyecto poético-estético estructurado y este es el que lleva a las páginas de la revista.

*La isla en peso* (Tipografía García, 1943) es el primer texto donde el futuro secretario de redacción de *Ciclón* logra dar una forma robusta a su intención de interpelar a los lectores y producir efectos de extrañamiento, o por lo menos, una sonrisa irónica. En este poema Piñera explora su identidad como cubano, pero lo hace de una forma particular: su elaboración poética de la atmósfera insular se aleja de cualquier celebración o exaltación de la nación o el territorio. *La isla en*

---

<sup>114</sup> Virgilio Piñera, “Poesía y crimen”, *Espejuela de Plata* (La Habana), número 4 (abril-julio 1940), pp. 20-21.

*peso* es conducido por una voz poética que en principio se declara atrapada en “la maldita circunstancia del agua por todas partes”.<sup>115</sup> Un testigo que contempla escenas de la cotidianidad con “ojo atroz”<sup>116</sup> y despliega una serie de imágenes captadas a lo largo de un día insular –comparado con un “cáncer” y con una “bestia perezosa y terca”–<sup>117</sup> que comienza en la madrugada, se extiende al mediodía, al crepúsculo y termina en la noche. En la madrugada, esa voz poética es testigo de un puerto que apesta y de “[...] la misma mujer que invariablemente masturba,/noche a noche, al soldado de guardia en medio del sueño de los peces”.<sup>118</sup> “Al mediodía el monte se puebla de hamacas invisibles” en las que “echados los hombres semejan hojas a la deriva sobre aguas metálicas”.<sup>119</sup> Porque, como él mismo advierte, “todo un pueblo puede morir de luz como morir de peste”<sup>120</sup> y aunque ese mediodía con su modorra y claridad abrumadoras parecieran dilatarse casi hasta la eternidad, llega el crepúsculo y después una noche insular colmada de un olor sensual que une a todos los habitantes de la isla:

Todas las aletas de todas las narices azotan el aire  
buscando una flor invisible;  
la noche se pone a moler millares y meridianos de olor,  
los cuerpos se encuentran en el olor,  
se reconocen en este olor único que nuestra noche sabe provocar;  
el olor lleva la batuta de las cosas que pasan por la noche,  
el olor entra en el baile, se aprieta contra el güiro,

---

<sup>115</sup> Virgilio Piñera, *La isla en peso*, en *La vida entera*, La Habana, UNEAC, 1969, p. 25.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>117</sup> *Idem.*

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>120</sup> *Idem.*

el olor sale por la boca de instrumentos musicales,  
[...]  
una noche esterilizada, una noche sin almas en pena,  
sin memoria, sin historia, una noche antillana;  
una noche interrumpida por el europeo,  
el inevitable personaje de paso que deja su cagada ilustre,  
a lo sumo, quinientos años, un suspiro en el rodar de la noche  
antillana,  
una excrecencia vencida por el olor de la noche antillana.<sup>121</sup>

Entre estas imágenes del día insular se intercalan digresiones sobre el pasado de devastación. Mirando hacia atrás, se encuentra “el último gesto de los siboneyes”, un “Cadmo, desdentado y su perdido prestigio” y se afirma que en esa isla, “los últimos glóbulos rojos de un dragón/tiñen con imperial dignidad el manto de una decadencia”.<sup>122</sup> Tanto el pasado que se evoca como las imágenes del presente precinden de eufemismos, no ocultan la amargura ni la animadversión. Se encuentran allí escenas de miseria, muerte, sensualidad, desmesura a través de una voz poética que transmite la sensación de ahogo e impotencia, y sin embargo, el poema no es del todo pesimista: la noche, la musicalidad y la sensualidad dotan sus últimos versos de un tono festivo, como si todo lo anterior fuera una broma.

El motivo principal del poema es la vida en una isla que contiene la desmesura y se debate entre el sexo y la muerte. Esos segmentos de la cotidianidad se presentan en una atmósfera de tensión entre el poeta, testigo de todo ello, y los habitantes de ese espacio, que se presentan como un conjunto de cuerpos anónimos: “los cuerpos abriendo sus millones de ojos,/los cuerpos,

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 31.

dominados por la paz, se repliegan/ante el asesinato de la piel,/ los cuerpos, devorando oleadas de luz, revientan como girasoles de fuego”.<sup>123</sup> Señaló Duanel Díaz que se trata de “grupos humanos que tienden a construir masas y las dos determinaciones fundamentales del país: el trópico y la insularidad”, por eso la tensión constante que atraviesa esta isla en peso se presenta gracias a una distancia marcada “entre el sujeto hablante y la masa de durmientes, entre el poeta que piensa y un pueblo de bailarores irreflexivos”.<sup>124</sup>

Si se valora el poema en el medida de su efecto provocador, se debe admitir que ha tenido un impacto que no debe despreciarse, pues se ha discutido ampliamente, bien sea para descalificarlo categóricamente o para alabarlo con entusiasmo. Es conocida la opinión de Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía*, donde afirma que el poema como testimonio de cubanía “está falseado”, pues allí el lector encuentra “resentimiento cultural” y puro “acto sexual” pero no algún tipo de “conocimiento”.<sup>125</sup> Lecturas más recientes tienden a invertir esas opiniones peyorativas viendo como un valor positivo el tono pesimista y las críticas que aparecen a lo largo de los versos. Thomas F. Anderson, por ejemplo, opina que las imágenes de miseria, frustración y racismo llevan una condena implícita al imperialismo, al mismo tiempo que sirven para remover el misterio que pudiera acompañar imágenes estereotipadas del paraíso tropical – tradicionalmente asociadas al paisaje antillano.<sup>126</sup> Por su parte, Duanel Díaz

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>124</sup> Duanel Díaz, *Los límites del origenismo*, Madrid, Colibrí, 2005, p. 37.

<sup>125</sup> Las opiniones de Vitier y las correspondientes refutaciones de Alberto Abreu, Jesús Jambrina y Rafael Rojas, quienes coincidieron en afirmar que los prejuicios morales de Vitier primaron sobre criterios estéticos en sus lecturas a la obra de Piñera, son recuperadas por Duanel Díaz, en *Ibid.*, pp. 123-124.

<sup>126</sup> Anderson señala: “*La isla en peso* stands out for its negative tone, its implicit condemnation of imperialism, and its unmasking of the rampant problems of the contemporary island life. Furthermore the poem's desconcerting images of misery, frustration, and racism similarly serve to demystify the stereotypical image of the Antilles as a tropical paradise”, en Thomas Anderson, *Everything in Its Place. Life and Works of Virgilio Piñera*, Lewisburg, Bucknell UP, 2006, p. 32.

enfatisa en el carácter agónico del texto que presenta al poeta en tensión constante con un medio opresivo.<sup>127</sup> Mientras Rafael Rojas destaca el particular humor absurdo que caracteriza el modo como Piñera se refiere al cuerpo a los cuerpos en esta obra y su intención de señalar lugares comunes que servían para cimentar mitos nacionales. Es justamente por eso que, como el propio Rojas afirma, “la isla de Piñera no soporta solemnidades: la música está en las caderas, el ron está en la sangre, los mulatos están en la playa.[...]. El nihilismo está aquí, [...], a disposición del goce del cuerpo y del placer del texto”.<sup>128</sup>

Estas y otras lecturas críticas dedicadas al poema coinciden en señalar que aunque *La isla* presenta una cara muy distinta de la esbozada en obras como “Noche insular: jardines invisibles” de Lezama Lima, sí dialoga con las preocupaciones y reflexiones sobre la nación cubana que eran fundamentales para la intelectualidad de la época. Sólo que Piñera echa mano tanto de motivos del afrocubanismo como de reflexiones sobre la condición colonial de poetas antillanos como Aimé Césaire y su conocido *Cahier d'un retour au pays natal* (1939). Esto lo hace con el único fin de cuestionar cualquier mistificación de la identidad. Los lectores recientes de Piñera también sugieren que el elemento erótico en el poema, el hecho de que el cuerpo esté en un lugar central del discurso junto a una visión absurda y desproporcionada de la realidad, apunta a producir un efecto de choque, una suerte de extrañamiento en los lectores. Y es justamente la búsqueda constante de ese efecto de extrañamiento e incomodidad lo que lleva a este autor a crear una estética a la vez humorística y erótica aunando recursos grotescos y absurdos. Una estética que toma distintas formas, y no sólo la encontramos en sus poemas, sino también en sus relatos, novelas y obras de

---

<sup>127</sup> D. Díaz, *Los límites*, p. 180.

<sup>128</sup> Rafael Rojas, *Los motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*, Madrid, Colibrí, 2008, p. 333.

teatro.

En un volumen que sale de la imprenta un año después que *La isla en peso*, que contiene poemas y prosas,<sup>129</sup> se recrean escenarios, cosas y personajes de la vida cotidiana habanera de forma a veces hilarante, otras violenta, recurriendo a escenas grotescas y situaciones absurdas recreadas con cierto humor. Estos tres recursos hacen que todo el volumen esté atravesado por un tono socarrón que habla de la misma intención que atraviesa *La isla en peso*: la de producir cierto choque o distanciamiento en el lector, bien sea a partir de la risa o del terror. Así, por ejemplo, “Vida de Flora”, en lugar de evocar una figura clásica –como el Narciso o la Dánae retomados por José Lezama Lima en “Muerte de Narciso” (1937)–, habla de la desconocida Flora, que tenía unos pies muy grandes y “un tacón jorobado”.<sup>130</sup> No recuerda grandes epopeyas o hechos heroicos, ni quiere fascinar al lector con imágenes embriagadoras, solo describe el ruido de unos pies enormes que “ocupan todo el espacio” y la “amargura de un zapato”.<sup>131</sup> Es más, hasta la muerte de Flora es un tanto hilarante, pues ese personaje deja únicamente unas medias rojas que “cuelgan como lenguas de ahorcados” y la absurda reflexión de que es posible que sus desproporcionados pies puedan no caber “en el río que te ha de conducir a la nada”.<sup>132</sup>

Otro poema que juega con el absurdo es “Rudo mantel”, pues allí la contemplación de una pieza inmaculada, cuya blancura evoca pulcritud y solemnidad, desata el reclamo del poeta que se dirige a él con enojo:

---

<sup>129</sup> *Poesía y prosa* fue editado en La Habana por la editorial Serafín García en 1944. EL volumen incluía los poemas: “La vida de Flora”, “Vida del pintor”, “Rudo mantel”, “Carga”, “Muchas alabanzas”, “Ah, el hotel” y “Poema para la poesía”. También los cuentos: “El parque”, “El comercio”, “La boda”, “La batalla”, “La gata”, “La carne”, “La caída”, “La cena”, “Las partes”, “El caso Acteón”, “El cambio”, “Proyectos para un sueño”, “El baile”, “El álbum”. Los poemas corresponden a la compilación hecha por el mismo autor en 1969, en V. Piñera, *La vida*, *op. cit.*, y los cuentos son citados de Virgilio Piñera, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 2006.

<sup>130</sup> V. Piñera, *La vida*, p. 43.

<sup>131</sup> *Idem*.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 43.

Rudo mantel,  
furioso y con golpe sabías  
toda la cantidad de lepra que traes  
para obsequiar a los vendedores de estampas.

[...]

Rudo mantel,  
casi un sollozo ahoga esta hora solemne  
de los pedos y la soledad que aprieta.  
Ni la más ligera brisa perdonaría ese cuello de cisne

[...]”<sup>133</sup>

Es así como a la pulcritud e inmaculada suntuosidad de la pieza blanca, que nos evoca la idea de una mesa y de la misa cristiana, se oponen evocaciones obscenas y actos agresivos como la imagen del seno de una mujer “negra” y el regodeo que produce en el poeta el acto de ensuciarse, de tragar lodo. De esta forma se da la sensación de un fuerte y violento contraste: “estalla blanquecinamente para olvidar los místicos./Otra cosa no puedo ofrecerte,/mantel con garras./Y el espantoso seno de la negra/manche eternamente tu purificada dimensión, mientras yo río después de arrojar mi boca al fango”.<sup>134</sup> Como se puede apreciar, “Rudo mantel”, que en primera instancia parece ser la insensata acusación a un cuerpo inanimado, es en realidad una vigorosa denuncia de la violencia racial.

En otro poema, en “Carga”, Piñera vuelve al asunto de la violencia. Imagina alguien parado frente a una ventana que percibe los ecos de voces “chillando ante la aparición de la sangre” y recrea escenas de varios asesinatos.<sup>135</sup> En una de ellas se presenta una advertencia hecha justo antes del instante en que

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 50.

muere un desconocido: “vas a morir, sí vas a morir en breves segundos;/devora tu último plátano,/apresúrate, englútelo, devóralo pronto./La mitad del plátano cae pesadamente en el pavimento aterrado”.<sup>136</sup> En este poema también se dan órdenes de asesinar: “dispara tus últimos cartuchos”; o se especula sobre el tratamiento de un cadáver: “que salga ese automóvil con la dama enjoyada y el seno perforado”.<sup>137</sup> Allí también encontramos recreados los segundos que preceden el asesinato de un pintor que se encuentra en su estudio, “dando patadas y sacando sus ángeles”.<sup>138</sup> Todo sucede bajo un cielo en el que no hay viento ni nubes, sino un murciélago “abriendo con sus patas el aire”, y abajo, tanto el pintor como el testigo que contempla desde su ventana ven un cielo que se burla de ellos: “¡una gran lengua que sale del sol!”.<sup>139</sup>

La peculiar ironía de Piñera se despliega también de una forma magistral en un cuento que relata los avatares de la exhibición de un álbum en el comedor de una casa de huéspedes. El narrador-protagonista, después de presentar a grandes rasgos en qué consistía dicha exhibición, nos cuenta cómo pasó de ser un escéptico recién llegado, a un entusiasta espectador. Recuerda la incredulidad con que recibió al portero que le ofrecía uno de los mejores lugares por cinco pesos y la inoportuna visita de otra huésped. Instigado por extraños diálogos que sostiene con ellos y con un mujer que sufre una enfermedad que paraliza progresivamente todos sus miembros, el escéptico narrador termina integrando el público de tan particular exhibición. En ella, la dama, que se supone es la dueña de la casa, muestra una foto de su boda, describe detalles sobre la procedencia de las personas y las cosas que allí aparecen. El público escucha atento no solo los

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>137</sup> *Idem.*

<sup>138</sup> *Idem.*

<sup>139</sup> *Idem.*

dramas de los retratados –por cierto, bastante trágicos– sino también detalladas descripciones de los ingredientes del pastel, la enumeración de los regalos o la factura del vestido de bodas. El acto dura ocho meses durante los cuales aquellos espectadores comen, defecan en su misma silla y presencian la muerte de una de ellos, sin inmutarse. El protagonista termina más que satisfecho y totalmente convencido, como los demás, de que se trata de un gran espectáculo.

En este cuento es posible leer una caricatura, una burla flagrante, de las formas de socialización del arte y la literatura, cuestión que preocupó a Piñera a lo largo de su vida. La exhibición es de un álbum de fotos viejo, que va acompañada de historias triviales y de la descripción de objetos que nos insinúan mal gusto, como “un perrito de lana que la señora Dalmau me lo regaló”, o el “bordado de las mangas” del vestido de bodas. A esa obra corresponde una “artista” trivial: una “dama de carnes opulentas”,<sup>140</sup> y un escenario algo desagradable, un comedor,

que presentaba, como se dice, “un golpe de vista magnífico”. Las sillas habían sido colocadas en semicírculo, y aquello parecía un pequeño anfiteatro, cerrado al fondo por falsas columnas de cemento estucado que eran parte de la recargada ornamentación del comedor; de columna en columna corrían festones y hayas, hojas y frutas de piedra, todo pintado de un delicioso y ridículo color amarillo. En las cuatro paredes del comedor se veían cuadros colgados con los tradicionales temas de cenas y convites; otros representaban inmensos fruteros llenos de zapotes, piñas, mangos, y también frutas de otros países, como la manzana y la pera, el

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 64.

melocotón y los dátiles. Una lámpara, cuyos ocho brazos eran otros tantos tritones, colgaba del centro del comedor. Yo me había perdido en la contemplación de sus bronce (cagados de moscas) y de sus lágrimas (más cagadas todavía).<sup>141</sup>

Aparece además un especulador que “vende” la obra: el portero que “tenía perfectamente organizado un negocio con los asientos más estratégicos”, a pesar de que con esto “manchaba la pureza de aquel acto”.<sup>142</sup> Y qué sería de la artista, la obra y el comerciante sin un público. Pues bien, este espectáculo también cuenta con uno lo bastante fascinado como para pasar incomodidades, organizarse obedientemente según los lugares que dispone el portero y escuchar las explicaciones de la dama. Un público que queda profundamente, pues como comenta el narrador, “la felicidad de aquella gente era absoluta y ni la más categórica reparación social los habría satisfecho tanto como los satisfacían las explicaciones de la dama”.<sup>143</sup>

Otra preocupación cardinal en la obra de Piñera fue la crítica a los mecanismos del poder, para ello empleó recursos estéticos absurdos y grotescos, así como una erótica y un humor particulares. Sobre este asunto reflexiona en su pieza *Electra Garrigó*, donde Piñera se vale del referente clásico de los Atridas, que gira alrededor de la venganza, pero con ello busca que el espectador/lector haga un juicio al ejercicio del poder en la institución de la familia burguesa, en el contexto Caribe. Agamenón Garrigó y Clitemnestra Pla, los padres, al intentar controlar el destino de Electra y Orestes, los hijos, provocan el parricidio. La violencia se desata por el deseo de dominar a los demás, por la voluntad del que toma en sus manos el destino de los otros y quien vence en este caso es Electra.

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, pp. 73-74.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 72.

No existe entonces la predestinación o el mandato divino sino el deseo de los hijos-verdugos que no creen en castigo o remordimiento e invocan al coro de los “no-dioses”. La propia Electra Garrigó pide que le abran paso: “es a vosotros, no-dioses que os digo: ¡yo soy la indivinidad, abridme paso!”<sup>144</sup> No hallamos en esta tragedia venganza ni Erínias –como sí sucede en las versiones clásicas– solo el poder de Electra que crece y toma posesión de la casa. De ahí que después de haber matado a su propia madre declare: “¿Y las Erinias? No las veo, no acuden, ¡Vamos, acudid! (*Ríe*). No, no hay Erinias, no hay remordimientos”.<sup>145</sup>

Es así como en esta versión de Piñera la historia clásica se desplaza al contexto caribeño, con personajes y acciones que muestran la vida insular. Pero Piñera no solo propone otro escenario para la conocida historia de la mitología griega, sino que le imprime humor negro con lugares comunes, referentes cotidianos y consigue con esto transmitir una sensación de desenfado. En la obra desaparece la solemnidad de la tragedia y en cambio domina el absurdo y la risa sardónica de la protagonista. Se trata de una parodia de la forma trágica, que es al tiempo una crítica al poder de la familia sobre los sujetos. Podemos decir entonces que el desplazamiento de los referentes clásicos, va acompañado de ejercicios de domesticación –para utilizar los términos de Patricia Willson a los que me referí en la introducción– con elementos propios de una propuesta estética que fue tomando forma desde *La isla en peso*.

Si en la poesía de Piñera la voz poética marca su distancia con un mundo sin sentido que se capta en imágenes desmesuradas y brutales, y en los relatos los protagonistas son seres anodinos arrojados a un mundo cuya irracionalidad los sobrepasa, en las obras de teatro, los personajes encarnan, a través de sus

---

<sup>144</sup> Virgilio Piñera, *Electra Garrigó*, en *Teatro completo*, La Habana, Letras cubanas, 2002, p. 54.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p., 84.

acciones y discursos, lo absurdo o grotesco del mundo. Y así como el absurdo se manifiesta en *Electra Garrigó* gracias a la propia Electra, que llama a la *Erinias* mientras ríe con cinismo, desde la primera escena de *Falsa alarma*, por el actuar del juez sabemos que participamos de la caricatura de un proceso judicial. Acá es justo este juez quien procede como un niño mientras explica a un asesino que una estatua es la misma justicia:

Asesino: ¿Quién es usted....?

Juez: Soy el Juez. (da dos pasos más y toca la estatua con la punta de los dedos). –En cuanto a ésta, es la justicia...

Asesino: ¿La justicia...?

Juez: (tomando asiento en la silla giratoria y moviendo la misma de derecha a izquierda). –Sí la justicia... Siempre la hago traer cuando tengo que instruir un sumario.

Más aún, en las obras de teatro, como en las ficciones de Piñera, las escenas grotescas o absurdas dotan los actos violentos o los episodios dolorosos de cierto humor. Así se hacen parodias de las distintas instituciones sociales que se critican. Es el caso de la familia en *Electra Garrigó* y de la justicia en *Falsa Alarma*. En la primera, por ejemplo, la gravedad de los hechos se parodia haciendo que el crimen del asesinato de la madre no sea perpetrado con un arma blanca, o con un veneno que se introduce en licor, sino por el consumo de una papaya envenenada que se da comer a una madre adúltera que quiere controlar el destino de su hijo y poseerlo como posee a su amante en sus continuos encuentros sexuales.

Es posible leer toda la estética de Piñera siguiendo su complejo tejido de recursos absurdos y grotescos, combinados con su particular humor o extraño erotismo. Profundizar cualquiera de estos elementos devela acervos que van

desde los universos kafkianos o del Marqués de Sade, al humor de la vanguardia surrealista, a diálogos con reflexiones en contra del colonialismo de contemporáneos como Aimé Césaire o con reflexiones sobre la libertad del existencialismo de Jean-Paul Sartre.<sup>146</sup> No importa si se enfatiza en los aspectos grotescos, en lo absurdo, en el extraño humor y bizarro erotismo de esta brillante estética, tampoco si leemos su poesía, sus cuentos, sus novelas u obras de teatro, lo que produce la lectura de Piñera, como lo ha señalado ya la crítica es un efecto único.<sup>147</sup> Y es gracias a dicho efecto, que esta estética logra suscitar una reflexión sobre el poder llevado a motivos que preocuparon continuamente al autor: Cuba y el colonialismo, la creación literaria y el escritor, el hambre, la muerte, el cuerpo y la sexualidad, la religión católica y la moral burguesa. Como veremos en la segunda parte, son estos intereses los que dibujan los marcos principales del proyecto de la revista que Piñera editó al lado de José Rodríguez Feo. Donde se encontraron el crítico académico con la estética de un creador-crítico. La combinación, parece obvio, dio como resultado una propuesta que interpela a los lectores y en la que justamente el ejercicio crítico constituye el lugar de encuentro del editor y el secretario de redacción.

---

<sup>146</sup> Por ejemplo, Jean-Paul Sartre y Marguerite Yourcenar, también retomaron el mito de Electra como inspiración para piezas teatrales, aunque en estos casos la preocupación principal de las obras era provocar una reflexión sobre la libertad y la responsabilidad humanas. Véanse del primero, la obra *Las moscas* (1943) y de la segunda, *Electra o la caída de las máscaras* (1954).

<sup>147</sup> Carmen Torres López estudia las estrategias de humor en los relatos de Piñera, donde se aproxima a su obra teniendo en cuenta postulados de la psicología sobre la risa y el chiste, en autores como Sigmund Freud y Henry Bergson, así como apoyándose en reflexiones sobre el “choteo” cubano de Jorge Mañach. Esta crítica analizó el juego estético del humor grotesco y absurdo, acompañado de un tipo particular de lenguaje del “choteo”. En este caso el humor la llevó a reparar en los elementos grotescos y absurdos. Un año después, Raquel Aguilú de Murphy publicó una aproximación a los textos dramáticos de Piñera leyéndolos dentro de los paradigmas del llamado teatro del absurdo, y esto la llevó a los juegos de humor negro y de lo grotesco que aparecen en la obra de este autor. En un trabajo publicado en 2010, David Leyva, en diálogo con Mijaíl Bajtín y Wolfgang Kayser, aborda la obra piñeriana desde la tradición de lo grotesco. En este caso, reparar en el recurso estético del grotesco lleva al crítico a pensar en elementos absurdos y el humor presentes en la obra del autor de *Cuentos fríos*. Véanse Carmen Torres López, *Estrategias humorísticas en la cuentística de Virgilio Piñera*, New Brunswick, The State University of New Jersey, 1988, (Tesis doctoral); Raquel Aguilú de Murphy, *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*, Madrid, Editorial Pliegos, 1989, y David Leyva, *Virgilio Piñera o la libertad de lo grotesco*, La Habana, Letras cubanas, 2010.

## **Creador y crítico**

Para cualquier lector apasionado de Piñera –cuya obra suele despertar vehementes reacciones– es posible ver cuáles eran las ideas que lo movían en comentarios críticos y ensayos. Paralelamente a la publicación de antologías de cuento y poesía, de su novelas u obras de teatro, este autor puso en circulación en distintos medios reflexiones críticas en las que es posible seguir su poética. En ellas Piñera solía entrar en diálogo con sus contemporáneos presentando lecturas muy originales y hasta polémicas de autores u obras ampliamente comentados y divulgados entre los círculos que frecuentaba: el poema “Muerte de Narciso” de Lezama Lima; la tradición poética cubana y sus figuras tutelares como Gertrudis Gómez de Avellaneda; las revaluaciones a la obra de Kafka y las discusiones que generó, por ejemplo, un ensayo publicado por Hannah Arendt en 1944; la favorable recepción de la obra de Borges en los circuitos letrados continentales; y así sucesivamente. En esos exámenes Piñera usualmente responde dos cuestiones: para qué se escribía literatura y cómo debía ser una buena obra literaria.

Al poner en cuestión autores y obras centrales en las discusiones de sus contemporáneos, Piñera responde las preguntas de “para qué” y “cómo”, definiendo lo que a su juicio debería hacer el artista. Lo curioso es que la mayoría de las veces lo hace por negación y subraya lo que la obra o el autor leído no logra. Sus descalificaciones, en lo que tiene que ver con el “para qué”, tienden a condenar el juego retórico-formal y la mistificación-sacralización, en el sentido de ponerle misterio a algo que, en su juicio, no lo tenía; es decir, a la poesía, el poeta o a los grupos de escritores. En cuanto al “cómo”, Piñera reconocía la pericia formal de otros, no dejaba de alabar ciertos versos o poemas, los efectos logrados gracias a las buenas metáforas o tramas perfectas. Pero su examen no se centraba

en esos detalles, se preguntaba por el sentido de la totalidad de la obra, cuál era el centro, la inquietud existencial o la preocupación que la movía y qué tan profundamente se indagaba en el asunto social, psicológico o político y se le daba una forma adecuada para causar determinado efecto en el lector. Esto tal vez fue lo que determinó que nunca se interesara por vincularse a alguno de los movimientos de vanguardia, a pesar de que lo atrajeron muchas de sus preocupaciones o de utilizar recursos formales también empleados por poetas y creadores surrealistas, como se puede apreciar en poemas como *La isla en peso*.

Las críticas negativas, que como lo mencioné, son más frecuentes que las positivas, se ven ya desde los ensayos más tempranos, como el dedicado a Paul Valéry, donde le reprocha haber creado “un deliberado *apparatus* crítico, una ecuación sin igualdades, un juego bizantino”, para erigir “una problemática sobre lo menos problemático que existe: la poesía”.<sup>148</sup> Algo similar aparece en su escandalosa lectura de la canonizada Gertrudis Gómez de Avellaneda – despectivamente llamada por el propio Piñera y sus posteriores seguidores “la Avellaneda”– a quien condena por haber desperdiciado su talento para figurar imágenes hermosas y una “facilidad de versificación que produce envidia”<sup>149</sup> en la composición de una poesía “ornamental”: “en la carga poética de la Avellaneda se descubre agudamente este inmenso hueco de la percepción que necesita rellenarse con montones de palabras”.<sup>150</sup> Retórica más que poética, poesía para la conveniencia social, falta de exploración interior o exploración “lírica”, son algunos de los peros que le pone Piñera a la escritora, para argumentar que su

---

<sup>148</sup> Esta fue una conferencia, que llevó por título “Gertrudis Gómez de Avellaneda: revisión de su poesía”, fue dictada en febrero de 1941 en El Ateneo de La Habana, recogido en Virgilio Piñera, *Poesía y crítica*, México, CONACULTA, 1994, pp. 145-169.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 156.

poesía es como “fuego que no arde, y que únicamente deslumbra los ojos”.<sup>151</sup>

Desde luego, las lecturas tempranas de Piñera están en diálogo con los intereses y las preguntas del ámbito cubano que él mismo transitó entre la segunda mitad de los años treinta y la primera de los cuarenta, un medio intelectual atravesado por la discusión sobre lo que era o debía ser la República en Cuba y su cultura, y donde las diversas posturas oscilaban, como bien lo señaló Rafael Rojas, “entre el nacionalismo transcultural del segundo Fernando Ortiz y el insularismo católico del primer José Lezama Lima”.<sup>152</sup> En este contexto la pregunta por la identidad y la construcción de un acervo de la cultura nacional se erigían como los objetivos fundamentales del quehacer intelectual. Era la respuesta a una sensación de vacío que imperaba en un ambiente, en el que los intelectuales relacionaban el caos social y económico con la falta de raíces para el espíritu cubano. Se trataba, de lo que el propio Rojas describe como una sensación de levedad.<sup>153</sup> Algunos, como Lezama y Vítier, intentaban crear un sustento poético para superarla, otros, como Ortiz o Mañach, en indagaciones ensayísticas, reflexionaron sobre el por qué de esa condición de ingravidez. Piñera en cambio –y escandalosamente– tiende al escepticismo, denuncia lo que entiende como falsedad, descalifica a una de las figuras tutelares de la poesía cubana del siglo XIX –Gertrudis Gómez de Avellaneda– y también presenta imágenes devastadoras y grotescas de la vida insular en *La isla en peso* y otros

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>152</sup> Rafael Rojas, *Los motivos de Anteo*, Madrid, Colibrí, 2008, p. 20.

<sup>153</sup> Al respecto explicó Rafael Rojas: “Lo curioso es que esa sensación de levedad, de vacío histórico, lejos de aliviarse, se acentúa en los años 30 y 40, luego del impulso regenerador del Minorismo, la *Revista de Avance* y la Revolución de 1933. Es en verdad misterioso el nihilismo que se propaga en la literatura cubana, desde finales de los años 30, a través de la obra del primer José Lezama Lima, Guy Pérez Cisneros, Virgilio Piñera, el propio Mañach y tantos otros escritores. Ese sentimiento de falta de mitos nacionales, después de toda la poesía del XIX, de dos guerras de independencia, de Martí, de las vanguardias vanguardias de los 20 y de una revolución tan nacionalista como la del 33, reviste los síntomas de eso que Jacques Derrida llamaba «el mal de archivo»: una sensación de ausencia de acervo que en muchas ocasiones es provocada por la incapacidad de las élites para organizar la tradición que realmente poseen.” Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego*, p. 56.

poemas.

Algo distinto sucedió en el sur del continente. Durante el tiempo que habitó en Buenos Aires, 1945-1958, además de ganar una perspectiva más amplia sobre lo que significaba escribir literatura desde Latinoamérica, Piñera enriqueció sus ideas al entrar en diálogo con otros autores que no necesariamente tenían como preocupación principal la identidad nacional y con ellos logró establecer relaciones más afirmativas que con sus colegas cubanos, aunque no dejara de poner en cuestión asuntos como el despliegue de grandes técnicas de escritura que no llevan una carga de investigación interior o posición crítica frente a problemas del mundo.

El mapa que traza en el artículo “Nota sobre literatura argentina de hoy”, de 1947, es un buen ejemplo.<sup>154</sup> Este gira alrededor de un problema que, desde su nueva perspectiva continental, Piñera se arriesga a señalar que es propio de toda América: el tantalismo. A lo largo del ensayo se describe cómo este se manifiesta en el espacio específico de Buenos Aires en la obra de Macedonio Fernández, Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges. Evocando el mito clásico y en diálogo con el primero,<sup>155</sup> Piñera ilustra el hecho que estos autores no puedan asir su propia condición en las obras que componen y, en cambio, viven una especie de “segunda naturaleza” que consiste según sus propias palabras en una condición histórica:

Es el caso un poco de lo que sucede para América en general: se viven otras vidas que las propias, el hombre se inserta en otra realidad o realidades, se prefigura antes de figurarse, hace de su vida

---

<sup>154</sup> Virgilio Piñera, “Nota sobre literatura argentina de hoy”, *Orígenes* (La Habana), núm. 13 (1947), pp. 40-45.

<sup>155</sup> El concepto central del ensayo, que es el “tantalismo”, es tomado del cuento “Tantalia” de Macedonio Fernández.

un 'personaje' y no una persona. [...]. 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. Uno se liga con metafísicas librescas, con demonologías caldeas, con zigurats laberínticos, con desesperaciones leídas, con tragedias leídas, con asesinatos leídos, y la vista de la rica realidad que pasa ante nuestros ojos de hombre amarrado nos provoca enormes, infinitas segregaciones de esa nueva sustancia que se llama en la literatura americana “tantalismo”.<sup>156</sup>

Con este criterio, Piñera sustenta que mientras Macedonio Fernández hace una obra que el lector siempre espera pero nunca llega, Oliverio Girondo da forma a un nihilismo de soluciones verbales pero no espirituales, mientras que Borges apenas insinúa problemas que no enuncia o explicita, por eso quedan ocultos o se convierten en silencios que deben ser interpretados por el lector: “¿Y por qué Borges no se aventura a entregar a sus lectores esos 'ocultos'?”<sup>157</sup> pregunta Piñera al final del ensayo.

Pero detengámonos en la estructura de la argumentación, pues en el texto dedicado a la literatura argentina contemporánea se pueden apreciar estrategias de Piñera que son recurrentes en su obra. En primer lugar, se propone una lectura novedosa de un mito clásico, y de la misma forma que el tratamiento que da a Acteón o al personaje de Electra, su evocación de Tántalo omite la intervención de la divinidad o de un hado. En este caso, pone en duda que el personaje mitológico hubiera sido castigado por algún dios y sugiere que es el mismo Tántalo quien –como los escritores que cita– ejerce una suerte de

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 45.

autoengaño, un escamoteo de una cosa por otra: “todo el mundo conoce el viejo mito; lo que no ha sido elucidado es si fueron los dioses realmente los que ataron a Tántalo o si fue el propio Tántalo quien se impuso ligaduras a fin de gozar del dulce tormento que era para él la vista de aquellos frutos y de aquella agua... Así, siguiendo el juego del mito, se podría decir que el tantalismo argentino no es un castigo divino sino una condición histórica”.<sup>158</sup> Además de esta original interpretación de un mito clásico –convertido en metáfora para explicar por medio un problema propio del escritor americano que, por lo demás, se acerca a una crítica al colonialismo–, Piñera apela a la tautología para dejar en el lector la sensación de lo absurdo del problema. Es así como en este “panorama” de la literatura argentina alude a la interpretación del mismo mito hecha por Macedonio Fernández en su cuento “Tantalia”, de modo que para dar cuenta de la “hermenéutica de sus textos tantálicos”, Piñera apela a la declaración hecha por uno de los personajes creados por el mismo Fernández afirmando que él mismo lo explica muy bien y a esto agrega una cita que es parte del discurso del personaje principal de “Tantalia”: “Mi consigna interior, mi tantalismo, era buscar las exquisitas condiciones máximas de sufrimiento sin tocar a la vida, procurando al contrario la vida más plena, la sensibilidad más viva y excitada para el padecer”.<sup>159</sup> Así llega Piñera al punto central de su argumentación que no es discutir el tantalismo en sí, sino el fenómeno que ilustra la metáfora: cierta tendencia a figurar formas literarias que escamotea la exploración interior y la vida concreta del escritor. De esta forma, el regodeo en la tautología y la sensación de absurdo incitan a que como lectores nos preguntemos al final del texto qué era entonces para Piñera la sustancia que debe acompañar la obra y si existía dentro de sus criterios algún escritor que no fuera tantálico, preguntas que

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 43.

no son contestadas en el ensayo.

A pesar de la tendencia a afirmar a partir del descarte y de la intención de producir desconcierto en el lector, Piñera se identificó con algunos escritores que no dudó en alabar con entusiasmo –Lezama Lima, Witold Gombrowicz y más tarde, en los años de *Ciclón*, Alfred Jarry, el Marqués de Sade y Freud. Pero fue Franz Kafka quien lo animó a trazar una poética. El ensayo que le dedica, publicado dos años antes que el reseñado arriba –cuando aún vivía en La Habana<sup>160</sup> no es una aproximación filológica a la obra del checo, ni una lectura con perspectiva histórica sino una suerte de manifiesto sobre el deber ser de la literatura. El método argumentativo es el mismo que el del panorama de la literatura argentina: se comienza por el planteamiento de una hipótesis que hace referencia a un problema más general que no se limita al del propio Kafka y su obra. De modo que si en el ensayo reseñado arriba sugiere una hipótesis sobre la condición tantálica del escritor americano, en este expone su idea sobre lo que debería ser la labor del artista o escritor y a lo que debería apuntar la literatura:

el mundo se divide en dos grandes mitades si lo miramos desde el ángulo de la personalidad: el de los que tienen fe y el de los 'que dan fe'. Los primeros por su condición de creyentes, no pueden dar fe (la limitación para esto es su fe misma), que sería dar cuenta de la marcha del mundo; los segundos no podrían tenerla porque precisamente sólo sirven para dar fe de esa marcha del mundo. Los primeros reciben el nombre de seres humanos; los segundos el de artistas. Por eso los primeros gozan tanto cuando se ven transformados por el artista en entes imaginarios, en personas

---

<sup>160</sup> V. Piñera, “El secreto de Kafka”, pp. 42-45.

despersonalizadas.<sup>161</sup>

El escritor, el artista, es para Piñera quien tiene la función de despersonalizar y la literatura, como cualquier arte, es una invención que transforma a los lectores y los hace mirarse a sí mismos, cuestionar asuntos estructurales de su propia condición. Kafka es un artista porque su obra logra gracias a la gran pericia estética producir sorpresa literaria. En el contexto de este ensayo esta sorpresa tiene que ver con los efectos, que deben hacer que el lector tome distancia de su propia persona, salga de su zona comfortable, se despersonalice y desde la distancia pueda juzgarse. Debido al carácter de la “sorpresa”, de sus efectos, afirma Piñera, *La divina Comedia* del Dante y *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift se constituían en obras que podían hablar a los lectores de todos los tiempos. Es el caso también de las prosas de Kafka, invenciones que encantaron al punto de atemorizar a sus lectores contemporáneos “más con el cuento que con la cosa real” a la que la obra hacía referencia: la burocracia.<sup>162</sup>

A esta concepción de la literatura que pone en primer término su función crítica se debe la importancia que daba Piñera al efecto y lo mucho que seguramente trabajaba en él. Como Kafka, él mismo se consideraba un artista, un dador de fe que exploraba diversos recursos para provocar en sus lectores aquella despersonificación: la toma de distancia, la mirada crítica hacia sí mismo. En su caso lo que más le preocupó fue dar forma a la frustración producida por los efectos del poder que atravesaba diversos ámbitos de su mundo: Cuba, sus preferencias sexuales, el hambre, la enajenación causada por colonialismo cultural, entre otros. Cuando lleve estos criterios al proyecto editorial de *Ciclón*, veremos a Kafka en reseñas y notas, como referencia o paradigma de lo que eran

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 45.

un buen escritor o una buena literatura. Los autores que propondrá traducir e incluir en las páginas de esa publicación serán, como él, creadores-críticos.

### **Tomas de posición**

La estridente estética y exigente poética que he presentado estuvo acompañada de intervenciones públicas también estridentes y exigentes cuyo motor, como en el caso de la crítica, era la tendencia hacia un movimiento negativo. En una misiva del 16 de julio de 1941, el joven Piñera después de la edición de su primer poemario le escribe a Lezama:

Mi querido Lezama, una vez que la casa editora puso en mis manos el paquete de *Las Furias*, comenzó la historia de *Las Furias*, ya son ellas historia: (no sé si por los siglos o por un efímero tiempo contando en meses, acaso en años...) historia que deberá hacerse cara a cara con el necesario peligro de la crítica; con los excesivos enamorados de este poema; con el olvido; con el odio; con el amor... Yo soñaba con que estas *Furias* nada tuvieran que ver con imprentas, impresores, juegos de tintas o cierta calidad del papel... Ahora soy culpable de su transformación en cosa pública; en mujeres públicas; en historia... que es siempre pública.<sup>163</sup>

A partir de este fragmento llama la atención la idea de que la literatura se escribía para intervenir en lo público y que se escribía no sólo para expresarse a sí mismo sino para influir en los lectores presentes y futuros.<sup>164</sup> Sólo que su estrategia para

---

<sup>163</sup> Virgilio Piñera, *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, La Habana, Ediciones unión, 2011, p. 34.

<sup>164</sup> Itamar Even-Zohar subraya, como señalé en la introducción, que los escritores no sólo buscan intervenir en su ámbito inmediato sino también convertirse en modelos y formar escuelas de creación, quieren ocupar un lugar en un acervo cultural, a esto Piñera alude cuando menciona la historia, en Itamar Even-Zohar, *Polisistemas de la*

legitimar su imagen fue la del instigador que intenta propiciar respuestas creativas a partir de la polémica y la interpelación. Por eso necesitaba tomar distancia de sus propias filiaciones y ubicarse en los márgenes de la vida cultural, tomando lo que le convenía y rechazando o negando enérgicamente lo demás con un movimiento por él mismo descrito como una “patada de elefante”.<sup>165</sup> De ahí que sus desplazamientos tuvieran un signo positivo inicial y después uno negativo. Se trataba de un tipo de negación creativa que ponía en primer término la asimilación y después la distancia; así sucede con todos sus maestros desde Ballagas y Lezama hasta Gombrowicz. Esa negación creativa determinó tanto su famosa marginalidad como sus viajes y el sentimiento de ahogo que, como veremos, lo embriagaba en los lugares que habitó. Es quizá por eso que la imposibilidad de salir de Cuba y el ostracismo al que fue sometido en los últimos años de su vida, le ocasionaron grandes desilusiones y crisis nerviosas: quien fuera un tremendo provocador llegó a convertirse en una personalidad atemorizada.

Pues bien, Piñera comienza a hacer sus particulares intervenciones en ámbitos culturales de Camagüey en la década del treinta, donde conoce a Emilio Ballagas. Después de trabar amistad con el para la época renombrado poeta y de vincularse con algunos grupos creativos, el joven Piñera se traslada a La Habana y allí se acerca a Lezama Lima, al tiempo que entra en contacto con Cintio Vitier – uno y otro, con sus respectivos grupos de amigos cercanos, son los que algunos años después estrechan lazos alrededor del proyecto editorial de *Orígenes* (La Habana, 1944-1956). En principio, Piñera siente empatía con estos poetas y sus círculos cercanos. Se identifica con el compromiso poético y artístico profesado

---

*cultura*, Tel Aviv, Universidad de Tel Aviv: cátedra de semiótica, 2007, p. 15.

<sup>165</sup> Véase Virgilio Piñera, “*Terribilia meditant*”, recogido en V. Piñera, *Poesía y crítica*, pp. 170-174.

por ellos y con su convicción de que escribir literatura era un destino de vida. Además, como el autor de *Paradiso*, Piñera creía que era necesario dar una forma poética a ciertas preocupaciones identitarias y que poner énfasis en la cualidad estética de las obras artísticas era tan importante como comunicar experiencias o ideas trascendentales. La consecuencia de esa empatía inicial es que Piñera intervino en sus primeros años en La Habana al lado de Lezama Lima y sus amigos, colaborando en las publicaciones periódicas y en tertulias organizadas tanto por este como por Vitier. Por eso vemos aparecer textos suyos en *Verbum* y *Espuela de plata*, revistas dirigidas por el autor de la *Analecta del reloj* entre los últimos años de la década del treinta y el primer lustro de los cuarenta, y también en el proyecto editorial *Clavileño*, de Cintio Vitier, Fina García Marruz y Eliseo Diego.<sup>166</sup>

Sin embargo, Piñera no tarda en sentirse incómodo con el catolicismo y la amistad condescendiente profesados por Lezama, Vitier y sus círculos más cercanos, entre quienes se encontraban Ángel Gaztelu y el pintor Mariano Rodríguez, por un lado y Fina García Marruz, Eliseo Diego y el músico Julian Orbón, por el otro. Para los que en los años siguientes lograron el reconocimiento de importantes círculos letrados y serían identificados como origenistas, es decir, para Lezama y los poetas y artistas que lo siguieron en sus aventuras editoriales hasta *Orígenes*, uno de los pilares de su proyecto creativo conjunto era el catolicismo. Se caracterizaban además por compartir una actitud de condescendencia dada por lazos de amistad que impedía el ejercicio de una crítica que separara a los autores de sus obras. La filiación estético-ideológica con el catolicismo respondía a un afán de ordenar lo que ellos percibían como un

---

<sup>166</sup> Piñera publicó el ensayo “De la contemplación”, en *Clavileño*, núm. 3 (octubre 1942) y los poemas “Sonetos oscuros”, en *Clavileño*, núm. 1, (agosto 1942), y “Seca contemplación”, en *Clavileño*, núm. 4-5 (noviembre-diciembre 1942).

caos cultural del ámbito cubano. También respondían a la sensación de ostracismo de una isla alejada de la tierra firme y rechazaban la tendencia crítica e iconoclasta de la vanguardia.

El autor de *Cuentos fríos*, en cambio, no buscó ordenar sino trastocar y provocar, su estrategia de intervención fue la del disentimiento y sus tomas de posición partieron del escepticismo y la distancia crítica. Coherente con este objetivo, Piñera, pronto, se convirtió en un opositor de Lezama y sus amigos e intentó nutrir sus obras con recursos estéticos distintos a los del catolicismo origenista. Es así como emprende una ruta de la tradición literaria que los origenistas intentaron conjurar, pues a ellos les interesaba la creencia, las columnas de la cultura occidental, explorar la cultura católica y afirmar los vínculos hispanistas. Era la vanguardia y aquello que Duanel Díaz definió como “la modernidad 'otra', la 'literatura poética', el escepticismo, el círculo demoníaco de la ficción, el juego de las 'destrucciones letradas’”.<sup>167</sup> Por eso, Piñera tempranamente osa dar una “patada de elefante” a sus cofrades de *Espuela de Plata* y emprender su propio proyecto, *Poeta*. Tabloide de sólo dos números que le sirvió para delimitarse un lugar diferenciado en el medio cultural habanero, distante de los poetas que en un par de años emprenderían la aventura origenista. En ese mismo medio, en el editorial programático *Terribilia Meditans*, explicó en qué consistía su posición con respecto a estos:

Los hijos de *Espuela* constituyen un peligro para ellos mismos. Como surgen de un disentimiento, necesariamente instauran un sentimiento. *Clavileño* se resume en “revista para la amistad”, *Nadie Parecía* [revista que en ese momento editaba Lezama junto a Gaztelu] en “revista de la catolicidad”. Toda música de programa es

---

<sup>167</sup> Duanel Díaz, *Los límites del origenismo*, Madrid, Editorial Colibrí, 2005, p. 12.

peligrosa. En el caso de *Clavileño*, la amistad puede arribar a ciertas concesiones nada afortunadas, porque el “está bien” o el “es discreto” puede ser prueba de amistad, no de cultura. En el caso de *Nadie parecía*, la insistencia de lo católico descubre claramente un modo de hacer literatura. [...]. Y no niego que sean católicos sus fundadores como amigos son los de *Clavileño*. Lo que no puedo aceptar, de una y otra parte es cierto *deus ex machina*, muy inteligente, de mucho efecto, y muy falso también. Superar este *deus* sería para la literatura, que al fin dirá la última palabra.<sup>168</sup>

Que sea la literatura la que al fin dirá la última palabra se vuelve en adelante su programa y de esa consigna se deriva una poética que proclamaba a la literatura como dadora de fe y despersonificadora de las personas. La estratégica toma de posición, el desplazamiento hacia la periferia del eje de Lezama llevaba entonces el signo negativo.<sup>169</sup> Ese fue el comienzo de la ruta que usando las propias palabras del autor de *Cuentos fríos* se puede definir como la del disentimiento, la enemistad y las contradicciones. Todo esto, llevado a la práctica, se tradujo en una posición algo ambigua con respecto a Lezama y sus amigos porque al dedicarse a negarlos, las iniciativas de intervención de Piñera inevitablemente llevaban a ellos como punto de referencia. Con ellos, Piñera repite el gesto que tuvo hacia la obra de Valéry en el texto crítico donde enumera sus argumentos en contra de las ideas sobre la poesía del reconocido poeta, pero termina afirmando que para construir algo distinto había que comenzar por él mismo: “¿Por qué no aplicar a Valéry las palabras de Nietzsche sobre Wagner? 'Comprendo perfectamente que un músico de hoy en día nos diga que detesta a Wagner, pero no puede soportar

---

<sup>168</sup> V. Piñera, “*Terribilis meditans*”, p. 171.

<sup>169</sup> *Idem*.

otra música. [...] Se procederá bien comenzando necesariamente por ser wagneriano.' [...] Por tanto, se procederá bien comenzando necesariamente por ser valeryano".<sup>170</sup>

De *Poeta* sólo vieron la luz dos entregas en 1942 y 1943, la pequeña publicación está atravesada por un tono combativo que se puede apreciar en el fragmento arriba citado del editorial "*Terribilia meditans*". La mayoría de sus ocho páginas son ocupadas por largos editoriales, seguidos de versos o traducciones del mismo editor.<sup>171</sup> En un mismo número se lee un ensayo de Nicolás Calas en defensa del escritor revolucionario y uno texto de Cintio Vitier, poeta católico.<sup>172</sup> Pero eso no es todo, con la publicación Piñera también busca difundir algo de surrealismo por eso publica una traducción del poema "La conquista del alba" del antillano Aimé Césaire. Traduce asimismo "El amateur de poemas" de Paul Valéry y, para que el ejercicio de traducción se de en dos direcciones, hace un curioso "Homenaje a Mallarmé" que cuenta con varios versos de poetas cubanos, incluso de él mismo, traducidos al francés.<sup>173</sup>

Piñera fue al tiempo un colaborador y un detractor del proyecto editorial de la revista *Orígenes*, fundada en 1944 por Lezama Lima y Rodríguez Feo. Allí publicó algunos de sus escritos y envió colaboraciones de amigos de Buenos Aires, sin embargo todos estos textos, como mostré en un trabajo anterior dedicado a *Sur* y *Orígenes*, resultan disonantes en el armónico conjunto que

---

<sup>170</sup> V. Piñera, "Eristica sobre Valéry", *Poesía y prosa*, p. 144.

<sup>171</sup> En la primera entrega de *Poeta* publicó además de la primera parte de "*Terribilia meditans*", los ensayos "Eristica de Valéry" y "Noticia para Ulises". Así como su poema traducido al francés por Charles Stenderwell "Eligie lente", que formaba parte del "Homenaje a Mallarmé". En la segunda parte del editorial "*Terribilia meditans*", el poema "Los desastres" y la traducción de "conquista del alba" de Aimé Césaire.

<sup>172</sup> Es así como "Oración y poesía" de Nicolás Calas y "De poesía" de Cintio Vitier salieron en *Poeta*, núm. 2 (1943), pp. 3-7.

<sup>173</sup> El "Homenaje a Mallarmé" que salió en la primera entrega de *Poeta* consta de "Sonnet" de Ángel Gaztelu, "Les guitares duciel" de Gastón Baquero, "Ah! Puisses tu t' échapper" de Lezama, "Venus" de Vitier y "Elégie lente" de Piñera, el traductor de todos ellos fue Charles Stenderwell.

coordinó Lezama Lima. Desde 1949, Piñera desaparece de las páginas de *Orígenes*, se aleja de Lezama sólo para volver a entrar en contacto con él y con Vitier como antagonista de ellos en el proyecto de *Ciclón* en 1955, antagonismo que se extiende a los primeros años de la década del sesenta cuando con el beneplácito de Cabrera Infante emprende una campaña contra ellos desde el diario *Revolución* y su semanario cultural *Lunes*.

Después de suspender la impresión de *Poeta*, de haber colaborado en tres números de *Orígenes*<sup>174</sup> y haberse ganado la enemistad de importantes figuras de la cultura cubana por sus polémicas intervenciones públicas, Piñera comienza a sentir el peso del rechazo de sectores importantes de la intelectualidad local. A la antipatía e incompreensión siguieron unas difíciles condiciones económicas que no le permitieron continuar con su trabajo literario. Fue entonces cuando decidió, gracias a una beca de la Comisión Nacional de Cultura argentina, trasladarse a Buenos Aires a realizar una estancia de creación. En principio viviría allí diez meses, pero su vida porteña se prolongó doce años.

Ya en Buenos Aires, este inquieto escritor encuentra un ambiente propicio para entrar en contacto con lecturas distintas a las que cruzaban el centro de las discusiones habaneras y para estrechar lazos con contemporáneos que exploraron recursos estéticos cercanos a los suyos. Entre la gran oferta literaria de mediados de siglo en la capital argentina, llamaron su atención las propuestas de gestos como los de Macedonio Fernández y tuvo gran empatía con Witold Gombrowicz, quien desde 1935 habitaba en la capital argentina. Más adelante, en los años de *Ciclón*, siguió algunas intervenciones patafísicas y las lecturas novedosas de Freud que rondaban en el ambiente. A esto se debe que Piñera

---

<sup>174</sup> Antes su exilio voluntario en Buenos Aires, Piñera publica en *Orígenes* la nota “Samuel Feijóo, *Camara celeste*”, en el núm. 5 (primavera 1944); los poemas “Paseo del caballo”, “Tesis del gabinete azul” y “Secreto del espía”, en el núm. 5 (primavera 1945), y el ensayo “El secreto de Kafka”, en el núm. 16 (invierno 1945).

pudiera profundizar esas líneas creativas que ya había abierto, en diálogo con gestos del surrealismo y la tradición del grotesco, así como su particular humor negro y absurdo. Resultado de esa profundización son las obras que publica mientras reside en la ciudad argentina: *Electra Garrigó* y *Falsa Alarma*, obras de teatro que ven la luz en medios cubanos y se estrenan finalizando los años cuarenta en La Habana; su novela *La carne de René*; la antología de los relatos hasta 1956 que llevó por título *Cuentos fríos* y una serie de ensayos y notas críticas que aparecen en revistas como *Orígenes*, en La Habana, y *Anales de Buenos Aires* o *Realidad* en Buenos Aires.

La iniciativa de intervención más conocida en sus primeros años en la capital argentina es la discutida traducción de *Ferdydurke*, que según relató no sólo consistió en pasar la novela al español, sino también las distintas estrategias para llamar la atención de la crítica. *Ferdydurke*, como *La carne de René*, es una especie de oda a la inmadurez que tenía el objetivo hacer una crítica a la moral burguesa y sus ideales de superación del sujeto por medio de una exaltación de la irracionalidad. También es una poética porque en medio del proceso de inmadurez del protagonista aparecen pequeños ensayos que postulan un deber ser de la literatura y del escritor que apunta a desacralizar tanto al arte como a su creador. Las anécdotas del proceso de traducción de *Ferdydurke* han sido reconstruidas repetidas veces por la crítica que ha citado declaraciones de Gombrowicz, Piñera y Humberto Rodríguez Tomeu;<sup>175</sup> para nosotros lo interesante acá es reconstruir los movimientos y las posiciones de Piñera durante el proceso de la traducción de la novela y su difusión.

Gracias a ese proceso de traducción Piñera encontró una comunidad de

---

<sup>175</sup> Véanse de Virgilio Piñera, “La vida tal cual”, en *Unión* (La Habana), año III, núm. 10 (abril-mayo-junio 1990), pp. 21-35 y Rita Gombrowicz, *Gombrowicz en Argentina 1939-1963*, Buenos Aires, 2008.

diálogo intelectual que fue fundamental para el desarrollo de su propia obra y para darse a conocer en el medio cultural. En ese grupo que frecuentaba el café Rex estaban además del autor de la novela, su amigo cercano Humberto Rodríguez Tomeu, Adolfo de Obieta y otros escritores que rondaban los márgenes de los espacios centrales de difusión cultural, para la fecha, monopolizados por los colaboradores frecuentes de la conocida revista *Sur*: Victoria Ocampo, Eduardo Mallea, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, entre otros. Piñera se incorporó al grupo de traducción de la novela dedicándole mucho tiempo a la labor y con tal entusiasmo que se convirtió en el director de la empresa. Es así como lideró al grupo que durante meses buscó palabras y expresiones adecuadas para dar sentido en español al excéntrico estilo de Gombrowicz, que entre otras cosas era el único del grupo que dominaba el polaco.

Para más señas, Piñera encontró notables afinidades con Gombrowicz o más precisamente con su obra. Pero optó por tomar la misma posición que años antes había adoptado frente a Lezama: se acercó a su obra, pero tomando reservas hacia el escritor.<sup>176</sup> Los dos autores se hallaron unidos por el deseo de librar una batalla en Latinoamérica contra paradigmas que se constituían en pilares de la institución literaria y juntos asumieron que la novela *Ferdydurke* era un arma para dar comienzo a esa batalla.<sup>177</sup> Piñera tomó muy en serio lo que junto con Gombrowicz llamaba “la batalla del *ferdydurkismo* en Sudamérica”.<sup>178</sup> Fue él quien se acercó a la editorial Argos para pedir que la novela fuera publicada,

---

<sup>176</sup> Un ejemplo interesante es el artículo “Gombrowicz por él mismo” recogido en V. Piñera, *Poesía y crítica*, pp. 243-256. Producto de esa relación antagonista es también, a mi modo de ver, la ingratitud de Gombrowicz hacia Piñera en años posteriores y su falta de reconocimiento de lo que el trabajo conjunto significó para su carrera literaria, véase Alessandra Riccio, “Witold Gombrowicz o de la ingratitud. La traducción de *Ferdydurke*”, *Inti. Revista de Literatura Hispánica* (Connecticut), núm. 48 (otoño 1998), pp. 19-32.

<sup>177</sup> T. Anderson, *Everything in Its Place*, p. 48.

<sup>178</sup> V. Piñera, “La vida tal cual”, p. 33.

también el que habló con escritores como Sábato y Borges para animarlos a que redactaran notas críticas sobre la misma obra.<sup>179</sup> Además, no contento con el alcance que tuvo una entrevista que concedió a Radio del Mundo en abril de 1947, envió señales del *ferdydurkismo* a La Habana que salieron publicadas en la revista *Orígenes*: el capítulo de la novela “Filimor forrado de niño” y una nota de Adolfo de Obieta en la que se anunciaba la próxima publicación de la novela.<sup>180</sup> Sin embargo no se logró el reconocimiento de autores destacados y tampoco el de los proyectos culturales reconocidos en la época como eran las revistas *Sur* y *Orígenes*. En Buenos Aires hubo una crítica insípida que en general no aprobó del todo la traducción y el estilo de la obra. En Cuba, las noticias sobre *Ferdydurke* ocuparon el mismo lugar marginal que ocupaban las demás colaboraciones que Piñera envió desde Buenos Aires para *Orígenes*, revista que en ese momento editaban Lezama Lima y Rodríguez Feo. De modo que como el propio Piñera recordó años después: “La salida de *Ferdydurke* no constituyó un triunfo resonante si por tal se tiene el de la novela *best-seller*. Se vendió discretamente y tuvo una crítica mitad favorable mitad adversa. Entre los escritores argentinos de gran renombre no fue acogida con fervor”.<sup>181</sup>

Ante la indiferencia, Gombrowicz y Piñera intentan suscitar polémica y planean sacar un panfleto mofándose de la que dominaba las fuerzas del campo cultural argentino: Victoria Ocampo. El plan era que la publicación proclamara la necesidad de constituir un espacio para la literatura alternativo al que defendía Ocampo, dominado por el elitismo y la admiración desmesurada al escritor. No

---

<sup>179</sup> Con la editorial Argos Piñera tenía cierta cercanía porque para ella hizo algunas traducciones: junto a Humberto Rodríguez Tomeu tradujo *Edgar Poe y las mujeres* de Edmund Jaloux (Buenos Aires, 1947) y *Juan azul* de Jean Giono (Buenos Aires, 1947); y con Carlos Coldaroli vertió al español *El romanticismo en Alemania* de Arturo Farinelli (Buenos Aires, 1948).

<sup>180</sup> Witold Gombrowicz, “Filimor forrado de niño”, *Orígenes*, núm. 11 (otoño 1946), pp. 22-24; Adolfo de Obieta, “*Ferdydurke* de Witold Gombrowicz”, *Orígenes*, núm. 17 (primavera 1948), pp. 39-42.

<sup>181</sup> V. Piñera, “La vida tal cual”, *op. cit.*, p. 33.

obstante, la rivalidad que había entre los dos escritores –como recordó Humberto Rodríguez Tomeu– imperó y no lograron ponerse de acuerdo, por eso al final cada uno decidió hacer una publicación distinta:<sup>182</sup> Gombrowicz editó *Aurora* y al día siguiente salió a la luz la *Victrola* de Piñera. La primera consta de pequeñas notas precedidas por títulos similares a los que llenan la primera plana de los diarios y otras con subtítulos que remedan los que preceden los anuncios clasificados, sólo que en este caso los protagonistas no son personalidades o personas sino perros: “Un perrito blando lanudo y bien alimentado”, “Cambiamos un perro negro mordedor por dos viejos”, “Perros ordinarios sin raza para un acuarium [sic]”, “Un perro amarillo fofo y nuevo”, “Se busca perro grande para achicarlo”, y así sucesivamente.<sup>183</sup> En el conjunto de esas notas el supuesto comité de redacción llama a dejar de venerar la cultura –con mayúsculas– y condena la actitud de los escritores que se alejaban de su cotidianidad sumergiéndose en ese mundo de la cultura lleno de mayúsculas en el que ellos mismos ocupaban una posición marginal. Después de los apartados iniciales que son una suerte de manifiesto e invitación a unirse a la revista, vienen una serie de burlas de actos que tuvieron lugar en esa Buenos Aires de 1947 y de personajes destacados de la época. Así por ejemplo se “reseña” la visita de un tal Maurois, condenando con ello la profunda reverencia hacia figuras laureadas en París por parte de intelectuales locales. A Victoria Ocampo se la reconoce inteligente y con personalidad, pero se le reprocha, como reza uno de los textos dedicados a ella, sus “ígnotas infinitas soberbias, indescriptibles y sangrientos lujos del Medioevo Suramericano”, así como su actitud reverencial y sumisa ante

---

<sup>182</sup> Humberto Rodríguez Tomeu, “*Épater le bourgeois*: Piñera y Gombrowicz en Argentina”, Ernesto Hernández Busto, trad., en *Biblioteca México* (México), núm. 22 (julio-agosto 1994), pp. 44-45.

<sup>183</sup> *Aurora* (Buenos Aires), núm.1 (1947), pp. 1-4.

“Valéry y Francia”.<sup>184</sup> En estas pequeñas notas se reitera la condena a una especie de alienación que llevaba a producir obras sin sustento, planas y aburridas, y que también hacía que los escritores adoptaran una posición sumisa y reverente frente a figuras destacadas del mundo cultural, principalmente en Francia, al tiempo que se elude tanto la indagación en la realidad inmediata como del propio sujeto creador. El Comité de redacción de *Aurora* invita a ejercer la resistencia hacia estos paradigmas uniéndose a la publicación, que justamente llevaba por subtítulo “revista de la resistencia”.

El panfleto de Piñera, por su parte, vuelve a los mismos asuntos: quizá por eso lleva el subtítulo de “revista de la insistencia”, sin embargo, al contrario de *Aurora*, en sus páginas no se invita a formar parte de una propuesta alternativa a la que se critica, sino se presenta una especie de pastiche hiperbólico de las maneras y las concepciones sobre la cultura promulgadas por Ocampo. Por eso, en este caso, el que habla a los lectores no es un Comité de Redacción como en *Aurora*, sino una primera persona que declara sus ideas sobre la creación literaria. La revista se proclama como una especie de vitrola en la que el lector puede escuchar la voz de su autor favorito y el resultado es una especie de pasquín que en ese único número se dedica a la misma directora de la revista *Sur*. Las notas remedan la voz de Ocampo y transforman hiperbólicamente sus maneras y algunas ideas por ella defendidas. Así por ejemplo, en “Pasaje sobre las alturas”, la supuesta voz de Ocampo afirma que su tema “es la altura”, que sin altura se sofoca, que lo de abajo le repugna y que el sótano le “da mareos”.<sup>185</sup> Propone que se busquen “las cumbres del pensamiento” y que “olvidándonos de bajos apetitos

---

<sup>184</sup> “Un perro amarillo fofo y nuevo”, en *ibid.*, p. 3.

<sup>185</sup> “Pasaje sobre las alturas”, *Vitrola* (Buenos Aires), núm. 1 (1947), p. 1.

nos fortalezcamos más y más con las alturas de los altos”.<sup>186</sup> También reconoce que “la altura sofoca al principio”, pero asegura que pronto ella adormece, que “ya no eres más tú, sino otro”, y al final hace un llamado:

Os ruego, señoras y señores: olvidáos de vosotros mismos y anegaos en el dios del arte que más placer os procure. Conservad las instituciones, venerad a los maestros, descansaos en su infinita sabiduría. Hablad como ellos, vestid como ellos, ¡vestid como ellos!, moved la cabeza como ellos y os aseguro que no perderéis un milímetro de la preciosa altura. Sed altos, altos, cada vez más altos.

Os prometo la altura eterna.<sup>187</sup>

Este tono continúa a lo largo de las cuatro cuartillas. Cada nota se dedica a un aspecto distinto: en una la *Victrola* confiesa cuáles son sus amores: “La Francia Inmortal con París, el Eterno”, Inglaterra de Shakespeare, de las Bronté [sic] y de Lawrence, la revista *Sur*”.<sup>188</sup> En otra se habla del “*Sancta sanctorum poetarium*” y en la siguiente se reproduce un supuesto fragmento de una conferencia del poeta “Ángel Velermoso”, “Poesía verde y poesía roja” —que seguramente alude a “Poesía de soledad y poesía de comunión” de Octavio Paz—; en la penúltima página aparece una “Defensa francesa” y se da noticia de la aparición de *Aurora*.<sup>189</sup> Más adelante encontramos una “Sección franco-inglesa” con los poemas “Basic English” y “La France” y al final se menciona un buzón donde aparecen como remitentes: un Falstaff de Mendoza, un Micromégas de Neuquén, una Phèdre de Casilda y un Sainte-Beuve de Villa Urquiza.<sup>190</sup>

---

<sup>186</sup> *Idem*.

<sup>187</sup> *Idem*.

<sup>188</sup> *Idem*.

<sup>189</sup> *Ibid.*, pp. 2-3.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 4.

En fin, los dos panfletos apuntan a la desacralización de la producción cultural y a la superación de esa especie de alienación que era la reverencia a la alta cultura, sin embargo, a mi modo de ver, resulta mucho más contundente el pastiche de Ocampo hecho por *Victrola* que la convocatoria a la resistencia de *Aurora*. En la crítica de estas publicaciones editadas por Gombrowicz y Piñera vemos aparecer las mismas preocupaciones que se perfilaban, un poco intuitivamente, en *Poeta*, la primera revista que edita el segundo, donde el editorial, “*Terribilia Meditans*”, apunta a condenar el sectarismo y la mistificación de la poesía por parte de los que junto al propio Piñera participaron en los proyectos editoriales que lideraba Lezama.

En 1947, el autor de *Cuentos fríos* desarrolla algunas de las ideas que anuncia en aquel panfleto en “El país del arte”, ensayo redactado en Buenos Aires, pero publicado en La Habana en el número 16 de *Orígenes*. Ahí describe el desencanto que sentía al darse cuenta de la falta de autenticidad de lo que llamaba “el país del arte”. Además explica por qué entendía que era un problema el hecho de que el arte en el siglo XX se hubiera convertido en objeto de culto. Piñera comenta que la creación artística, “mito vivificante que puede optar la forma de un poema, que puede ser música, puesta de sol, cuerpo, canto de pájaro, tela de pintor y tantas y tantas cosas”, había ganado una “mixtificación”,<sup>191</sup> una segunda naturaleza que la había convertido en objeto de culto y había adquirido un valor convencional. La obra no era entonces valiosa por lo que ella pudiera decir sobre la experiencia íntima de un creador, lo que dijera un medio al que poco le importaba la obra en sí, sino que su valor dependía de fuerzas arbitrarias. Dominaba de este modo la pose y la esterilidad. Entonces los artistas se habían dedicado, no a crear, sino a adorar: “le hemos erigido palacios, creado su lengua propia, su telégrafo de

---

<sup>191</sup> Virgilio Piñera, “El país del arte”, *Orígenes* (La Habana), núm. 17 (invierno 1947), p. 34.

señales, y le hemos levantado capillas de las que somos los oficiantes”.<sup>192</sup> El problema era que al volverse contempladores y adoradores, no ejercían su labor creadora; dejaban de actuar para contemplar. Se volvían “habitantes del país del arte”, no exploraban su propio ser y experiencia, sino que buscaban ser otros a través del arte, algo similar a lo que él mismo caricaturizaba en *Victrola*. Por todo esto, al final de este ensayo, el autor termina anunciando que toma distancia de ese país del arte y anuncia: “eludiremos soberanamente esta engorrosa, estéril residencia en el país del arte”.<sup>193</sup> Como veremos es esta la consigna que mueve una de las líneas de la política editorial de *Ciclón*: la de cuestionar al escritor, al poeta y al intelectual entregados al culto de sí mismos.

Mientras Piñera se deleitaba con burlas cáusticas de personalidades y maneras del mundo cultural de Buenos Aires e intentaba difundir su toma de posición frente al “país del arte” en La Habana, en esta misma ciudad era publicada su obra de teatro *Electra Garrigó*, que fue puesta en escena por Francisco Morín en 1948, el mismo año en que se embarca Piñera hacia La Habana no sin antes pasar por Nueva York. Una vez en la capital cubana, comienza a participar activamente en el ámbito cultural local y como de costumbre, no tarda en producir polémica, esta vez a raíz de la recepción poco halagadora de su *Electra* por parte de la crítica. Recepción que Lezama comenta en una de sus cartas a José Rodríguez Feo: “Virgilio Piñera estrenó una obra teatral: *Electra Garrigó* [...]. La crítica, idiota y burguesa, le ha sido tremendamente hostil, cosa que a él le habrá agradado y hecho soñar en las protestas, chiflidos y zanahorias lanzados a los románticos, a los existencialistas y a todos los que

---

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 38.

desean un pequeño y sabroso escandalito”.<sup>194</sup> Dos años más pasa Piñera en La Habana provocando a distintos sectores de la intelectualidad y en 1950 decide volver a Buenos Aires como agregado cultural de la Embajada de Cuba.

En la segunda estancia de Piñera en el sur del continente, que va de 1950 a 1952, ya no se encuentra con un círculo tan estimulante como el que tradujo la novela *Ferdydurke*. Esta vez, su tiempo se divide entre un trabajo burocrático en la embajada de Cuba, la escritura de *La carne de René*, de algunos relatos y la traducción de *Gloria perenne: vida de la Duse y d'Annunzio* de Bertita Harding, para Hachette (1951). En estos años la única intervención que logra hacer en el medio porteño es la publicación de la novela *La carne* (Editorial Siglo Veinte, 1952). La falta de una comunidad de diálogo intelectual, la indiferencia con que es recibida esta obra y las dificultades económicas lo animan a volver de nuevo a La Habana, donde entre tanto, Francisco Morín ha logrado estrenar su obra *Jesús y Cintio Vitier* ha publicado algunos de sus poemas en la antología *Cincuenta años de poesía cubana 1902-1952* (Dirección cultural del Ministerio de Educación, 1952).

Su llegada a La Habana coincide con la ruptura entre Rodríguez Feo y Lezama, que provoca la división de *Orígenes*. El primero lo busca para proponerle que juntos editen una publicación antiorigenista y le da la posibilidad a Piñera de poner sus preferencias estéticas y sus criterios en el centro: la desacralización de la creación artística, la exploración de la sexualidad como tema literario y la inclinación hacia la tradición grotesca y absurda. Estas líneas se trazaron sobre un plano en el que crítico y creador-crítico coincidieron: a partir de una posición antiorigenista y de la convicción de que era justamente alrededor del ejercicio crítico que se creaba literatura y que se podía “despersonalizar” a los lectores.

---

<sup>194</sup> Carta de noviembre 1° de 1948, en José Rodríguez Feo, *Mi correspondencia con Lezama Lima*, La Habana, Ediciones Unión, 1989, p.158.

Es así como en 1954 cuando Piñera se encuentra con la polémica propiciada por la recuperación de la obra del Marqués de Sade –polémica que inmediatamente llama su atención– adquiere los trabajos que por esa fecha se volvieron a publicar del famoso Marqués para traducirlos en el marco del nuevo proyecto con el que comenzaba a trabajar. Un año después, desde La Habana, Piñera parte hacia Buenos Aires, esta vez, como corresponsal y secretario de redacción de la nueva revista.

*Ciclón* puso a Piñera en una zona porteña distinta a las que había recorrido en sus dos estancias anteriores: paradójicamente lo acercó a *Sur*. Ese nuevo lugar estuvo determinado por la voluntad de Rodríguez Feo de profundizar las relaciones que había abierto desde Estados Unidos alrededor del proyecto origenista y de aprovechar cierta cercanía de Piñera con Sábato, que fue uno de los críticos que defendió la traducción de *Ferdydurke*, y con Borges, quien había publicado varios de sus cuentos en *Anales de Buenos Aires*. El director de *Ciclón* además recurrió a una amistad epistolar que él mismo había sostenido con José Bianco, secretario de redacción de *Sur*, desde los primeros años del origenismo y que había sido propiciada por Pedro Henríquez Ureña. Fue así como, siguiendo instrucciones de Rodríguez Feo, una de las primeras cosas que hizo Piñera en Buenos Aires fue acercarse al redactor de la prestigiosa *Sur*. Bianco era el punto de encuentro de las dos grandes fuerzas que concentró la revista: por un lado estaba Victoria Ocampo, por el otro el iconoclasta Borges. Estas dos fuerzas estuvieron siempre en tensión por no compartir los mismos paradigmas sobre el quehacer intelectual y artístico. El centro lo constituía la directora del proyecto, del otro lado estaba el autor de *El Aleph*. Gracias a Bianco la fuerza borgeana llegó a ocupar lugares centrales en *Sur* y, por consiguiente, en el campo literario argentino. A partir del encuentro entre Piñera y Bianco surgió una amistad que le

permitió al primero publicar varios textos en *Sur* y acercarse a la fracción disidente, que la componían no sólo Borges y Bianco, sino también Bioy Casares, Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock.

El itinerario negador de Virgilio Piñera, en busca de originalidad y novedad, fue el que definió el carácter de los proyectos editoriales en los que tuvo un papel protagónico. *Poeta*, *Aurora*, *Victrola* y *Ciclón* se caracterizaron por, como lo afirmó Adriana Kanzepolsky para el caso de la primera y la última, ser fuerzas de choque,<sup>195</sup> medios polémicos en los que se incitó a examinar cierta artificialidad que transitaba en el campo literario y se arrastraron al centro materiales que habían circulado en los márgenes. Todo esto para sorprender a los lectores con textos y autores que no formaban parte del repertorio literario que había gozado de buena difusión en América Latina hasta los años cincuenta.

El proyecto estético y de intervención de Piñera fue acogido por Rodríguez Feo para *Ciclón* porque en el momento de fundación de esta revista, este crítico se sintió identificado con los gustos literarios y las líneas estéticas que exploraba Piñera desde hacía varios años. La crítica ha señalado en repetidas ocasiones que *Ciclón* significó un parteaguas en la carrera literaria de Virgilio Piñera. En efecto, la revista fue un medio ideal para difundir provocadoras opiniones y heterodoxos gustos literarios, y también para dar a conocer una parte importante de su obra.<sup>196</sup> Pero, ¿qué hizo Piñera por *Ciclón*? Él aportó un proyecto estético que sería el eje de la iniciativa editorial. Hizo de ella una intervención crítica que interpeló a los lectores, poniendo en el centro su

---

<sup>195</sup> Adriana Kanzepolsky, “Virgilio Piñera: la generosa provocación”, *Hispanérica*, año XXV, núm. 75 (1996), p. 138.

<sup>196</sup> Thomas F. Anderson en una biografía literaria publicada en 2006 afirma que “the magazine at once represented for Piñera a vehicle through which to express his provocative opinions, a place to publish his own creative writing, and a spring board for exciting intellectual endeavors”, en Thomas F. Anderson, *Everything in Its Place. Life and Works of Virgilio Piñera*, Lewisburg, Bucknell, 2006, p. 81.

propuesta estética y sus criterios de gusto y valor literario. Aquella estética y esos criterios precedieron la factura de la revista, porque habían sido cimentados por más de dos décadas de exploración de diversos recursos y ensayando distintas formas de intervención. De cierta forma, Piñera usó la publicación para hacer más efectiva su crítica hacia ciertos comportamientos propios de los ámbitos de producción literaria, así como para señalar la artificialidad de la moral burguesa – principalmente, en lo referente al cuerpo y la sexualidad.

## El plano del mapa

*You are describing a world and by describing it you are creating it*

Carta del 6 de abril de 1945 de Wallace Stevens dirigida a José Rodríguez Feo

*Ciclón* suena a revuelta, a turbación, a desorden. En la cubierta el sugerente título va acompañado de una ilustración de Mariano Rodríguez que da la sensación de ser un rápido boceto a lápiz. La silueta es la de un gran viento que toma la forma de un rostro humano, como la personificación de un huracán, que desprende una ráfaga compuesta por trazos: flechas curvas apuntando a lo alto y hacia delante. Abajo una saeta, de línea gruesa, con el vértice del ángulo que apunta a la derecha, sugiere cierto sentido de tránsito, de movimiento al futuro. Las letras y la ilustración aparecen impresas en tinta negra sobre un fondo de color luminoso: el primer número es amarillo; el segundo, rosado; el tercero, azul; el cuarto, verde; el quinto, negro, con letras e ilustración blancas, y en el sexto, blanco. *Ciclón*, anuncia el subtítulo, es una “revista literaria”. Esto lo confirma el sumario que leemos en la parte inferior de la misma cubierta. Como otras revistas de su tipo, *Ciclón* está compuesta por una sección con artículos principales y otra miscelánea, con notas de actualidad cultural, que lleva por título “Barómetro”. Entre esas dos secciones se presenta una innovación: un rubro que en los primeros números lleva por título “Textos futuros”, más tarde se llamará “Revaluaciones” y en un par de entregas, “Teatro”.<sup>197</sup> Esa sección, de títulos sugerentes, incluye en los primeros

---

<sup>197</sup>“Textos futuros” apareció en *Ciclón*, vol. 1, núm. 1 (enero 1955) y *Ciclón*, vol. 1, núm. 2 (marzo 1955); posteriormente esa sección tomó el título “Revaluaciones” y presentó lecturas novedosas de Oscar Wilde, Walt Whitman, Emilio Ballagas, Macedonio Fernández y Rubén Martínez Villena. Esta sección salió de manera continua desde *Ciclón*, vol. 1, núm. 3 (marzo 1956) hasta *Ciclón*, vol. 2, núm. 1 (enero 1956). “Teatro” presenta las piezas del absurdo “Dónde está la luz” de Ramón Ferreira, en *Ciclón*, vol. 2, núm. 2 (marzo 1956),

números la traducción de fragmentos de las *120 jornadas de Sodoma* del Marqués de Sade. En las siguientes, se convierte en “Revaluaciones” que someten a examen a Oscar Wilde, Walt Whitman, Emilio Ballagas, Macedonio Fernández y Rubén Martínez Villena. “Teatro” presenta un par de piezas cercanas al absurdo de los jóvenes Niso Malaret y Antón Arrufat.

Las páginas interiores, cuyas márgenes estrechas producen el efecto de saturación, guardan textos, por lo general no muy extensos, distribuidos en dos columnas. Al final de cada colaboración nos encontramos con viñetas que reproducen al ciclón de la cubierta tomando las formas más disparatadas. Además, apreciamos que los editores juegan con la distribución, de modo que, por ejemplo, el lugar destinado a las dos únicas notas editoriales que se imprimen durante las doce entregas regulares –“Borrón y cuenta nueva” y “Cultura y moral”– no es el de las primeras cuartillas de la revista, como se hace tradicionalmente: estas notas aparecen entre poemas, y están impresas en un papel amarillo brillante. Sus cuartillas no tienen numeración. “Borrón y cuenta nueva”, entre las páginas 22 y 23 del número 1 de 1955, corta la “Eurídice” de Edith Sitwell, en traducción de Rodríguez Feo. “Cultura y moral” interrumpe “Antígona” de Antón Arrufat entre las páginas 38 y 39 del número 6 del mismo año.

En este “desbarajuste” subyace la voluntad crítica que compartían los líderes de la empresa. Más aún, la crítica es propuesta como el motor de la literatura, fue un elemento imprescindible de novelas, ensayos, poemas, textos en prosa o piezas teatrales. Pero tal vez resulte más fácil entender el sentido de esta crítica que soportó al proyecto editorial si reparamos en las ideas expuestas por

---

“Anuncia Freud a María” de Niso Malaret, en *Ciclón*, vol. 2, núm. 6 (noviembre 1956) y “El caso se investiga” de Antón Arrufat, en *Ciclón*, vol. 3, núm. 2 (abril-junio 1957).

los propios Rodríguez Feo y Piñera, que es posible seguir en la sección “Barómetro”, en un par de notas de las dos primeras entregas de *Ciclón*. Se trata de dos ensayos, uno breve, dedicado a *La carne de René*, novela de Virgilio Piñera, comentada por Rodríguez Feo, y el otro destinado a la exposición de algunas opiniones sobre las dinámicas de la institución literaria en Cuba, cuyo autor es Piñera.

La novela que presenta el director de la empresa había sido publicada en Buenos Aires en 1952 y es la primera obra narrativa de largo aliento que redactó Piñera. La tragicómica historia de René puede ser leída como una parodia de las novelas de formación que, tal como explica Jorge Brioso “convierte a la anomalía, la patología, la desviación, en la norma, y a la normalidad en el sueño nunca realizado”.<sup>198</sup> Porque René quiere tener una vida normal, ser un funcionario, tener una familia, pero no logra escapar de su destino como integrante de esa especie de ejército del dolor que enajena los cuerpos y los somete al masoquismo. El hecho de rendirse a que su cuerpo sea dominado por una lucha absurda es producto de una frustración, del reconocimiento de que es imposible resistirse al poder. Su historia presenta un erotismo extravagante, tanto en la Escuela del dolor y en la Sede de la Carne Acosada, como en los espacios destinados al placer que propicia Dalia Pérez. Lo curioso es que René responde con frialdad: tiene el poder de frustrar todos los intentos por los que distintas instancias pretenden dominar su cuerpo. Así sucede en una grotesca orgía que se desarrolla con situaciones sumamente ridículas. Los alumnos de la escuela del dolor liderados por el director de la misma escuela, Marmolo, por el sacerdote, Cochón, y por el destacado alumno, Roger, no consiguen “ablandar” el cuerpo de

---

<sup>198</sup> Jorge Brioso, “*La carne de René* o el aprendizaje de lo literal”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), vol. LXXIII, núm. 218 (enero-marzo 2007), p. 39.

René a pesar de que inventan las más extrañas estrategias:

Entonces Roger, derramando ríos de calma y cataratas de seguridad, Roger, eminencia de su curso, carne archisufriente, se dispuso a hacer entrar en razones la carne refractaria de René. Sacó su lengua y, tomando un dedo del pie de René, la aplicó una y otra vez a fin de cerciorarse de la eficacia de su punta. Sin duda, sólo a un maestro de tal arte se le hubiera ocurrido escoger esta parte del cuerpo. Roger se asemejaba a esos calígrafos que pasan su pluma por los bordes del papel. Soltó el dedo y se trasladó a la cara. Pasó una mano por debajo de la cabeza de René y apoyó la otra en su pecho. Entonces, miró a Cochón. Éste fue señalando las lenguas que debían secundar la de Roger. Una por cada parte del cuerpo. [...]. Las lenguas empezaron su trabajo. A causa de la resistencia, se las veía avanzar penosamente. Se detenía, se trababan y rebotaban en la carne de René. Las caras comenzaban a congestionarse y las espaldas se perlaban con gruesas gotas de sudor. Los brazos, semejantes a remos, dogaban desesperadamente en el vacío de esa carne refractaria.<sup>199</sup>

Este extraño erotismo, como el del Marqués de Sade, lleva al lector a distanciarse de los personajes, le exige una mirada crítica: satírica e irónica. Piñera caricaturiza así los juegos de poder político, las agrupaciones militantes e instituciones como la escuela y la iglesia. El compromiso político reclamado por las asociaciones militantes en *La Carne* es ridiculizado poniendo a René como víctima de una lucha cuya causa es, a todas luces, vacua. Según le explica el propio Ramón, su

---

<sup>199</sup> Virgilio Piñera, *La carne de René*, Barcelona, Tusquets, 2000, pp. 72-73.

padre: “lo que defendemos es la causa del chocolate. No tendría sentido que a miles de leguas de distancia de la batalla por el chocolate nos dispusiéramos a beberlo como unos desesperados”.<sup>200</sup> La Escuela del dolor, además, es una parodia, justamente, las escuelas y de paso, de la educación. No puede ser tomada de otra forma una institución en la que los alumnos son entrenados para que actúen como perros o ganado. La iglesia también se lleva lo suyo, en ese absurdo universo en el que la figura rectora del catolicismo, el cristo, se profana. Esta figura emblemática es usada en esa curiosa Escuela del dolor para hacer dobles que sirvan a los alumnos como reflejo de sí mismos. Sólo que en el caso del doble, en lugar del gesto de dolor característico del Cristo, la figura que ha tomado la forma del alumno, presenta una cara optimista: “inspirada en la de Cristo, el escultor había introducido una modificación capital: en vez de la patética y angustiada faz de Jesús, la cara de René en yeso se ofrecía, no caída sobre el pecho, sino erguida, y la boca mostraba la risa de una persona satisfecha. Podría afirmarse que acababa de oír un chiste”.<sup>201</sup>

La nota de Rodríguez Feo que apareció en el primer número de *Ciclón* alaba la novela por su carácter crítico, exalta el hecho de que la obra abordada ponga en tela de juicio distintos aspectos de la moral burguesa, y elogia su autor, por chocar a sus lectores. El reseñista asegura que la novela no es una ficción, por más absurda que parezca, sino una alegoría de la vida, y que por eso compele al lector a tomar distancia de su propia realidad, para juzgar sus acciones. De eso justamente se trata el desafío que plantea su lectura: “ahí está el enigma a descifrar. Muchos se preguntarán atónitos dónde está la relación, el enlace con nuestras vidas; pocos acertarán a ver que René, el personaje alegórico, puede ser

---

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 43.

cualquiera de nosotros en el momento más insospechado”.<sup>202</sup> El escritor de semejante obra –para Rodríguez Feo– es un moralista y no “un artista en busca de notoriedad”, su maestría –argumenta– se puede percibir porque logra envolver al lector “en un mundo imaginativo a través del estilo humorístico, de la descripción casi prosaica del mundo imaginado”.<sup>203</sup> El director de la revista destaca asimismo el efecto de choque de *La carne*: la manera como los hechos configuran una ficción que sacude al lector, quien al final comprende el carácter desolado y precario de su propia condición:

la ilusión de podernos aislar en otro mundo de bienaventuranza, de salvación mística ha sido la gran mentira de todas las religiones que esta *Carne de René* ha puesto en evidencia con una fuerza y un valor casi heroicos. Por estas mismas razones esta novela tan audaz y desconcertante será leída y apreciada por aquellos pocos que han tenido la temeridad de mirar el horror de nuestro existir carnoso en la cara y no han titubeado en aceptar la pasión y el martirio de nuestro destino humano.<sup>204</sup>

Con esta defensa del autor como crítico de la moral, Rodríguez Feo no sólo da un espaldarazo a la propuesta estética y ética de su amigo, sino que hace suyo un principio ya conocido del segundo para su aproximación. Es así como en esta pequeña nota vemos una suerte de puesta en práctica de la base de la poética de Piñera. Sucede que el autor de *Cuentos fríos*, como argumenta en “El secreto de Kafka”, ensayo publicado en los años cuarenta en *Orígenes*, defendía la idea según la cual el misterio de la literatura estaba en la articulación de lúcidas invenciones

---

<sup>202</sup> José Rodríguez Feo, “Una alegoría de la carne”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 1 (1955), p. 43.

<sup>203</sup> *Idem*.

<sup>204</sup> *Idem*.

que resultaran en efectos sugerentes. Toda obra –según su opinión– debía apuntar a transformar a los seres humanos para convertirlos en “personas despersonalizadas” a partir de “medios puramente literarios, es decir, mediante enormes arquitecturas de imágenes”.<sup>205</sup> Esto lo intenta *La carne* y es lo que exalta Rodríguez Feo de ella. Lo más interesante de su gesto es que manifiesta tácitamente que existen entre director y secretario de redacción una suerte diálogo de criterios compartidos.

Este diálogo se hace todavía más explícito con “Cuba y la literatura”, ensayo que había sido inicialmente una conferencia que Piñera redactó para una intervención en la SADE de Buenos Aires. El texto no solo se incorpora al segundo número de *Ciclón*, en la sección “Barómetro” también se lee en el lanzamiento de la revista, “Sociedad de Conferencias de la revista *Ciclón*”, que tuvo lugar el 27 de febrero de 1955 en el Lyceum de La Habana. Esto sugiere la intención de usar ese ensayo como una suerte de programa en los marcos del nuevo proyecto. Los postulados que plantea este texto señalan la necesidad de construir literatura alrededor, justamente, del ejercicio crítico.

Piñera comienza provocando a su lector y asegura que no existía ni una literatura cubana ni una relación entre Cuba y la institución literaria. Enumera las razones por las que según su parecer esto era así. En primer lugar denuncia que la literatura de Cuba consistía en manuales escolares y no era una práctica social en la que hubiera cierta institucionalidad o profesionalización de la labor creativa. Además –asegura– la asimetría del mundo de la alta cultura frustraba cualquier intento del escritor cubano de legitimarse en redes letradas que veneraban y otorgaban un valor agregado a literaturas con tradiciones imperiales. Esto, mientras en los contextos local y continental primaban los elogios mutuos y no

---

<sup>205</sup> Virgilio Piñera, “El secreto de Kafka”, *Orígenes*, número 7 (1945), pp. 42-45.

había diálogo crítico genuino dentro de esos mismos espacios donde la producción literaria llevaba el ritmo de “una discreta marcha tortugal”.<sup>206</sup> Lo que sí existía –según Piñera– era un proceso de mitologización de la figura del escritor, efigie que se alzaba por encima de las obras realmente significativas.<sup>207</sup> Ante todo esto, el ensayista formula la pregunta de si a pesar de la buena formación de los letrados latinoamericanos y de la tendencia al esteticismo, a pesar también de las intervenciones que intentaron reaccionar al adormecimiento de las generaciones anteriores –la vanguardia–, no era posible experimentar “una desagradable sorpresa al comprobar que masticamos el vacío absoluto”.<sup>208</sup> Un vacío que no habían podido llenar los –que él llama– grupos de “escritores enciclopédicos” que cerraron la comunicación complicando el lenguaje, en lugar de abrirlo; lo que había generado un público cada vez más exiguo, “de pocas personas, no muchas más que las que componen el *'entourage'* del escritor”. Además –recalca–: “no hay comunicación alguna, ya que la única posible, es decir, la crítica, no existe”.<sup>209</sup> Toda la argumentación conduce a proclamar que para cambiar ese ritmo lento de producción literaria y para llenar lo que percibe como un vacío en Cuba y en toda Latinoamérica, debe implementarse una vida literaria que se articule alrededor de la crítica. El intento de propiciar esto a partir de la polémica es lo que atraviesa el centro de la propuesta de *Ciclón*. Sobre esto se erige su tono irreverente.

Tres problemas cimientan la cruzada por la crítica de Piñera: la idea del

---

<sup>206</sup> Virgilio Piñera, “Cuba y la literatura”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 2 (1955), p. 52.

<sup>207</sup> Según leemos en el mismo ensayo, el mito para Piñera porque una obra o un escritor detenta cierto “misterio”: “todo escritor, en un momento dado de su trayectoria, se convierte en un misterio. [...], ninguno escapa a esta misteriosidad. Sólo que el escritor genial se hace misterio a través de su obra y el escritor malo lo afecta en su propia persona. Entonces vemos un ser convertido en misterio ambulante [...]. Pero esa mitologización se justificaría si ese escritor le hiciera la contrapartida con el verdadero misterio de su obra”, en *ibid.*, p. 53.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 55.

vacío cultural, la refutación de la búsqueda de novedad vanguardista y el asunto de la legitimación. La noción del “vacío” era una certeza compartida por la mayoría de la intelectualidad latinoamericana, dentro o fuera de la isla, durante el siglo xx.<sup>210</sup> La necesidad de llenarlo respaldó casi todos los proyectos modernizadores que precedieron a *Ciclón*, como *Orígenes*, *Sur*, *Repertorio Americano*, e incluso, nos remite al programa orteguiano de *Revista de Occidente*. Seguramente a ellos hace referencia Piñera cuando habla del fracaso de los escritores enciclopédicos, que confiaban en la eficacia de la erudición por sí misma, siendo que el problema, implicaba también un asunto de diálogo y construcción de una cultura literaria con efectos plausibles en la comunidad.<sup>211</sup> Esto nos remite al siguiente asunto: la legitimación, la legalización de los discursos dentro de las reglas del arte –para ponerlo en palabras de Pierre Bourdieu. El fracaso de los que intentaron luchar contra el “adormecimiento” de las generaciones anteriores –entiende Piñera–, se da por una búsqueda de novedad que no llega a tener efectos más profundos que la pura ornamentación, pues no se consiguió una correspondencia con la indagación interior ni un cuestionamiento de la estructura de la vida social –problema que llamó, en otro ensayo, “tantalismo”.<sup>212</sup> Piñera además nos habla de la necesidad de superar la falta de difusión de los discursos literarios, pero al tiempo, en su llamado, subyace el deseo de sobreponer su propia posición marginal. Para superar el aislamiento de las letras en las

---

<sup>210</sup> En la isla ya Lezama lo había puesto en términos de la insularidad que buscaba encontrar lazos con raíces continentales: seguía la ruta del hispanismo y el catolicismo. Así por lo menos lo planteó finalizando la década del treinta en su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, en José Lezama Lima, *Obras Completas*, vol. 2, México, Aguilar, 1997, pp. 6-35.

<sup>211</sup> Este vacío cultural resulta por lo menos curioso en Cuba que, como el mismo Piñera lo recoge en *La isla en peso*, ha sido un lugar de encuentro de las más diversas tradiciones. Antonio Benítez Rojo desde una perspectiva más reciente parece refutar estas creencias con su concepto de “caos”, según el cual el Caribe condensa las dinámicas del mundo, por eso lo característico en ese espacio es que “dentro del des-orden que bulle junto a lo que ya sabemos de la naturaleza es posible observar estados o dinámicas que se repiten globalmente”, en Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite*, Hanover, Ediciones del Norte, 1996, p. iii.

<sup>212</sup> Virgilio Piñera, “Nota sobre la literatura argentina de hoy”, *Orígenes*, núm. 13 (1947), pp. 40-45.

sociedades latinoamericanas y para que los intentos de novedad den frutos, el autor de *Cuentos fríos* plantea como solución la crítica.

Las características que hemos analizado en estos primeros textos —el aparente desorden que se presentan en la materialidad del objeto-revista, la compleja noción sobre la literatura que se construye gracias a la crítica y la defensa del creador-crítico— constituyen el perfil de la empresa editorial, manifiestan una toma de posición y determinan los principios básicos de selección de los textos y colaboradores. Recurriendo a la metáfora de la revista como mapa, se podría afirmar que ellos determinan el plano, la base sobre la que se trazan las líneas fuertes de su mapa cultural. La plataforma donde se dibujan las líneas fuertes de su apuesta: el anti-origenismo, la puesta en duda de cierta noción del escritor, la sexualidad como tema literario y la voluntad de difundir obras que se nutren, como las de Piñera, de elementos absurdos y grotescos.

Finalmente, *Ciclón* se imprimió en La Habana, pero los editores tenían interés en difundir y legitimar la publicación no sólo en esa ciudad, sino entre varias redes de intelectuales de Latinoamérica. El trazo del mapa cultural que Rodríguez Feo y Piñera delinearon en *Ciclón* fue posible gracias a activos movimientos cuya dirección se pueden inferir en la carta del 25 de febrero de 1955 que Virgilio Piñera envió a José Rodríguez Feo:

La revista como te dije la dejamos en Lima en la librería Internacional. Te mando la tarjeta para que todos los meses tú mandes en consignación diez números, que es lo que allí se puede vender [...]. El ejemplar que tú mandabas al intelectual de Santiago sí lo pusimos en correos. Acá en Buenos Aires ya lo tiene en mano Miguel A. Asturias [...]. Guillermo de Torre, la revista *Imago mundi*, el

señor Andia [Sic., es posible que se refiera a Enrique de Gandía], Elba de Loizaga y las Peyrou. Lo dejaré en *Sur* cuando Bianco vuelva de vacaciones. *Buenos Aires Literaria* [Andrés Ramón Vázquez] ya no sale más, pero se la voy a dar a su exdirector. Las demás las enviaré por correo.<sup>213</sup>

Aquellos movimientos promovidos a propósito de *Ciclón* llevaban la ruta de La Habana a Buenos Aires, buscaban una distribución a lo largo del continente apuntando al polo cultural del sur. Por eso en la revista la mayoría de las colaboraciones extranjeras fueron de autores argentinos.

---

<sup>213</sup> Carta del 22 de febrero de 1955, en Roberto Pérez León, *Tiempo de Ciclón*, La Habana, Ediciones Unión, La Habana, 1995, p. 164.



## Antiorigenismo

...conociendo su estilo bufón sólo podemos pensar en la ironía de las palabras

José Rodríguez Feo, “Un surtidor de poesía”

La revista editada por José Rodríguez Feo y Virgilio Piñera fue un agente que influyó en la innovación de la cultura letrada que se dio a mediados de siglo xx en América Latina. Según la teoría defendida por Even-Zohar, la innovación se presenta cuando por medio del cambio se logra ocupar un lugar destacado en un sistema heterogéneo y jerárquico,<sup>214</sup> y por eso se trata de una estrategia que no apunta a la perpetuación de referentes inmediatos, descifrables o familiares, sino a alterar un modelo legítimo con elementos extraños o que pueden resultar intimidantes para determinado público en cierta coyuntura. En el caso del campo de fuerzas en el que intervino *Ciclón* –el del sistema de redes letradas continentales de mediados de siglo– el modelo de cultura literaria que ocupaba un lugar central era el origenismo, que por extensión nos remite a una genealogía de revistas con ímpetus modernizadores entre las que podemos mencionar *Sur*,

---

<sup>214</sup>La teoría de los polisistemas entiende las “obras canónicas” como las que dan la pauta para “aquellas normas y obras literarias (esto es, tanto modelos como textos) que en los círculos dominantes de una cultura se aceptan como legítimas y cuyos productos más sobresalientes son preservados por la comunidad para que formen parte de la herencia histórica de ésta”. Las “obras no-canónicas” son, según Even-Zohar, “textos que esos círculos rechazan como ilegítimos y cuyos productos a la larga la comunidad olvida”. Además, según este enfoque analítico, los fenómenos culturales se producen entre múltiples sistemas que están jerarquizados en distintos estratos que están en continua disputa por la canonización. Esas disputas se producen entre estratos que ponen en juego fuerzas heterogéneas y que tienen movimientos de emergencia y de descenso: “lo que constituye el estado sincrónico (dinámico) del sistema –ha sugerido Tynianov– es la lucha entre varios estratos. Lo que constituye el cambio en el eje diacrónico es la victoria de un estrato sobre el otro. En este movimiento opuestamente centrífugo y centrípeto, los fenómenos son arrastrados del centro a la periferia, mientras en sentido contrario, ciertos fenómenos pueden abrirse paso hasta el centro y ocuparlo”, en Itamar Even-Zohar, *Polisistemas de la cultura*, pp. 9-18.

*Contemporáneos* y *Revista de Occidente*.<sup>215</sup> Desde la década de los treinta y hasta mediados de la de los cincuenta, dicho modelo constituyó un polo de referencia importante de las discusiones intelectuales y contribuyó a cimentar paradigmas literarios que comenzaron a ser revaluados a mediados de siglo.

En el último periodo en que Rodríguez Feo trabajó junto a Lezama –que va de 1950 a 1953–, las diferencias entre ellos llegaron a ser ciertamente insostenibles. Para ese entonces, Rodríguez Feo no solamente había transitado por sectores de la intelectualidad con los que Lezama y el grupo de poetas cercanos a *Orígenes* simpatizaban poco, sino que hubo un desplazamiento en sus gustos literarios: su ardiente interés por el modernismo anglosajón fue apagándose, seguramente al vincularse cada vez más a las líneas de pensamiento defendidas por críticos como Levin, Blackmur y Lionel Trilling. También disminuyó su interés por las poéticas con preocupaciones identitarias que congregaban a los demás origenistas. Comenzó a seguir con entusiasmo a autores como Marcel Schwob, Pedro Salinas, Macedonio Fernández y Borges, que exploraban el juego formal y el humor. Autores que emergían dentro de los circuitos de actualidad con la recuperación y actualización de muchos gestos de vanguardia que se dio después de la Segunda Guerra Mundial.<sup>216</sup> Por esos años, además, viajes largos por Estados Unidos y Europa lo alejaron de los avatares editoriales de *Orígenes*. Su tensa relación con Lezama se sostuvo hasta un enfrentamiento en 1953, cuyo detonante fue la publicación de un texto de Juan Ramón Jiménez en contra de Vicente Aleixandre que no fue autorizado por Rodríguez Feo. Ante la imposibilidad de una conciliación, cada director de *Orígenes* decidió editar su propia versión de la revista y cada cual imprimió su

---

<sup>215</sup> Para una explicación más amplia de la categoría de revistas modernizantes véase la introducción.

<sup>216</sup> Sobre las estéticas y las temáticas que llegaron a ser predominantes en los cincuenta, véanse los capítulos 5 y 6.

respectivo número 35 y 36.<sup>217</sup> Los volúmenes de Lezama incluyen mayoritariamente autores cubanos cercanos al director, los de Rodríguez Feo privilegian escritores de otros países de América Latina y España, junto a algunos nombres de jóvenes cubanos y un par de traducciones.<sup>218</sup> Sin embargo, las cosas no se quedaron así y Lezama reaccionó con una demanda que al final le permitió detentar la propiedad de la revista. Rodríguez Feo entonces optó por editar una publicación con un perfil distinto al de *Orígenes*, y para eso dio prioridad a sus nuevas preferencias estéticas que lo llevaron a Virgilio Piñera, quien hacía varios años había dado una “patada de elefante” al origenismo.

La obra de Piñera fue ideada en diálogo con un canon y una tradición que no despertaron el interés de la mayoría de la intelectualidad latinoamericana, sino ya entrados los años cincuenta. Hasta ese entonces, como anunció Nancy Calomarde, Piñera participó de los debates estéticos e ideológicos “de manera esquiva y anómala”.<sup>219</sup> De ahí que, explica la misma crítica, su apuesta creativa hiciera “emerger la ausencia de cualquier centro”.<sup>220</sup> En el campo cubano poetizando una experiencia insular bizarra y grotesca que contrastaba con la idea del poeta como guía espiritual de la nación –predominante entre los origenistas–; mientras que en el ámbito argentino, Piñera transitaba los márgenes de la escena cultural dominada por el proyecto *Sur*.

Al recurrir a Piñera para que fuera corresponsal y secretario de redacción

---

<sup>217</sup> En las revistas editadas por Lezama vemos textos de los poetas que habitualmente publicaban en *Orígenes* como Fina García Marruz, Eliseo Diego, Ángel Gaztelu, Cintio Vitier y algunos escritores jóvenes que se habían acercado a *Orígenes* en los últimos años, como Gastón Baquero, Roberto Fernández Retamar y Lorenzo García Vega, véase *Orígenes*, Lezama Lima, dir., núms. 35 y 36 (1954).

<sup>218</sup> En las revistas editadas por Rodríguez Feo hay más narrativa que poesía. Autores como Guillermo Cabrera Infante y Alejo Carpentier comparten el espacio con y se incluyen traducciones de textos de Thomas Merton y W. H. Auden, véase *Orígenes*, Rodríguez Feo, dir., núms. 35 y 36 (1954).

<sup>219</sup> Nancy Calomarde, *El diálogo oblicuo. “Orígenes” y “Sur”: fragmentos de una escena de lectura latinoamericana (1944-1956)*, Córdoba, Alción Editora, 2010, pp. 251-252.

<sup>220</sup> *Idem*.

de *Ciclón*, José Rodríguez Feo lo hizo protagonista y con esto arrastró al centro de su proyecto una apuesta estética que hasta el momento había transitado las orillas de los ámbitos letrados de La Habana y Buenos Aires. Al tiempo trabajó por un relevo generacional y comenzó a convocar a jóvenes cubanos que, como Antón Arrufat, Calvert Casey y Guillermo Cabrera Infante, comenzaban a publicar los primeros trabajos. Arrufat recuerda así la primera reunión:

No conocía personalmente a Rodríguez Feo. Era nada más que un nombre, ya un poco mítico, como todo el que concernía a *Orígenes*. Tuve delante de pronto a un hombre todavía joven [...]. Para mi sorpresa, no estábamos solos. Aquella noche de diciembre de 1954, se hallaba reunido parte del equipo de lo que sería *Ciclón*, cuyo primer número apareció en enero de 1955: Cabrera Infante, Roberto Branly, Luis Lastra, Luis Marré... Virgilio Piñera no estaba esa noche.<sup>221</sup>

Además, Arrufat señala que desde el comienzo se hizo claro que si colaboraban con *Ciclón* —que pagaba sus colaboraciones—, no podrían hacerlo en *Orígenes* —que no las pagaba.<sup>222</sup>

Fue así como la propuesta de *Ciclón* comenzó a congregarse a sus colaboradores para intervenir en el espacio cultural de la Cuba de 1955, donde se difundían diversos proyectos editoriales entre los que circulaban los textos de autores ya consagrados, como Jorge Mañach, Lezama, Fernando Ortiz, Nicolás Guillén o Carpentier, con los de escritores más jóvenes. A la izquierda estaban *Hoy domingo*, suplemento de *Hoy*, periódico del Partido Socialista (1953-

---

<sup>221</sup> Véase este testimonio de Antón Arrufat en Roberto Pérez León, *Tiempo de "Ciclón"*, La Habana, Ediciones Unión, 1995, p. 93.

<sup>222</sup> Aunque es preciso anotar que el detalle económico fue omitido por Arrufat.

1958/1959-1965); *Mella* (1944-) semanario de la Juventud Socialista Popular y *Nuestro Tiempo* (1951/1954-1960), revista y sociedad cultural que agrupó a intelectuales socialistas –contó con colaboraciones frecuentes de Juan Blanco, José Ardévol, Mirta Aguirre, José Antonio Portuondo, Nicolás Guillén, Pablo Armando Fernández, Amelia Peláez, René Portocarrero, entre otros. También se imprimía la revista de variedades *Carteles* (1919-1970), cuya sección cultural en los cincuenta llegó a ser dirigida por Guillermo Cabrera Infante. Además se distribuían órganos de gran tradición, como el semanario ilustrado *Bohemia* (1908-), de tendencia liberal que tuvo continuidad después de la Revolución, así como el *Diario de la Marina* (1899-1960), posteriormente proscrito por su conservadurismo.

### **Borrón y cuenta nueva**

A los lectores entre los que se distribuían todos aquellos medios se dirige “Borrón y cuenta nueva”, primer editorial de *Ciclón*, que comienza con la frase “Lector, he aquí a *Ciclón*, la nueva revista. Con ella, borramos a *Orígenes* de un golpe”,<sup>223</sup> y que termina admitiendo que esta posición en contra, aunque se distancia de su antecesora, nace dentro de la genealogía origenista:

para que fuese una necesidad borrar de un plumazo a un *Orígenes* anémico, primero tuvo que existir un *Orígenes* sanguíneo, una fuerza arrolladora, con un propósito a cumplir y que cumplió en efecto, como el que *Ciclón* se propone ahora. Es preciso tener muy a la vista que en su momento, *Orígenes* constituyó una meta frente a la inercia de *Espuela de Plata*; que Lezama, director de *Espuela de Plata*, se puso

---

<sup>223</sup> Sin firma, “Borrón y cuenta nueva”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 1 (1955), entre pp. 22 y 23.

de acuerdo con Lezama, codirector de *Orígenes*, para terminar de una vez por todas con una situación anómala. Qué menos pretender pues que *Ciclón*, no echando en saco roto las lecciones de la historia, haga lo mismo con *Orígenes*, borrándola de un golpe y revigorizando así el árbol prometedor de nuestra literatura.<sup>224</sup>

En los marcos de esta declaración de anti-origenismo que abre y cierra el texto, se describen los antecedentes de fundación de la revista, esto es, la disputa entre Rodríguez Feo y Lezama por el derecho a editar *Orígenes*. Se asegura que a pesar de ser las dos *Orígenes* de cierta forma una misma revista, en la versión de Rodríguez Feo estaba el germen de *Ciclón*, pues en ella se recogían textos que salían de las preferencias del poeta. Lo anterior es una suerte de preámbulo para la sentencia principal del programa que declara que la empresa origenista ya mostraba la inercia propia de toda revista que “ha recorrido la trayectoria que se trazara” y que *Ciclón* nacía para renovarla.<sup>225</sup> Además, “Borrón y cuenta nueva” no es un editorial que habla por un grupo ya conformado, sino que los llamados a participar son convocados a manera de discípulos-guerreros, pues los editores aseguran no querer “conformar a los jóvenes a nuestra imagen y semejanza, sino provocarlos, espolearlos, hacerlos distintos a nosotros, nuevos guerreros que al dejarnos tendidos en el campo del honor harán nuestra gloria duradera”.<sup>226</sup> De esta forma se propone un desplazamiento que deja atrás algunas líneas del proyecto origenista en aras de innovar referentes literarios de su misma tradición, es decir, dentro del sector específico para el que la literatura era el centro de un proyecto editorial. Apelar a los jóvenes era una iniciativa que Rodríguez Feo manifestó a Lezama desde finales del cincuenta, pero la provocación como

---

<sup>224</sup> *Idem.*

<sup>225</sup> *Idem.*

<sup>226</sup> *Idem.*

estrategia para intervenir públicamente era el eje del proyecto estético y poético de Piñera, con el que simpatizó Rodríguez Feo en la medida en que dicha provocación apuntara a incentivar la crítica.

Otros estudios han abordado el problema de la disidencia de Rodríguez Feo y Piñera del grupo liderado por Lezama y la posición que delimita el texto “Borrón y cuenta nueva”. Adriana Kanzepolsky, por ejemplo, al reparar en las razones que habían animado a aquellos dos personajes a editar el proyecto editorial de *Ciclón*, plantea que el anti-origenismo –tal y como se manifiesta en “Borrón y cuenta nueva”– significaba no un cambio radical sino una “torsión” del proyecto cultural antecesor gracias a la cual se profundizaron algunas líneas de su política editorial –como las relaciones con círculos letrados de Buenos Aires–,<sup>227</sup> al tiempo que se colocan otros asuntos en el centro: el de la sexualidad y el tono humorístico del absurdo y el grotesco, que dotan a la nueva publicación de un tono distinto al de *Orígenes*.<sup>228</sup> Para Carmen Ruiz Barrionuevo, por su parte, el tono beligerante del editorial habla menos del “deseo de hacer desaparecer a *Orígenes*”, y más de que la propuesta era una suerte de “rama desgajada” de los origenistas.<sup>229</sup>

Si tenemos en cuenta el campo de fuerzas de la Cuba de los años cincuenta, entendemos por qué se hacía explícito que el proyecto era una “rama desgajada” del origenismo. Sucede que para los líderes de *Ciclón* era vital manifestar que estaban lejos de *Bohemia* y del *Diario de la Marina*, así como también de la revista socialista *Nuestro Tiempo*, y sobre todo que la suya era una

---

<sup>227</sup> *Orígenes* había publicado colaboraciones de María Rosa Lida, Macedonio Fernández, Enrique Anderson Imbert, Juan Rodolfo Wilcock, Witold Gombrowicz, Graziella Peyrou, Adolfo de Obieta, esos colaboradores fueron – con excepción de Lida y Anderson Imbert– contactos de Piñera en Buenos Aies.

<sup>228</sup> Adriana Kanzepolsky, “Las razones de la literatura”, *Crítica*, vol. XXXI, núm. 134 (2009), pp. 143-151.

<sup>229</sup> Carmen Ruiz Barrionuevo, “*Ciclón*, los disidentes de *Orígenes*”, *América. Cahiers du crical. Polemiques et manifestes en Amérique latine, xixe -xxe. Siècles*, núm. 21 (1998), pp. 66-67.

publicación independiente de los desprestigiados órganos culturales del gobierno de Batista. Esto se ve más claramente si reparamos en “Cultura y moral”, el segundo texto programático que salió en *Ciclón*. Ahí Rodríguez Feo denuncia la segregación del artista cubano, la falta de apoyo de las instituciones oficiales y la inoperancia de los programas culturales promovidos por el gobierno. Esa falta de apoyo para la labor creativa era, según el director de *Ciclón*, la que hacía que los escritores y artistas plásticos se refugiaran en su obra, mientras las políticas culturales se destinaban a responder las exigencias del clientelismo o de la corrupción. Esto lo hacía un estado sin credibilidad y que, según el crítico, no se asesoraba de intelectuales ampliamente reconocidos para llevar a cabo programas congruentes.<sup>230</sup> A los escritores y artistas no les quedaba otro remedio – sentencia– que seguir haciendo cultura en grupos minoritarios, al margen de otras instituciones sociales, pues “el día en que el artista tenga que vivir según una 'moral oficial' y ajustar su creación a los dictados de una 'cultura oficial', perecerán el arte y la cultura”.<sup>231</sup> Sectores sociales que necesitan ser independientes para ejercer la crítica en el sentido en que lo proponía el proyecto.

Es así como en el segundo editorial vemos una insistencia en la genealogía del origenismo, en el sentido en que, en Cuba, era ese el sector que con más ahínco defendía la especificidad de la literatura y la creación artística, así como la dignidad del oficio literario. Acá Rodríguez Feo repite, en otras palabras, lo que una vez Lezama había manifestado en un editorial de *Espuela de plata*, donde opuso una labor creativa escrupulosa y reflexiva a la corrupción y la

---

<sup>230</sup> El director, “Cultura y moral”, *Ciclón*, vol.1, núm. 6 (noviembre 1955), entre pp. 38 y 39. Al denunciar esto seguramente el director de la revista está pensando una llamada que recibió de parte de un funcionario del estado después de la publicación del primer número de la revista en la que se le advertía no publicara textos tan escandalosos como *Las 120 jornadas de Sodoma* del Marqués de Sade. Este hecho que fue denunciado en el número 1 de 1955 de la *Revista Mexicana de Literatura*.

<sup>231</sup> *Idem*.

desintegración que imperaba en otros sectores sociales.<sup>232</sup> Se empeña así en la misma posición en la que también coincide el “*Terribilia Meditans*”, en el pasaje en que Piñera proclama que la literatura debería decir la última palabra: “lo que no puedo aceptar” –enfatisa, reprobando las filiaciones religiosas de los origenistas y su tendencia a aplaudirse mutuamente con el único criterio de los lazos de amistad– “de una y otra parte, es cierto *deus ex machina*, muy inteligente, de mucho efecto, y muy falso también. Superar este *deus* sería para la literatura, que al fin dirá la última palabra, de mayor beneficio que la amistad o el catolicismo expresamente declarados”.<sup>233</sup>

Si como demostró Rafael Rojas la Revolución de 1959 en el ámbito cubano estuvo precedida por una serie de revueltas intelectuales en las se dieron cita las narrativas de tres nacionalismos –el republicano, el comunista y el católico–,<sup>234</sup> y este último –con *Orígenes* como eje– es la tendencia que defendió con mayor ahínco la independencia de la literatura, *Ciclón*, al sostener esa misma independencia, se ubica de su lado. Lo único es que la revista surge en el momento en que se presenta una fragmentación de los acuerdos éticos de civilidad intelectual en el ámbito cubano que propicia una atmósfera adecuada para el auge de actitudes nihilistas –en términos políticos y cívicos–, que como explica Rojas confluyó en un “desentendimiento personal de lo público”.<sup>235</sup>

En marcos continentales, la defensa del oficio literario en *Ciclón* habla de

---

<sup>232</sup> José Lezama Lima, “Razón que sea”, *Espuela de Plata*, núm. 1 (1939), p. 1.

<sup>233</sup> Virgilio Piñera, “*Terribilia Meditans*”, recogido en Virgilio Piñera, *Poesía y crítica*, México, Conaculta, p. 171.

<sup>234</sup> Eran tres narrativas que determinaron el tipo de intervenciones culturales entre 1920 y 1959, que coincidieron en tratar de dar respuesta al sentimiento de frustración republicana y a la necesidad de dar forma a un mito de la cubanía con compensaciones simbólicas y que hicieron un pacto de civilidad republicano en el que primó el respeto mutuo. Las disputas y polémicas se dieron en las publicaciones periódicas literarias y culturales, desde *Revista de Avance* hasta *Ciclón*, y de perfiles tan distintos como *Diario de la Marina* y *Nuestro Tiempo*, así como la republicana *Bohemia* y las católicas predecesoras de *Orígenes*, *Espuela de Plata* y *Verbum*, véase Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego*, pp. 92-143.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 145.

una posición al lado de otras propuestas como la revista colombiana *Mito* y la mexicana *Revista Mexicana de Literatura*; ambas comenzaron a editarse, como *Ciclón*, en 1955. Se trata de proyectos de perfiles distintos, que coinciden en que el centro de su apuesta cultural es la producción literaria y artística. *Mito*, en su primer número, planteó que surgía por la necesidad de “poner las palabras en situación” integrando discursos literarios al lado de otro tipo de textos, pero siempre colocando al artista y al intelectual en el centro.<sup>236</sup> RML marcó su posición, con Camus a la cabeza, proclamando la defensa de la autonomía de la creación artística y recogiendo en sus páginas críticas al marxismo.<sup>237</sup> *Contorno*, como *Nuestro Tiempo*, así como propuestas ligadas con movimientos de vanguardia como *Letra y Línea* de Aldo Pellegrini, se ubicaron en otros espacios del campo cultural.

Los movimientos para hacer efectiva la torsión del origenismo –para usar el término de Kanzevolsky– en aras de buscar la novedad dentro de una tradición de defensa de la literatura y el trabajo creativo como eje de toda política cultural, fueron liderados por Rodríguez Feo y tuvieron dos sentidos. En primer lugar, recurrió al ya para la fecha reconocido iconoclasta, crítico y creador Piñera, lo hizo secretario de redacción y corresponsal, y con esto proporcionó un espacio para que su propuesta estética y poética de “patada de elefante” ocupara un lugar central en un medio que tuvo una distribución importante. El segundo movimiento de Rodríguez Feo consistió en difundir sus nuevas preferencias literarias, como las colecciones de poesía italiana que comenzó a seleccionar cuando editaba *Orígenes* –que no llegó a publicar allí–, y las obras de algunos jóvenes cubanos que en ese entonces comenzaban a sacar a la luz sus trabajos

---

<sup>236</sup> En *Mito*, año 1, núm. 1 (1955), pp. 1-2.

<sup>237</sup> Iván Pérez, *Autonomía, universalismo y renovación: primera época de la RML (1955-1957)*, México, El Colegio de México, Tesis doctoral, 2008, pp. 109-154.

como Calvert Casey y otros que –como Nivaria Tejera, Fayad Jamís o Guillermo Cabrera Infante– habían escrito algunas cosas para *Orígenes* pero no eran cercanos a Lezama.<sup>238</sup> Es así como en manos de Rodríguez Feo estuvo seleccionar una colección de poesía y prosa distinta a la difundida por el origenismo, así como atraer jóvenes que con el tiempo constituyeron un sector diferenciado dentro de la vida cultural de los años cincuenta en Cuba.

El envergadura del papel de Piñera en el nuevo proyecto aparece desde “Borrón y cuenta nueva”, pues como señaló Thomas F. Anderson, a pesar de que Rodríguez Feo reclamó en repetidas ocasiones la autoría del texto, los términos militares, la ironía, el humor cáustico y la abundancia de preguntas retóricas, así como el llamado a vencer a los maestros, nos llevan a pensar que Piñera participó en su composición.<sup>239</sup> Sus colaboraciones, además, ocuparon siempre las páginas centrales de la revista y tres de líneas fuertes de la política editorial de *Ciclón* son extensiones de las preferencias de Piñera: el tono irreverente, una manera de tomar posición en un sentido negativo que apeló constantemente a suscitar polémica y a propiciar la mirada crítica; la temática de la sexualidad y la incorporación de sectores que exploraron la tradición absurda y grotesca.

### **Contra los poetas**

Otro ensayo que –como “Cuba y la literatura”– había sido una conferencia dictada en Buenos Aires,<sup>240</sup> y que en *Ciclón* toma contornos programáticos es “Contra los poetas” de Witold Gombrowicz. Se trata de un manifiesto cuyo punto central es mostrar irreverencia frente a la figura del poeta e irse en contra

---

<sup>238</sup> Como vimos en el primer capítulo esta idea la plantea a Lezama al comienzo de los años cincuenta.

<sup>239</sup> Thomas F. Anderson, *Everything in Its Place*, New Jersey, Rosemont Publishing and Printing Corp., 2006, p. 69.

<sup>240</sup> En el espacio cultural conocido como Fray Mocho.

de los círculos que se formaban alrededor suyo. De paso, Gombrowicz arremete contra proyectos de que habían ignorado su trabajo en la capital argentina y en América Latina, con *Sur* en el centro. El autor polaco ya había hecho pública su posición en el pasquín *Aurora* y en la novela *Ferdydurke*. Esta última, una suerte de poética que celebra la inmadurez como condición para la escritura creativa y que, por lo tanto, es una refutación del poeta como figura ejemplificante. Gombrowicz también había manifestado sus polémicas ideas en *Kultura* –revista editada en París por escritores polacos exiliados– que publicó fragmentos de su *Diario* donde se desarrollan argumentos similares.

“Contra los poetas” comienza con una excusa irónica por la “falta de delicadeza” al meterse con uno de los pocos cultos que aún perduraban: el culto al poeta, pues –se afirma– era “quizá la única divinidad ante la cual nos posternamos con gran pompa”.<sup>241</sup> Al estatuto incitante del título y a esta “disculpa”, siguen declaraciones que van subiendo el tono de la provocación. Se pregunta Gombrowicz por qué no gustaba de la poesía pura y sugiere que acaso sea por las mismas razones por las que no le gusta el azúcar puro. Asegura que aquel que desde fuera de los círculos poéticos se acerca a “nuestra misa estética” fácilmente nota su artificialidad y “puede percibir que este reino de la madurez aparente es, justamente, el más inmundo escorial de la clase culta en donde se pavonean buff, mistificación, snobismo, mentira y estupidez”.<sup>242</sup> De hecho, es la “misa estética” y no la poesía la que es enjuiciada en este ensayo, de la misma forma que se condena el alejamiento del lenguaje poético de las experiencias de vida concreta y no su sofisticación. El destinatario de los dardos es la figura del poeta como objeto de culto que se movía en un restringido círculo sustentado en

---

<sup>241</sup> Witold Gombrowicz, “Contra los poetas”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 2 (1955), p. 9.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 10.

el elitismo y en el eurocentrismo, en América Latina –según el ensayista– sinónimo de *pariscentrismo*.<sup>243</sup> Además se censura la actitud de los poetas ante la poesía, pues se afirma que ellos se habían vuelto sus esclavos: “Se podría definir al poeta” –proclama Gombrowicz– “como un ser que no puede expresarse a sí mismo porque tiene que expresar el Verso”.<sup>244</sup> El humanismo religioso que sustentaba el culto al poeta, también es señalado, al afirmar que colocaba “al hombre de rodillas ante la obra cultural de la humanidad” obligando a la adoración de, por ejemplo, “la Música, la Poesía, el Estado o la Divinidad”.<sup>245</sup> A este sentido del humanismo se opone una segunda acepción que parte del hombre y lo reivindicaba como ser independiente, como un creador. El ensayo concluye aclarando que ni los poetas que ambicionaban expresarse a sí mismos, ni sus oponentes, los que ansiaban escribir para el pueblo –y estaban convencidos de que sus “rebuscados crucigramas sirven de alimento espiritual a los humildes”–,<sup>246</sup> se salvaban de la vacuidad y el sinsentido del culto al poeta porque: “para ellos todo acontece en forma sencilla: *el cantor canta y el oyente, encantado, oye*. Es evidente que, si fuesen capaces de reconocer estas verdades y deducir todas las consecuencias, cambiaría radicalmente su actitud frente al canto”.<sup>247</sup>

Gombrowicz dirigió esta crítica al mundo cultural de Buenos Aires donde –con Piñera y otros amigos– intentaba intervenir desde los años cuarenta. Allí se encontró con el consolidado culto al escritor alimentado por Victoria Ocampo en *Sur*. El texto, se puede apreciar, dialoga con las críticas que desde *Aurora* y *Victrola* los mismos Gombrowicz y Piñera habían hecho a las dinámicas del

---

<sup>243</sup> Curiosa acusación viniendo justamente de alguien que siempre buscó el visto bueno de París.

<sup>244</sup> *Idem*.

<sup>245</sup> *Ibid.*, 11.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>247</sup> *Idem*.

campo cultural que giraba alrededor de misma Ocampo. Sin embargo *Sur*, desde los años cuarenta, era evidente que había un segmento disidente del centro de la publicación en el que brillaban las figuras de Victoria Ocampo y Eduardo Mallea. Ese segmento en el que estaban el secretario de redacción, Bioy Casares, Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock, con Borges en el centro, coincide con Gombrowicz en sus impugnaciones a aquella figura poética que condena su ensayo. Un ejemplo de esto, es el juego planteado con el autor apócrifo Honorio Bustos Domecq, creado por Borges y Bioy, que se burla de los propios Mallea y Ocampo dentro del mismo proyecto *Sur*.<sup>248</sup> Estas afinidades las comparte también Piñera que mientras funge como secretario de redacción y corresponsal de *Ciclón* en Buenos Aires, entabla una cercana amistad con ellos.

“Contra los poetas” se desplaza de Buenos Aires a La Habana y al ocupar las páginas de *Ciclón* aparece domesticado, ya no es un texto que hable por sí solo: habla en función del proyecto. Es por eso que se debe leer en los marcos de la disputa que llevó a la fundación de la revista. En la isla, cualquier lector podría, desde el mismo título, relacionar aquel “poetas” con el grupo que en ese momento editaba *Orígenes* –Lezama Lima, Cintio Vitier, Ángel Gaztelu, Fina García Marruz, Eliseo Diego, entre otros. Y más concretamente, podía leer el ensayo de Gombrowicz como una crítica al “ceremonialismo” y a los rituales de espaldarazos mutuos de los origenistas; espaldarazos que, por lo demás, ya había criticado el propio Piñera en “*Terribilia Meditans*”. Veamos cómo podría interpretarse ese mismo texto contra el origenismo a partir de algunos puntos que allí se anuncian.

Gombrowicz argumenta que un poeta que se inclina ante sí mismo y ante

---

<sup>248</sup>En la revista se publicaron Honorio Bustos Domecq, “Las doce figuras del mundo”, *Sur*, núm. 88 (1942) y “Las noches de Goliadkin”, *Sur*, núm. 90 (1942). Bajo el sello de la editorial Sur se imprimió *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942).

sus iguales en ejercicio de autolegitimación se aleja de la abundancia y la riqueza de la realidad. La vida entonces se convierte en experimentación con los tropos y así se termina cayendo en el absurdo porque la metáfora se desboca sin freno y “el idioma se vuelve ritual”.<sup>249</sup> Ese ritualismo del lenguaje que, parte del culto a la metáfora, según esta nota, se extiende a la veneración del vate y a la crítica, pues ésta se vuelve tautológica:

Y nada más ridículo en verdad que esas reseñas, notas y aforismos, ensayos que aparecen en cierta prensa sobre la poesía. He aquí un palabrerío bombástico dotado de tal ingenuidad e infantilismo que resulta difícil comprender cómo puede escaparse a gente de cierto nivel literario toda la ridiculez de semejante publicidad. Hasta hoy no se han enterado esos estilistas que no es dable escribir sobre la poesía en tono poético y sus revistitas estallan de esas poetizantes elucubraciones. Igual comicidad acompaña a los recitales, concursos, manifiestos, pero callemos... Ya basta.<sup>250</sup>

El lector de *Ciclón*, que se supone el mismo de *Orígenes*, al leer estas palabras seguramente recordó opiniones que solían dar los origenistas a propósito de su propia labor poética, así como las continuas alabanzas que hacían a Lezama, líder del proyecto editorial y del grupo. Los ejemplos abundan. Bástenos citar unos pocos en los que se puede ver algo de ese ritualismo que Piñera y Gombrowicz criticaban. En una nota que Lezama escribió a propósito de la antología *Diez poetas cubanos* de Cintio Vitier, no sólo alaba una colección que incluye textos de su autoría, sino que auto-promociona el propio proyecto editorial de *Orígenes* y la serie de revistas que desde *Espejuela de Plata* él mismo había publicado. El tono de

---

<sup>249</sup> W. Gombrowicz, *op. cit.*, p. 12.

<sup>250</sup> *Ibid*, p. 13.

las alabanzas se puede apreciar en este pequeño fragmento: “al cumplimentar Cintio Vitier la antología *Diez poetas cubanos*, podría subrayarse como logro y sorpresa de esa poesía no tan sólo el dominio de las posibilidades del propio lenguaje al adquirir agudeza poética, sino un intento de universalización en los extremos planteamientos de sus temas y actitudes”.<sup>251</sup> Otro ejemplo del ritualismo que caracterizaba la crítica origenista lo apreciamos en la nota de Cintio Vitier a propósito de *La calzada de Jesús del monte* (1949) de Eliseo Diego, donde a lo largo de tres párrafos, el crítico se ocupa de ubicar la obra como parte del trabajo poético del grupo, haciendo énfasis en que se trataba de una manifestación más del “primer gran oasis” –la poesía de su grupo de amigos– en la “rápida historia” de la creación literaria cubana. Vitier además alaba cierta jerarquía “aristocrática” que se percibe en el trabajo de Diego y subraya el tratamiento de la memoria, exalta “lo arquitectural católico”, y al final sentencia que se trata de una obra que es como “luz” que adquiriría “un relieve excepcional”, donde el lector encontraba “la homogénea densidad de un fruto al que no ha faltado una gota de rocío”.<sup>252</sup> Es más, años después del cierre de *Orígenes* en rememoraciones nostálgicas, el culto de los origenistas hacia Lezama Lima tomó dimensiones insospechadas. Una opinión de Ángel Gaztelu presenta al autor de *Paradiso* como, “el más alto y atrevido intento de llevar la poesía a su desligamiento y región sustantiva y absoluta en virtud y gracia de esa deidad de la metáfora”.<sup>253</sup>

En ese contexto donde prima la dinámica de los elogios mutuos, las sentencias de Gombrowicz, como la que subraya que “no sólo los poetas

---

<sup>251</sup> José Lezama Lima, “Señales. Alrededores de una antología”, *Orígenes*, núm. 31 de 1952, p.65. La antología fue publicada por Ediciones Orígenes en 1948.

<sup>252</sup> Cintio Vitier, “Notas. *En la calzada de Jesús del Monte*”, *Orígenes*, núm. 21, primavera de 1949, pp. 53.-59.

<sup>253</sup> Este testimonio fue citado por Julio Ortega, en José Lezama Lima, *El reino de la imagen*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, p. 514.

escriben para los poetas sino que también se elogian mutuamente entre sí y mutuamente se rinden honores”,<sup>254</sup> toman una resonancia particular. Los dardos que *Ciclón* lanzó a *Orígenes* con la importación del texto de Gombrowicz se dirigieron entonces a sus maneras, a su ceremonialismo y, de paso, a esa especie de culto que los poetas “conductores del mensaje central de *Orígenes*” –como los denominó Vitier– profesaban por la figura de Lezama Lima.<sup>255</sup> A lo largo de la vida de *Ciclón* el tono de las burlas al origenismo se mantiene en otras lecturas críticas que examinaron algunas de sus obras. Así, por ejemplo, en una nota de Rodríguez Feo –en el sexto número de la revista– a propósito de *Gradual de Laureles* (1955) de Ángel Gaztelu no solo asegura que es un libro de “rimas fáciles” y que “siempre creímos que el Padre Gaztelu las recitaba como consuelo en sus mediodías de tedio, o, para divertimento de los devotos [...]. Pero la pretensión y la vanidad no cejan en sus audacias”.<sup>256</sup> Afirma, de igual modo, que el prologuista no puede haber alabado el libro con seriedad alguna, sino con ironía: “si no hubiéramos tratado durante muchos años al señor Lezama Lima nos sorprendería, seriamente, su prólogo laudatorio. Pero conociendo bien su espíritu burlón, sólo podemos pensar en la ironía de esas palabras”.<sup>257</sup>

---

<sup>254</sup> W. Gombrowicz, “Contra los poetas”, p. 13.

<sup>255</sup> Cintio Vitier, “La aventura de *Orígenes*”, en José Lezama Lima, *Fascinación de la memoria*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993, p. 309.

<sup>256</sup> José Rodríguez Feo, “Un surtidor de poesía”, “Barómetro”, *Ciclón*, vol.1, núm. 6 (1956), p. 72.

<sup>257</sup> *Idem*.



## El escritor en cuestión

*The major men—  
That is different. They are characters beyond  
Reality, composed thereof. They are  
The fictive man created out of men.  
They are men but artificial men. They are  
Nothing in which it is not possible  
To believe, more than the casual hero, more  
Than Tartuffe as myth, the most Molière,  
The easy projection long prohibited.*  
Wallace Stevens, "Paisant Chronicle"

Sabemos que Rodríguez Feo mostró curiosidad y reflexionó sobre la idea de los poetas como *major men* defendida por Wallace Stevens; también vimos que si por un lado aquel cuestionaba a Stevens, por el otro festejaba en sus notas críticas — como las dedicadas a *Papeles de reciénvenido* y a *La lozana andaluza*— el juego con el anonimato en Macedonio Fernández y el recurso de otorgar un carácter fantástico al autor, poniéndolo en medio de los mundos de ficción. Sabemos también que Piñera —en “El país del arte”, “Cuba y la literatura” o en intervenciones como la de *Victrola*— había condenado una noción institucionalizada del escritor que se alzaba por encima del resto de la sociedad. Al tiempo, él mismo defendía a un tipo particular de escritor-crítico, cuya función principal era desnaturalizar la creencia en ciertos valores y mostrar por medio de su obra los mecanismos de violencia del poder, así como condenar pilares de la moral burguesa e instituciones como la iglesia, la familia y el Estado. Vimos asimismo la forma como ambos coincidieron en otorgar un papel preponderante al escritor como crítico y en defender la crítica como una de los objetivos principales de toda literatura.

Pues bien, Rodríguez Feo y Piñera eran letrados que no se ajustaban a la noción del autor u hombre de letras a modo de intelectual en el sentido de figura heroica, magistral y ejemplar, la que sí encarnaron significativos personajes como José Enrique Rodó o José Ortega y Gasset. Se trata de la noción que Carlos Altamirano aplica a aquellos “escritores o artistas, creadores o difusores, eruditos, expertos o ideólogos” con “conciencia” de su papel determinante como intérpretes “de la nación o voz de su pueblo, tareas acordes con la definición de los intelectuales como grupo ético”.<sup>258</sup> No. Rodríguez Feo no se ajustaba a ese tipo de hombre de letras, él era un crítico con formación académica que no estaba interesado en ser intérprete de la nación. Tampoco apuntaba a esto Virgilio Piñera, un creador, crítico y provocador que se esforzaba por mostrarse no como un ejemplo social, sino más bien como una suerte de antihéroe.

En *Ciclón*, Rodríguez Feo y Piñera pusieron en un lugar central sus respectivas posiciones irreverentes respecto de una figura del escritor con la que ninguno de los dos simpatizaba: la del modelo heroico que es parte de una élite que defiende la cultura. Ellos desplazaron de Buenos Aires a La Habana textos como “Cuba y la literatura” del propio Piñera y “Contra los poetas” de Witold Gombrowicz para domesticarlos en función de una burla al origenismo y por extensión a un modelo cultural de revistas modernizantes.<sup>259</sup> Pero esos textos no se publicaron de manera aislada, pues formaron parte de toda una línea de la política editorial de la revista que se encargó de desacralizar aquella figura heroica asociada a la función de otorgar orden y sustento simbólico a las comunidades

---

<sup>258</sup> Carlos Altamirano, *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la 'ciudad letrada en el siglo XX*, Buenos Aires, Katz, 2008, p. 9.

<sup>259</sup> Los términos de domesticación y desplazamiento los uso en el sentido que se relaciona con la selección editorial que tiene en cuenta el modo como se dota de cierto significado a los textos por medio de distintas estrategias editoriales, teniendo en cuenta el juego de fuerzas que tiene lugar en el ámbito para el que se importan los textos, en Patricia Willson, “Introducción”, *La constelación del sur*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, pp. 13-15.

nacionales. Para entender la envergadura del cuestionamiento a esa figura del escritor y el sentido de la propuesta alternativa de *Ciclón*, para estudiar más adelante sus implicaciones, debemos comenzar por el término central del problema, esto es, cuál era o de qué se trataba la “figura del escritor” que los editores de *Ciclón* quisieron cuestionar.

Partamos con Michel Foucault del concepto de “la función autor”. En nuestra cultura, el escritor o el intelectual designa no sólo una persona biográfica, sino que su nombre habla de cómo debe ser recibido un discurso. El nombre de un autor, como asegura Foucault, “corre, en cierto modo, en el límite de los textos, los recorta, sigue sus aristas, manifiesta su modo de ser o, al menos, lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto del discurso y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura”.<sup>260</sup> Para mediados de siglo XX, en Latinoamérica, al lado del estatuto diferencial de la letra como símbolo de clase y dominación, estaba sólidamente arraigada la función autor asociada a una misión que Santiago Castro Gómez calificó de mesiánica. El autor, el intelectual, el poeta, en fin, el hombre de letras era entendido, en la mayoría de los casos, como una suerte de iluminado que guiaba a su comunidad, tenía la responsabilidad de indagar en la identidad y construir el sustento simbólico, su espíritu, pues las élites intelectuales se pensaban a sí mismas como el “verdadero motor de la historia”.<sup>261</sup> Por eso, para retomar el caso de los ensayistas analizado por Beatriz Colombi, aunque es posible identificar tres tipos: el polemista, el profeta y el maestro, fue este último “la representación más constante en este repertorio”.<sup>262</sup>

---

<sup>260</sup> Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”, trad. de Corina Yturbe, *Littoral* (París), núm. 9 (junio 1983), p. 60.

<sup>261</sup> Santiago Castro Gómez, *Crítica de la razón latinoamericana*, Barcelona, Puvill Libros, 1998, p. 102.

<sup>262</sup> Beatriz Colombi, “Representaciones del ensayista”, *The Colorado Review of Hispanic Studies*, vol. 5 (Fall 2007) pp. 27-28.

Esto se deriva quizá del propio Goethe. Es una noción que se nutre de los letrados y patriotas decimonónicos y también de la noción de *intelligentsia*.<sup>263</sup> Pero la consolidación como figura pública de ese personaje, con las funciones que se le atribuyeron a lo largo del siglo XX, se desprende del auge de los grupos de hombres de letras que vivieron el cambio de centuria del XIX al XX. Como señala Jean Franco, refiriéndose a los *men of letters*, ese letrado finisecular de cara al nuevo milenio sustentaba su labor en un humanismo con el que pretendía colmar “un vacío en el corazón del capitalismo que había sacrificado el perfeccionamiento humano para transformar al trabajador”;<sup>264</sup> pero además, el portador de ese conocimiento humanista, el hombre culto o poeta, se entendió como una suerte de héroe que se alzaba sobre las masas para divulgar la palabra del libro. Son de esa época los modernistas latinoamericanos, los conocidos como *men of letters*, los intelectuales franceses que protagonizaron el conocido caso *Dreyfus* –con Émile Zola a la cabeza– y la generación española del 98.<sup>265</sup> Todos ellos, como bien lo subraya Franco, tenían algo en común: se trataba de grupos de pensadores “cuyo púlpito era el libro impreso”.<sup>266</sup> Fueron también hombres de letras figuras tan significativas como José Enrique Rodó, Ortega y Gasset, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. Para estos, como para la influyente promotora cultural Victoria Ocampo, su misión estaba sustentada en un humanismo, en la mayoría de los casos elitista, que buscaba responder a lo que percibían como un vacío cultural de sus naciones y también a la crisis de valores del mundo occidental. El heroísmo en el caso de los latinoamericanos tuvo connotaciones particulares por el lugar histórico de la escritura como signo de

---

<sup>263</sup> Carlos Altamirano, *Intelectuales*, Bogotá, Norma, 2006, p. 29.

<sup>264</sup> Jean Franco, “El humanismo de Pedro Henríquez Ureña”, en Pedro Henríquez Ureña, *Ensayos*, México, FCE, Colección archivos, 1998, p. 812.

<sup>265</sup> Véase C. Altamirano, *Intelectuales*, pp. 17-31.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 813.

dominio y también porque al ser las élites letradas las mismas que detentaban el poder económico y político, su misión era la de dar forma a los proyectos nacionales: “para las generaciones de intelectuales latinoamericanos, el libro se ofrecía también como el remedio de los males sociales. Como a diferencia de Europa era relativamente escaso, el intelectual se convertía en transmisor y reproductor de ideas: en otras palabras en 'maestro', calificativo que tenía resabios de heroísmo”.<sup>267</sup> Su misión, ya lo dijo Castro-Gómez, se sustentaba en un “mesianismo *salvacionista*”: ellos creían detentar ciertas “verdades” y entendían que debían divulgarlas a las masas que las desconocían, era su forma de actuar político.<sup>268</sup> A este heroísmo correspondió un estilo de tono grave que tal como subraya González Echevarría atraviesa a cierta “tradicción ensayística” que dio forma a la voz de un “maestro”.<sup>269</sup> De ahí también se desprendió una exagerada valoración tanto del poeta como de la expresión escrita que representaba la belleza por excelencia: la poesía.

Aquellos hombres de letras de finales de siglo XIX y principios del xx, con el transcurso del tiempo, se sintieron amenazados por los movimientos sociales de clases trabajadoras que protagonizaron lo que Ortega y Gasset llamó “la rebelión de las masas”. Por eso su misión se transformó; ellos ya no debían llevar la cultura a las masas; en cambio, debían salvaguardarla, velar por ella, protegerla y crear círculos de letrados que la perpetuaran. De modo que el heroísmo se encaminó hacia un nuevo objetivo: formar grupos de élite instruida, pequeñas ciudades letradas. Esto es justamente lo que mueve, por ejemplo, a Victoria Ocampo a fundar la revista *Sur*. Ocampo estaba convencida de que era imperioso formar una élite que debía llevar la estafeta del espíritu de su nación y del mundo.

---

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 814.

<sup>268</sup> S. Castro-Gómez, *Crítica*, p. 95

<sup>269</sup> Roberto González Echevarría, *La voz de los maestros*, Madrid, Editorial Verbum, 2001, p. 38.

Esto lo declara la propia Ocampo en textos como “la misión del intelectual ante la comunidad mundial”, donde se lee que el objetivo de sus empresas culturales fue la formación intelectual, es decir estaba dirigida a los que podían leer pero no sabían leer.<sup>270</sup> Tal como lo explicó Nora Pasternac, el punto fundamental defendido en los marcos del influyente proyecto *Sur* –uno de cuyos números especiales se dedicó a la defensa del intelectual–<sup>271</sup> era la exaltación del mismo: “como custodio de los más altos valores morales y culturales universales, junto a la convicción de que se trata de un estrato independiente que no cae dentro del esquema de clases de la sociedad, pues su ejercicio está regido por la educación y la cultura y no por su pertenencia a alguna capa social”.<sup>272</sup>

Un cometido similar que implicó la conformación de un grupo poético, fue el que algunos años más tarde comprometió a los poetas Lezama Lima y Cintio Vitier con proyectos como *Espuela de Plata* y *Orígenes*, revistas que surgieron a partir de la convicción de que el fin de la labor creativa era dar soporte a lo cubano, inventar una teleología poética insular, o por lo menos, idear para Cuba un espíritu cuya sustancia era poética. Se trató de una especie de panteísmo-poético que tenía como ejecutor al vate. De ahí se desprenden exaltaciones como aquella imagen que Lezama imaginó era un bardo para el Egipto antiguo, en su ensayo “Las imágenes posibles”: se trataba de un creador que “no tenía que ejercitarse, pues lo mismo el mozo de cuerda que el traficante en maderas para la barca de Amon-Ra, cuando moría el monarca todos lo anunciaban con igual plañido: se hundió, decían, en la línea del horizonte. La

---

<sup>270</sup> Véase *Sur*, núm. 246 (1957), p. 58.

<sup>271</sup> *Sur*, núm. 164-165 (1948).

<sup>272</sup> Nora Pasternac, “Sur” *una revista en la tormenta. Los años de formación 1931-1944*, Buenos Aires, Paradiso, 2002, pp. 51-52.

tumba natural de un rey era la línea del horizonte”.<sup>273</sup>

La gran aceptación de la que gozó la idea del poeta o intelectual como maestro y eje espiritual de su comunidad, defendida por proyectos como los de *Sur* y *Orígenes*, condicionó que ese héroe humanista se consolidara durante los años treinta y cuarenta como una suerte de paradigma de la labor intelectual. Pero para mediados de siglo, en plena Guerra Fría, con la efervescencia de múltiples movimientos sociales, la politización y con el asomo de nuevos grupos de lectores y escritores, esa figura y su misión comenzaron a ser evaluadas. Vimos en la introducción cómo críticos como Anderson Imbert se refirieron al fenómeno en su tiempo de un modo peyorativo. El escepticismo rondaba por ciertos sectores y es por eso que surgieron críticas como la de Gombrowicz a los poetas.

Dentro de las distintas posiciones que se encontraron en la coyuntura de mediados de la década del cincuenta, la de José Rodríguez Feo y Virgilio Piñera tuvo sus notas específicas. Ellos no se erigieron defensores del paradigma con el que se habían formado, sino que asumieron una posición irreverente frente a este tipo de escritor, poeta o intelectual heroico con una misión mesiánica. Para eso abrieron las páginas de su revista a distintas críticas al modelo que gozó de gran aceptación hasta el comienzo de la década de los cincuenta. Esta línea fuerte del mapa del mundo cultural de *Ciclón*, que recurrió a gestos contestatarios y buscó provocar controversia, estuvo acompañada de una propuesta alternativa de escritor: se planteó una deformación del paradigma defendido por la mayoría de los que como ellos mismos habían participado en proyectos tan influyentes como *Sur* y *Orígenes*. Así junto a conspicuos intelectuales de la talla de la propia Victoria Ocampo, José Ferrater Mora, Octavio Paz o de poetas reconocidos como Luis Cernuda o Vicente Aleixandre, encontramos en las páginas de esta publicación a

---

<sup>273</sup> José Lezama Lima, “Las imágenes posibles”, *Orígenes*, núm. 17 (1947), p. 9.

Guillermo Cabrera Infante y a prosistas que se caracterizan por su perfil irreverente, así como otros que podemos llamar –con Reinaldo Laddaga–<sup>274</sup> “raros”: el propio Piñera, Gombrowicz o Juan Rodolfo Wilcock. Los intelectuales, en el sentido de hombre de letras, y los escritores irreverentes aparecieron juntos, pero no ocuparon el mismo espacio en la distribución general de *Ciclón*.

### Contra Ortega

Gracias a la gran difusión de que gozaron proyectos editoriales como *Revista de Occidente* (1923-1936) y la colección “Biblioteca de Ideas del Siglo XX” de Espasa Calpe, para mediados del siglo pasado Ortega y Gasset se había convertido en un modelo de política cultural. No exagera Sergio Ugalde al advertir que “en la Hispanoamérica de los años veinte y treinta, el poeta, el cuentista, el artista que por ese tiempo descubría el vanguardismo, el estudioso de la filosofía, el científico; todos encontraron algo en las ediciones de Ortega”.<sup>275</sup> Más aún, los letrados latinoamericanos de principios de siglo XX compartieron con el filósofo lo que con Rafael Rojas podemos definir como “un sentimiento de frustración histórica” que les produjo “un mal de archivo” –del que se derivaba algo de lo que denuncia Piñera en “Cuba y la literatura”;<sup>276</sup> un mal que los hizo asumir

---

<sup>274</sup> El crítico agrupa a Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock y Felisberto Hernández bajo el argumento de que entre ellos se pueden hallar semejanzas de familiaridad, en el sentido de Ludwig Wittgenstein, y la semejanza más relevante es que han sido tradicionalmente leídos y clasificados bajo la categoría de “raros”, por lo que de hecho suelen ser personajes prescindibles en los compendios canónicos. Una definición más pormenorizada del término “raro” la cito más adelante, por lo pronto véase Reinaldo Laddaga, “Introducción”, *Literaturas indigentes y placeres bajos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000, pp. 9-20.

<sup>275</sup> Sergio Ugalde, *La biblioteca en la isla. Una lectura de La expresión americana, de José Lezama Lima*, Madrid, Colibrí, 2011, p. 24.

<sup>276</sup> Rafael Rojas, siguiendo a Jacques Derrida en *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, lo define como “una sensación de ausencia de acervo que, en muchas ocasiones, es provocada por la incapacidad de la élites para organizar la tradición que realmente poseen”. Rojas además afirma que, “las nuevas naciones americanas tal vez sean los mejores ejemplos de culturas que se fundan sobre la restitución de mitos antiguos, como México

vivían un vacío cultural que debía ser llenado partiendo del autoanálisis y la identificación de lo mítico-esencial-nacional en el camino del humanismo y del culturalismo. Era tan paradigmática la figura intelectual de Ortega que la forma como se diera cuenta de su obra a raíz de su muerte, que ocurrió en octubre de 1955, tenía un peso simbólico importante en los ámbitos letrados, delimitaba una toma de posición local y continental.

Desde el ensayo *Meditaciones del Quijote* (1914), una tentativa por explicar qué era la esencia de lo hispánico, sobre todo en relación con el mundo germánico, Ortega diseñó su noción de Cultura, palabra con la que hacía referencia exclusivamente al arte, la filosofía y el conocimiento occidentales. Según la opinión de Ortega, esa Cultura –con mayúscula– era la que daba sustento espiritual a todas las esferas de la vida social: la encargada de “pulimento y ordenación”.<sup>277</sup> Lo cultural tenía una relación íntima con la vida en la medida en que estaba determinada por la propia circunstancia, con toda la complejidad que ello implica, pero no todos los pueblos poseían la Cultura: los hispánicos, más impulsados hacia lo sensorial, estaban más lejos de la reflexión que los pueblos germánicos. Por eso para el filósofo el trabajo del intelectual, del hispánico, debía comenzar por comprender la propia circunstancia para identificar las formas como se podría diseñar un programa para sortear las falencias y vacíos, para llevar la estafeta de la cultura justamente a la propia circunstancia.

Según el diagnóstico que se presenta en ese ensayo, algo de lo vital hispánico había frustrado el proceso civilizatorio en el mundo que hablaba

---

y Perú, o sobre la invención de mitos modernos, como Argentina y Estados Unidos. [...] Pero ni siquiera aquellas naciones, como México y Perú, donde [...] se construyeron sobre mitos precolombinos, traducidos al lenguaje romántico de intelectuales y políticos criollos, pudieron librarse de esa melancolía, de ese malestar de una cultura que siente la falta de un bosque originario, de un archivo para su tradición”, en, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, pp. 53-56.

<sup>277</sup> José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela* (1921), Madrid, Editorial Gredos, 2012, p. 87.

español, por eso los países germanos había entrado en la modernidad y España y sus ex-colonias no. Para resolver esto había que importar y poner en circulación dentro de ese mundo de lengua española el pensamiento filosófico de la otra Europa que sirviera para completar, y al final, enderezara el rumbo. De ahí la importancia de la traducción para las políticas editoriales de los años veinte y treinta llevadas a cabo en los proyectos editoriales dirigidos por Ortega, cuya selección contó entre sus figuras más destacadas con Oswald Spengler, Friedrich Schlegel y Georg Simmel, todos entrarían a formar parte de las bibliotecas de las élites letradas hispánicas en los dos lados del Atlántico. Ese impulso actualizador tomó propósitos más elitistas en el periodo de entreguerras, cuando el filósofo comenzó a analizar los fenómenos de masificación cultural que acompañaron las sucesivas crisis sociales y económicas. Entonces Ortega centró sus estrategias para actuar en un mundo que percibió en caos, de modo que, al tiempo que se alejaba de la participación directa en la política, impulsaba empresas editoriales que pretendían dar herramientas a las élites letradas para la organización de la cultura de dicho mundo. Así lo manifiesta la editorial de *Revista Occidente* donde leemos que ella ofrecería “un panorama de la vida europea y americana –se titula *Revista de Occidente* pues pide la colaboración de todos los hombres de Occidente unidos contra el «cosmopolitismo obrero, bancario, del Hotel Ritz y del *sleeping car*”.<sup>278</sup>

Las ideas y las políticas editoriales de Ortega se sostuvieron en su elitismo y en actitudes desdeñosas hacia los intelectuales latinoamericanos. Él argumentó sobre el carácter infantil de éstos y la condición incompleta del continente americano. Además, con eco hegeliano, llegó a asegurar que los pueblos

---

<sup>278</sup> Citado por Evelyn López Campillo, *La revista de occidente y la formación de minorías (1923-1936)*, p. 62.

colonizados no tenían historia ni tampoco espíritu: el espíritu era de Europa.<sup>279</sup> Con el pasar de los años, sus opiniones llegaron a ser intransigentes y se afirmaron en el elitismo. Entonces diseñó panoramas apocalípticos que proclamaban el fin de ciertas expresiones heredadas del romanticismo en *La deshumanización del arte* (1925), e hizo análisis sesgados de los procesos de masificación cultural y de sus efectos, como se puede apreciar en los últimos capítulos de *La rebelión de las masas* (1929).

Unos meses antes de su muerte –el 18 de octubre de 1955– en la conferencia final para el curso que usualmente dictaba en el Instituto de Humanidades de Madrid, Ortega reiteró todos esos supuestos. La idea era exponer algunas de las teorías de Arnold Toynbee alrededor de la tesis del sentido cíclico de la historia y el carácter filial de las civilizaciones que se había dado por los continuos desplazamientos de los pueblos. Sin embargo, el comentario a la obra de este historiador se torna en una crítica que lo descalifica por completo, por poner en duda los pilares de Occidente: Según Ortega, se debía encontrar algo firme ante la inseguridad de la vida y muchas teorías de mediados de siglo XX, no únicamente las de Toynbee, sino también el existencialismo y los gestos de descolonización, ya que no fijaban verdades sino desestabilizaban. Las verdades, para él, partían de la noción hegeliana del sentido único de la historia y su espíritu, de la misma forma que de la religión católica.<sup>280</sup> Su perspectiva apocalíptica, que veía en la diversificación una suerte de caída había de producir prevenciones entre sus lectores y fuertes críticas que comenzaron en los años cuarenta y se hicieron más generales después de su muerte, a propósito de la cual

---

<sup>279</sup> Véase José Ortega y Gasset, “Pampa... Promesas”, en *El espectador*, José Luis Molinuevo, prolog., Madrid, Editorial EDAF, 1998, pp. 631-657.

<sup>280</sup> José Ortega y Gasset, “Última lección: Toynbee”, *Mito*, núm. 5, vol. I, Bogotá, diciembre de 1955-enero de 1956, pp. 323-328.

hubo pronunciamientos que recorrieron el continente y no todos ellos fueron de alabanza. La mayoría de las opiniones coincidía en reconocer su labor como editor y traductor, pero al tiempo, es sorprendente la frecuencia con que su figura se asoció a cierta falsedad y simulación.<sup>281</sup> Por todo esto, su muerte fue una excusa para plantear una posición frente al deber ser de la cultura.

En *Ciclón* la crítica a Ortega y Gasset aparece en por una colaboración de Jorge Luis Borges que llevó por título “Nota de un mal lector”. Gracias al modo como se presenta en la revista y al prestigio del autor, la colaboración surte el efecto de desautorizar la figura intelectual del filósofo, su estilo y, de paso, sembrar la duda sobre su modelo de política cultural. Este último era un respaldo simbólico no sólo de *Orígenes*, sino de muchos otros proyectos editoriales latinoamericanos de los que pueden ser ejemplos significativos *Contemporáneos* (México 1928-1931), *1927 Revista de Avance* (La Habana 1927-1930) y *Sur* (Buenos Aires 1930-1970). Las cartas de Virgilio Piñera que precedieron y acompañaron la colaboración de Borges revelan la voluntad de hacerla hablar y producir polémica en nombre de los editores de *Ciclón*. Según ellas fue en diciembre de 1955 que se comenzó a planear el número de “homenaje” y se decidió hacerlo contando con las colaboraciones de Buenos Aires:

Ya tenemos a Borges asegurado. Hablé con él en la Biblioteca Nacional. Le pedí algo sobre Ortega para *Ciclón* y enseguida me dijo que estaba encantado con la idea pues él quería escribir algo sobre Ortega. Entonces me dijo que si *Ciclón* no pondría reparos a que

---

<sup>281</sup> Todas esas críticas que comenzaron en los años cuarenta, se profundizaron en la segunda mitad del siglo xx en trabajos como, por ejemplo, el ensayo de Rafael Gutiérrez Girardot, “Ortega y Gasset o el arte de la simulación magestuosa”, en *Provocaciones*, Bogotá, Ariel, 1997. Además, a las críticas y alabanzas de sectores católicos y liberales, se sumaron algunas opiniones de simpatizantes de la izquierda que condenaron principalmente el elitismo de este filósofo, como en el libro de Patricio Canto *El caso Ortega y Gasset* publicado en 1958 en Buenos Aires. Véase: Tzvi Medin, “Contra Ortega y sobre Ortega: La polémica de los cuarenta y los cincuenta”, en *Ortega y Gasset en el cultura hispanoamericana*, México, FCE, 1994.

fuera un trabajo un poco en contra de Ortega. Yo le dije que *Ciclón* y tú estarían encantados con tal impacto [...]. Tendremos también los de Victoria [Ocampo] y Guillermo de Torre, pues como te he dicho, esos trabajos serán leídos en La SADE pasado mañana en un homenaje a Ortega [...]. De manera que yo creo que se puede hacer el número-homenaje.<sup>282</sup>

A pesar de que en esa misma misiva se anuncia que la colaboración de Borges sería entregada el primero de diciembre del mismo año, es sólo en febrero del siguiente cuando Piñera consigue enviarla. Mientras tanto sus misivas a La Habana tienen como uno de sus asuntos principales las estrategias para presionar a Borges, pues justo en esos meses llegaron los efectos del cambio de gobierno: el fin del que se conoce como el primer peronismo. Como afirmó el mismo Piñera: “la gente acá [en Buenos Aires] con el cambio de gobierno, se ha visto, de la noche a la mañana, cargada de honores y dinero. Borges, además de la Biblioteca [Nacional], tiene la cátedra”.<sup>283</sup> El corresponsal de *Ciclón* cuenta que aunque presiona incluso a la madre del reconocido escritor, no lograba su cometido.<sup>284</sup> De modo que Rodríguez Feo retrasa la impresión del número en espera del texto. Piñera se entusiasmó con la idea del ataque y en ese enero, escribió cinco veces a Rodríguez Feo informando sobre su gestión. Cuando por fin recibió el texto de Borges, concluyó que había valido la pena la espera pues en realidad “sería un impacto” entre los “incondicionales de Ortega”.<sup>285</sup> El texto era corto, apenas una cuartilla, pero según su parecer era justamente la brevedad del mismo una gran ventaja: “el lector se asombrará mucho más con esas pocas

---

<sup>282</sup> Carta de noviembre 23 de 1955, recogida en, Roberto Pérez Leon, *Tiempo de Ciclón*, p. 172.

<sup>283</sup> Carta de diciembre 14 de 1955, en Virgilio Piñera, *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta*, La Habana, Unión, 2011, p. 134.

<sup>284</sup> Carta de enero 9 de 1956, en *Ibid.*, p. 137.

<sup>285</sup> Carta de febrero de 1956, en *Ibid.*, p. 139.

líneas que con todo un denso ensayo. En uno de muchas páginas tiene tiempo para calmar su furia, pero dos páginas cortan la respiración a cualquier fervoroso de Ortega”.<sup>286</sup> Cabe señalar que además Piñera no se contentó con persuadir al director para que retrasara el número en espera del ataque de Borges, sino que también sugirió que se publicara el texto al final de las otras colaboraciones, pues así causaría más conmoción.

Con el paso del tiempo, el asunto se volvió algo personal; Piñera quería minar a una de las figuras admiradas por gran parte de la intelectualidad latinoamericana, entre la que había muchos habaneros. A José Rodríguez Feo, en plena querrela con Lezama Lima, no debió molestarle la idea y al editar la revista siguió las instrucciones de Piñera. La estrategia editorial se manifiesta en la distribución de la revista: “Nota de un mal lector” cierra un conjunto de artículos que parecen honrar al filósofo, pero al leer esta especie de *dossier* nos damos cuenta que su sentido está cruzado por una cáustica ambigüedad. El índice anuncia “Duelo en España”, el editorial que es seguido por cuatro artículos que dan cuenta de la obra del autor de *La rebelión de las masas*: “La filosofía de Ortega y Gasset” de María Zambrano, “Ortega y el concepto de razón vital” de José Ferrater Mora, “Ortega y su experiencia americana” de Guillermo de Torre y “La singularidad estilística de Ortega y Gasset” de Juan Marichal; al final, está la “Nota de un mal lector” de Borges.

Pero lo que parece inaugurar el homenaje, “Duelo en España”, no hace referencia a la muerte reciente del distinguido intelectual. En lugar de esto, el “Duelo” denuncia el cierre de las revistas *Ínsula* e *Índice* por parte del régimen franquista. Después está el artículo de María Zambrano que hace un recorrido cronológico por las ideas y obras del filósofo y defiende su originalidad. A

---

<sup>286</sup> *Idem.*

continuación, José Ferrater Mora se detiene en distintos aspectos del concepto de *razón vital*, habla de sus límites y las dicotomías que deja irresueltas como las que tienen que ver con el método y la realidad, o el problema que surge al poner dicha *razón vital* a conciliar con el historicismo, al que el mismo Ortega se afiliaba. Dos artículos anteceden al cierre que hace “Nota de un mal lector”; éstos fueron escritos por Guillermo de Torre y Juan Marichal y comentan aspectos sobresalientes del autor de *Meditaciones del Quijote* mezclados con algunas experiencias que influyeron en sus particulares análisis culturales y su estilo de escritura. El primero se centra en la visita de Ortega a la Argentina a comienzos de siglo y en sus ideas sobre América Latina; el segundo va a la formación inicial, las elecciones ideológicas y éticas. Pero todo el homenaje culmina con una duda sobre el efectivo valor de esa admirada figura.<sup>287</sup>

En “Nota de un mal lector”, Borges asegura que es posible agradecer a Ortega y Gasset el haber abierto las perspectivas y diálogos culturales, pero también declara que nunca pudo acercarse a su obra porque había sido “fabricada en frío” y opina que hubiera sido mejor que él se dedicara a sus reflexiones teóricas y no entrara en terrenos literarios:

Ortega, hombre de lecturas abstractas y de disciplina dialéctica, se dejaba embelesar por los artificios más triviales de la literatura que evidentemente conocía poco, y los prodigaba en su obra. Hay mentes que proceden por imágenes (Chesterton, Hugo) y otras por vía silogística y lógica (Spinoza, Bradley). Ortega no se resignó a no salir de esta segunda categoría, y algo –modestia o vanidad o afán de aventura– lo movió a exornar sus razones con inconvincentes y superficiales metáforas. En Unamuno no incomoda el mal gusto,

---

<sup>287</sup> Véase *Ciclón*, vol. 2, núm. 1 (1956), pp. 3-28.

porque está justificado y como arrebatado por la pasión; el de Ortega, como el de Baltasar Gracián, es menos tolerable, porque ha sido fabricado en frío.<sup>288</sup>

Borges apunta a desautorizar los intentos de Ortega de actuar en lo que él mismo considera la base de toda cultura, la literatura. De paso su crítica reduce el valor de las iniciativas editoriales materializadas en los proyectos emprendidos por el filósofo. Esta crítica, cruzada por la ironía, culmina con la confesión de que es posible que no sean la obra del autor de *La rebelión de las masas* y su pésimo estilo los factores que influyeron en que Borges no se pudiera acercarse a ella, sino que todo se deba a la incapacidad de quien lo había leído. El problema, sugiere Borges, era probablemente el “mal lector” que había intentado acercarse a los escritos del filósofo.

Es entonces que la nota “Duelo en España” y el ensayo de Borges constituyen una especie de marco que encierra a los artículos dedicados a elogiar o a analizar la obra de Ortega, hacen que estas colaboraciones pierdan seriedad o elocuencia. En suma, con la estrategia editorial del manejo conveniente de la distribución se hace que el aparente homenaje se torne en una burla. Seguramente, como afirmó Piñera, con esto se “cortó la respiración” de los “fervorosos” Ortega y Gasset en La Habana, pues allí como en el resto de América Latina, el modelo cultural orteguiano, por lo menos hasta los años previos a la Revolución del 59, gozó de buena acogida. Aquellos fervorosos no eran muy lejanos de Piñera: iban de Lezama Lima, Cintio Vitier y el hermano de Virgilio, Humberto Piñera Llera, al ya consagrado Alejo Carpentier. De hecho, unos meses antes de que saliera ese número 5 de 1956 de *Ciclón*, Carpentier había detallado en su columna “Letra y solfa”, del diario *El Nacional* de Caracas, la

---

<sup>288</sup> Jorge Luis Borges, “Nota de un mal lector” en, *Ibid.*, p. 28.

vigencia y el valor de la labor de Ortega, de la que se habían beneficiado él mismo y sus colegas:

La influencia de Ortega y Gasset en el pensamiento, las orientaciones artísticas y literarias, de los hombres de mi generación, fue inmensa. Nos hizo razonar, nos planteó problemas, nos hizo discutir. Y en cuanto al animador: tómese una colección de *La Revista de Occidente* [sic]. Sigue siendo la mejor revista literaria y filosófica en lengua española que haya existido. ¿Y en cuanto a la biblioteca? Aún nos atenemos a ella cuando necesitamos de ciertos textos que presentó a los lectores de nuestro idioma, sentando normas de edición que siguen en pie por inmejorables.<sup>289</sup>

Lezama, por su parte, deploró las duras críticas al filósofo que aparecían con motivo de su muerte. En una carta de ese diciembre dirigida a su amiga María Zambrano, este poeta afirmaba que no compartía que se tratara de esa forma a quien era un maestro, no tanto por su filosofía, sino por su labor cultural centrada en la formación de una élite:

He preferido dejar pasar el tiempo, pues me molestaba terriblemente que aquél que había representado en la historia de España la reaparición del espíritu de fineza y que había dominado con regia audacia una poderosa extensión del conocimiento pudiera ser tratado con tan descampada frialdad [...]. Ese hecho brutal con el hombre que había enseñado en nuestro idioma en los últimos cincuenta años era de una terrible indignidad, pues se le devolvía al

---

<sup>289</sup> Edición del 20 de octubre de 1955 en la p. 1. Este texto junto a la nota de Borges en *Ciclón* es reproducido por Roberto González Echevarría en “Borges, Carpentier y Ortega: Notas sobre dos textos olvidados”, *Quinto centenario* (Madrid), núm. 8 (1985), pp. 1926-1934.

espíritu de fineza grosería al por mayor; y al hombre que había intervenido en todos los problemas de la polémica contemporánea con un real vigor, una pobreza sucia y una mengua era lo que se le daba el día de su muerte.<sup>290</sup>

En 1956, unos meses después de que viera la luz el número de *Ciclón* donde apareció el *dossier* dedicado a Ortega, Lezama publicó su homenaje, “La muerte de Ortega y Gasset”, en el último número de su reconocida *Orígenes*. Con él respondía a quienes, como Virgilio Piñera, Rodríguez Feo y Jorge Luis Borges, “se contentaban y aprovechaban de esa frustración” y que “miraban siempre con recelo maligno ese esplendor, ese triunfo de la inteligencia, ese señorío mostrado por Ortega para combatir las enfermedades de su tiempo”.<sup>291</sup> A ellos se dirige este escrito que señala que era injusto que a “Ortega el americano” le hubiera tocado sufrir “la maligna incomprensión que se complació en escarnecerlo”.<sup>292</sup> Igualmente, Lezama rescata la importancia de su trabajo cultural que apuntaba a “superar” la “frustración del hombre dentro de la órbita hispana”, así como su idea de formar élites que dirigieran el rumbo espiritual de las comunidades de esa órbita, pues según su opinión, al definir el “destino que le quedaba realizar a los mejores”, el filósofo no apelaba a una “aristocracia sin raíces”, sino a “la elaboración y cuidado de los bíblicos ‘vasos de elección’”.<sup>293</sup> Lezama, que compartía las políticas de Ortega y su modo de dar respuesta al vacío cultural, concluyó su texto equilibrando la muerte del filósofo con el cierre de su revista: “a su espíritu de grandeza, a la sobriedad de su muerte, el homenaje, un

---

<sup>290</sup> José Lezama Lima, *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, Madrid, Verbum, 1998, p. 294.

<sup>291</sup> José Lezama Lima, “Nota de la dirección. La muerte de José Ortega y Gasset”, *Orígenes*, núm. 40 (1956), p. 76.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>293</sup> *Idem.*

angustioso detenernos en la marcha, de los que trabajamos en *Orígenes*”.<sup>294</sup>

No era exagerado hacer confluír el cierre de la revista con la muerte de Ortega y Gasset, pues en realidad una línea importante de la política llevada a cabo en *Orígenes*, a través de Lezama Lima y Cintio Vitier, se encontró con rutas trazadas por aquél. Desde muy temprano, los dos poetas, que coincidieron en la certeza de que debían dar “pulimento” y “ordenación” al ámbito cubano percibido como degradado, leyeron los autores que Ortega promovió. En particular, se sintieron atraídos por las corrientes de pensadores idealistas y culturalistas que supieron mezclar con otras preocupaciones y fuentes para dar forma a sus nociones particulares sobre la labor cultural, como aquella según la cual la poesía era fuente de conocimiento y de un tipo particular de memoria que se oponía al ritmo progresivo de la historia. Desde el primer número de la revista en el programa “Orígenes”, ya Lezama hace guiños al filósofo y a las rutas del pensamiento que gracias a su trabajo editorial llegaron a Cuba. Se refiere a la idea de que la vida y la cultura estaban íntimamente ligadas y a que su trabajo poético buscaría dar forma a su circunstancia insular:

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 [sic][...], que siendo ambas, vida y cultura, una sola y misma cosa, no hay por qué separarlas y hablar de ridículas primacías. Un filólogo [Karl Vossler] ha observado que *Don Quijote* y *La Dorotea* son consecuencia de vivir la literatura y literaturizar la vida [...]. Cualquiera que sea la actitud que se adopte para valorar el fenómeno artístico, sabemos hoy que nos encontramos ante la dilatada vastedad de un mundo cuantitativo

---

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 78.

sucesivo, donde las revoluciones y la lepra, las más herméticas formas de clausura y las más dionisiacas descargas populares, ofrecen una violenta riqueza sucesiva que es necesario reducir en la dolorosa reducción del yo a la nada y de ésta a un nacimiento.<sup>295</sup>

Como se puede apreciar, Lezama dialogaba con algunas nociones de Ortega sobre la relación íntima entre vida y cultura y como él veía la necesidad de ordenar un mundo en caos por medio de la cultura –en su caso, la poesía. Lo hace recurriendo al filólogo idealista Karl Vossler, un autor que circuló en español en las versiones editadas por Ortega. Cintio Vitier, por su parte, se sentiría atraído por el esencialismo orteguiano y por la idea de que las verdades que constituían la cultura legítima nacían en el Mediterráneo. En *Meditaciones del Quijote*, Ortega propuso que como durante muchos siglos, “la historia del mundo” había estado “circunscrita a la cuenca de este mar interior”, la cultura, o la que él definió como “la onda de específica cultura” empezaba justo allí, pues a partir de Roma se había transmitido, “bajo la divina vibración del sol en mediodía a lo largo de la faja costera”.<sup>296</sup> En una intervención de Cintio Vitier de 1948, donde presenta su antología *Diez poetas cubanos*, define una ruta parecida y la opone a la fuerte influencia cultural que llegaba de Estados Unidos y que permeaba la cotidianidad insular:

no podía 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 [Estados Unidos], si así puede llamarse, amenaza con helar nuestras mejores esencias (aquellas que por el contrario Europa nos ayuda a

---

<sup>295</sup> Los Editores, “Orígenes”, núm. 1 (1944), p. 7.

<sup>296</sup> J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, p. 28

partear y definir), desde la nación más poderosa del hemisferio.<sup>297</sup>

Es presumible que el interés de Cintio Vitier en oponerse al intervencionismo de Estados Unidos lo haya llevado a afirmar sus filiaciones con el centro del Mediterráneo haciendo eco de los mapas culturales trazados por Ortega. Sin embargo, esta idea no lleva consigo la noción de independencia cultural o de irreverencia que vemos en otros escritores latinoamericanos como Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes o Borges. De modo que podemos estar de acuerdo con Adriana Kanzepolsky quien señala que en esta conferencia, Vitier está reconociendo “el lugar periférico que la cultura americana ocupa”.<sup>298</sup>

Al irse contra Ortega, Rodríguez Feo y Piñera se burlaron de las fuertes filiaciones con su proyecto cultural e incomodaron a sus “fervorosos”, cortándoles “la respiración”. Además, en lo que dependía de Piñera, este era otro acto más de su estrategia de intervención en el campo cubano erigida como opositor a Lezama Lima, como antihéroe. Se trataba de manifestar una vez más su posición en contra y su desacuerdo con la noción de la poesía lezamiana que procuraba la indagación en la fuente del nacimiento y que apuntaba a construir una profecía insular.<sup>299</sup>

Ahora bien, *Ciclón* fue una revista que miraba a Buenos Aires y La Habana; ella actuaba directamente en aquella isla de el Caribe e indirectamente en el sur del continente. Los dos campos culturales estaban muy presentes en sus intervenciones. El caso del número dedicado a Ortega es un buen ejemplo de

---

<sup>297</sup> Cintio Vitier, “El Pen Club y los *Diez poetas cubanos*”, *Orígenes* núm. 19 (1948), p. 41.

<sup>298</sup> Adriana Kanzepolsky, *Un dibujo del mundo. Extranjeros en “Orígenes”*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003, p. 34.

<sup>299</sup> Estas distintas nociones de la labor cultural que se centraban en la poesía y la función del poeta son desarrolladas por Duanel Díaz quien lee poemas como “La isla en peso” y “La gran puta” (1948) como cuestionamientos estéticos y éticos a las nociones defendidas por Lezama en el sentido del poeta como profeta y de Vitier en su idea de la poesía como forma de expresión de la memoria, véase, *Los límites del Origenismo*, pp. 31-32.

ello. En la carta a la que Piñera adjunta la “Nota de un mal lector”, una de las “ventajas” que enumera para publicar semejante ataque es que, el “trabajito saldrá primero que el de *Sur*, que aparece en marzo (aún no escrito)”.<sup>300</sup> Piñera estaba muy entusiasmado con las opiniones de Borges y le encantaba hacer de mediador para que vieran la luz; por eso se encargó de difundir algo de la dichosa “Nota” entre sus amigos porteños antes de que apareciera publicada en *Ciclón*. Esto se puede deducir de una misiva a Rodríguez Feo en la que le cuenta:

Muy reservadamente te diré que ha causado sensación entre la gente amiga de Borges su salida antiorteguiana. [...]. Bianco me dijo: 'y con esto para *Ciclón*, ¿qué va a decir ahora en *Sur*?' No podrá desmentirse, tendrá que seguir negando a Ortega y ya sabes lo orteguiana que es Victoria [Ocampo]. Yo estoy divertidísimo con esta excitación y que el nombre de *Ciclón* corra de boca en boca. Es preciso que mandes más de cincuenta números con este homenaje. La gente lo espera como pan caliente [...]. Tan pronto esté, [...], mándame cuatro ejemplares por avión: uno para Borges, uno para Guillermo de Torre y uno para *Sur* y otro para mí. Así anticipo la bomba por acá.<sup>301</sup>

En *Sur* el homenaje a Ortega salió en el número 241 de julio-agosto de 1956 y, como el de Lezama, éste tuvo un tono nostálgico y ceremonial que contrasta con el de la revista de Rodríguez Feo y Virgilio Piñera. Refiriéndose a las concepciones editoriales de Victoria Ocampo, Borges dijo en una ocasión que ella en su revista había tenido como objeto recoger no artículos, sino tratados, y

---

<sup>300</sup> Carta de febrero de 1956 recogida en Roberto Pérez León, *Tiempo de “Ciclón”*, p. 176.

<sup>301</sup> Carta de febrero 6 de 1956, en *Ibid.*, p. 178.

que eso no se ajustaba a las expectativas de un lector de revistas.<sup>302</sup> Pues bien, ese número es un buen ejemplo de la intención de hacer de *Sur* más que una publicación periódica de divulgación, un volumen especializado. Con sus 220 cuartillas, ese número da cuenta de varias facetas del polémico personaje: “Ortega en la filosofía”, “El ensayista, el sociólogo” y “El hombre”.<sup>303</sup> Entre los colaboradores vemos tres artículos de los autores que habían aparecido en *Ciclón*: “De la filosofía a la 'filosofía'” por José Ferrater Mora, “Unidad y sistema en la filosofía de Ortega y Gasset” por María Zambrano y “Las ideas estéticas de Ortega” por Guillermo de Torre. Esta vez, los ensayos de estos autores sí forman un conjunto de homenaje en todo el sentido de la palabra y junto a los demás, contribuyen a profundizar en asuntos relacionados con reflexiones filosóficas, análisis culturales y, por último, dan testimonio de la vida del filósofo. La introducción corrió por cuenta de Fernando Vela, quien estuvo, por varios años, encargado del trabajo editorial de *Revista de Occidente*. El cierre, “Mi deuda con Ortega”, es un ensayo de la directora de la revista, Victoria Ocampo.

El testimonio de Fernando Vela mezcla argumentaciones filosóficas y experiencias de vida que el autor compartió con el filósofo. Sus alusiones a anécdotas de la cotidianidad terminan afirmando que Ortega había sufrido una suerte de acorralamiento:

Ortega, créedme, al mirar en derredor y contemplar la situación del mundo se murió -se murió él. No se puede vivir exigiendo

---

<sup>302</sup> Jean de Milleret, *Entrevistas con Jorge Luis Borges*, Caracas, Monte Ávila, 1971, p. 49.

<sup>303</sup> Entre esas colaboraciones cabe mencionar: “El futuro de Ortega”, por Julian Marías; “Ortega y el ausentismo filosófico español”, por Francisco Romero; “Ortega como circunstancia”, por Juan Adolfo Vázquez; “Teología y mística en la obra de Ortega y Gasset”, por Armando Asti Vera; “Ortega, crítico literario”, por Ricardo Gullón; “Respuesta a Ortega. La novela no escrita”, por Rosa Chacel; “En defensa de un muerto profanado”, por Luis Araquistáin; “José Ortega y Gasset”, por Jean Cassou; “Ortega y el tema de nuestro tiempo”, por Germán Arciniegas; “Encuentro con Ortega”, por Carl J. Burckhardt; entre otros, en *Sur*, núm. 241 (1956).

esperanzadamente la mayor altura a la existencia para, al cabo de los años, encontrarse con que el mundo se ha ido tornando cada vez más estúpido y brutal. Este es el riesgo de ideas tan elevadas: que cuando no se realizan matan al volver hacia su propio autor; le matan porque entonces se convierten en rayos fulminantes.<sup>304</sup>

Cerrando todo el conjunto, como ya lo mencioné, está la nota de Victoria Ocampo, una suerte de agradecimiento a las enseñanzas que recibió de quien fuera uno de sus mejores amigos. Semejante homenaje es muestra del fuerte vínculo que Victoria Ocampo había trazado entre su publicación y el filósofo. Aunque esta revista sólo publicó uno de sus textos,<sup>305</sup> Ortega aparecía mencionado con cierta regularidad, principalmente como personaje de los testimonios o notas conmemorativas y programáticas de Ocampo.<sup>306</sup> Esto ocurre desde el primer número, en la “Carta a Waldo Frank”, editorial del volumen inaugural que narra las aventuras que preceden la fundación del proyecto según su directora. Ortega, en la saga diseñada por Ocampo, constituye una suerte de padrino del proyecto, pues es quien define el nombre: “así, Ortega no vaciló y, entre los nombres enumerados, sintió enseguida una preferencia: *Sur* me gritaba desde Madrid”.<sup>307</sup>

---

<sup>304</sup> Fernando Vela, “Evocación de Ortega”, *Sur*, núm. 241 (1956), p. 7.

<sup>305</sup> Ortega y Gasset, “José Don Aute”, *Sur*, núm. 23 (1936). Para Victoria Ocampo el filósofo fue un maestro y respaldo en el mundo intelectual desde los años veinte cuando él prologó y publicó su primer ensayo “De Francesca a Beatriz” (1924) en *Revista de Occidente*. Además de las menciones citadas en este apartado, Ocampo escribió las siguientes notas y artículos dedicados él: “Contestación a un epílogo de Ortega y Gasset”, *Sur*, núm. 2 (1931); “José Ortega y Gasset”, *Sur*, núm. 60 (1939); “Algunas cartas de Ortega”, *Sur*, núm. 296 (1965). Otros artículos que hacen referencia a Ortega y Gasset o a su obra en *Sur* fueron: Francisco Romero, “Presencia de Ortega”, *Sur*, núm. 23 (1936); “Documentos: 'Ortega y Gasset y la censura franquista'”, *Sur*, núm. 237 (1955); Guillermo de Torre, “Aspectos de Ortega y Gasset”, *Sur*, núm. 271 (1961); Guillermo Díaz, “¿Quién manda en el mundo?”, *Sur*, núm. 268 (1959).

<sup>306</sup> En el aniversario de 1970, por ejemplo, cuando se anuncia que en adelante la revista bimensual se convertirá en volúmenes de reediciones y memorias, Ocampo menciona a Ortega en la nota de despedida “Después de 40 años”, para subrayar el elitismo de la empresa y denunciar la imposibilidad de seguirla sacando, en Victoria Ocampo, “Después de 40 años”, *Sur*, núm. 325, julio-agosto de 1970.

<sup>307</sup> Victoria Ocampo, “Carta a Waldo Frank”, *Sur*, núm. 1 (1931), p. 14.

Es así como Ortega resultaba indispensable, constituyéndose en símbolo de un modo de entender la cultura. El gesto de *Ciclón* de tomar partido por perspectivas alejadas del modelo orteguiano, como la de Borges, en desacuerdo con la directora de *Sur*, con Lezama, Vitier y con voces de autoridad como la de Carpentier, puede ser leído como una extensión del programa de Piñera en sus intervenciones en Buenos Aires y La Habana. Lo importante para Piñera y Rodríguez Feo no era profundizar en una crítica de las obras y las ideas de, por ejemplo, Ortega y Gasset, como lo hicieron Patricio Canto o Rafael Gutiérrez Girardot en revisiones posteriores de su obra, sino desvirtuar asuntos ligados a su figura intelectual. Porque si en Cuba el efecto de la crítica a Ortega apuntó a cuestionar a los origenistas y sus formas de autolegitimación, en Buenos Aires la misma puede ser entendida como una prolongación de los modos como Piñera – desde una posición ambigua– minaba y parodiaba el elitismo y sectarismo de la empresa *Sur*. Fue así como dinamitar a una figura intelectual a la que se asociaba tanto Ortega como Victoria Ocampo y los poetas origenistas, y proponer un modelo de escritor distinto se convirtió en una línea fuerte de la publicación.

### **Estrategias editoriales**

Al tiempo que parodiaron a los poetas y a Ortega, figuras de gran aceptación, Rodríguez Feo y Virgilio Piñera dieron cabida a ensayos y notas críticas donde se defendía otro tipo de escritor. También abrieron la revista a jóvenes narradores y poetas que comenzaban a publicar o a autores que eran prácticamente desconocidos entre sus lectores. Pero además seleccionaron determinados textos o suprimieron otros, dependiendo de ciertas preferencias e intereses.

Si damos una mirada a los números en los que aparecen “Contra los

poetas” y “Nota de un mal lector” podemos ver cómo por medio de la estrategia editorial del juego con la distribución se logró organizar el conjunto de textos de modo tal que se dio predominancia a un modelo de escritor que se alejaba de la figura intelectual de la que era símbolo Ortega y los poetas originistas. En la quinta entrega de 1955 encontramos que el ensayo de Gombrowicz –un texto que condena la sacralización de los poetas y su sectarismo– está después de una crónica de Victoria Ocampo, “Una visita a Clouds Hill”, en la que la directora de *Sur* da rienda suelta a su admiración casi religiosa por los escritores. Ahí Ocampo nos cuenta que en honor su amigo T. E. Lawrence, quien había muerto en 1938, emprendió una peregrinación hacia una cabaña donde este se solía refugiar con la compañía lecturas de grandes escritores. Lo que motivó la travesía de Ocampo fue la veneración, compartida con Lawrence, por los escritores. Se trataba, según sus propias palabras, de “ese respeto, si se quiere desmedido, esa idolatría que derivan del intenso goce que produce leerlos”,<sup>308</sup> solo que en su caso quiso extender la idolatría al propio Lawrence. La aventura termina con la desilusión de Ocampo, que no pudo encontrar en la cabaña del reconocido personaje un ámbito místico que le permitiera sentir al menos momentáneamente el espíritu de su amigo en su espacio acostumbrado para la lectura literaria. El artículo de Gombrowicz, por estar ubicado después del de Ocampo, puede ser interpretado como una burla precisamente a su servilismo hacia los escritores –léase intelectuales.

Pero hay más, en ese mismo número también encontramos la “Renovación de la conciencia social”, ensayo en el que José Luis Romero, a propósito de la coyuntura de efervescencia social, cuestiona a sus colegas letrados e insiste en lo desacertado que resultaba descalificar los procesos de democratización de la letra

---

<sup>308</sup> Victoria Ocampo, “Una visita a Clouds Hill”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 5 (1955), p. 3.

y en que era arbitrario señalar otros sectores sociales y verlos como amenazantes: “cabe preguntarse qué derecho asiste a los grupos de élite y a cada uno de sus miembros en particular para erigirse en depositarios exclusivos de ciertos valores y negar a otros –clasificados por accidente como hombres-masa– el derecho a alcanzarlos”.<sup>309</sup> La crítica al elitismo y a los modos de autolegitimación social de las fracciones letradas de Romero es acompañada también de una propuesta de ver en los escritores figuras menos heroicas. En la sección “Revaluaciones” leemos una aproximación de Virgilio Piñera a Emilio Ballagas –quien había muerto hacía poco–, que se enfoca en el conflicto moral de su homosexualidad, y refuta la imagen de Ballagas como hombre modelo que algunos sectores del campo intelectual cubano intentaban construir.<sup>310</sup>

Para completar ese número de *Ciclón* donde Gombrowicz critica los ceremoniales poéticos y Piñera defiende a un Ballagas en conflicto con sus propias tendencias sexuales, “Barómetro” –la sección miscelánea– muestra una defensa a Borges que rebate los argumentos que aseguraban que se trataba de un estilista cuya obra carecía de profundidad. Según el crítico, quienes los promulgaban “parecen olvidar que fondo y forma son difícilmente escindibles, que la excelencia del decir es en alguna medida excelencia de lo dicho”.<sup>311</sup> Es así como en el mismo número 5 del primer año de la revista, mientras se descalifica un modelo de poeta, se defiende un perfil de escritor alternativo que está en la línea del irreverente Borges y del Ballagas que se acerca al antihéroe romántico.

---

<sup>309</sup> José Luis Romero, “En torno a los caracteres del mundo actual. La renovación de la conciencia social”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 5 (1955), p. 21.

<sup>310</sup> En particular Piñera reprueba el poeta que dibuja Cintio Vitier en la introducción a la edición póstuma de las obras completas de Ballagas, véase Emilio Ballagas, *Obra poética*, La Habana, Letras Cubanas, 1955. Sobre esta “Revaluación” volveré más adelante cuando trate el tema de la sexualidad en la revista.

<sup>311</sup> Salvador María Lozada, “Borges y sus detractores”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 5 (1955), p. 58. Los argumentos de Lozada pueden ser leídos como una refutación de lo que el propio Piñera observó sobre Borges como tantálico en el ensayo “Nota sobre la literatura argentina de hoy” al que me refiero en un apartado anterior.

Algo similar sucede con el conjunto del que forma parte “Nota de un mal lector”. Como vimos, ese pequeño ensayo aparece cerrando una especie de *dossier* dedicado a Ortega. Pero esto no es lo único que compone el número: incluye algunas “Especulaciones” de Alfred Jarry, cuyo tono contrasta con ensayos que hacen honor a la desaparición del filósofo y en cambio podrían ser tomados como un eco de la irreverencia borgeana. Unas páginas después, la sección “Revaluaciones” rescata una de las figuras que defendían un tipo de intelectual contra el que el propio Ortega se manifestó: Rubén Martínez Villena, quien militó cerca de lo que Ortega llamó en tono peyorativo “el cosmopolitismo obrero”. El autor de esta revaluación, José Antonio Portuondo, rescata el interés del activista por la creación literaria y hace un recorrido a su obra poética siguiendo sus motivos y recursos estilísticos.

El lector de ese quinto número de 1955 y del primero de 1956 también puede apreciar cómo las críticas, desde distintos flancos y en boca de varios autores, se saben acompañar de pequeñas colecciones de poetas casi desconocidos en su medio y de jóvenes que apenas comenzaban a entrenarse en la escritura literaria. El volumen inaugurado por la crónica de Ocampo y la crítica de Gombrowicz, exhibe una muestra de poesía italiana con textos de Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo y Eugenio Montale, que son presentados como una gran novedad. Los poemas recurren a un lenguaje sencillo y recrean escenas de la cotidianidad o experiencias de sus autores en los espacios donde habitaban. En el conjunto resulta significativo que se escojan textos que, como “Siroco” y “Baja marea” de Eugenio Montale, pueden llegar a sugerir una analogía que alude al propio nombre de la revista, *Ciclón*, aunque se trate de vientos y mareas de otras regiones.<sup>312</sup> De igual forma, el mismo número que contiene el texto de

---

<sup>312</sup> Esta muestra de poesía italiana consta de seis poemas: “Difuntos en la montaña” y “No griteis mas” de

Gombrowicz, los cuestionamientos de José Luis Romero y la lectura de Piñera sobre la obra de Ballagas, en las notas introductorias a estos poemas se subraya que Ungaretti había abierto para la poesía italiana otros rumbos distintos al “énfasis dannunziano y la retórica simbolista”, devolviéndole “a la palabra su primordial función expresiva de decir sencillamente cuanto el hombre piensa, siente y desea”.<sup>313</sup> Además, se enfatiza en que los poemas traducidos de Quasimodo muestran su “preferencia hacia la poesía humana que no excluye lo cotidiano ni sus problemas”. De Montale, asimismo, se rescata el hecho de que en *Paisaje poblado* –volumen del que se escogen los poemas que forman parte del número– el autor transforme la “aridez” característica de sus primeras obras “por una avalancha de nostalgias, recuerdos, anhelos, vocaciones, que destacan la importancia del factor psicológico en esta nueva fase de su poesía”.<sup>314</sup>

En el primer número de 1956, donde aparece el supuesto homenaje a Ortega y Gasset, se presenta un sector de poetas españoles seguramente desconocidos en el medio cubano de los cincuenta, pues no eran los célebres Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, entre otros colaboradores frecuentes de revistas latinoamericanas. Se trata de Blas de Otero, José Hierro, Rafael Morales y José Luis Cano,<sup>315</sup> quienes por esos años vivían en la España franquista, en cárceles o en el exilio, pero dentro de Europa, y quienes transitaban rumbos poéticos como los del existencialismo y las exploraciones psicológicas; rumbos distintos a los de Aleixandre y sus compañeros. Después de

---

Giuseppe Ungaretti; “La dama recostada entre las flores” y “En la roca de Bergamo alta, de Salvatore Quasimodo; así como “Siroco” y “Baja marea” de Eugenio Montale, *Ciclón*, vol. 1, núm. 5 (1955), pp. 25-29.

<sup>313</sup> Ricardo Molina, trad. y notas, “Tres poetas italianos”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 5 (1955), p. 25.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>315</sup> Esta muestra de poesía española fue anunciada en la portada, pero no lleva título y tampoco se incluyen notas de presentación de los autores en las páginas interiores como sucedió con la muestra de poesía italiana. Además ellos fueron agrupados en el índice bajo el subro “Poemas”, lo que manifiesta menos interés por parte de los editores en destacar la publicación de estos poetas. La muestra la conforman: “En el principio” de Blas Otero, “Recuerdo” de José Hierro, “La gran avenida” de Rafael Morales y “Oda a un poeta adolescente” de José Luis Cano, véase *Ciclón*, vol. 2, núm. 1 (1956), pp. 29-32.

ellos, encontramos la dosis de humor e ironía de las tres “Especulaciones” de Alfred Jarry, escritor rescatado por la escuela patafísica que, como veremos, comenzaba a traducirse en Buenos Aires por esos años.

Si los artículos principales comienzan con el homenaje ambiguo a Ortega, introducen poemas de autores probablemente desconocidos en Latinoamérica, y terminan con las crónicas de Alfred Jarry; la sección miscelánea presenta dos publicaciones recientes que, desde la tradición católica, denuncian el desamparo del hombre de mediados de siglo XX. Julio Rodríguez Luis, en su reseña al libro de María Zambrano, elogia la coherencia del ensayo y su originalidad, pero opina que aunque “la tarea excepcional que es sumergirse, hoy, en el estudio del sentimiento religioso ha quedado bien recompensada en la obra”, pretender revivir esa noción de divinidad en el siglo XX, es demasiado ingenuo, porque no corresponde ni a la vida ni a la cosmovisión del hombre contemporáneo. El idealismo que cruzaba esta obra –sostiene– “no es ya un pensamiento vigente”.<sup>316</sup> A esto agrega que son poco convincentes las intenciones de universalidad de la autora y recuerda al lector: “téngase presente que el hombre aludido es uno mismo, el occidental”.<sup>317</sup> De la misma forma, Severo Sarduy presenta un libro que recorre de manera, “muy cuantitativa”, para su gusto, las ideas asociadas al infierno en distintas obras, mitologías y religiones. Él reprueba que el mismo termine con una “imposición dogmática”, pues según el comentarista, es:

verdaderamente lamentable que en la mayoría de las cuestiones planteadas, las soluciones ofrecidas, sean inocuas, o nos abandonen frente a problemas difíciles. Motivo para que, no podamos hacer otra cosa, después de admirar la trama infernal (que en realidad no

---

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>317</sup> *Ibid.*, pp. 53-54.

sé de dónde, ni cómo se conoce) que saborear nuestro acostumbrado desamparo, que por querer evadir, resulta seguramente por castigo, la única posesión cierta que nos dejan.<sup>318</sup>

Aquel primer número de 1956 se cierra poniendo en primer plano la sexualidad en una crítica de Calvert Casey al uso de la pornografía como estrategia de mercado. Esa temática y la estética grotesca y absurda de la patafísica constituyen los dos bastiones con los que la revista irrumpió en el medio habanero con novedad estética. Más adelante veremos los autores que transitaron por los recursos absurdos y grotescos, así como también la temática de sexualidad como tema literario.

Otras facetas de las estrategias editoriales ciclonianas determinaron las elecciones y las censuras de los editores. Al examinar los índices de la publicación se observa que se dio prioridad a sectores que veían con irreverencia las nociones asociadas a la cultura letrada, sobre todo a la mitificación del escritor y del intelectual. Había asimismo un interés en llevar a las páginas de la revista a escritores prestigiosos que fueran de interés para los sectores letrados latinoamericanos y su mirada se fijó en el círculo de *Sur*. Sabemos que Piñera se acercó a la redacción de esta revista y allí trabajó amistad con su secretario de redacción, José Bianco. Desde entonces Piñera y *Ciclón* oscilaron entre buscar intercambios con el consolidado proyecto de Ocampo y escritores cercanos a él, e intervenir con su acostumbrada irreverencia en el campo porteño, continuando así la labor de señalar lo que los editores del proyecto habanero entendían como absurdos asociados a la institucionalidad de la cultura y la literatura. Un ejemplo de esa oscilación es el hecho de que Piñera aconsejara a Rodríguez Feo no publicar “Contra los poetas” de Witold Gombrowicz junto a “Infierno I: 32” de Jorge Luis Borges, para no ofender

---

<sup>318</sup> Severo Sarduy, “Sobre el infierno”, *Ciclón*, vol. 2, núm. 1 (1956), pp. 54-56.

a algunos colaboradores de *Sur*.<sup>319</sup> Rodríguez Feo estuvo de acuerdo en cuidar los contactos cultivados en Buenos Aires: el poema sale en *Ciclón*, vol.1, núm. 3, mayo de 1955 y el ensayo, dos números después. Pero un hecho aún más significativo es que corresponsal y editor hayan decidido no publicar dos capítulos del *Diario argentino* de Gombrowicz, pues opinaron, podían ganar la enemistad de reconocidos escritores de Buenos Aires que ya eran colaboradores de su revista:

La censura de Witoldo me ha causado enormes trastornos; me ha dejado trastornado sin más. [...] Sin embargo tu opinión era la mía. Lo que dice el polonés nos hubiera causado estragos en la línea de defensa delantera y el flanco porteño hubiese peligrado enormemente. Te envío las páginas de Witoldo propongo sean expulsados para así no ofender al círculo celeste de *Sur*.<sup>320</sup>

Ante esto cabe preguntarse por qué Rodríguez Feo y Piñera se cuidaron de no herir la susceptibilidad de Borges, pero no tuvieron problema en burlar el amor al intelectual de Victoria Ocampo, al colocar justo después de su crónica, la crítica a la idolatría de Gombrowicz. Sospecho que esto no es gratuito, creo que habla de cumplir con la búsqueda de prestigio, sin sacrificar las líneas fuertes de la empresa. Esto determinó que no todos los colaboradores de *Sur* gozaran de lugares privilegiados en la publicación: fue únicamente el sector cercano a Borges, sector que contribuyó a engrosar las contribuciones de tendencia absurda y grotesca, otra de las líneas fuertes del proyecto.

---

<sup>319</sup> “Háblame del artículo de Gombrowicz, no creo que sea conveniente publicarlo con el poema de Borges, para evitar malentendidos. Puedes incluirlo en el número 4; ahora bien, si te parece, publícalo. Después de todo sería un bombazo”. En carta fechada el 6 de abril de 1955, en Roberto Pérez León, *Tiempo de “Ciclón”*, p. 169.

<sup>320</sup> Carta de Rodríguez Feo de marzo de 1956, en *Ibid.*, p. 179.

## Un modelo alternativo

La revista abrió sus páginas para distintas críticas a una figura del poeta que defendía el origenismo así como del intelectual heroico que representaba Ortega, pero no se trató de una simple condena o negación. Rodríguez Feo y Piñera intentaron hacer que otros perfiles de escritores, que habían circulado hasta ese momento los márgenes de los circuitos literarios latinoamericanos, ocuparan un lugar central en las páginas donde dibujaron el mundo cultural de *Ciclón*. Por eso la crítica a un modelo intelectual la supieron acompañar de argumentaciones en las que se ponderó otro tipo de creador que es posible llamar “raro” y por eso, también, colaboraciones o pequeñas colecciones de este tipo de escritores o poetas “raros” fueron incluidas en espacios destacados.

La mayoría de las discusiones críticas aparecieron en una sección especial que llevó por título “Revaluaciones”. Allí encontramos un ensayo sobre Macedonio Fernández y lecturas críticas poco convencionales, como la de Piñera sobre Ballagas. También fueron “Revaluaciones” la opinión del novelista Robert Merle –en la versión al español de Rodríguez Feo– sobre los avatares del controvertido *De profundis*, escrito confesional que Oscar Wilde dirigió a su amante Alfred Douglas,<sup>321</sup> y una lectura de Leslie Fiedler en la que el polémico crítico –en esos años integrante de la comunidad de académicos jóvenes de Harvard, donde Rodríguez Feo seguramente tuvo noticias de él– hace una lectura que desenmascara la imagen del poeta Whitman, o lo que Fiedler llama su “*eidolon*”, su fantasma, su “quimera”.<sup>322</sup>

---

<sup>321</sup> Robert Merle, “Oscar Wilde en prisión”, trad. José Rodríguez Feo, *Ciclón*, vol.1, núm. 3 (1955), pp. 36-48. Se trata de un fragmento del libro de Merle *Oscar Wilde ou la destinée de l'homosexuel* publicado por Gallimard en ese mismo año. *De profundis* es una extensa y escandalosa carta que Wilde redacta en 1897 desde la cárcel de Reading dirigida a Alfred Douglas, quien era su amante en ese momento.

<sup>322</sup> Leslie Fiedler, “Walt Whitman”, trad. Beatriz Vieta, *Ciclón*, vol. 1, núm. 4 (1955), pp. 46-54. El texto fue

Estos artículos presentan a los escritores como hombres con errores, que se debatían entre intereses y prejuicios. No se trata de héroes, figuras ejemplares de moral intachable, no se trata tampoco de maestros, sino de seres excéntricos o atormentados por sus dogmatismos y contradicciones. La elocuente defensa de Macedonio Fernández, por Luis Alberto Sánchez, es además una especie de apología a un tipo de autor –que según se anuncia– “no frecuentaba los círculos literarios; huía de la muchedumbre; guardaba silencios huraños; soltaba frases cargadas de contrasentido; le gustaba que le tuvieran por extravagante”.<sup>323</sup> Fiedler, por su parte, desenmascara el fantasma creado por el propio Walt Whitman. Un fantasma que –argumenta el crítico– desencadena opuestas interpretaciones e inspira las más contradictorias luchas, desde el Whitman emancipador sexual hasta el profeta populista. Este crítico recuerda las posturas del Whitman biográfico que para el siglo XX resultaban moralmente reprochables y asegura que su efigie fue planeada y creada a partir de modelos ya gastados de grandes hombres de letras, en juego con un nacionalismo algo burdo: “los motivos de su moziganga eran tan literarios y convencionales, y que la imagen del poeta que él se propuso a sí mismo es tal *potpourri* de Rousseau, Goethe, Georg Sand, Carlyle, Emerson y Dios sabe qué otros, vulgarizados y completados con frenología y retórica de 4 de julio”.<sup>324</sup> No obstante, el crítico subraya que su maestría estuvo en burlarse de todos sus lectores recurriendo a la ambigüedad del humor:

el humorismo de Whitman es un aspecto del poeta que pocas veces

---

publicado inicialmente en *Encounter* (New York), (January 1955), pp. 11-15 en la sección “Men and Ideas”. Esa revista había sido fundada por Stephen Spender e Irving Kristol e inicialmente se asoció a un sector de la izquierda anti-estalinista, después fue una de las publicaciones que subvencionó la Cia y que reclamó la “neutralidad” en el marco de La Guerra Fría.

<sup>323</sup> Luis Alberto Sánchez, “Macedonio Fernandez”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 6 (1956), p. 66.

<sup>324</sup> L. Fieldler, “Walt Whitman”, p. 48.

se alude, porque hace tiempo ha sido perdido de vista bajo las composiciones de aquellos que han escudriñado el poema [*Leaves of Grass*] en busca de un “verdadero hombre heroico”, o los que confiadamente han considerado sus dimensiones como una garantía de las intenciones épicas del autor. El impulso lírico dilatado a proporciones épicas produce ya ironía consciente, ya un absurdo no deliberado. Hay mucho de ambas cosas en Whitman. Lo segundo ha sido señalado por todos menos por sus más fervientes apologistas. Lo primero ha sido observado benévolamente, sólo por Constance Rourke.<sup>325</sup>

El Macedonio, el Wilde, el Ballagas y el Whitman de *Ciclón* cumplían con lo que Piñera había proclamado era la función de un artista en su ensayo dedicado a Kafka: la de dar fe. Bien fuera desde su nunca totalmente aceptada tendencia sexual, en el caso de Wilde o Ballagas, o desde una voluntad de formar una máscara alrededor de sí mismo, como lo hizo Whitman, o incluso, desde el propósito de desvanecer su figura de autor, de apuntar al anonimato como Macedonio Fernández; todos cumplían con la condición de provocar en sus lectores el distanciamiento crítico, la sonrisa irónica. Más aún, el grupo de los ensayos de las “Revaluaciones” parece reiterar que es la condición del ser contrariado por sus propios errores y absurdos la que hace posible producir obras de gran valor literario en la medida en que incomodan a los lectores. Estas ideas también aparecen en la presentación de Piñera del Marqués de Sade, que trataré en el apartado dedicado al Sade de *Ciclón*.<sup>326</sup>

---

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>326</sup> Virgilio Piñera, “Textos futuros. *Las 120 jornadas de sodomá*”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 1 (1955), p. 35. Sobre esto volveré en el siguiente apartado.

Ahora bien, al lado de poetas o prosistas poco conocidos, junto a críticos que defendían argumentos heterodoxos, en el mapa cultural que dibujan las páginas de *Ciclón* también encontramos autores “raros”, en el sentido usado por Reinaldo Laddaga. Este crítico argumenta que figuras como Piñera, Felisberto Hernández y Juan Rodolfo Wilcock resultan raros no únicamente por una falta de reconocimiento, pues ninguno de ellos se ajustaba a “las legiones de escritores más o menos convencionales que la región ha dado y sigue dando a luz”,<sup>327</sup> sino también porque, como sus personajes, eran individuos anodinos dominados por impulsos. Asimismo, las historias que esos escritores creaban eran raras, pues usualmente se precipitaban al sinsentido:

o textos concentrados en criaturas que, como lo hacen con frecuencia los personajes de Juan Rodolfo Wilcock, descubren, por accidente o investigación, la simple ausencia de ley en el fondo de todos los ordenamientos, la precipitación permanente de todo en la entropía, la falta de comunidad o lo aberrante de las comunidades, y hacen de ese descubrimiento una ocasión de euforia. Raros son, en efecto, los escritos que, como los escritores, se consagran, como a su pasión dominante, a narrar los hechos de mundos anárquicos, disociados, que no dan lugar a comunidades fundadas en naturaleza, mundos de singularidades sin comunidad, poblados por seres frágiles, nebulosos, laxos, que hacen de esos atributos ocasiones de un placer.<sup>328</sup>

La colección de raros de *Ciclón* comienza por Piñera y sus postulados sobre el deber ser del escritor, cuenta con algunos poetas que aún hoy han sido muy poco

---

<sup>327</sup> R. Laddaga, *Literaturas indigentes y placeres bajos*, p. 10-11.

<sup>328</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

traducidos al español como Edith Sitwell, que han gozado de poco reconocimiento como el ya mencionado Juan Rodolfo Wilcock, o con jóvenes que, como Guillermo Cabrera Infante y Nivaria Tejera, apenas comenzaban a publicar sus primeros textos. La mayoría de ellos, con pocas excepciones, fueron escritores que no protagonizaron los cambios que siguieron al giro en la identidad del intelectual comprometido, que dominó el panorama cultural desde 1960. Atmósfera en la que como afirmó Claudia Gilman resultaba imperioso vincular la militancia política y la cultural, porque era necesario tomar una posición respecto de la cultura, tanto como frente al poder o los poderes en tensión en los marcos de una Guerra Fría que había convertido a Cuba en uno de sus ejes.<sup>329</sup>

Finalmente, la colección descrita no sólo muestra el movimiento de poner en el centro de *Ciclón* nociones asociadas al escritor de los márgenes, también deja ver estéticas y temas que cruzan la política editorial que sustentó al proyecto y que se alejan de los programas culturales que compartieron Ortega y Gasset y el origenismo. Igualmente nos revelan maniobras editoriales que determinaron las selecciones y la organización de los números; todo para dotar a la revista de un carácter polémico, tal vez su principal estrategia de intervención.

---

<sup>329</sup> Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, pp. 15-16.



## La sexualidad como materia literaria

*Lo francamente pornográfico es infinitamente más saludable, de mucho más valor y en algunos casos hasta aconsejable*

Calvert Casey, “Nota sobre pornografía”

El escepticismo que se agitó en el ambiente de los años cincuenta hizo que, junto a la emergencia de las estéticas del absurdo y el grotesco, en la literatura salieran a flote preguntas a propósito de los prejuicios y tabúes relacionados con la sexualidad. La publicación y el escándalo causado por la novela *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov, el eco que llegaron a tener los resultados del estudio conocido como *Informe Kinsey* entre distintos sectores intelectuales,<sup>330</sup> así como las discusiones que desató la reedición de las obras de un autor proscrito como el Marqués de Sade, son muestras significativas de esa tendencia.<sup>331</sup> Porque la coyuntura de mediados de siglo xx se constituyó en el caldo de cultivo ideal para que tomara un nuevo giro el proceso por el que el sexo y el cuerpo se constituyeron al tiempo en tabú y fetiche de los discursos de la sociedad occidental. Esto, entendiendo la transformación del discurso social a partir de los términos de Marc Angenot, quien muy acertadamente afirmó que para analizar los *sacer* –fetiches como la Patria y la Ciencia, o los tabúes como el sexo, la locura y las perversiones– es necesario partir de que ellos se producen dentro de ese

---

<sup>330</sup> El resultado de este estudio se publicó en los volúmenes: *Comportamiento sexual del hombre*(1948) y *Comportamiento sexual de la mujer* (1953). Lionel Trilling hizo un interesante análisis crítico de este informe en “The Kinsey Report”, publicado inicialmente en *Partisan Review* (New York, April 1948) y recogido en el volumen *The Liberal Imagination*, New York, The Viking Press, 1950. Una de las primeras traducciones al español de este informe se difundió en América Latina en la revista *Mito* (Bogotá), núm. 3 (1955) y núm. 7 (1956).

<sup>331</sup> Solo en los años cincuenta fue posible la difusión legal en grandes tiradas de los textos de y sobre Sade. Entre los ensayos sobre el polémico autor están *Le Marquis de Sade* de Maurice Heine (París, Gallimard, 1950) y *Faut-il brûler Sade?* de Simone de Beauvoir (París, Gallimard, 1953).

mismo discurso y no son representaciones.<sup>332</sup> Debe haber un acuerdo anterior que preceda a todo debate para que este sea posible. De dicho acuerdo, explícito o implícito, depende que determinada temática “exista” y forme parte de lo decible.

Como demostró Michel Foucault, el control de la sexualidad desde el siglo XVII se hizo por medio de discursos científicos y confesionales. Se creó con el paso del tiempo un prolífico acervo de descripciones y detalles sobre el cuerpo y el sexo. Lo que salía de esos discursos estrictamente regularizados fue proscrito y sus autores enviados al manicomio o a la hoguera.<sup>333</sup> La literatura se constituyó en uno de esos discursos por los que circularon las experiencias de individuos excéntricos. Aunque, claro, no se trataba de la literatura oficial. Las obras que exploraban esos asuntos, hasta los años cincuenta del siglo pasado, con contadas excepciones, no llegaron a ocupar un lugar central, muchas de ellas sufrieron la censura y circularon en el mercado negro o en redes marginales. No obstante, la sexualidad se convertiría en una suerte de novedad provocadora. En determinado momento fue una de las fuentes a las que más se recurrió para la creación artística.<sup>334</sup> Eventualmente se popularizó hasta el punto que hoy el mercado –o incluso alguna crítica– esperan, y hasta exigen, al entretenimiento, a la literatura y al arte una porción importante de cuerpos y de sexo.

Pedro Henríquez Ureña solía recordar a sus amigos que “cada generación establece, un poco al azar, su tabla de valores, agregando unos nombres y

---

<sup>332</sup> Marc Angenot, *El discurso social*, trad. de Carlos Altamirano, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, p. 42.

<sup>333</sup> Michel Foucault, *Historia de la sexualidad.1. La voluntad de saber*, Ulises Guinazú, trad., México, Siglo XXI, 1998, pp. 29-30.

<sup>334</sup> Para Angenot los fetiches y los tabues así como las temáticas que componen las visiones de mundo, junto a la *doxa* y la *gnoseología*, conforman la hegemonía discursiva, esto es “el conjunto de repertorios y reglas y la tipología de los estatus” que hacen que ciertos temas prevelezcan o gocen de más legitimidad que otros, en *ibid.*, p. 30.

borrando otros, no sin escándalo y vituperio”.<sup>335</sup> El interés por ciertas temáticas o tópicos cambia con el tiempo, también varían la forma de leer y los cánones. La importancia que tomó la sexualidad para la literatura y las artes en general es un buen ejemplo de ello: el tema se volvió uno de los predilectos en espacios destacados de discusión intelectual. En América Latina nunca antes había circulado el asunto con la intensidad que se dio entre los circuitos letrados a partir de los años cincuenta y a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. *Ciclón*, por constituirse en uno de los primeros medios de circulación continental, que hizo de la sexualidad una línea fuerte de su política editorial, ha llegado a ser valorada como pionera en ese terreno.<sup>336</sup>

Que los productores de literatura en Latinoamérica pusieran la mirada en el cuerpo e interrogaran la sexualidad desde sus obras y su crítica dependió de factores que exceden los exclusivamente literarios. Porque en los terrenos de la sexualidad está en juego lo que con Aníbal Quijano, podemos llamar, la “intersubjetividad”, esto es, la identidad no solo del individuo sino colectiva,<sup>337</sup> lo que nos conduce irremediabilmente a las relaciones de poder. Un poder que – como acertadamente señala Quijano– “articula formas de existencia social dispersas y diversas en una totalidad única, una sociedad”.<sup>338</sup> El ejercicio del poder, que tiende a la homogeneización, de la sociedad occidental, ha apuntado a controlar las intersubjetividades a partir de mecanismos de violencia en manos, principalmente, de la institución de la iglesia y la familia. La conmoción causada por distintos movimientos sociales de mediados de siglo hizo que emergieran

---

<sup>335</sup> Jorge Luis Borges, “Prólogo”, en Pedro Henríquez Ureña, *Obra Crítica*, Emma Speratti, ed., México, FCE, 1960, p. IX.

<sup>336</sup> Véase José Quiroga, “Homosexualidades en el trópico de la revolución”, en Daniel Balderston y Donna Guy, comps., *Sexo y sexualidades en América latina*, Buenos Aires, Paidós, 1998, p. 210.

<sup>337</sup> Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en Edgardo Lander, comp., *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Clacso, 1993, p. 215.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 226.

discursos que ponían en tela de juicio distintas instancias de poder, entre ellas las que controlaban y reglamentaban justamente la subjetividad. Estas inquietudes llevaron a Piñera a componer, en obras como *Electra Garrigó* (1947) y *La Carne de René* (1952), sátiras contra la familia o a la iglesia, y lo animaron a hacer de la sexualidad una de las líneas fuertes del proyecto editorial de *Ciclón*.

El sexo, el cuerpo y la relaciones eróticas aparecen en *Ciclón* como tema central de relatos cortos en los que el protagonista puede ser una desdichada prostituta o un inseguro adolescente con inquietudes sexuales.<sup>339</sup> También los encontramos en historias de amor entre seres huidizos o entre personajes oníricos.<sup>340</sup> En el “Barómetro”, notas contundentes plantean una posición crítica sobre asuntos relacionados con ese tema de actualidad.<sup>341</sup> Pero eso no es todo: en la revista es posible leer aproximaciones más profundas a la sexualidad en relación con la literatura en las secciones especiales que se llamaron “Textos Futuros” y “Revaluaciones”.

### Los textos futuros de Sade

Lucien Febvre demostró que Rabelais era un incrédulo crítico, dentro de lo que cabía ser un incrédulo crítico en el mundo renacentista. Entre otras cosas, de eso dependió su impresionante exploración grotesca del cuerpo.<sup>342</sup> Así mismo lo fue Sade, un libertino y hombre de letras que, con un cinismo pocas veces visto,

---

<sup>339</sup> Véanse de Guillermo Cabrera Infante, “Josefina Atiende a los señores”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 3 (1955), pp. 31-33; y de José Bianco, “El colegio”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 6 (1955), pp. 3-9. [fragmento de la novela *Sombras suele vestir* (Buenos Aires, Emecé, 1944)]

<sup>340</sup> Véanse de Luis Marré, “Sala de sueños”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 2 (1955), pp. 19-20; y de Serrano Poncela, “Habitación para hombre solo”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 5 (1955), pp. 30-35.

<sup>341</sup> Véase Calvert Casey, “Nota sobre pornografía”, *Ciclón*, vol. 2, núm. 1 (1956), pp. 57-59.

<sup>342</sup> Véanse Lucien Febvre, *El problema de la incredulidad en el siglo XVI. La religión de Rabelais*, José Almoína, trad., México, Unión Tipográfica Hispanoamericana, 1959; Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

abordó también al cuerpo para desplegar una crítica feroz contra el poder vertical reinante en la Francia pre- y posrevolucionaria. El hecho de que después de la segunda Guerra Mundial y a lo largo de la Guerra Fría se hubiera discutido su figura y su obra, como en ninguna otra época precedente en los últimos docientos años, tiene que ver con el objetivo de sus críticas: el poder sobre el cuerpo. Sucede que Sade en sus obras atacó directamente las instituciones que controlan la vida social: el rol masculino y femenino, la iglesia y la familia. Ellas fueron el blanco de numerosas críticas de los intelectuales a partir de mediados de siglo. Es por eso que en un periodo de aproximadamente treinta años se multiplicaron los Sade, existió el surrealista, el marxista, el existencialista y hasta un Sade posmoderno.<sup>343</sup> Otro más, es el que se mostró en *Ciclón* donde se publicaron en dos entregas algunos fragmentos *Las 120 jornadas de Sodoma*.

Es posible que esos fragmentos de esta extensa y escandalosa obra se hayan traducido de la versión de Maurice Heine que circuló desde 1931.<sup>344</sup> Acaso esa fue la que leyó tempranamente Piñera, con que la entró en diálogo en su novela *La carne de René* y en otras de sus obras de finales de los años cuarenta y principio de los cincuenta. Cuando pensó en Sade para *Ciclón*, su idea era que Humberto Rodríguez Tomeu tradujera todas *Las 120 faenas*, y que se sacara un volumen completo bajo el sello editorial que se suponía sería creado para acompañar la revista. Es por eso que en la carta –enviada desde Buenos Aires– que acompaña el fragmento que apareció en el segundo número de la publicación, le recomienda a Rodríguez Feo que incluya la siguiente nota: “con estos fragmentos damos fin a nuestra publicación de *Las 120 jornadas*. La revista publicará en breve la edición íntegra de esta obra en una cuidada traducción al

---

<sup>343</sup> John Phillips, *The Marquis de Sade. A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press, 2005, p. 118.

<sup>344</sup> Desde el volumen Marquis de Sade, *Historiettes, contes et fabliaux*, París, S. Kra., 1957, Maurice Heine fue preparando y publicando ediciones modernas de las obras de Sade.

español”.<sup>345</sup> No es posible establecer por qué, pero en este caso, a pesar de que sí se publicaron la totalidad de los extensos y provocativos fragmentos enviados por Piñera, el director de la revista no publicó esta nota. Tal vez en sus planes nunca estuvo sacar un sello editorial *Ciclón*, a pesar de la insistencia de Piñera en que así lo hiciera.

*Las 120 jornadas de Sodoma* es una de la obras de Sade más polémicas, junto con las sagas de Justine y Juliet. Es una suerte de montaje de tintes teatrales que relata las “hazañas” de cuatro libertinos. Ellos se encierran en un castillo, con un grupo grande de jóvenes, sus propias hijas-esposas, cuatro viejas que cuentan historias y varios ayudantes para el servicio doméstico, para ser protagonistas de una suerte de pesadilla sexual de cuatro meses. De las más de 400 páginas que componen el volumen, para *Ciclón* se escogen fragmentos con los que el lector puede formarse una idea clara del talante del mundo de ficción inventado por Sade; y más que escenas donde se recreen detalles de relaciones sexuales, encontramos apartados con una carga importante de humor negro e ironía y un par de alegatos donde se argumenta sobre la naturaleza vil del hombre y la inexistencia de Dios. En la primera entrega de *Ciclón* leemos la presentación de los libertinos protagonistas y una breve descripción de las condiciones de su entorno, donde se les permitía explotar a una gran cantidad de miserables para satisfacer sus placeres. También encontramos el discurso de uno de aquellos libertinos, el duque de Blangis, donde se hace una exhortación de ateísmo y se aclara que en el castillo no hay Dios que castigue los excesos. En la segunda entrega de *Ciclón* leemos: un fragmento en el que se presenta el escenario, el castillo de Silling, donde tendrán lugar las curiosas orgías; el reglamento que

---

<sup>345</sup> Carta de febrero 22 de 1955, en Virgilio Piñera, *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta*, La Habana, Ediciones Unión, 2011, p. 101.

regirá las rutinas y los comportamientos de los actores de semejante escenario y una parte del discurso de una de la viejas que participan, contando un par de anécdotas de sus experiencias como prostituta. Esos trozos del mundo de Sade los hallamos en los dos primeros números de *Ciclón* en una sección especial que se llamó nada más y nada menos que “Textos Futuros”, entre la parte destinada a los artículos principales y las notas sobre actualidad cultural agrupadas en el “Barómetro”.

En esta muestra de la prosa de Sade que se elige para *Ciclón* sobresale la acartonada crueldad de los protagonistas, acompañada de un extraño erotismo, lo que hace que las situaciones narradas tomen los tintes de una caricatura. El acto sexual, los cuerpos desnudos o las caricias no son los que parecen llevar al éxtasis a estos libertinos, sino las situaciones en las que humillan a los miserables con sus riquezas, amenazándolos con la ley, con el asesinato y produciendo en ellos pánico. Las situaciones límite están además cortadas por la voz del propio autor-narrador que plantea hipótesis sobre el comportamiento moral de los personajes y advierte al lector del carácter artificial de ese mundo construido metódicamente. Es así como Sade-narrador evita que nos identifiquemos totalmente con la historia, invitándonos a analizar lo que allí se presenta, colocándonos en el lugar de un espectador que juzga:

volvamos ahora sobre nuestros pasos y pintemos al lector, lo mejor que podamos, cada uno de nuestros cuatro personajes en particular, no embellecidos, no de [sic.] manera de seducir y cautivar, sino con los mismos pinceles de la naturaleza, la que a pesar de todo su desorden, es, a menudo harto sublime, hasta cuando produce lo más depravado. Pues, atrevámonos a decirlo al pasar, si el crimen carece de ese género de delicadeza que hallamos en la virtud, no es más

sublime no tiene casi siempre un carácter de grandeza y de sublimidad que vence y vencerá siempre a los atractivos monótonos y afeminados de la virtud? No nos habléis de la utilidad de la una y del otro, porque ¿acaso nos corresponde a nosotros escrutar las leyes de la naturaleza y decidir por qué ella, a la que el vicio es tan necesario como la virtud, no nos inspira en partes iguales la inclinación a una u otro en razón de sus necesidades respectivas?<sup>346</sup>

Con una insolencia similar a la de este narrador, los personajes de Sade discuten sobre, por ejemplo, la inexistencia de un Dios. Así sucede en el “Discurso del duque de Blangis”, donde se hace explícita la voluntad de profanar al cristiano y de erigir al libertino como aquel que imparte la justicia y las leyes. Thomas F. Anderson con agudeza subrayó que haber escogido justamente este pasaje responde al disgusto de Piñera por el catolicismo y al afán de ofender al profesado por los origenistas; en contra del cual ya se había manifestado en las disputas de los años cuarenta.<sup>347</sup> En el contexto del desencuentro entre Lezama y Rodríguez Feo, que desembocó en la fundación de *Ciclón*, la inclusión de la cruel diatriba de Blangis pudo deberse al propósito de irritar aún más al primero y a sus amigos poetas. Sobre todo teniendo en cuenta, que en el conjunto de la publicación, unas páginas antes de la sección “Textos futuros”, encontramos la nota “Borrón y cuenta nueva” que presenta el proyecto como resultado del conflicto entre los ex-directores de *Orígenes* y declara que con la nueva revista se quiere borrar al anterior.

Por lo demás, en nuestra lectura de los textos de Sade en *Ciclón*, en el paso del francés al español, de las polémicas en Francia a los círculos de lectores

---

<sup>346</sup> D. F. A. de Sade, “*Las 120 jornadas de Sodoma*”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 1 (1955), p. 39.

<sup>347</sup> Thomas F. Anderson, *Everything in Its Place*, New Jersey, Bucknell University Press, 2006, pp. 71-72.

latinoamericanos, influyeron las opiniones de Piñera. En su nota introductoria da pautas de lectura muy claras: el autor de *Electra Garrigó* advierte que el texto presentado es muy sugestivo y que ha logrado suscitar las más variadas interpretaciones. Además, alaba lo desmesurado en el mundo de Sade y el humor negro, que invita al lector a interpretar la obra tomando distancia de su propia moral, que él mismo denomina, “una moral al uso”.<sup>348</sup> El valor de Sade radica, según esta nota, en que mediante el discurso literario se da forma a una reflexión valiosa y a un conocimiento fundamental sobre la naturaleza humana: la obra logra “proyectar luz sobre la oscura conducta sexual del hombre”.<sup>349</sup> En últimas, anuncia Piñera que esos fragmentos seleccionados para *Ciclón* conforman una obra de arte a la que le pronostica el reconocimiento por parte de los cánones literarios en un futuro no muy lejano. De ahí que no vacile al asegurar que como cree al lector inteligente, lo asume capaz de entender que, “si debe leerse un escritor como Kafka que expresa, a través del terror, el absurdo de la vida humana, también está en el deber de informarse sobre un escritor llamado Sade que expresa, por medio del terror, la oscura vida sexual del hombre”.<sup>350</sup> Sabemos que Piñera consideraba que la obra del autor checo constituía una pauta de lo que debía ser la obra de arte, y por eso, al poner en el mismo nivel a Sade, lo que está haciendo es disponiendo su propio canon. Es así como se nos invita a leer los fragmentos traducidos desde la distancia crítica y a hacer una interpretación que supere los hechos literales, repare en la desmesura y apunte lo caricaturesco, elementos todos que hacen que las obras de Sade superen la pornografía y esbocen una aguda crítica de las costumbres.

Este Sade de *Ciclón* es construido en diálogo con las polémicas que suscitó

---

<sup>348</sup> Virgilio Piñera, “Las 120 jornadas de Sodoma”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 1 (1955), p. 35.

<sup>349</sup> *Idem*.

<sup>350</sup> *Idem*.

la publicación en grandes tirajes de sus obras en el medio intelectual parisino de los años cuarenta y cincuenta. Los contemporáneos de Piñera que protagonizaron esos debates defendieron o reprobaron a un Sade que ambiguamente se debatía entre héroe y villano: del personaje capaz de identificar en la ética y la moral occidental creencias reprobables, que degeneraron en el fascismo y el nazismo –Camus y Queneau–,<sup>351</sup> al noble excéntrico, que desde el discurso del poder dio forma a una obra cuyo elemento central era el despotismo –Beauvoir–;<sup>352</sup> o bien, al inventor de una filosofía y una ética anti-católica basada en la sexualidad como un juego opresor/oprimido –Klossowski y Bataille.<sup>353</sup> Todo esto forma parte de las lecturas de Piñera que sustentan al Sade que encontramos en las páginas de *Ciclón*: un moralista, crítico de la sexualidad, que no es el personaje biográfico, sino el artífice de una obra literaria ejemplar que apunta a, como lo busca Piñera en sus propios textos, cuestionar al lector en términos éticos y morales.

A despecho de los puristas, en la Latinoamérica en los años cincuenta se difundió este Sade distinto del de los críticos franceses. Fue un símbolo de provocación y por eso no se reparó demasiado en el curioso personaje biográfico y tampoco parece haber sido prioridad la traducción de sus obras:<sup>354</sup> Sade fue “usado” como agente de escándalo. Se trató de una figura subversiva, útil para

---

<sup>351</sup> En Albert Camus, *El hombre rebelde*, trad. de Josep Escué, Madrid, Alianza Editorial, 2003. [*L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951] y Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1950.

<sup>352</sup> En Simone Beauvoir, *¿Hay que quemar a Sade?*, trad. de Francisco Sampedro, Madrid, Visor, 2000. [*Faut-il brûler Sade?*, Paris, Gallimard, 1953].

<sup>353</sup> En Pierre Klossowski, *Sade mi prójimo*, trad. de Antonia Barreda, Madrid, Arena Libros, 2005. [*Sade: mon prochain*, Paris, Du Seuil, 1947] y Georges Bataille, *La literatura y el mal*, trad. de José Vila Selma, Madrid, Taurus, 1959. [*La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957].

<sup>354</sup> Jorge Gaitán Durán fue el otro escritor latinoamericano que se preocupó por difundir la obra del Marqués de Sade en América Latina en la década del cincuenta. Por lo demás, los catálogos muestran la primera edición completa de *Las 120 jornadas de Sodoma* fue publicada en 1960 (trad. de Rafael Soria, México, Beal, 1960); la traducción del volumen *Obras* con introducción de Apollinaire, que salió en París en 1909, vio la luz en los años setenta (sin crédito al traductor, Buenos Aires, Corregidor, 1973).

proponer críticas a distintas estancias de poder en una coyuntura agitada. Era un personaje cuya sola mención servía para poner a la sexualidad y a la moral católica como temas de discusión abierta y pública desde empresas de intervención cultural. Este fue el “uso” que se le dio en las que son quizás las dos primeras ediciones de sus obras hechas en países latinoamericanos y que se realizaron casi simultáneamente en Bogotá y en La Habana. Porque mientras en Bogotá Jorge Gaitán Durán, editor de *Mito* (1955-1962), decidía incluir su traducción del *Diálogo de un sacerdote y un moribundo* en las primeras páginas de esta publicación. En el Caribe, Piñera y Rodríguez Feo acordaban traducir fragmentos de *Las 120 jornadas de Sodoma* para la sección “Textos Futuros” de *Ciclón*. Y aunque no se trató del mismo Sade, las dos ediciones coincidieron en la intención de provocar a los lectores y podemos decir que tuvieron éxito: las revistas fueron censuradas. Lo curioso es que el hecho no se denunció en La Habana, Buenos Aires o Bogotá, sino en una publicación mexicana contemporánea de *Mito* y de *Ciclón*: la *Revista Mexicana de Literatura*, en cuyo primer número leemos que los directores de *Mito* fueron multados y advertidos de no volver a publicar al escandaloso Sade. Igualmente, se denuncia que un funcionario del gobierno de Batista llamó a Rodríguez Feo y le advirtió que no sacara en su revista semejantes textos.<sup>355</sup> En México, comenta el crítico Iván Pérez, alrededor de esta revista y de la editorial Obregón hubo intensiones de imprimir una selección de textos de polémico marqués hecha por Gaitán Durán; sin embargo, esto nunca se llevó a cabo.<sup>356</sup>

Pero aquella advertencia del gobierno cubano no amedrentó ni a Rodríguez Feo ni a Piñera. Es más, poco tiempo después del intento de censura

---

<sup>355</sup> En “Talón de Aquiles”, *Revista Mexicana de Literatura* (México), núm. 1 (1955), p. 91.

<sup>356</sup> Véase Iván Pérez, *Autonomía, universalismo y renovación: la primera época de la “Revista Mexicana de Literatura” (1955-1957)*, México, El Colegio de México, 2008, p. 122. [Tesis doctoral]

reportado por la publicación mexicana, no contento con haber publicado en las dos primeras entregas de *Ciclón* los fragmentos de Sade, Piñera le pregunta al director del proyecto si continuaría “Textos futuros” y le ofrece buscar algo “fuerte no vertido al español” para dar continuidad a la sección.<sup>357</sup> La censura no parecía producir en los líderes del proyecto sino entusiasmo. Las páginas de *Ciclón* cada número presentan de una u otra manera algún tipo de provocación. Aunque sus editores efectivamente suspendieron la sección especial “Textos futuros”, sólo lo hicieron para reemplazarla por “Revaluaciones”, donde se presentaron aproximaciones poco convencionales de autores que formaban parte del canon literario, y entre ellas se puso en circulación crítica que trataba abiertamente la homosexualidad como factor fundamental para valorar estéticamente a ciertas obras o a sus autores.

### **Sexualidad y crítica**

Sí. Es posible percibir un giro en la escala de valores que produjo cambios en los criterios estéticos y estos a su vez fomentaron nuevos intereses; entre ellos, el que más tiene que ver con la crítica a la moral es el de la sexualidad como materia literaria. En particular, con la homosexualidad, entendida como una problemática susceptible de ser tratada desde la crítica, que podría aportar nuevos elementos de interpretación. Hasta los años cincuenta, lo más común era encontrar que la crítica sistemáticamente ignorara o neutralizara –como bien lo denunció Piñera– las obras literarias o los autores en los que la homosexualidad era cardinal. Otros investigadores han señalado, por ejemplo, que la forma en que Ruben Darío presenta a Verlaine, figura tutelar del modernismo, revela la

---

<sup>357</sup> Carta de Piñera a Rodríguez Feo abril 11 de 1955, en Virgilio Piñera, *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta*, La Habana, Ediciones Unión, 2011, p. 115.

intención de expurgar el movimiento “de los inquietantes signos de desviación sexual que se vinculaban con la llamada escuela decadente”.<sup>358</sup> Rodó, por su parte, hizo lo propio al referir el idilio homoerótico de Hílas y Hércules: en su glosa dejó por fuera el deseo que cruzaba la relación entre estos personajes.<sup>359</sup> Borges seguiría los pasos de sus maestros modernistas en su nota “Sobre Oscar Wilde”, donde asegura que con mencionar su nombre se evoca: “un *dandy* que fuera también un poeta”; “la imagen de un caballero dedicado al pobre propósito de asombrar con corbatas y con metáforas”; “la noción de arte como un juego selecto y secreto”; y hasta “el fatigado crepúsculo del siglo XIX y esa opresiva pompa de invernáculo o baile de máscaras”.<sup>360</sup> Incluso evoca “la santidad física y moral” de Chesterton, para por comparación sustentar que Wilde guardó, “pese a los hábitos del mal y de la desdicha, una invulnerable inocencia” que transmite magistralmente a su obra:<sup>361</sup> esto es lo más cerca que llega de mencionar su homosexualidad.

Contra esa tendencia de la crítica latinoamericana se erige la sección “Revaluaciones”, que en su primera entrega, del tercer número de 1955 incluye un fragmento del ensayo, *Oscar Wilde ou la destinée de l'homosexuel* (París, Gallimard, 1955) de Robert Merle, en traducción de José Rodríguez Feo. Del volumen publicado en francés por Merle se tradujo el apartado que analiza la indolente *De profundis* (1897), que llevó por título “Oscar Wilde en prisión”. En *De profundis*, Wilde da rienda suelta a su narcisismo y habla abiertamente de la no poco escandalosa relación que sostuvo con Alfred Duglas. Como asegura Merle, *De*

---

<sup>358</sup> Oscar Montero, “Modernismo y homofobia. Darío y Rodó”, en Daniel Balderston y Donna Guy, comps., *Sexo y sexualidades en América latina*, Buenos Aires, Paidós, 1998, p. 164.

<sup>359</sup> Montero asegura que el tema de la homosexualidad en Grecia solo se discutió abiertamente hasta 1978 en el trabajo de K. J. Dover, *Greek Homosexuality*, Cambridge, Harvard University Press, en *Ibid.*, pp. 167-168.

<sup>360</sup> Jorge Luis Borges, “Sobre Oscar Wilde”, en *Otras Inquisiciones* (1952), recogido en *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Eméce, 1974, p. 691.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 693.

*profundis* es una extensa y compleja carta y es también “apología plena de amor y de piedad de sí mismo, rencorosa acusación contra Douglas, balance de una existencia, intento de conversión religiosa”.<sup>362</sup> Cada uno de estos aspectos muestra una cara poco laudatoria del alabado escritor y es a partir de ella que el reconocido crítico analiza el actuar aparentemente contradictorio de Wilde y valora su obra. En primer lugar, Merle indaga las razones por las cuales pudo haber hecho pública una confesión que confirmaba las acusaciones que lo llevaron a la cárcel y con la que buscaba perjudicar a Douglas. Subraya el cinismo que llevó a Wilde a semejante acto y compara esta pareja con otras famosas como la de Verlaine y Rimbaud o la de Cocteau y Sachs. Sobre la conversión religiosa de Wilde, Merle opina que fue llevado a ella por una doble moral de muchos intelectuales homosexuales que con esto creían “curar” de cierta forma su “enfermedad” o alejarse del “vicio”. Se trataba de una extraña necesidad de comprometerse con una religión que de hecho los excluía, pues esa doctrina consideraba que sus preferencias sexuales constituían aberraciones. El autor, a partir del análisis del caso de Wilde, llega a la conclusión de que la rígida doctrina moral cristiana que rige el comportamiento sexual en Occidente deja fuera al homosexual y lo pone en una posición incómoda y conflictiva que a su vez ha llevado a muchos escritores a producir literatura de gran profundidad.

Este ensayo resultó de mucho interés para los lectores porteños, no solo por el prestigio de Merle para la época –y porque la traducción fue autorizada por el propio autor–, sino porque se trató de un libro sobre el que cayó la censura y no fue posible traducir en su totalidad.<sup>363</sup> Al parecer estar entre La Habana y Buenos Aires, les daba una ventaja a los de *Ciclón*, que pudieron difundir sus

---

<sup>362</sup> Robert Merle, “Oscar Wilde en prisión”, trad. de José Rodríguez Feo, *Ciclón*, vol. 1, núm. 3 (1955), pp. 36

<sup>363</sup> Piñera comenta que los de *Sur* no pudieron traducir el libro porque fue censurado en su correspondencia, véase la carta de mayo 7 de 1955, en *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta*, p. 120.

preferencias en las páginas de una revista que no era de aquí ni de allá. Un interés similar debió producir el examen a la obra y la figura de Emilio Ballagas hecho por Virgilio Piñera, que apareció en las “Revaluaciones” de la quinta entrega de *Ciclón*. Este texto volvía al tema vedado de la homosexualidad en relación con los intelectuales. En esta aproximación crítica, Piñera entra en diálogo explícito con Merle, en el texto publicado en la misma revista unos cuantos números atrás, al defender la idea de que “la obra de este poeta [Ballagas] no era otra cosa que 'un largo y reiterado *De profundis*'”.<sup>364</sup>

El ensayo denuncia el hecho de que “no bien muerto Ballagas”, las evocaciones que se hacían de él comenzaron una labor de “enfriamiento” en aras de dar forma a un personaje “fabuloso”.<sup>365</sup> En particular, se refuta la construcción de un Ballagas mistificado que fue defendido por Cintio Vitier en el prólogo a una edición de sus obras completas y que evade totalmente la homosexualidad, rasgo fundamental, según Piñera, para entender su obra.<sup>366</sup> Es a Vitier a quien interpela al afirmar: “no veo en razón de qué sacrosantas leyes tengo yo que hablar páginas y páginas de un Ballagas que ya no sería Ballagas sino su envilecida mistificación. No veo por qué tenga yo que envilecerme y prostituir mi pluma ocultando más y más en sus trazos la verdadera personalidad de este poeta”.<sup>367</sup> A la imagen de figura ejemplar, se opone con esto la de un poeta atormentado, en conflicto y en constante lucha interna con sus propios valores. Más aún, en esta aproximación al poeta cubano, se indaga en las causas de su tormento, que no es otra que una moral cristiana que le impedía “dormir el

---

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>365</sup> Virgilio Piñera, “Revaluaciones. Ballagas en persona”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 5 (1955), p. 41.

<sup>366</sup> Emilio Ballagas, *Obra poética*, Cintio Vitier, prolog., La Habana, Úcar García, 1955.

<sup>367</sup> V. Piñera, “Revaluaciones. Ballagas en persona”, p. 42.

sueño del justo en tanto pecador”<sup>368</sup> y esta lucha constituye la calve de interpretación de su obra. Desde esta premisa Piñera discute poemas escritos a lo largo de la vida de Ballagas y el recorrido lo lleva por un camino de culpa que sólo encuentra alivio en los últimos años, cuando finalmente es reconocida y asumida la homosexualidad. Es así como “Ballagas en persona” sustenta que su obra surgió de una tensión interior, de una lucha consigo mismo, causada por su moral cristiana que lo llevaba a no asumir su homosexualidad, a combatirla.

Las lecturas críticas de Merle y Piñera en el conjunto de la revista entran en diálogo con la otra línea fuerte de su política editorial: la crítica a la figura tradicional del poeta o del escritor como hombre ejemplar. Como vimos, en *Ciclón* se recogieron manifestaciones de cambios ideológicos que comenzaban por refutar la imagen tradicional del escritor o del poeta como hombre ejemplar. A partir de la homosexualidad, el escritor se vuelve susceptible de ser valorado como un hombre con conflictos internos, con lo que queda en entredicho la idea de que es un modelo social con autoridad moral para guiar el espíritu de su comunidad. Es así como, por ejemplo, Leslie Fiedler en el artículo dedicado a Whitman –al que me referí extensamente en el cuarto capítulo– nos recuerda que: “no es en última instancia en los poemas sino en una imagen de Whitman en lo que se apoya su leyenda como emancipador sexual: una imagen que el mismo patrocinó, la del defensor del cuerpo contra el alma, un liberador del cristianismo con su antítesis de carne y espíritu”.<sup>369</sup> Acá, como sucede una y otra vez, la indagación en la sexualidad lleva consigo una crítica a la doctrina de control ético y moral de la sociedad, el cristianismo. Es justamente el conflicto moral propio de la dualidad cristiana, el que sale a flote cuando se repara en los asuntos que

---

<sup>368</sup> *Idem*.

<sup>369</sup> Leslie Fiedler, “Revaluaciones. Walt Whitman”, trad. de Beatriz de Vieta, *Ciclón*, vol. 1, núm. 4 (1955), p. 50.

tienen que ver con la sexualidad, que arrastran a su vez los valores morales e inmorales de las relaciones humanas como, en el caso de Sade lo es la crueldad y en el de Wilde, la vanidad. De cualquier forma, el paradigma que parece sostener el modo como se afrontaba el asunto de la sexualidad en relación con la crítica era que los comportamientos sexuales de los escritores, por más excéntricos o escandalosos, eran asuntos que se podían pasar por alto, pues el valor estético de las obras era el patrón que daba la pauta para evaluar la integridad moral del artista.

### **Pornografía, Freud y conocimiento**

Ahora bien, si efectivamente ocurrió una variación en la forma como la crítica discutía sobre sexualidad, esto no solo se vería reflejado en el tratamiento de ciertas preferencias sexuales de los escritores, sino también en el modo como se abordaban otros temas. Es posible discutir algunas especificidades de esas transformaciones revisando las nociones asociadas a la “pornografía” y la “obscenidad”, así como a la manera como se valoro a la literatura en relación con estas y otras formas del discurso social. Partamos de dos evocaciones de *Pornography and Obscenity* de D. H. Lawrence: una apareció en la *Sur* de los años treinta y la otra en *Ciclón* en la segunda mitad de la década del cincuenta.

*Pornography and Obscenity* es un ensayo, inicialmente editado como folleto, que vio la luz en 1929, después de la censura a la que habían sido sometidas las obras *Lady Chatterley's Lover* y *Pansies*. Como gran parte de la obra de Lawrence, en su tiempo, el texto causó un gran revuelo, fue un éxito en ventas y se difundió en un sector amplio de intelectuales de América y Europa. En dicho folleto Lawrence se declaraba contra la pornografía y la obscenidad, pues para él, eran

discursos que explotaban el morbo puritano, al que, en su opinión, recurría la literatura rosa y las insinuaciones sexuales presentes en muchas de las novelas decimonónicas, entre las que contaba las novelas de respetado Tolstoi. Para Lawrence tanto la pornografía como la obscenidad eran execrables, envilecían el misterio sexual y lo hermoso que había en él: el amor y la procreación.<sup>370</sup>

En 1932, el sexto número de la revista *Sur* abre con una evocación de Lawrence firmada por Victoria Ocampo, aparentemente redactada con motivo de la muerte del autor inglés en 1930. En síntesis, este ensayo constituye una vehemente defensa de su integridad moral. El argumento central es que, como todos los que eran según el juicio de la directora de *Sur* grandes escritores, el autor de *Lady Chatterley's Lover* estaba por encima del bien y del mal. Más aún, era una suerte de mártir que en su obra había afrontado el gran drama moral del cristianismo: la lucha entre el espíritu y el cuerpo; lo había hecho para liberarnos por medio de su propio sacrificio, de su muerte social. Es así como ve en Lawrence una figura similar a la de Cristo.<sup>371</sup> Paralelamente, a lo largo de su justificación, Ocampo es enfática en afirmar que la obra de Lawrence no debía someterse a discusión alguna: gustaba o no gustaba.<sup>372</sup> De esta forma, conjuga dos puntos de vista aparentemente contradictorios. Por lado, dialoga con la crítica al puritanismo hecha por los mismos puritanos –desde Whitman hasta el propio Lawrence. Por el otro, se acerca a las apreciaciones de Borges sobre Wilde y de Darío en torno a Verlaine, quienes evadieron los conflictos morales de los escritores como si ellos no hubieran sido factores que afectaran sus obras.

A Ocampo le interesaba demostrar la rectitud de Lawrence. Sustentar que

---

<sup>370</sup> D. H. Lawrence, *Pornography and Obscenity*, en *Late Essays and Articles*, James T. Boulton, Ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 233-253.

<sup>371</sup> Estas ideas sobre la sexualidad de Victoria Ocampo respaldan también sus reflexiones sobre el amor en el ensayo *De Francesca a Beatriz*, Madrid, Revista de Occidente, 1924.

<sup>372</sup> Victoria Ocampo, “El hombre que murió (David Herbert Lawrence)”, *Sur*, núm. 6 (1932), p. 7.

sus preocupaciones eran las de un hombre sensible para quien, según sus propias palabras, “nada de lo humano le fue extraño”.<sup>373</sup> Para eso recurre al folleto *Pornography and Obscenity*, y subraya el hecho de que ahí se defiende la franqueza a la hora de hablar sobre el cuerpo, pero se condene a la pornografía, la obscenidad y, en general, a la “devaluación” del acto sexual:

en un folleto que publicó poco antes de su muerte con el título de *Pornography and Obscenity*, Lawrence establece netamente su credo con relación a la cuestión sexual. Declara que solamente la simple franqueza puede restituirle el rango que debe ocupar, porque la simple franqueza es lo contrario de la obscenidad y de la pornografía, así también como del puritanismo –otra plaga de la humanidad. No obstante, nos pone en guardia contra el peligro que puede originarse en esta nueva actitud de franqueza si ella excede los límites; es decir, contra la depreciación del profundo misterio sexual que domina siempre cualquier explicación en tal materia.<sup>374</sup>

Ocampo, como Lawrence, estimaba que existían dos formas de abordar lo sexual y que la de la pornografía y la obscenidad era repugnante. Aunque Lawrence y Ocampo eran críticos del puritanismo, su percepción sobre lo sexual relacionado con un “misterio” muestra que no tomaron distancia de las creencias cristianas y la certeza de que existe un conflicto constante entre el cuerpo y el espíritu, que imposibilita hablar abiertamente del “misterio” sexual. Un “misterio” que nos lleva a pensar en lo irracional e instintivo. Según Ocampo, precisamente, por tratar de resolver el drama con franqueza, por medio de la literatura y sin perturbar el “misterio”, fue que Lawrence terminó condenado por la sociedad.

---

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>374</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

En *Ciclón* encontramos otra interpretación del mismo texto de Lawrence que, al contrario de la de Ocampo, toma distancia de sus opiniones sobre lo pornográfico y lo obsceno. Se trata de una nota que aparece en el “Barómetro” del primer número de 1956, firmada por Calvert Casey. Allí se recurre a *Pornography and Obscenity* para refutar los argumentos que ahí se esbozan. Casey, nos recuerda que si bien Lawrence “acusaba a la pornografía de querer insultar lo sexual, de ensuciarlo, de reducir el acto sexual al nivel de lo trivial y lo desagradable, de unir al impulso sexual (creación) el impulso excretor (disolución o “decreación”), separados en el individuo sano”;<sup>375</sup> él mismo creía que lo “francamente” pornográfico era “infinitamente más saludable, de mucho más valor y en algunos casos hasta aconsejable”.<sup>376</sup> Es más, para él, “la experiencia pornográfica pura, desprovista de todo afeite y de toda limitación impuesta directa o indirectamente por los prejuicios, puede ser supremamente hermosa, conducir a la serenidad o a la exaltación”.<sup>377</sup> De esta forma, el crítico se aleja de Lawrence para defender a Jean Genet y su *Le miracle de la rose* (Gallimard, 1951) que –afirma– constituye un ejemplo elocuente del empleo de la pornografía y la obscenidad en una obra de gran belleza. El elemento que hace que lo pornográfico y la obscenidad tomen tintes sórdidos es el prejuicio que espanta la inocencia –que vemos vigente tanto en Lawrence como en Ocampo. Si lograra dejarse de lado, concluye el crítico, la obscenidad y la pornografía conducirían a una experiencia estética que “se revelaría como otra manifestación tremenda de lo universal, hasta llegar a confundirse con el misterio”.<sup>378</sup>

Se puede apreciar que en este caso se llama a ver la pornografía de una

---

<sup>375</sup> C. Casey, “Nota sobre pornografía”, p. 57.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>378</sup> *Idem.*

forma menos peyorativa, aun cuando los términos de la discusión no sean radicalmente distintos de los empleados por Ocampo en defensa de Lawrence – acá también hay “misterio” y “belleza”. El asunto se asume de una forma distinta en el sentido en se abre la posibilidad de que el mal moral y el sexo el proscrito puedan ser explorados para generar arte. Se vuelve la mirada hacia ellos para indagar en el individuo, para ayudar a revelar algo que esconde lo “misterioso” de la naturaleza humana.

La legitimación del uso de ciertos discursos asociados a la sexualidad y que constituían una suerte de tabú para las obras artísticas es la idea que justifica la revisión de la obra tan abiertamente obscena como la de Sade. Esto también hace que sea posible leerla como un producto valioso y aproximarse a ella desde parámetros estéticos. Así pues, la manera de entender lo proscrito defendida por Casey coincide con Piñera en la nota de presentación de Sade, donde se nos anuncia que *Las 120 jornadas* y sus demás escritos constituían una fuente ineludible para entender: “el complejo mecanismo del sexo, dejando muy atrás la pura ganga de la pornografía”.<sup>379</sup> En diálogo con Piñera y más cerca de Sade que de Borges o de Darío, el joven Casey vuelve al punto que se reitera en *Ciclón* en distintas colaboraciones: la literatura es belleza, pero es también un medio de conocimiento del ser humano; no es sólo expresión: tiene el poder de cuestionar la moral.

Esta tesis acerca de la literatura defendida en las páginas de *Ciclón* y las consecuencias de ella para el tratamiento del controvertido tema de la sexualidad son los factores que seguramente motivaron otros intentos de censura. El mismo año en que salió la nota de Casey, en la radio habanera se difundió una editorial que exigía –según comenta Rodríguez Feo en su correspondencia– que

---

<sup>379</sup> V. Piñera, “Textos Futuros. *Las 120 jornadas de Sodoma*”, p. 35.

“clausuraran *Ciclón*” por tratarse de una revista “inmoral” y “pornográfica”.<sup>380</sup> En respuesta lo que idearon sus editores, para colmo, fue profundizar en la noción de la literatura como conocimiento, apoyándose en una autoridad científica que transitó muy cerca del arte, la literatura y el sexo: Sigmund Freud.<sup>381</sup>

Si algo logró el autor de *Más allá del principio del placer* fue abrir el camino para que la ciencia hablara abiertamente de los asuntos proscritos, como los instintos sexuales, la obscenidad y la pornografía. Desde el discurso científico, hizo análisis y dio explicaciones sobre las distintas actitudes del hombre como ser social. Lo curioso es que su método fue la exploración de sí mismo y una de sus fuentes principales era la literatura. De ahí que en Freud se encuentren métodos y discursos que habían transitado rutas paralelas y que eran aparentemente opuestos: el de la ciencia y el de la creación artística –en el sentido romántico. De ahí también que sea posible leer a Freud en tanto sus relaciones literarias. Es esto lo que resulta interesante para los promotores de *Ciclón* y lo que los anima a hacerlo protagonista de su proyecto editorial, conmemorando su natalicio con el único número monográfico que editaron.

Esta entrega –la sexta de 1956– la inaugura el propio Freud, con un texto lírico que reflexiona sobre lo efímero y la sensación de ausencia.<sup>382</sup> A este lo sigue el ensayo “Freud y la literatura” de Lionel Trilling, una revisión los vínculos y las influencias de la literatura hacia Freud –sobre todo la tradición romántica y la literatura confesional– y los aportes de la obra freudiana a la literatura. Trilling aclara que no se trata de una relación directa de influencia de ida y vuelta en términos de crítica o de análisis psicológico de los artistas: ni las interpretaciones

---

<sup>380</sup> Carta de Rodríguez Feo a Virgilio Piñera de abril de 1956, en *Ibid.*, p. 156.

<sup>381</sup> Freud aparece por primer vez en *Ciclón* en Lionel Trilling, “Arte y neurosis”, trad. de José Rodríguez Feo, *Ciclón*, vol. 2, núm. 5 (1956), pp. 20-32.

<sup>382</sup> Sigmund Freud, “Fugacidad”, en *Ibid.*, p. 3.

freudianas nos aportan lecturas agudas, ni es posible contribuir al trabajo creativo por medio del psicoanálisis. Más bien se trata de encuentros oblicuos, interpretaciones tergiversadas que hacen que exista, según Trilling, “una legión” de “escritores más o menos freudianos”.<sup>383</sup> Es por eso que el mayor aporte de Freud –opina el crítico– es haber otorgado un lugar relevante a la poesía “como pionera y como un método de pensamiento”.<sup>384</sup> De su artículo es posible inferir que si la poesía es conocimiento, por medio de ella podemos intentar entender al ser humano. De ahí que la belleza tenga que ver con el principio del placer y que ambos –el placer y la belleza– no siempre conduzcan a lo armónico, también lleven consigo el dolor y la muerte.

Ese vínculo de Freud con la literatura, que comienza mostrando a un Freud ensayista y revisando sus filiaciones literarias, continúa con dos textos laudatorios de su figura intelectual: una alabanza poética de W. H. Auden<sup>385</sup> y una rápida referencia a la vida de Freud que enfatiza en su interés por indagar en sí mismo.<sup>386</sup> También se discute el “antifreudismo” de Adler, Jung y Stekel, por un lado, y Horney, Stack, Sullivan y Thomson, por el otro; no obstante, se destaca que lo que hacen todos estos críticos de Freud es continuar la labor inaugurada por su maestro; la de borrar “los límites entre normalidad y anormalidad”.<sup>387</sup> De la misma forma, unas páginas después, encontramos a Maurice Blanchot destacando el legado de Freud en el pensamiento del siglo XX, por su capacidad para exaltar la potestad liberadora del lenguaje por medio de la comunicación humana: “¡Qué poder atribuido a la más sencilla relación: un hombre que habla y

---

<sup>383</sup> Lionel Trilling, “Freud y la literatura”, en *ibid.*, p. 9.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>385</sup> W. H. Auden, “En memoria de Sigmund Freud”, trad. de José Rodríguez Feo, en *ibid.*, pp. 20-22.

<sup>386</sup> Manès Sperber, “Miseria de la psicología”, trad. de P. de la Paz (seudónimo de Rodríguez Feo), en *ibid.*, pp. 23-33.

<sup>387</sup> Enrique Collado Portal, “Freud a los cien años”, en *ibid.*, p. 37.

otro que escucha! Y he aquí que no solamente se curan los espíritus, sino también los cuerpos”.<sup>388</sup> Blanchot en traducción de Rodríguez Tomeu, destaca en particular el legado de Freud en el trabajo de Jacques Lacan y con esto pone en primer plano una línea del pensamiento contemporáneo en la que la literatura, la interpretación y la ciencia se cruzan. Vale la pena recordar que Blanchot, junto con Bataille y el propio Lacan, rescatando el pensamiento no sólo de Freud sino también de Sade, fundaron las bases de una línea crítica que se vincula a la idea de posmodernidad, que eventualmente conquistó espacios importantes en la academia y la vida pública.<sup>389</sup> Esa misma línea en el proyecto de *Ciclón* se vincula con las propuestas críticas y a la poética piñeriana, y es el propio autor de *La carne* quien cierra esta especie de *dossier* crítico con una breve reflexión en la que califica a Freud de artista. Porque si en la nota introductoria a Sade, él conmina a leer a Kafka, pues “expresa, a través del terror, el absurdo de la vida humana”, y a Sade, dado que también mediante del terror mostraba la “oscura vida sexual del hombre”;<sup>390</sup> no puede quedar por fuera Freud quien constituía, según su parecer: “Un gran artista en tanto intérprete de la oscura vida psíquica del hombre”.<sup>391</sup> Más aún, en esta nota encontramos la propuesta de leer sus obras como si se tratara de literatura:

a medida que vamos leyendo la interpretación freudiana de este o aquel sueño, al mismo tiempo que Freud nos descubre el mecanismo de la vida onírica va desplegando ante nuestra vista otro

---

<sup>388</sup> Maurice Blanchot, “Freud”, trad. de Humberto Rodríguez Tomeu, en *ibid*, p. 39

<sup>389</sup> Tanto Blanchot como Bataille se contrituyeron en autores que podrían entrar en nuestra categoría de “raros”. Además no solo reflexionaron sobre otros autores también raros, como Sade, sino que discutieron sobre la sexualidad en la literatura y trabajaron al cuerpo y al erotismo en sus propias obras críticas y literarias. Bataille llegó incluso a publicar relatos que circularon en el mercado pornográfico. Véanse, por ejemplo, los trabajos: Maurice Balnchot, *Lautréamont et Sade*, París, Les Éditions de Minuit, 1949 y Georges Bataille, *La littérature et le mal: Emily Bronte, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*, París, Gallimard, 1957.

<sup>390</sup> V. Piñera, “Textos Futuros. Las 120 jornadas de Sodoma”, p. 35.

<sup>391</sup> Virgilio Piñera, “Freud y Freud”, en *Ciclón*, vol. 2, núm. 6 (1956), p. 48

sueño, esto es, la interpretación del sueño por él estudiado, y dicha interpretación por el hecho de haber sido presentada como sueño exige a su vez ser interpretada. Aquí como sucede en el arte, la estatua es más acabada y compleja que el modelo.<sup>392</sup>

Para este *dossier* crítico que cierra el entusiasta texto de Piñera, Rodríguez Feo traduce la mayoría de los artículos que seguramente había leído en las revistas neoyorkinas que frecuentaba como *The Kenyon Review*, *Encounter* o *Partisan Review*. Después se agrupa una pequeña colección de poemas y una obra de teatro que ya no hacen referencia directa a la obra de Freud y su figura, sino que aluden a ella literariamente, como si los editores quisieran mostrar una revisión de la obra del reconocido científico y también hacer patente su poder para estimular la imaginación de los jóvenes colaboradores de *Ciclón* –entre quienes estaban Luis Marré, Severo Sarduy y Niso Malaret.<sup>393</sup>

Freud como creador de una obra artística constituye un sustento más de la tesis según la cual la literatura es básicamente conocimiento y por medio de ella se debe explorar al hombre en todas sus dimensiones, incluida la de la sexualidad. Esa tesis es la que conduce a revisar a partir de la literatura y la crítica no solo al individuo, sino a las relaciones que él entabla, así como a los mecanismos de poder que las rigen. Bajo esta manera de entender lo literario es que Piñera erige un canon en el que Kafka, Sade y Freud comparten los lugares ilustres. Además, aquella tesis constituye el motor de dos intelectuales abiertamente homosexuales, Rodríguez Feo y Piñera, para poner en circulación obras y crítica que mostraba de un modo particular a la sexualidad en relación con la literatura. Y es justamente

---

<sup>392</sup> *Idem*.

<sup>393</sup> La colección de poemas consta de: “Aventuras sin sol” de Luis Marré, “Fábulas” de Severo Sarduy, “Liberaciones” de Dolores Loret de Mola, y “Pared de sufrimientos” de Luis Cruz Espineta; la obra de teatro es “Anuncia Freud a María” de Niso Malaret, en *Ciclón*, vol. 2, núm. 6 (1956), pp. 50-69.

esa forma tan particular de poner juntas las dos instancias de la literatura y la sexualidad la que influye para que el proyecto de *Ciclón* se convierta con el paso del tiempo en una referencia obligada de algunos ilustres lectores futuros.

## Las estéticas del absurdo y el grotesco

*Déjame empezar esta carta con una 'rabelaisada'.*

Carta de Febrero 6, 1955 de V. Piñera dirigida a J. Rodríguez Feo

Es así como lo desproporcionado, la ironía y el humor negro, esos recursos formales a los que apelan las ficciones de Sade, los encontramos frecuentemente en otras colaboraciones de *Ciclón*. Aparecen en relatos u obras de teatro, entre los artículos principales o en las secciones especiales y también leemos notas críticas en las que se alaban esos mismos recursos. Los textos que los exploran con frecuencia nos muestran personajes insípidos, tramas disonantes o conflictos que nunca se resuelven.<sup>394</sup> En ellos notamos cierta complacencia con la deformidad, lo abigarrado, la crueldad, la exageración desnaturalizada y los ámbitos alienados. El objetivo de estos textos parece ser suscitar inquietud, producir un efecto que es mezcla de comicidad y disgusto, angustia y burla irónica, en fin, una sensación de ambigüedad que desconcierta.

Esta sensación la experimentamos con la novela *La carne de René* donde, como señala Rodríguez Feo, la “realidad alucinante” es al tiempo “una pesadilla sin fin”.<sup>395</sup> Wolfgang Kayser se refirió a ese mismo efecto cuando describió las impresiones que le había causado la lectura de un relato de Gottfried Keller: “al comienzo” –afirma– “nos habíamos reído de los arenques, los lápices, las

---

<sup>394</sup> John Clark, *The Modern Satiric Grotesque and its traditions*, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1991, pp. 27-90.

<sup>395</sup> José Rodríguez Feo, “Una alegoría de la carne”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 1 (1955), p. 43.

estrellas fugaces, pero poco a poco la risa se ha convertido en una acongojada sonrisa, hasta que la atmósfera se ha vuelto cada vez más tensa y la sonrisa se ha esfumado por completo. Nos hemos quedado perplejos, no sabemos sobre todo cómo debemos comprender los fracasos”.<sup>396</sup> Ese efecto que sorprende y desorienta, es el que caracteriza las estéticas que se alimentan del grotesco y el absurdo. Por sus senderos, transitamos el universo de la ambigüedad que muchas veces se encamina hacia la sátira.

El absurdo no alcanza a ser una categoría filosófica o estética; sin embargo, es una noción que aparece en distintas tendencias del pensamiento occidental, ha estado relacionada con la crítica y la ironía, de la misma forma que con el escepticismo, el nihilismo y hasta con la decadencia. Ciertas corrientes de pensamiento crítico han recurrido a esta noción para explicar algo del estado de ruptura con los lazos metafísicos de la moral cristiano-burguesa.<sup>397</sup> Al absurdo también han apelado aquellos que mostraron una postura crítica hacia los principios éticos y la hipocresía del mundo capitalista y que, como Jonathan Swift en sus sátiras, buscaron que los lectores nos sintiéramos cuestionados y buscáramos –como afirma Ana Rosa Domenella– “descalificar el significado manifiesto o explícito y descubrir los significados implícitos o latentes”.<sup>398</sup> De esta forma el absurdo ha sido empleado para cuestionar y para dar forma a la crítica que siempre requiere de un distanciamiento de lo literal, lo cotidiano y

---

<sup>396</sup> Wolfgang Kayser se refiere al grotesco como una categoría estética que intenta deslindar de la sátira, la ironía, lo cómico y el absurdo. Sin embargo, no logra concretar esa especificidad grotesca sin recurrir a alguna de estas categorías. Lo que sí hace es trazar una especie de tradición grotesca y también un recorrido por las distintas acepciones del término, revisando obras plásticas y literarias desde el siglo XV hasta el XX, teniendo en cuenta principalmente las producidas en Alemania y en menor medida en Italia, en *Lo grotesco. Su realización en la literatura y pintura*, Juan Andrés García Román, trad., Madrid, Machado libros, 2004, p. 21.

<sup>397</sup> Neil Cornwell, *The Absurd in Literature*, Manchester, Manchester University Press, 2006, pp. 2-32.

<sup>398</sup> Ana Rosa Domenella, “Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de ironía literaria”, en Hernán Silva *et al*, *De la ironía a lo grotesco en algunos textos literarios hispanoamericanos*, México, UAM, 1992, p. 92.

aparentemente obvio.

El grotesco, que hoy es posible emplearlo como categoría estética, encierra toda una tradición pues tal como aseguró Kayser, sus “líneas atraviesan a Shakespeare, Grimmelshausen y la *Commedia dell'arte*, pasan por Sterne y Jean Paul y continúan su camino hasta desembocar en el mismo James Joyce”.<sup>399</sup> Con la categoría del grotesco calificamos lo inarmónico, aquello que nos resulta al tiempo cómico y espeluznante. Las obras grotescas apelan a la exageración, a lo extravagante o al humor negro. Ellas presentan atmósferas anodinas, personajes anómalos de actitudes irracionales. En sus mundos hallamos escenas escatológicas y, con frecuencia, como lo mostró Bajtín en su estudio sobre Rabelais y como lo podemos apreciar en Sade, somos testigos de regodeos con lo corporal.<sup>400</sup> Además el vocablo tiene que ver con lo bizarro, la parodia, lo cómico, o con aquello que con Cortázar podemos llamar, lo lúdico.<sup>401</sup> Pero de todas las nociones asociadas a la categoría estética del grotesco, la que ha transitado de manera más cercana, hasta casi confundirse con ella, es la del absurdo.

Sostiene Philip Thomson que el absurdo, como el grotesco, se usa para caracterizar algo que es simplemente ridículo, muy excéntrico o inaceptable.<sup>402</sup> De la misma forma que el grotesco, el absurdo se vincula a lo bizarro, la parodia, la sátira, la ironía, lo cómico-lúdico. Es por eso que los trabajos críticos dedicados a uno u otro términos –o incluso a alguna de estas nociones asociada a ambos– diseñan genealogías con nombres similares y terminan declarando que los recursos absurdos han sido ampliamente explorados por el grotesco, de la misma forma que las obras del absurdo continuamente se nutren de técnicas grotescas.

---

<sup>399</sup> Wolfgang Kayser, *Lo grotesco*, p. 258.

<sup>400</sup> Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Rabelais* (1987), trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial, 2003, pp. 273-331

<sup>401</sup> Philip Thomson, *The Grotesque*, Methuen & co., Norfolk, 1972, pp. 32-56.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 30.

Igualmente, se suele encontrar en trabajos sobre la ironía, la sátira o el humor que ellos se nutren de procedimientos absurdos y grotescos. Autores como François Rabelais, Miguel de Cervantes, Jonathan Swift, Laurence Sterne, Wilhelm Busch, Edward Lear, Alfred Jarry y el propio Piñera, nombres ya canónicos de la tradición del grotesco, son asimismo elocuentes exploradores del absurdo; maestros de la sátira, la ironía y el humor negro. La relación ha sido tan cercana que Kayser no dudó en subrayar que “el artista grotesco no puede ni debe procurar un sentido a sus creaciones, porque tampoco le está permitido desviarnos del absurdo”.<sup>403</sup> David Leyva sostiene que la exploración de la interioridad –esto es, en el individuo y su propia experiencia en un mundo que es muchas veces irracional–, conduce a los artistas grotescos a recurrir al absurdo.<sup>404</sup>

Los acervos del grotesco y el absurdo constituyen una de las fuentes principales de las que bebió una serie de movimientos artísticos desde el romanticismo decimonónico hasta las vanguardias del siglo xx. Aunque todos transitaron espacios más bien marginales de la escena cultural, de hecho, sus efectos llegan al arte y la literatura de hoy. La historiadora de arte Frances Connelly plantea que el romanticismo marca la entrada del grotesco en las corrientes dominantes de la expresión del arte moderno. Desde entonces, afirma Connelly, aquel conjunto de recursos y técnicas se convirtió en una de las fuentes visitadas por creadores ávidos de alternativas originales de expresión, por los que querían suscitar experiencias inéditas en sus espectadores o por quienes desafiaron los criterios clasicistas de belleza y sus pretensiones de universalidad.<sup>405</sup> Otros críticos como Thompson, Kayser y Leyva han coincidido con Connelly en

---

<sup>403</sup> W. Kayser, *Lo grotesco*, p. 312.

<sup>404</sup> David Leyva, *Virgilio Piñera o la libertad de lo grotesco*, La Habana, Letras cubanas, 2010, p. 220.

<sup>405</sup> Frances Connelly, “Introduction”, en Frances Connelly, ed., *Modern Art and Grotesque*, Kansas City, Cambridge University Press, 2003, p. 1.

destacar el hecho de que las estéticas grotescas y absurdas fueron ganando cada vez más protagonismo durante el siglo xx. Principalmente en coyunturas en las que distintos reparos a los valores tradicionales tuvieron mayor eco, como sucedió desde el fin de la Segunda Guerra Mundial y durante los primeros quince años de la Guerra Fría. Una época en la que la desesperanza y el nihilismo imperaron.

En la década del cincuenta, Virgilio Piñera, quien desde hacía más de diez años había comenzado a dar forma a una propuesta poética echando mano de distintos recursos absurdos y grotescos, encontró en *Ciclón* un espacio propicio para la difusión de sus preferencias. La recepción fue favorable porque la revista circuló en un ámbito donde, después de dos Guerras Mundiales y en el marco de la Guerra Fría, volvían a tener relevancia los gestos vanguardistas y hubo posturas críticas frente a los órdenes y las condiciones de vida derivadas del proyecto civilizatorio de la modernidad.<sup>406</sup> En este contexto no resulta extraño que un crítico tan atento a la actualidad cultural como Rodríguez Feo se hubiera interesado por algunos de los autores que exploraban los recursos absurdos y grotescos como lo era el propio Piñera.

En 1952, antes de acercarse a Piñera, Rodríguez Feo ya expresaba su preferencia por las estéticas del absurdo y el grotesco, sobre todo le interesaban obras donde prevalece el humor. Esto se infiere de su correspondencia con Stevens en la que leemos una defensa a *Vies imaginaires* de Marcel Schwob. Como vimos, allí le explica al poeta que comparando los testimonios autobiográficos de André Gide con las “biografías” absurdas de Schwob, había llegado a la

---

<sup>406</sup> Walter Mignolo afirma que esto influyó en pensadores de distintos sectores en los años cincuenta se encontraran en una tendencia de pensamiento decolonizador. Él sostiene que “a falta de un término mejor 'América Latina' siguió utilizándose no solo como una entidad definida por académicos europeos sino como el reflejo de una toma de conciencia crítica de decolonización”, en *La idea de América Latina*, trad. de Silvia Jawerbaum y Julieta Barba, Barcelona, Editorial Gedisa, 2007, p. 68.

conclusión de que en realidad prefería la pura ornamentación de este a la pura sinceridad de Gide.<sup>407</sup> A las obras de autores caros al propio Schwob como Alfred Jarry se fue acercando conforme se alejaba de Stevens y de Lezama. Pero la decisión de otorgar un lugar destacado en su propio proyecto editorial a esta tendencia estética, con énfasis en la ornamentación más que en testimonio o los llamados realismo y naturalismo, se da a raíz de la disputa con el autor de *Paradiso*. De ahí que sea posible afirmar que la apuesta por la línea estética del absurdo y el grotesco que se escogió para *Ciclón* fue un asunto de posición.

En la correspondencia que intercambiaron el director del proyecto y el secretario de redacción y corresponsal, podemos encontrar muestras del interés que compartieron por las obras de recursos grotescos y absurdos con énfasis en “la pura ornamentación”. En una carta del 6 de febrero de 1955, Piñera le cuenta a Rodríguez Feo “una 'rabelaisada'” que sucedió en el barco que lo transportaba hacia Buenos Aires;<sup>408</sup> mientras que en otras cartas de ese mismo año, corresponsal y editor hablan sobre la imperiosa necesidad de suscribirse a los *Cuadernos de Patafísica*.<sup>409</sup> Estos guiños se extendieron a las páginas de la revista, donde ficciones en las que eran predominantes los recursos absurdos y grotescos, contribuyeron a dar forma a una *Ciclón* irreverente e iconoclasta.

## Un mundo grotesco y absurdo

Mencioné más arriba que en los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, los términos “grotesco” y “absurdo” se popularizaron gracias a distintas discusiones

---

<sup>407</sup> Véase la carta de febrero 25 de 1952, en Beverly Coyle & Alan Filreis, *Secretaries of the Moon. The Letters of Wallace Stevens & José Rodríguez Feo*, Durham, Duke University Press, 1986, p. 194.

<sup>408</sup> Carta de febrero 6 de 1955, en Virgilio Piñera, *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, La Habana, Ediciones Unión, 2011, p. 99.

<sup>409</sup> Véase por ejemplo la carta de noviembre 27 de 1955, en *Ibid.*, p. 131.

y propuestas estéticas que retomaron tanto los gestos de las vanguardias de principios de siglo, como la obra de Arthur Schopenhauer, Søren Kierkegaard y de otros filósofos que habían reflexionado sobre el grotesco y el absurdo. En ese entonces, estas nociones y otros términos cercanos sirvieron de base para distintas propuestas estéticas y filosóficas que cuestionaron no solo la ética y la moral burguesas sino instituciones como la ciencia, o la materia misma del conocimiento: el lenguaje. Es así como en 1942, Albert Camus publica su famoso ensayo sobre el absurdo, *El mito de Sísifo*, donde lo define como el pecado sin Dios y asegura que el hombre absurdo es aquel que no realiza ninguna tentativa de trascendencia, el que no tiene un destino, sino una inquietud de saber.<sup>410</sup> En 1948, Virgilio Piñera estrena en La Habana la obra *Electra Garrigó*, donde vemos, cuando no existe la venganza o la culpa, no llegan *Erinias* que castiguen los crímenes de Electra. Ese mismo año se funda la Escuela 'Patafísica en París, propuesta estética cuyo objetivo es parodiar y ridiculizar la lógica, la razón en las que se fundamenta el conocimiento científico. En 1952, Borges edita *Otras inquisiciones* y también se imprime la primera edición del *Confabulario* de Juan José Arreola. Por esos años, cada vez gozaban de mayor popularidad propuestas como la del grupo que se llamó la “generación vencida” o *Beat generation*: entre 1952 y 1956 se imprimieron en Estados Unidos las primeras ediciones de *Naked Lunch*, *Howl* y *On the Road*. De igual forma, se reeditaron y tradujeron las ficciones de Jarry, Kafka y Sade, al tiempo que circulaban ensayos y artículos que hicieron que la obra de estos autores se convirtiera en un tema de actualidad.<sup>411</sup>

Hasta mediados del siglo XX, las creaciones que caben dentro de las

---

<sup>410</sup> Albert Camus, *El mito de Sísifo*, trad. de Luis Echávarri, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 20-33.

<sup>411</sup> En 1957 la editorial Minoturo publicó en Buenos Aires la que es tal vez la primera traducción al español de *Ubú Rey* de Alfred Jarry. Además por esos años también circularon: “Kafka: a Revaluation” de Hannah Arendt (en inglés en *Partisan Review*, vol. XI, núm. 4 (1944)), y *Faut-il brûler Sade?* de Simone de Beauvoir (París, Gallimard, 1955).

categorías del grotesco y el absurdo circularon –con pocas excepciones– en sectores más bien marginales; sin embargo, en aquella coyuntura, conforme surgían más y más propuestas que exploraban estos recursos, se reeditaban y traducían textos de autores de esas líneas que no habían gozado de mucha popularidad, como Sade o Jarry. Fue entonces cuando los escritores latinoamericanos comenzaron a ser protagonistas del proceso que John Clark llamó de “acidificación” de la literatura. Entre otras cosas, este implicó que las obras utópicas se convirtieran en anti-utópicas –como las de Borges o las de Piñera– y que los elementos escatológicos aumentaran considerablemente sumergiendo al lector cada vez con más frecuencia en el retrete.<sup>412</sup> Resulta significativo que ya en 1957 el número de esas obras creadas fuera inabarcable. Ya en su estudio sobre el grotesco, Kayser advierte que la cantidad era abrumadora, y eso que para hacer esta declaración solo tuvo en cuenta el segmento de poesía del siglo XX al que se refiere Hugo Friedrich en *La estructura de la lírica moderna* (1956):

Incluso si admitimos que no toda la lírica del siglo xx es “moderna” ni pretende serlo, aún así sigue siendo cierto que el concepto de grotesco puede ser aplicado a amplísimos sectores del mundo de la lírica contemporánea. Lo cierto es que el caudal es tan inmenso que rompe todos los diques, y eso es más sorprendente si cabe por cuanto nos referimos a un género que hasta el momento se había mostrado muy poco receptivo al fenómeno de lo grotesco.<sup>413</sup>

---

<sup>412</sup> John Clark además señala que, estos artistas, “appear eager to rush in where angel fear to tread. Similarly, modern writings startle readers by confronting them with the unsavory subject of cannibalism, as in works by Twain, Bierce, Waugh, Mailer, Burgess, Bellow, Hawkes, and Donleavy; such writes hint knowingly that man, for all his 'humane' posturings and asseverations, secretly is prone (perhaps enthusiastically) to indulge quite savagely in consuming delectable human flesh”, en *The Modern Satiric Grotesque and its traditions*, p. 2.

<sup>413</sup> W. Kayser, *El grotesco*, p. 266.

Sin duda, aún cuando en la mayoría de los casos no se se tratara de obras que para la primera mitad del siglo pasado gozaran de gran reconocimiento en espacios de legitimación cultural, la colección era inmensa. Ante semejante caudal, cabe preguntarse cuál fue la selección de *Ciclón*. La respuesta comienza en las preferencias de Rodríguez Feo por la narrativa de tinte ficcional y desemboca en la figura de Piñera. Si bien las obras del autor de *Cuentos fríos* no conforman toda la muestra de esta tendencia estética que circuló en la revista, sus criterios y su trabajo como corresponsal en Buenos Aires sí fueron fundamentales para dicha selección. Por él llegaron a sus páginas no solo algunas invenciones fantásticas de Borges y sus amigos, sino también textos de Witold Gombrowicz y Julio Cortázar, así como traducciones de algunos fragmentos patafísicos.

Patricia Willson asegura que para entender los criterios editoriales que determinan las estrategias de innovación es necesario tener en cuenta: tanto el estado de fuerzas de los lugares que se convierten en ejes de la novedad, como las condiciones de recepción.<sup>414</sup> Pues bien, el eje principal de novedad para *Ciclón* era la actualidad cultural de Buenos Aires. Sucede que en esta ciudad en la década del cincuenta comenzaron a tener relevancia, como en ningún otro polo cultural latinoamericano, las propuestas estéticas del absurdo y el grotesco. El caso de la obra de Borges constituye un ejemplo significativo. Borges fue, junto a Macedonio Fernández, uno de los autores que exploraron desde las primeras décadas del siglo xx la sátira absurda y los recursos grotescos.<sup>415</sup> Hasta los años cincuenta sus escritos solo habían circulado dispersos entre los lectores de

---

<sup>414</sup> Patricia Willson, *La constelación del Sur*, pp. 13-15.

<sup>415</sup> Afirma John Clark que la desacralización de la figura del autor, el juego con la trama y los finales disonantes son estratagemas recurrentes del grotesco satírico de la modernidad. Ellas son justamente algunas de las estrategias más exploradas por Borges en sus relatos y ambiguos ensayos. Para corroborar esto basta recordar la paradoja y el sarcasmo que sugiere sólo uno de sus títulos, el de *Historia universal de la infamia*, véase *The Modern Satiric Grotesque and its traditions*, Kentucky, The University Press Kentucky, 1991 p. 36-90.

revistas culturales y en antologías de escasas tiradas. José Luis de Diego, revisando los catálogos de las editoriales Losada, Sudamericana y Espasa-Calpe, anteriores a la década del cincuenta, comprueba que Borges “no solo no aparece en ninguno de los catálogos, sino que a menudo publica, junto con Bioy, sus libros 'apócrifos' en editoriales 'apócrifas', como Oportet y Haereses –ediciones de autor que esconden sus nombres en el sofisticado sello de una editorial inventada–, al menos hasta convertirse, hacia 1953, en un 'autor de Emecé’”.<sup>416</sup>

Es probable que entre la década del treinta y los últimos años de la década del cuarenta para la mayoría de los lectores y escritores de literatura en Argentina resultara poco atractiva la obra de Borges, de la misma forma que las invenciones de Piñera, Gombrowicz y Macedonio Fernández; o al menos con pocas excepciones, y fueron sólo iniciativas escénicas intermitentes o efímeras publicaciones de gestos vanguardistas.<sup>417</sup> En general, gustaba otro tipo de literatura que correspondía a modelos de intelectualidad más cercanos a Ortega y Gasset o Eduardo Mallea, que a aquellos esquivos personajes. Así por ejemplo, comenta Rodríguez Feo que su maestro Pedro Henríquez Ureña, le advirtió por los años cuarenta sobre el peligro que representaba una literatura como la de Borges. No solo por su acérrima anglofilia, sino también por el escepticismo que

---

<sup>416</sup> José Luis de Diego, *Editores y políticas editoriales en Argentina*, México, FCE, 2006, p. 108.

<sup>417</sup> En Buenos Aires hubo movimientos como el de “Teatros independientes” –red de pequeños teatros– liderado por Leonidas Barletta que se fundó en 1930 con poca acogida. Fue sólo hasta los años cincuenta cuando, como asegura Nora Parola, “se transformó en un movimiento coherente e influyente”, véase su tesis doctoral, *Elementos del grotesco y el absurdo en el teatro argentino 1960-1980*, Austin, Universidad de Texas, 1989, p. 73. Por otro lado, comenta Silvia Lastou que los primeros ecos de explícitas filiaciones surrealistas se manifestaron en Argentina en publicaciones como *Qué Lanzada*, revista editada por Aldo Pellegrini que contó con dos números editados entre 1928 y 1930. Sin embargo hasta finales de la década del cuarenta, con lo que llama Armando Minguzzi, “el segundo momento del surrealismo argentino” del que participó la revista *Ciclo* (1948-1948), en manos del mismo Pellegrini junto a Enrique Pichón-Rivière y Elías Piterbarg, cuando las estéticas que desde el surrealismo dialogan con recursos absurdos y grotescos llegan a un público más amplio, así como a proponer un diálogo más productivo entre las artes. Véanse: Silvia Loustau, “El surrealismo en Argentina”, en *Letras Uruguay*, [http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/loustau\\_silvia/surrealismo\\_en\\_la\\_argentina.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/loustau_silvia/surrealismo_en_la_argentina.htm); Armando Minguzzi, “Los diálogos estéticos del segundo momento del surrealismo argentino”, en *El surrealismo y sus derivas* <http://www.uam.es/proyectosinv/surreal/ciclo-estudio.html>, consultados el 15 de julio de 2014.

la movía. Según recuerda este crítico, Henríquez Ureña aseguraba que a Borges “nada de lo humano” le atraía y que para que una novela o un drama le interesaran era necesario que fueran “fantásticos”, “historias de locos” o “*puzzles* del tipo policial”.<sup>418</sup> Tampoco otros sectores intelectuales del continente demostraron entusiasmo por su obra; los poetas del centro del origenismo, por ejemplo, se interesaron muy poco por el Borges de las ficciones y los juegos formales. En particular, Cintio Vitier no mostró simpatía alguna por sus prosas fantásticas e irreverentes en una reseña en la que, en cambio, alababa uno que otro ejercicio poético.<sup>419</sup> Ni siquiera personalidades cercanas a Borges, y con poder como productores culturales, como lo eran Victoria Ocampo y Mallea, parecían convencidos de las exploraciones irreverentes del descreído autor de *El Aleph*. Como mostró Nora Pasternac, sólo a partir de la segunda mitad de la década del cuarenta y principios de los cincuenta, Borges llegó a ocupar lugares protagónicos dentro de la revista *Sur*, no obstante había sido colaborador desde su fundación en 1931.<sup>420</sup>

Pero las cosas cambiaron. Finalizando la década del cuarenta se vio el resurgimiento en los lugares centrales de circulación cultural de las estéticas del absurdo y el grotesco junto a la emergencia de nuevos embates del surrealismo entre redes de artistas y escritores de América y Europa. Esto se dio al tiempo que Simone de Beauvoir y Jean Paul Sartre difundían por todo el mundo la doctrina existencialista. En 1948 se fundó en París la Escuela 'Patafísica y en 1957, Aldo Pellegrini y Juan Esteban Fassio abrieron una sede de ella en Buenos Aires. Desde los últimos años de la década del cuarenta pequeñas publicaciones

---

<sup>418</sup> José Rodríguez Feo, “Prólogo”, en Pedro Henríquez Ureña, *Ensayos*, La Habana, Casa de las Américas, 1973, p. XXII.

<sup>419</sup> Cintio Vitier, “En torno a la poesía de Jorge Luis Borges”, *Orígenes*, núm. 6 (1945), pp. 33-42.

<sup>420</sup> Nora Pasternac, “*Sur*”: una revista en la tormenta. *Los años de formación (1931-1944)*, Buenos Aires, Paradiso, 2002, p. 233.

volvieron a poner en circulación textos de experimentación formal o de movimientos de vanguardia de principios de siglo. Esto coincidió con la publicación de *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal, de *Bestiario* (1951) de Julio Cortázar y de *Los traidores* (1956) de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock. Es también cuando se edita la obra de Borges en grandes tirajes, convirtiéndose con esto, como señaló De Diego, en escritor Emecé.

Los lectores de la obra de Borges de los años cincuenta y comienzos de los sesenta estaban interesados no solo en su obra, sino en todo un tipo de literatura en el que confluían varios segmentos del campo cultural porteño. Había una fracción “disidente” de *Sur* con una apuesta por la literatura fantástica contra el realismo, promovida por el mismo Borges y sus amigos José Bianco, Bioy Casares, Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock. También se suman antiguos martinfierristas de los años cincuenta como Marechal, así como el grupo cercano a Piñera y Gombrowicz que había colaborado con *Ferdydurke* (1947) y narradores experimentales como Julio Cortázar. Finalmente, estaba la franja de escritores y artistas que Beatriz Sarlo ubica dentro de uno de los pliegues de la derecha intelectual, caracterizándolo como “las vanguardias ‘jóvenes’”, que gravitaron alrededor de las revistas *A partir de cero* y *Letra y Línea*.<sup>421</sup> Esta es la atmósfera que rodeó a Piñera mientras fue corresponsal de *Ciclón*. Este es el probable público entre el que se distribuyó la publicación y también la fuente de donde salieron varias de las colaboraciones del absurdo, y el grotesco que aparecieron en sus páginas y, que empezaron, por el propio Borges.

---

<sup>421</sup> Beatriz Sarlo, “Los ojos de *Contorno*”, en *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pp. 46-56.

## De la esfera Borges

Además de la nota sobre Ortega y Gasset, Borges publicó en *Ciclón* una parábola en la que expone la tesis sobre la literatura y la vida, que sostiene que las dos comparten un mismo nivel ficcional, por ser susceptibles de ser invenciones. Conjetura de la que se deriva la idea de un creador que está disperso en todos y que, por lo tanto, ha dejado de ser una certeza de algo infinito: se ha convertido en un abismo de creadores, creados por otros, lo que, en últimas, diluye los límites entre el que imagina y el imaginado. De ahí se deriva su idea sobre el poeta, según la cual, su destino es su propia obra; por eso, en varias de sus parábolas, los inventores de historias comparten con sus personajes una existencia ficticia.<sup>422</sup> En el caso de “Infierno I, 32”, que aparece en la tercera entrega de *Ciclón*, Borges toma al Dante y le da un carácter tan irreal como el de uno de los seres evocados en la *Divina Comedia*. De manera que tanto la existencia de una bestia, como la vida del poeta tienen sentido en la medida en que contribuyen a dar forma a un poema. Además, ninguna de las dos criaturas tiene la posibilidad de entender esto porque, —afirma el narrador e inventor de las dos criaturas—, “la máquina del mundo es harto compleja” para la simplicidad de ambos.<sup>423</sup> Esta parábola, como otras redactadas por los mismos años,<sup>424</sup> constituye un ejemplo ilustre del modo como Borges recurre a métodos que como mostró John Clark son usados tradicionalmente por los satiristas grotescos para chocar a sus lectores:<sup>425</sup> la parodia de distintas formas estandarizadas por la

---

<sup>422</sup> Jorge Luis Borges desarrolla esta idea en “Paradiso XXI, 108”, que fue publicada unos meses antes en *Sur*, núm. 231 (1954), recogida en *El Hacedor* (1960), citado de *Obras Completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 800.

<sup>423</sup> Jorge Luis Borges, “Infierno, I, 32”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 3 (1955), p. 3.

<sup>424</sup> Como “Parábola de Cervantes y de el Quijote”, *Sur*, núm. 233 (1955), recogida en *El Hacedor* (1960), en *Obras Completas 1923-1972*, p. 799.

<sup>425</sup> J. Clark analiza algunas de las estrategias continuamente usadas en la que llama sátira grotesca y para ello parte de la premisa de que si bien los satíricos siempre han apuntado a parodiar las formas tradicionales y los estándares populares de los géneros —el romance, la apología, la novela de formación, la confesión, el policial—

norma literaria, en este caso con una parábola que es al tiempo un relato breve y un ensayo; también degradando la figura del autor, poniéndolo en la misma condición de sus invenciones.

También llegaron a La Habana, en *Ciclón*, otras colaboraciones de tintes grotescos o absurdos que provenían del círculo de radiación de Borges. Son las de Juan Rodolfo Wilcock, Adolfo Bioy Casares, y Silvina Ocampo. Cuentos que presentan atmósferas donde reina el misterio o, en todo caso, donde nos topamos con algo inexplicable o enigmático. En el segundo número de 1956, apareció “La noche de Aix”, relato en el que nos topamos con un insólito comportamiento del protagonista, quien inexplicablemente, no obstante contaba con un cuarto en una pensión, pasa una noche nevada en medio de una especie de delirio, en un descampado. Tres números después volvemos a experimentar cierta confusión con un cuento de Adolfo Bioy Casares que narra la historia de la joven habitante de una lúgubre y vieja casona.<sup>426</sup> Esta niña que en principio se presenta como una huérfana inocente, revela la extraña capacidad de transitar de la vida a la muerte e interviene en el deceso de su nodriza. Asimismo, en el penúltimo número regular, leemos “El verdugo invisible”, sátira de una crueldad espeluznante en la que algo inexplicable se esconde detrás la sangrienta y dramática muerte de un emperador, que muere azotado ante sus súbditos, en un día de festival de primavera, cuando se complacía en exhibir los gritos de supuestos traidores que habían sido

---

y el grotesco también ha contribuido a ello, es la sátira grotesca la que va un paso más allá: “hoping to startle its readership by boldly shattering broadly accepted decorum and even elementary formal usage. Furthermore, it tends to wreak this havoc and perform this mayhem with some glee and a great deal of insidiousness”. Además este crítico afirma que no contentos con socavar los íconos aceptados de heroicidad o las figuras ejemplares –como lo hicieron por ejemplo, Borges y Bioy Casares en obras como los cuentos *Siete problemas para don Isidro Parodi* de Honorio Bustos Domecq –, el satírico está siempre alerta para desprestigiar a los autores, en *The Modern Satiric Grotesque and its traditions*, pp. 27-102.

<sup>426</sup> Adolfo Bioy Casares, “De cada lado”, *Ciclón*, vol. 2, núm. 5 (1956), pp. 8-17.

torturados.<sup>427</sup>

Los relatos hasta acá reseñados comparten cierto tono sarcástico y un clima frío y abyecto, similar al de las ficciones de Piñera. También, tienen en común con los del autor de *La carne de René* un modo de referir hechos ominosos desenfadado e inocente, como si se tratara de cuentos infantiles.<sup>428</sup> Las coincidencias no son casualidad. Más allá del obvio escepticismo y el espíritu crítico que está en la base de las estéticas de uno y de los otros, los absurdos y grotescos de Piñera como las concepciones sobre literatura fantástica de Borges y sus amigos le otorgan un poder tan grande a la forma literaria que abren la posibilidad de que esos mundos fantásticos, como el de “Tlön”, influyan en la realidad fáctica. De ahí la importancia que todos le daban al efecto, a las formas, a las tramas perfectas, a la construcción de la sorpresa o el terror.<sup>429</sup>

Más aún, Piñera se había interesado por las propuestas ficcionales y anti-realistas del círculo de defensores del fantástico por los años cuarenta, de ahí se desprende el mapa que presenta en su ensayo “Nota sobre la literatura argentina de hoy”,<sup>430</sup> pero será en los cincuenta cuando, junto a Humberto Rodríguez Tomeu, dicho diálogo estético se amplíe al ámbito del juego de canasta en casa de los Bioy o de las cenas en la de Bianco, y se enriquezca con las reseñas en las que hay guiños de ida y vuelta. No es gratuito que en la misma *Sur* Ernesto Schoó haya elogiado los *Cuentos fríos* (Losada, 1956) por tratarse, según su opinión, de “ejercicios de virtuosismo”.<sup>431</sup> Tampoco, que Piñera comente en una de sus

---

<sup>427</sup> Silvina Ocampo, “El verdugo invisible”, *Ciclón*, vol. 3, núm. 1 (1957), pp. 6-7.

<sup>428</sup> Los relatos de Ocampo y Wilcock fueron recogidos en la antología *Los traidores* (Buenos Aires, Editorial Losange, 1956).

<sup>429</sup> Algo de esto se discute también en el segundo capítulo. Sobre las bases del género que Borges define, véase Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, “Prólogo”, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1977, pp. 7-22.

<sup>430</sup> Virgilio Piñera, “Nota sobre literatura argentina de hoy”, *Orígenes*, núm. 13 (1947), pp. 40-45.

<sup>431</sup> Ernesto Schoó, “*Cuentos fríos* (Losada, Buenos Aires, 1956)”, *Sur*, núm. 245 (1957), pp. 110.

reseñas para *Sur* que “todo género literario tiene sus *deus ex machina*”, y que cada género “tiene su 'efecto' peculiar”,<sup>432</sup> y que parta de criterios similares en una alabanza a la imaginación de Silvina Ocampo.<sup>433</sup> Es más, una de las empresas que quedaron truncadas con la suspensión de *Ciclón* fue una compilación de cuento moderno que seguía los pasos de la famosa *Cuentos breves y extraordinarios* (Losada, 1955), coordinada por los Bioy y Borges. Piñera y Rodríguez Feo contactaron a Álvaro Rodríguez, ya habitual traductor de *Ciclón*, para la empresa, que sería, en opinión de Piñera, “un tomo magnífico, incluyendo desde cuentistas cubanos hasta franceses, ingleses, alemanes, italianos, etc.”, que saldría “bajo el sello y el signo de *Ciclón*” y estaba proyectada para venderse “como pan caliente” entre el mismo público que había comprado asiduamente la de Borges y Bioy, que ya iba por la segunda impresión.<sup>434</sup> El proyecto nunca vio la luz, pero si lo hubiera hecho, hubiera dado eco a una tendencia estética de caminos paralelos a la de Borges, ampliando el canon que habían recogido los proyectos antecesores editados por éste y sus amigos.

### **Los lúdicos y el humor negro**

Lo inexplicable y misterioso de estos cuentos se encuentra intercalado en las páginas de la revista con otros que recurren también a recursos absurdos y grotescos, pero para crear atmósferas más festivas. Es el caso de la colección de siete mini-ficciones de Julio Cortázar que aparece en el tercer número del segundo año. Es una muestra, que cuenta con “Costumbres de los famas”, “Viajes”, “conservación de los recuerdos”, “Relojes”, “El canto de los

---

<sup>432</sup> Virgilio Piñera, “Giselda Zani: *Por vínculos sutiles* (Emecé, Buenos Aires, 1958)”, *Sur*, núm. 253 (1958), pp. 95-97.

<sup>433</sup> Virgilio Piñera, “Silvina Ocampo y su perro mágico (no sólo el perro es mágico), en *ibid.*, pp. 108-109.

<sup>434</sup> Carta dirigida a Rodríguez Feo del 26 de marzo de 1956, en V. Piñera, *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta*, p. 151.

cronopios”, “La foto salió movida” y “Los exploradores”, de lo que son las hoy célebres *Historias de cronopios y de famas*, caricaturas de la personalidad en situaciones risibles.<sup>435</sup> Con un tono similar cuenta el relato de Witold Gombrowicz “El banquete”, donde se traza la parodia de una unión por conveniencia en la que un soberano termina degollando a su prometida, mientras los ministros y el séquito se convierten en una suerte de mimos que al tiempo censuran e imitan los actos irracionales de su vulgar rey. Cortázar y Gombrowicz coinciden en explorar en sus obras las posibilidades del humor negro y absurdo y en este sentido, en la colección de la revista sus relatos dialogan con el tono de algunas traducciones de autores 'patafísicos.

En los tiempos de *Ciclón*, el segmento del campo porteño del que formaron parte tanto Borges y sus amigos, como Gombrowicz y Cortázar era el mismo para el que la 'patafísica se constituía en una novedad muy interesante. En la misiva del 16 de noviembre de 1955, Piñera comenta a Rodríguez Feo que para su círculo de conocidos en Buenos Aires resultaba atractivo que *Ciclón* publicara las traducciones de autores vinculados a la Escuela 'Patafísica junto a la de otros distinguidos intelectuales franceses:

Bianco me preguntó sorprendido si nosotros estábamos autorizados para publicar esos magníficos textos franceses, y yo lo puse en su lugar. Le contesté elegantemente que Queneau era amigo tuyo a través de Carpentier, que el texto de Merle había sido autorizado por el propio Merle, más los derechos del libro, etc. Que lo [sic.] Torma había sido autorizado por el director de los *Cuadernos de Patafísica*. Murena [...] me preguntó si la revista se vendía en Buenos

---

<sup>435</sup> Julio Cortázar, “Historias de cronopios y de famas”, *Ciclón*, vol. 2, núm. 3 (1956), pp. 12-14.

Aires [...].<sup>436</sup>

En efecto, en *Ciclón*, además del fragmento de la aproximación de Robert Merle al Wilde homosexual, hallamos algunas obras de 'patafísicos parisinos autorizadas por ellos mismos. Estas traducciones, que fueron hechas por Álvaro Rodríguez, viajaron de Buenos Aires a La Habana y una vez impresas en *Ciclón*, volvieron a Buenos Aires. Piñera había realizado un viaje a Francia antes de trasladarse a esta ciudad en su tercera estancia, cuando fue corresponsal de la revista. También Rodríguez Feo, en los últimos años como director de *Orígenes* había pasado por París. No es posible establecer si fue por medio de las iniciativas de Buenos Aires que los dos se interesaron por los 'patafísicos o anteriormente ya habían entrado en contacto con ellos, pues esto coincidió con la acogida de la que gozó el movimiento entre muchos porteños y el interés de jóvenes cubanos en las mismas estéticas del humor grotesco y absurdo. Lo que sí es posible señalar es que en su estancia en el sur, en la segunda mitad de la década del cincuenta, Piñera se encontró con que estaban en circulación muchas obras de estéticas afines a la suya y esas estéticas no solo fueron las de Borges o Gombrowicz, con quienes se había relacionado anteriormente, sino también las que provenían de líneas de vanguardia surrealista que volvían a emerger en la versión del Colegio de 'Patafísica.

La 'Patafísica es, como explica Christian Ferrer “una reacción bufonesca contra la doctrina del progreso” que “deforma la horma social que nos deforma a nosotros mismos”.<sup>437</sup> El movimiento retomó la críticas y parodias al cientificismo y al positivismo que Alfred Jarry propuso en sus obras, principalmente, en las póstumas *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico*

---

<sup>436</sup> Carta de noviembre 16 de 1955, V. Piñera, *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta*, p. 125.

<sup>437</sup> Christian Ferrer, “Patafísica y conocimiento”, *Artefacto* (Buenos Aires), núm. 3 (1999), citado de <http://www.revista-artefacto.com.ar/revista/nota/?p=57>, consultado el 12 de septiembre de 2014.

(1911). Estas enseñanzas fueron la base filosófica del Colegio de 'Patafísica, pastiche de las sociedades científicas, que nació en París finalizando los años cuarenta y que extendió sus sedes a otras ciudades como Santiago, Londres y Buenos Aires. Se crearon además los *Cuadernos de 'Patafísica* –a los que Rodríguez Feo y Piñera buscaron suscribirse– y en ellos se divulgaban las ocurrencias, invenciones y parodias que, desde Jarry, constituyeron la base de un Colegio basado en el “principio de incertidumbre”.<sup>438</sup>

El recorte 'patafísico de *Ciclón* estuvo compuesto por fragmentos de Raymond Queneau, Julien Torma y Alfred Jarry; es probable que se trate de las primeras traducciones al español de la obra de estos autores. Los textos son justamente bufonadas, notas irreverentes o satíricas. Al abrir el cuarto número de 1955, por ejemplo, nos encontramos con una reflexión de Raymond Queneau donde se hace un paralelo entre el vago y, lo que según el propio autor, es “el tipo humano llamado filósofo”.<sup>439</sup> Se muestra allí, citando célebres figuras de la tradición occidental, cómo los dos –el filósofo y el vago– comparten bastantes similitudes. Dos entregas después encontramos fragmentos de los *Euforismos* de Julien Torma donde se reflexiona sobre temas trascendentales como el amor, la política y el conocimiento. La intensión corrosiva y el escepticismo de estos postulados podemos apreciarlos en su pesimista idea del cambio social que Torma resume en esta frase: “aquellos que mandan mandan, aquellos que obedecen obedecen y el poder es absoluto. Esperad solamente que triunfen nuestros revolucionarios: veréis su policía”.<sup>440</sup> Esta misma intención corrosiva la encontramos en los fragmentos de Jarry, publicados al cierre del número dedicado a Ortega y Gasset, donde se recogen tres de sus *Especulaciones*. Según

---

<sup>438</sup> Enrique Baj, *¿Qué es la patafísica?*, Buenos Aires, Pepitas de Calabaza, 1994, p. 10.

<sup>439</sup> Raymond Queneau, “Filósofos y vagos”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 4 (1955), p. 3.

<sup>440</sup> Julien Torma, “Euforismos”, trad. de Álvaro Rodríguez, *Ciclón*, vol. 1, núm. 6 (1955), p. 34.

leemos en la nota que aclara la procedencia de las mismas, se trataba de crónicas sobre actualidad parisina publicadas entre 1901 y 1903. En ellas se ridiculiza la policía, se aprovecha el escandaloso caso de un necrófilo y profanador de tumbas para señalar la superficialidad de algunos códigos morales de la sociedad burguesa, de la misma forma que se formula una sátira a partir de la frecuencia con que solían aparecer cadáveres anónimos en el Sena.<sup>441</sup>

### **Los absurdos y grotescos de Piñera**

Mientras la revista se imprimió de manera regular, en ella se publicaron varios de los grotescos más provocadores de Piñera: “El gran Baro”, “El muñeco” y *Los siervos*; así como una selección de cuentos absurdos brevísimos en la que hallamos: “Grafomanía”, “Una desnudez salvadora”, “Natación”, “Un parto insospechado” y “La montaña”.<sup>442</sup> Al lado aparecen textos que dialogan con su estética firmados por Antón Arrufat, Niso Malaret, Julio Rodríguez Luis, Nivaria Tejera, Luis Lastra, Severo Sarduy o el crítico Rine Leal, jóvenes cubanos que se comenzaron a agrupar alrededor de *Ciclón* y que en el momento de suspensión de la revista se perfilaban como una escuela creativa.

En “El gran Baro”, “El muñeco” y *Los siervos*, como en *La carne de René*, hay ironía, sátira y humor negro, así como situaciones lamentables, narradas con singular frialdad. De la misma forma que ocurre al aproximarnos a la novela, durante la lectura de los grotescos que ocuparon las páginas de *Ciclón*, nos debatimos entre la sensación de ridículo y la de estar participando de una aventura siniestra. Se trata de tragicomedias en las que es posible inferir sátiras-

---

<sup>441</sup> Alfred Jarry, “Especulaciones”, *Ciclón*, vol. 2, núm. 1 (1956), pp. 33-37.

<sup>442</sup> “El Gran Baro” y “El muñeco” fueron recogidos en la antología *Cuentos Fríos* (Losada, 1956), que fue subvencionada por José Rodríguez Feo. Las minificciones “Grafonamía”, “Una desnudez salvadora”, “Natación” y “La montaña”, en la colección en *El que vino a salvarme* (Sudamericana, 1970).

alegóricas que cuestionan la naturaleza de determinados comportamientos sociales y resultan sumamente provocadoras. En “El gran Baro”, una trama sobre un funcionario que de la noche a la mañana se convierte en payaso —en principio algo ridícula— expone una crítica implacable al modo como una sociedad homogénea rechaza la diferencia y, de paso, descalifica a la diplomacia y presenta un pastiche de la religión católica.<sup>443</sup> También en “El muñeco” por medio de hechos aparentemente incongruentes se esboza una crítica, aunque en este caso el objeto en cuestión es la figura pública del presidente.<sup>444</sup> Pero con *Los siervos* Piñera va un poco más allá. Esta pieza teatral —como los comentarios irónicos de Torma— lleva el planteamiento filosófico del eterno retorno a los procesos revolucionarios, para argumentar que los sometidos, una vez acceden al poder, comienzan a reproducir las mismas jerarquías e injusticias que habían provocado la Revolución. Aquella noción del eterno retorno aplicada a la dinámica de los movimientos sociales es expuesta por medio de un juego tautológico durante un interrogatorio al que es sometido el héroe de la historia:

*Orloff.* —Nikita Smirnov, se le acusa de haberse levantado contra el Estado. (*Pausa*) ¿Por qué se levanta?

*Nikita.* —Para caer.

*Orloff.* —¿Por qué quiere caer?

*Nikita.* —Para levantarme.

*Orloff.* —¿Por qué quiere levantarse?

*Nikita.* —Para caer.

*Orloff.* —Se le acusa de haber escrito un manifiesto contra la seguridad del Estado. (*Pausa*) ¿Por qué lo escribió?

---

<sup>443</sup> Virgilio Piñera, “El gran Baro”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 1 (1955), pp. 4-8.

<sup>444</sup> Virgilio Piñera, “El muñeco”, *Ciclón*, vol. 2, núm. 2 (1956), pp. 9-30.

*Nikita.* —Para manifestarme.

*Orloff.* — ¿Por qué se manifestó?

*Nikita.* —Para caer.

*Orloff.* —¿Por qué quiere caer?

*Nikita.* —Para levantarme.

*Orloff.* —¿Por qué quiere levantarse?

*Nikita.* —Para caer.<sup>445</sup>

Es más, con este tipo de diálogos que resultan una suerte de tabarras, Piñera parodia no solo a los regímenes comunistas: al tiempo es posible ver en él una suerte de remedo burlón del teatro de tesis que, desde los años cuarenta Jean Paul Sartre promovía por todo el mundo para dar a conocer su propuesta filosófica y sus filiaciones políticas.<sup>446</sup> Y es justo ese humor corrosivo de Piñera, que se manifiesta a lo largo de toda su obra, el que logra tal fuerza que le dejó al propio autor no pocos sin sabores. Sin ir más lejos, la obra teatral *Los siervos* comparte con “El muñeco” el lamentable privilegio de resultar demasiado chocante para el medio cubano después de la Revolución, por eso ambas fueron censuradas y solo se volvieron a editar en antologías de finales de siglo.

En las tres obras mencionadas —“El gran Baro”, “El muñeco” y *Los siervos*— se apela a situaciones risibles, imágenes escatológicas o a actos que se salen del sentido común para caricaturizar hechos sobrecogedores. De modo que, por ejemplo, en *Los siervos* en un momento en que Stepachenko busca infructuosamente un azote para castigar a Nikita, es él mismo quien le sugiere se le castigue con una patada en el trasero. Además, ante la idea de semejante corrección este no muestra dolor o amargura, al contrario, manifiesta una actitud

---

<sup>445</sup> Virgilio Piñera, *Los siervos*, *Ciclón*, vol.1, núm. 6 (1955), p. 27

<sup>446</sup> Las obras del teatro existencialista tuvieron gran popularidad en su tiempo. Es posible que Piñera haya tenido en cuenta *Nekrassov* de Sartre publicada en el mismo 1955.

de placer masoquista. Como se puede constatar en siguiente fragmento, la sugerencia de Nikita y la réplica de Stepachenko se conjugan para darle a la escena una obvia connotación sexual:

*Nikita.* —Puedes darme una patada en el trasero. Es un magnífico aperitivo para tu pie y para mi trasero. Entre la patada y el vergajazo hay diferencia de grado, pero no de substancia.

*Stepachenko.* —Cuando seamos miles de señores poderosos, tú y tus siervos hermanos, cerrareis la boca y abriréis el trasero. (*Le da una patada*).<sup>447</sup>

Más aún, en los relatos y en la obra de teatro que leemos en *Ciclón* nos encontramos con que los personajes, como el protagonista del cuento de Wilcock, actúan de un modo muy extraño en momentos decisivos. Sucede así en “El muñeco”, durante la conversación en la que el inventor trata de convencer al presidente de aceptar su ayuda y le explica que su estrategia no recurre a un doble ni una copia, sino una “analogía”:

— Vuelvo a repetir al señor presidente que no han entrado en mis cálculos otro presidente ni doble alguno. Mis invenciones son más funcionales, cómo decir, más morfológicas. Operaré con el señor presidente a base de analogías.

—¿Analogías?... —dijo él, abriendo en punta brazos, piernas y boca como una estrella de mar.<sup>448</sup>

Resulta difícil imaginar alguna autoridad, de la talla de un presidente, tomando semejante pose en medio de una conversación en la que se trata un problema

---

<sup>447</sup> V. Piñera, *Los siervos*, p. 20.

<sup>448</sup> V. Piñera, “El muñeco”, p. 24.

muy serio: nada más y nada menos que la posibilidad de ser suplantado en su cargo de poder. Antes bien, el colmo del disparate lo encontramos cuando la noción del eterno retorno, al rededor de la que se desarrolla la acción de *Los siervos*, es llevada a la trivialidad grotesca en la escena que cierra la obra. Uno de los miembros del partido, después de haber ordenado que se cortara la cabeza de Nikita y cuando ya se ha anunciado la revolución de 25.000 seguidores del condenado, le comenta a sus camaradas:

*Orloff (a Fiodor y a Kirianin)*. —El nikitismo está en marcha.

*Fiodor. Kirianin (a coro)*. —Pero, ¿por qué tiene que marchar?

Paralicémoslo.

*Orloff*. —Está en marcha. (Pausa) Vamos a almorzar, después a cenar . . . después a almorzar, después a cenar . . . Es el eterno retorno.<sup>449</sup>

De esta manera queda el lector con una sensación de ambigüedad, de haber participado de una historia no resuelta en la que lo trágico —la muerte del héroe— se equipara a las rutinas cotidianas. Sensación que volvemos a experimentar cuando leemos las minificciones que ocupan las primeras páginas del penúltimo número regular de *Ciclón*.

“Grafomanía” y “Una desnudez salvadora” presentan acusados que no son castigados. En el primero se condena a los escritores por escribir demasiado, pero ellos pueden seguir escribiendo. En la segunda, un convicto se salva porque el verdugo no encuentra una arma para asesinarlo. Los tres cuentos restantes de esta selección, “Natación”, “Un parto insospechado” y “La montaña”, dan cuenta de empresas imposibles o impracticables. En el primero, un hombre nos enumera todas las ventajas de haber aprendido a nadar en seco. En el segundo, la

---

<sup>449</sup> V. Piñera, *Los siervos*, p. 29

única solución posible a un extraño mal, que consiste en tener la cabeza atrapada entre los pies, resulta ser un nuevo nacimiento y es por eso que la madre del enfermo, que cuenta con setenta años, lo acoge una vez más en su vientre y espera pacientemente el parto. En “La montaña”, un hombre ocupa sus días en comer las bases de una montaña, que cuenta no sólo con vegetación y tierra, sino también con animales y hasta con personas. En estas cinco minificciones no parece imperar sensatez alguna, quedamos de nuevo vagando en el ámbito de la ambigüedad. No entendemos porqué los escritores son acusados, pero no castigados. Tampoco se nos explica la razón por la que en “una desnudez salvadora”, el enemigo que entra a la celda del prisionero desnudo no lo mata con sus propias manos. De la misma forma, nos resultan un completo misterio las ridículas e inoperantes empresas de nadar en seco, volver a nacer o intentar comerse una montaña. No obstante, lo que sí se puede inferir de semejantes absurdos son cierta frustración y un equívoco sentimiento de marginalidad.

En la distribución general de cada número de *Ciclón*, las colaboraciones de Piñera siempre ocupan un lugar destacado: aparecen entre las primeras páginas. Además, en el “Barómetro”, encontramos sendas reseñas sobre las obras que vieron la luz en esos años: en el primer número de 1955, la de Rodríguez Feo sobre *La carne de René* (1952), arriba citada, y en la primera entrega de 1957, una extensa nota de Niso Malaret sobre *Cuentos Fríos* (Losada, 1956).<sup>450</sup> Como en la del director de la revista, en la de Malaret las alabanzas abundan. En particular, se destaca el hecho de que los relatos que componen la antología muestren que: “Lo imaginario puede experimentarse más intensamente que lo factible”.<sup>451</sup> Malaret elogia con gran entusiasmo la estética piñeriana y anuncia que su obra constituye

---

<sup>450</sup> La edición de *Cuentos fríos* (Losada 1956) fue pagada por José Rodríguez Feo y forman parte de esta antología los relatos de Piñera publicados también en *Ciclón* que mencioné arriba.

<sup>451</sup> Niso Malaret, “*Cuentos fríos*”, *Ciclón*, vol. 3, núm. 1 (1957), p. 64.

el nacimiento de una nueva escuela: “su estilo, a veces jocoso y otras veces trágico, pero siempre claro y lógico, quizá prohija una nueva escuela que no se llame ni irrealismo, ni realismo, ni existencialismo, ni surrealismo, sino 'aerealismo', ya que la pausada y precisa geometría de sus piruetas mentales ocasionan el mismo placer y vértigo, mezcla de admiración y terror, que los calculados giros de un consumado artista del trapecio”.<sup>452</sup>

Esta escuela “aerealista” que anuncia el joven crítico se sostiene en dos grandes pilares: una exploración muy original de técnicas absurdas y grotescas, y un canon cuyas figuras centrales son Kafka y Sade. Sobre el primero, la crítica ha señalado que los relatos de Piñera constituyen el cuento del absurdo por excelencia y que, como todo absurdo, el suyo parte de experiencias vitales del autor, pues fue creado para expresar su perplejidad ante la incongruencia de su mundo.<sup>453</sup> No es gratuita la mofa a la diplomacia que se hace aparece en “El gran Baro”: Piñera trabajó en el consulado de Cuba en Argentina durante sus estancias en Buenos Aires. De igual modo, en “El muñeco”, la referencia a la figura del presidente tiene que ver con la manera como su autor veía la política populista ejercida por Juan Domingo Perón durante sus dos primeros gobiernos, entre 1946 y 1955, periodos en los que vivió largas temporadas en Buenos Aires. De la misma forma, los actos sin sentido, como el de nadar en seco o el intento de comerse una montaña de mil metros, pueden ser interpretados como metáforas de la frustración que sentía este escritor frente a la falta de reconocimiento y apoyo de su labor creativa.

En lo que tiene que ver con la tradición en la que se inscriben sus absurdos y grotescos, las tramas desconcertantes y los personajes anodinos nos

---

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>453</sup> Read Gilgen, “Piñera and the Short Story of the Absurd”, *Hispania* (Cincinnati), vol. 63, núm. 2 (1980), p. 348.

recuerdan otras obras de ficción, como aquella en la que un médico es despojado de sus ropas mientras se dispone a atender a un joven que tiene una impresionante herida en el costado, de “Un médico rural”, u otras aventuras como el extraño “Paseo en la montaña”, los dos relatos de Franz Kafka. Y es justamente a partir de estos personajes anodinos que encontramos en los universos inventados por el checo y del nivel de incomunicación que toma el lenguaje en diálogos y reflexiones de los personajes –o de la voz poética– ,donde comienza el diálogo de Piñera con la estética kafkiana. Aunque el asunto no se queda sólo en el nivel de algunos elementos de estilo. Piñera, como Kafka, articula sus historias al rededor de una reflexión profunda sobre los efectos del poder –sexual, político y económico–; de los mecanismos de enajenación de los individuos en distintos ámbitos de la vida social; de una noción del artista como aquel que debe señalar y condenar esa alienación. En particular, su idea sobre la función del creador la lleva a algunos de sus personajes. Es el caso del Nikita de *Los siervos*, del payaso de “El gran Baro” y del inventor de “El muñeco” que constituyen alegorías, si cabe la palabra, de la idea según la cual quien se dedica al trabajo creativo tiene el poder de transformar a sus semejantes por medio de las obras. Intuición ya planteada en el ensayo “El secreto de Kafka”, donde Piñera anunció que el artista tenía una función moralizante de dar fe al mundo; papel que, contando con el resto de su obra y con sus opiniones sobre Sade, debe ser entendido en negativo, en un sentido crítico, que busca ilustrar por medio de una suerte de catarsis.<sup>454</sup> Y esta concepción sobre la función del artista-crítico de las instancias de poder es la que le permite poner a Kafka y a Sade en diálogo.

Victor Fowler afirma que en la estética de Piñera la reflexión sobre el poder cruza varios ámbitos de la subjetividad, de ahí se desprende su interés por

---

<sup>454</sup> Virgilio Piñera, “El secreto de Kafka”, *Orígenes*, núm. 16 (1945), pp. 42-45.

dialogar con otros autores que también indagaron en el poder: Kafka y Sade.<sup>455</sup> Para Fowler el asunto central, en lo que tiene que ver con Kafka, no sólo implica el poder, también la culpa. Con todo, es posible que el tipo de enajenación que Piñera recrea no pase tanto por la culpa sino por la frustración y de esto dependan sus diálogos con Kafka y Sade. Este sentimiento tiene relación más directa con sus experiencias de vida como escritor marginal, perseguido por la pobreza y señalado por su homosexualidad. De ahí también sus motivos predilectos: el hambre, los políticos, el sinsentido de los ritos católicos y la sexualidad. Porque en Piñera se conjuga esa noción del artista como crítico del poder y sus continuos desengaños. Por eso, si Kafka trabaja la culpa en relación con el asunto de la ley, Piñera, recurriendo a una erótica que nos recuerda a Sade, expresa la frustración de los individuos dominados. Si al autor de *Las 120 jornadas* le obsesionaba el ejercicio del poder sobre los cuerpos, Piñera repara en el asunto de los mismos cuerpos, pero desde el absurdo kafkiano.

### **El rebaño ciclónico**

Lo anterior constituye la base no sólo de la estética de Piñera, sino también de la escuela que se comienza a formar alrededor de la revista, a la que se refiere Malaret en su nota sobre *Cuentos fríos*. Este y otros escritores jóvenes contemporáneos donaron el grueso de las colaboraciones de autores cubanos que llegaron a *Ciclón*. Sus textos los encontramos acompañando las invenciones de

---

<sup>455</sup> Victor Fowler afirma que “lo mismo que en la mirada del traumático checo los personajes de Virgilio Piñera arrastran una difusa culpa por la que serán castigados y cuando la culpa es tan inubicable que ninguna actitud de vida del hombre es bastante para justificarla, entonces el hecho mismo de existir es la razón por la que los personajes de Piñera se entregan con tal docilidad a sus extraños destinos (y aquí el absurdo de sus situaciones revelaría el sentido de una tesis sobre el mundo y su origen y la condición humana)”, en Victor Fowler, “Cuerpo, poder, escritura: variaciones a Piñera”, en Rita Molinero, ed., *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Madrid, Editorial Plaza Mayor, 2002, p. 202.

humor absurdo de Gombrowicz, la sátira cruel de Silvina Ocampo, la ironía de Borges y Bioy Casares o los comentarios sardónicos de algún 'patafísico. Es así como la “Antígona” de Arrufat la leemos después de *Los siervos* de Piñera y de los “Euforismos” de Julien Torma;<sup>456</sup> los poemas en prosa “Fotografía”, “Portarretratos” y “La primera lección de francés”, breves absurdos de Luis Lastra, están en el mismo número en que se incluyó “El Banquete” de Gombrowicz;<sup>457</sup> la pieza grotesca “Anuncia María a Freud” de Malaret, ocupa la sección especial, “Teatro”, del número dedicado a Freud; mismo en el que hallamos algunos juegos oníricos e irracionales como las “Aventuras sin sol” de Luis Marre y el fragmento “Fábulas” de Severo Sarduy.<sup>458</sup>

Entre ese sector de escritores que Rodríguez Feo alguna vez llamó “rebaño ciclónico”,<sup>459</sup> encontramos una predilección por relatos breves o reflexiones poéticas que presentan pesadillas absurdas y situaciones grotescas. Ejemplos ilustres de este tipo de textos son los de Arrufat y algunas de las minificciones de Luis Lastra. Así por ejemplo, en la “Vidriera”, del primero, un empleado, después de veinte años de realizar el mismo trabajo rutinario de limpiar el escaparate de un almacén, se encuentra atraído por ese espacio hasta el punto de querer permanecer allí. Después de un tiempo, el deseo de salir se vuelve imperioso, pero se encuentra mortalmente atrapado, condenado a morir de inanición, en la reducida vidriera donde el aire se ha tornado exiguo.<sup>460</sup> Otro tanto se puede apreciar en “Las cabezas”, “Mi vecino” y “La pantera”, de Luis Lastra, tres relatos brevísimos, a cual más absurdo. En el primero, en una repisa, varias

---

<sup>456</sup> En *Ciclón*, vol. 1, núm. 6 (1955), pp. 37-45.

<sup>457</sup> En *Ciclón*, vol. 2, núm. 4 (1956), pp. 40-42.

<sup>458</sup> En *Ciclón*, vol. 2, núm. 6 (1956), pp. 50-69.

<sup>459</sup> Así se refiere a ellos en una misiva de diciembre de 1955 dirigida a Piñera, en V. Piñera, *Virgilio Piñera de Vuelta y Vuelta*, La Habana, Ediciones Unión, 2011, p. 132.

<sup>460</sup> Este relato aparece junto a “Fantoche” en *Ciclón*, vol. 3, núm. 1, 1957, pp. 41-43.

cabezas sostienen diariamente tertulias divertidas con el narrador, le hacen compañía y juegan con él. Hasta el día en que llega una cabeza de mármol y logra enamorarlo. En el segundo, desde edificios muy altos dos vecinos tiene una extraña interacción que consiste en pasar el uno al departamento del otro por medio de una cuerda templada. En el último, el narrador nos cuenta que todas las tardes visita rutinariamente una pantera que se encuentra en el jardín municipal y la contempla por horas. Pero llega el día en que se escabulle dentro de su jaula y cala el pecho del animal con un cuchillo; la pantera al tiempo entierra sus garras en el cuello de su admirador.

Pero estos escritores no solo aportan prosas y poemas de esta tendencia estética. Las firmas de Ramón Ferreira, Malaret y Arrufat se exhiben al final de piezas absurdas –imitaciones no muy felices de las de Piñera–, que aparecieron esporádicamente dentro de las secciones especiales, “Teatro”, ubicadas en el mismo espacio que alguna vez habían ocupado los “Textos futuros” y las “Revaluaciones”.<sup>461</sup> Además, frecuentemente, ellos y otros de sus colegas publican notas en “Barómetro”. Estas en ocasiones alaban piezas de teatro del absurdo y sus puestas en escena, como las del crítico Rine Leal,<sup>462</sup> y otras veces, comentan obras de los mismos ciclonianos o de su maestro –es el caso de la reseña de Malaret sobre *Cuentos fríos*. Además los mismos nombres respaldan otras críticas en las que se alababan experimentos formales que transitan las líneas estéticas más fuertes en *Ciclón* –la temática de la sexualidad y los experimentos formales del absurdo y el grotesco–;<sup>463</sup> al tiempo que se

---

<sup>461</sup> En la sección “Teatro” vieron la luz: Ramón Ferreira, “Donde está la luz”, *Ciclón*, vol. 2, núm. 2 (1956), pp. ; Niso Malaret, “anuncia Freud a María”, *Ciclón*, vol. 2, núm. 6 (1956); Anton Arrufat, “El caso se investiga”, *Ciclón*, vol. 3, núm. 2 (1957).

<sup>462</sup> Rine Leal, “Teatro 1955”, en “Barómetro”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 5 (1955), pp. 61-64; “Dos farsas del absurdo”, vol. 3, núm. 2 (1957), pp. 65-67.

<sup>463</sup> Del tipo de la defensa a Borges: Salvador Lozada, “Borges y sus detractores”, en “Barómetro”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 5 (1955), pp. 58-60 o la reseña de Piñera sobre la cinta *Carmen* de Otto Preminger que está en

descalifican la literatura testimonial y realista o la poesía del origenismo.<sup>464</sup>

Es así como la selección de obras que apela a recursos absurdos y grotescos –mayoritariamente ficciones o piezas de teatro– iban del absurdo lúdico de Gombrowicz y Cortázar a la irreverencia de Borges o a la crueldad de Ocampo y Piñera. De ahí se dirigía al lector hacia el humor corrosivo de los juegos 'patafísicos o a sueños oníricos de los jóvenes Arrufat o Lastra. Al lado, habían notas críticas que respaldaban la tendencia estética que primaba en la revista. El conjunto apuntó a producir una sensación de desenfado, una risa sarcástica producto del distanciamiento crítico de la moral, que Piñera definió como la “moral al uso”. Si tenemos en cuenta justamente lo que él postuló en su poética, que el artista debía dotar de fe al mundo, podemos concluir que esta variada colección por él dirigida, no tuvo como objetivo último expresar un nihilismo sin más, sino más bien, era movida por el deseo de conjurar lo inexplicable y brutal de la existencia: quería señalarlo para producir una suerte de catarsis y un cambio en los lectores.<sup>465</sup> Su apuesta como escritor y como editor era por figurar una defensa de la subjetividad o las subjetividades, una resistencia al poder –para ponerlo en los términos de Foucault y Quijano.

En este sentido los grotescos y absurdos escogidos para *Ciclón* apelan a un mecanismo similar al que veía Freud en los sueños, según el cual –subraya Lionel Trilling en las mismas páginas de la revista–: “el sueño representa un esfuerzo por reconstruir una situación desagradable de manera que el fracaso en afrontarla puede ser supremo; en estos sueños no existe una intención oscura de evasión, sino un querer afrontar la situación para a través de un nuevo esfuerzo llegar a

---

<sup>464</sup> Véanse por ejemplo Antón Arrufat, “En el alero del existencialismo”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 3, (1955) y

<sup>465</sup> Según Wolfgang Kayser el interés por conjurar el terror, lo abismal, es lo que mueve a toda obra que quepa dentro de la categoría estética del grotesco en todas las épocas: “la realización de lo grotesco supone el intento de conjurar y exorcizar las fuerzas demoniacas de nuestro mundo”, W. Kayser, *Lo grotesco*, p. 315.

controlarla”.<sup>466</sup> Es por eso que en esa selección de prosas y piezas satíricas e irónicas encontramos crueldad, ironía, escepticismo, pero no victimización o dramatismo. En *Ciclón* impera el humor, que no es necesariamente el de una carcajada, sino que también deja ver cierta amargura. Se perfila así una puesta en duda de distintos poderes que ordenan el mundo, se hace patente su irracionalidad y el carácter arbitrario de ciertos valores morales. Se pone en cuestión la ética y, con Sade a la cabeza, la ostensible hipocresía que movía –y aún lo hace– el ritmo de ciudades latinoamericanas como La Habana y Buenos Aires.

Los escritores absurdos y grotescos, los preferidos en el conjunto de *Ciclón*, por lo tanto, no podían ser seres ejemplares que difundieran las doctrinas del mundo capitalista liberal/cristiano y sus supuestos ideales de perfección moral, como Ortega y Gasset; tampoco voceros del “espíritu”, del tipo de Victoria Ocampo: estos no podrían constituirse en los críticos de las grietas de ese mismo sistema. El escritor ideal al que apuntaba *Ciclón* era el del margen, aquel que con Ladagga llamamos, “raro”. Un creador que se acerca a la idea de Borges en “Paradiso XXI, 108”, donde se plantea la posibilidad de un dios “despedazado” y “disperso”, del que se ha perdido el rostro.<sup>467</sup> Se trata de la pérdida de vigencia de la convicción de que existe un poder absoluto y del surgimiento de la idea según la cual cada hombre es, en realidad, un creador. Esta es la que también le permite a Borges sostener que el Dante y sus bestias comparten el mismo destino. Todo esto tiene que ver con lo que Marcel Schwob llamó “el sentimiento de lo individual”, y también, con una noción particular sobre el absurdo de la vida y la literatura del absurdo –que no está muy lejos de la de *El mito de Sísifo*. También deriva en la certeza de que –como afirma Read Gilgen– la realidad individual es

---

<sup>466</sup> Lionel Trilling, “Freud y la literatura”, *Ciclón*, vol. 2, núm. 6 (1956), p. 18.

<sup>467</sup> J. L. B., “Paradiso XXXI, 108”, p. 800

generalmente abstracta, por eso frecuentemente resulta más efectivo denunciar dicha realidad a partir del punto de vista del absurdo y de recursos afines, que por medio de la denuncia social o del testimonio.<sup>468</sup>

---

<sup>468</sup> *Idem.*



1957/1959

Para 1957 estaba bien definido el perfil de la revista y su tono sardónico, tono alimentado por copiosas colaboraciones que apelaban al absurdo y el grotesco, y por autores “raros”. Para corroborarlo basta con hojear la sección de artículos principales de uno de los números editados ese año, el primero, que abre con las cinco minificciones de Piñera, “Grafomanía”, “Una desnudez salvadora”, “Natación”, “Un pacto insospechado” y “La montaña”. Estas comparten el volumen con el cuento “El verdugo invisible” de Silvina Ocampo, con extrañas aventuras de tramas kafkianas –“Mi amigo Osia” y “Mumson”– y otras más que cuentan con personajes anodinos –“Héctor” y “La venganza”.<sup>469</sup> En la misma entrega, Antón Arrufat y Luis Lastra dialogan con el absurdo de Piñera desde sus propios relatos breves –“La vidriera” y “Fantoche”, del primero, y “Las cabezas”, “Mi vecino” y “La pantera”, del segundo. Unas páginas después, somos testigos de un espectacular sacrificio: el de “Curiango”;<sup>470</sup> muestra de que el anarquista brasileño Afonso Schmidt jugaba en sus historias con una fría crueldad similar a la que leímos en el relato de Silvina Ocampo y que vuelve a aparecer en esa entrega de *Ciclón* en una avinagrada metáfora de la locura y la discriminación social de Carlos Arcidiácono.<sup>471</sup>

En el último año de edición regular, entre los primeros meses de 1956 y 1957, a la revista no le faltaron colaboraciones. En abril de 1956 Rodríguez Feo le refiere a Piñera haber recibido el ensayo “Unamuno y la idea de la ficción” del

---

<sup>469</sup> Ambrosio Fornet, “Mi amigo Osia”; Leslie Fajardo, “Mumson”; Cesas López, “Héctor”; Víctor Agostoni, “La venganza”, *Ciclón*, vol. 3, núm. 1 (1957).

<sup>470</sup> Afonso Schmidt, “Curiango”, *Ibid.*, pp.

<sup>471</sup> Carlos Arcidiácono, “La gallina ciega”, *Ibid.*, pp.

reconocido Ferrater Mora, añadiendo: “*Ciclón* triunfa más cada día que pasa”.<sup>472</sup> En agosto de 1956, el secretario de redacción le cuenta al director que recibió carta del aún más prestigioso Czeslaw Milosz ofreciendo textos para *Ciclón*.<sup>473</sup> En el último número regular –cuyo índice contaba con “Repaso nocturno” de Octavio Paz, una traducción de las “Herodías” de Stéphan Mallarmé y el ensayo “Muerte en España” de Aquilino Duque—<sup>474</sup> se anuncian un gran número de colaboraciones que saldrían en las siguientes entregas y que seguramente Rodríguez Feo ya tenía en sus manos. Entre ellas estaban: “Canto llano” de Jean Cocteau; “La luz” de Ricardo Molinari; “Cartomancia y poesía” de Jaime Rest y “Crisis de la novela o novela de la crisis” de Ernesto Sábato. ¿Por qué esta acogida? Una razón se puede atribuir al hecho de que *Ciclón* pagara las colaboraciones y a que Rodríguez Feo no solo había donado dinero para la obra de Piñera, sino que también había ayudado a otros escritores, entre quienes se encontraba Wilcock. Pero sería demasiado simplista reducir a esto el éxito del proyecto.

Sucede que por lo regular la emergencia de las estéticas del absurdo y el grotesco se relaciona con cierto escepticismo que circula en la sociedad. La apuesta de *Ciclón* tuvo acogida entre varios sectores de las redes de lectores y escritores de literatura porque en ese momento, imperaba una sensación de desencanto. Rafael Rojas asegura que la revista editada entre Rodríguez Feo y Piñera condensaba “la retirada de lo político” que se vivió en el campo intelectual cubano en los años previos a la Revolución de 1959. El crítico también sostiene que en la revista se perfiló una “revuelta moral contra el provincianismo literario y la mojigatería católica de las élites burguesas”, y que esto contrasta con su

---

<sup>472</sup> Carta de abril 24 de 1956, en V. Piñera, *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta*, p. 160.

<sup>473</sup> Carta a Rodríguez Feo de agosto 1o. de 1956, en V. Piñera, *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta*, p. 162.

<sup>474</sup> *Ciclón*, vol. 3, núm. 2 (1957).

“desidia o frivolidad ante los problemas políticos nacionales”.<sup>475</sup> Era la manifestación de un nihilismo cívico y un compromiso literario, que partía de la certeza del poder de intervención social de la literatura. Convicción compartida por los directores, por los jóvenes colaboradores de la revista y por buena parte de sus colegas, de las más diversas filiaciones políticas, que gravitaban en otras publicaciones como *Nuestro Tiempo*, *Bohemia* y *Diario de la Marina*. Además, si entre los intelectuales en Cuba predominaba el nihilismo cívico, en Argentina, las circunstancias de inestabilidad también hacían que hubiera un ámbito propicio para despertar suspicacias y críticas. Más aún, era toda América Latina la que se tambaleaba inestable, ante la polarización ideológica propia de la Guerra Fría y la militarización de todo el continente —con los embates de populismos, nacionalismos, comunismos y socialismos—; también con las agresivas manifestaciones de conflictos de sociedades con profundas diferencias internas, que sentían los efectos de una nueva ola de agresivo intervencionismo estadounidense, inaugurado por la invasión a Guatemala en 1952. Todo esto benefició a la publicación y para 1957 contaba con un nada despreciable grupo de lectores, que no solo se limitaba a La Habana. De hecho en ese entonces ya los colaboradores de *Ciclón* comenzaban a aparecer en otras revistas que gozaban de mayor difusión como *Les Temps Modernes* y *Sur* —esta última, con Bianco a la cabeza había comenzado a poner en sus páginas centrales las estéticas del absurdo y el grotesco, así como la temática de la sexualidad.<sup>476</sup>

---

<sup>475</sup> Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 151.

<sup>476</sup> *Les Temps Modernes* recogió los cuentos “La viande”, “L’insomnie” e “Historie de Boiteux” bajo el apelativo de “Groyesques”, trad. de Felix Gattegno, en *Les Temps Modernes* (París), núm. 10 (1957), pp. 619-623. En la revista de Victoria Ocampo véanse: de Virgilio Piñera, “El enemigo”, *Sur*, núm. 236 (1955), pp. 52-57; “La carne”, “La caída” “El infierno”, *Sur*, núm. 242 (1956), pp. 17-22; “La gran escalera del palacio legislativo”, *Sur*, núm. 251 (1958), pp. 25-27; también véase de Luis Marré, “Los ojos...; las imágenes”, núm. 242 (1956), pp. 45-46; de Humberto Rodríguez Tómeu, “El bondadoso ministro”, *Sur*, núm. 243 (1956), pp. 62-65, y de José Rodríguez Feo, “Walt Whitman y la literatura”, *Sur*, núm. 239 (1956), pp. 13-24. Además Borges y Bioy incluyeron el relato “En el insomnio” en *Cuentos breves y extraordinarios* (1955).

El panorama era prometedor cuando Rodríguez Feo decidió que ya no editaría más la publicación. Con el segundo número de 1957 se suspende *Ciclón*. ¿Qué pasó? Al parecer conflictos familiares generaron un desfalco en las finanzas del conocido mecenas que, según reporta Piñera a Arrufat, tuvo que renunciar a su revista y deshacerse de su colección de obras plásticas.<sup>477</sup> Lo que vino después fue un desgaste de la amistad de Piñera y Rodríguez Feo, Piñera comenzó a gozar de cierto reconocimiento y se vio envuelto en el ajeteo del montaje de tres de sus obras en La Habana entre finales de 1957 y comienzos de 1958. Este reconocimiento le sirvió para ser invitado como colaborador frecuentemente en el tradicional semanario de variedades *Carteles*, dirigido por Cabrera Infante, aunque su tono corrosivo: resultó demasiado fuerte para los editores de la publicación. En 1958 Piñera viajó de nuevo a Buenos Aires, intentaba publicar allí la que, suponemos, era la primera versión de su novela *Pequeñas maniobras*. De todas las estancias, esta fue quizás la más amarga por la pobreza en la que vivió: sin ser corresponsal de *Ciclón* y sin haber conseguido un puesto en el Consulado, sus ingresos se limitaron a los obtenidos por hacer algunas reseñas para *Sur* u otras publicaciones de Buenos Aires. La situación era tan precaria que no podía ni siquiera regresar a Cuba y así padeció cerca de un año, hasta que Rodríguez Feo volvió a auxiliarlo a pesar de que era claro que la amistad se había enfriado: este frecuentaba otros círculos en La Habana que lo habían alejado los colaboradores de la revista. Aparentemente invirtió el dinero que destinaba a esta en un bar. Algunos meses antes de su partida a Buenos Aires, Piñera opinaba en una de sus misivas que su amigo se había tornado “cada día más vulgar y zafio. Ahora casi todas las palabras más o menos cultas que dice las pronuncia mal”;<sup>478</sup>

---

<sup>477</sup> Carta de septiembre de 1957, en V. Piñera, *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta*, p. 177.

<sup>478</sup> Carta dirigida a Humberto Rodríguez Tomeu de diciembre 21 de 1957, en *Ibid.*, p. 180.

también llegó a asegurar: “ya no piensa [...], ya no lee”.<sup>479</sup> Sin embargo, el autor de *La carne de René* no perdía la esperanza y una vez en Buenos Aires, calmados los ánimos por la distancia, en una de sus cartas a “Pepe”, le recuerda la importancia que había adquirido la revista. Exagerando un poco, le hace la siguiente insinuación, seguramente, para animarlo a que volviera a editarla:

ayer estuve cenando con Ghiano y Omar del Carlo. Hablamos mucho de ti y de *Ciclón*. [...]. Es asombroso como vuelan las noticias. Acá todo el mundo lo sabe. Puedo asegurarte que entre la gente de letras de acá ha sido una verdadera consternación la desaparición de *Ciclón*. Ellos la consideraban la mejor revista de América incluidas las argentinas. ¿Qué te parece?<sup>480</sup>

En fin, a pesar de sus intentos, el ex-secretario de redacción no consigue convencer a su mecenas. Lo que sí logra es su auxilio para el viaje de regreso a Cuba. Cuando en septiembre de 1958, gracias a su amigo, Piñera vuelve a La Habana, se encuentra con otra agitada temporada de montajes de sus obras y, al final del año, con la Revolución.

Es posible que el entusiasmo que generó el triunfo de los revolucionarios, la sacudida que causó en todas las instituciones y los reclamos de los activos participantes en el movimiento insurgente, que ahora asumían el poder, hayan sido los factores que animaron a Rodríguez Feo a editar un número de *Ciclón* en 1959. También, que esos mismos sucesos lo llevaran a declarar en la nota de presentación que ante el dramatismo de la lucha del último periodo, la revista había sido suspendida, pues constituía una falta de respeto seguir haciendo

---

<sup>479</sup> Carta dirigida a Humberto Rodríguez Tomeu de enero 20 de 1958, en *Ibid.*, p. 182.

<sup>480</sup> Carta dirigida a José Rodríguez Feo de mayo 23 de 1958, en *Ibid.*, p. 193.

“simple literatura”.<sup>481</sup> Es viable que haya una intención de justificarse detrás de semejante declaración y que esta lo haya conducido a no asumir su antigua apatía ante la lucha política y, en cambio, a culpabilizar a quienes habían colaborado en algún órgano cultural del régimen de Batista, en lugar de emprender iniciativas independientes como la que él mismo había dirigido. Seguramente esos mismos motivos lo llevaron a inaugurar esa última entrega con un testimonio, que es también una crónica de guerra y un ejemplo elocuente del modo como se comienza a dar forma al mito de los revolucionarios y a la figura heroica de Fidel Castro –los primeros son presentados como “luces y valores eternos de la patria”; mientras el segundo, “extremadamente educado” y de una “simpatía natural”, es llamado “gigante de las montañas”.<sup>482</sup> También existe la posibilidad de que los mismos móviles hubieran estado detrás de que esa entrega cierre con un cuento anónimo, que parezca más bien un chiste popular sobre la brutalidad de los agentes de Batista.<sup>483</sup>

Pero eso no es todo lo que incluía el último número de *Ciclón*. También lo integran otras colaboraciones que, como la de Piñera, matizan el perfil apologético propio del clima revolucionario. El texto “Inundación”, este testimonia cómo se vivió la Revolución en La Habana y en sus ámbitos intelectuales. Da cuenta del entusiasmo que despertó la huida de Batista y su sorpresa al constatar que se encontraba en una atmósfera en la que hasta sus vecinos se habían involucrado de forma clandestina con el movimiento de insurrección –y quizás con esto se refiera al propio Rodríguez Feo. También, irónicamente, Piñera da testimonio de la nueva situación en la que se encontraban los escritores, artistas e intelectuales. Era una “inundación” paralela a la del

---

<sup>481</sup> José Rodríguez Feo, “La neutralidad de los escritores”, *Ciclón*, vol. 4, núm. 1 (1959), p. 1.

<sup>482</sup> Jorge Menéndez, “Relato de la Sierra”, en *ibid.*, p. 8.

<sup>483</sup> Anónimo, “Un hallazgo de Ventura”, en *ibid.*, pp. 69-71.

triunfo revolucionario: la de los creadores con obra y los burócratas culturales, sin obra. Unos y otros recorrían los ministerios para ser tenidos en cuenta en los más diversos cargos, desde la diplomacia hasta la prensa. Si le creemos a Piñera, y confiamos en su correspondencia, no sería descabellado afirmar que tenía lugar una lucha abierta por lograr un espacio en las nuevas instituciones culturales y es posible que una estrategia dentro de esa lucha haya sido la propia edición de este curioso último número cicloniano. Es en medio de ella que toma sentido la denuncia y advertencia de Piñera en esa “Inundación”, donde denuncia el hecho significativo de que en un encuentro en “defensa de la cultura”, se había sentenciado que: “Ser escritor y nada más que escritor, es la negación de todo crédito, y que los empeñados en serlo tendrán la más amarga de las muertes: la muerte civil”.<sup>484</sup> A este, Piñera responde reivindicando la importancia de su oficio: “El buen escritor es, por lo menos, tan eficaz para la Revolución como el soldado, el obrero o el campesino. Sépase, pues, de una vez por todas”.<sup>485</sup>

Las demás colaboraciones del número tienen un tono desenfadado, en ocasiones de humor irónico o un tanto sombrío, similar al que estaba acostumbrado el lector de la revista. Es así como en ese número de marcos apologéticos leemos una crónica grotesca de Calvert Casey que dibuja un paseo de madrugada por el ambiente agobiante del barrio habanero San Isidro. Según el cronista ese sector que guardaba la huella de la condición miserable de los miles de esclavos chinos y africanos que ahí desembarcaron y donde, por eso, reinaba un hedor sofocante.<sup>486</sup> Además, se incluye una colección de poemas de Severo Sarduy, Nivaria Tejera, Roberto Branly, Rolando Escardó y Ramón de Miniét;<sup>487</sup>

---

<sup>484</sup> Virgilio Piñera, “Inundación”, en *ibid.*, p. 14

<sup>485</sup> *Idem.*

<sup>486</sup> Calvert Cassey, “En San Isidro”, en *ibid.*, pp. 15-17.

<sup>487</sup> Encontramos: “Sonetos” de Severo Sarduy, “Poemas” de Nivaria Tejera, “La balada del exquisito” de Roberto

así como con algunos cuentos fantásticos, grotescos y absurdos de Luis Marré y Manuel Martínez.<sup>488</sup> También dos ensayos *ad hoc* para el momento: una pequeña reflexión de un joven artista sobre la originalidad del arte en tiempos de revolución;<sup>489</sup> así como una reflexión sobre la condición humana y la validez de la concepción de la humanidad occidental.<sup>490</sup> Pero además, no podía faltar en el último número de *Ciclón* la nota antiorigenista –en esta ocasión a cargo de Raimundo Fernández Bonilla.<sup>491</sup>

Si tenemos en cuenta las últimas entregas que Rodríguez Feo y Piñera habían editado hacía casi dos años, es posible identificar cambios trascendentales que van de 1957 a 1959. En primer lugar, la revista de 1959 cuenta únicamente con escritores cubanos y no incluye ninguna traducción; lo que es muestra de un desplazamiento de los referentes de novedad: en esa coyuntura todos tenían los ojos puestos en Cuba. Además, entre las firmas habituales encontramos las de algunos jóvenes como Pedro Oraá, Frank Rivera y Roberto Branly, que no habían colaborado en los números anteriores y transitaban otros sectores alejados del “rebaño ciclónico”. Pero lo que más llama la atención es que, en conjunto, a pesar del testimonio de Piñera y de algunos textos de antiguos colaboradores como Severo Sarduy y Nivaria Tejera, esta *Ciclón* ya no era la revista que había recogido todo el ánimo crítico y el nihilismo cívico del ámbito intelectual cubano de los años cincuenta debido a las nuevas tomas de posición de sus principales

---

Branly, “Aclaración” y “Poemas” de Rolando Escardó, “Andrajos y descenso” de Ramón de Miniet, en *ibid.*, pp. 20-25.

<sup>488</sup> Luis Marré, “El dorado”, en *ibid.*, pp. 18-19; Manuel Díaz Martínez, “Insubordinación” y “Un hecho histórico”, en *ibid.*, pp. 29-32.

<sup>489</sup> Pedro Oraá, “Expresión y revolución”, en *ibid.*, pp. 33-35.

<sup>490</sup> Manuel Durán, “Montaigne y los animales”, en *ibid.*, pp. 41-46.

<sup>491</sup> Esta es una réplica a un artículo de Salvador Bueno en defensa de Cintio Vitier publicado el domingo 22 de febrero y 8 de marzo de 1959 en el *Magazine Dominical* del diario *El Mundo*. Raimundo Fernández refuta en este extenso ensayo los argumentos de Vitier en *Lo cubano en la poesía* y descalifica las opiniones de Salvador Bueno sobre su crítica a Vitier, en *ibid.*, pp. 51-68.

animadores. Servía para que ellos exhibieran sus cartas en el nuevo juego de radicalización política que se dio en el campo intelectual latinoamericano. Los dos apoyaron con entusiasmo el movimiento Revolucionario, pero no se ubicaron de la misma forma respecto del nuevo orden y esto ya se advertía en esta *Ciclón*. Rodríguez Feo dejó su labor como mecenas cultural y como crítico, entregó su fortuna a la causa revolucionaria y se introdujo él mismo en la pirámide burocrática de la Cuba de los años sesenta y setenta. Virgilio Piñera, que agudamente había advertido la “Inundación” burocrática sobre los ámbitos de la alta cultura, pronto vería que su apuesta por una literatura crítica sería arrasada por aquella misma inundación. Obras como “El muñeco” y *Los siervos* serían censuradas y su autor sufriría el destino amargo, por él mismo pronosticado, de la “muerte civil”.



## Epílogo: un lugar en la tradición

*en este cajón de sastre que es la literatura contemporánea*  
Manuel Durán, “Montaigne y los animales”

Con la Revolución cubana se precipitó ese proceso de radicalización política que había inaugurado la invasión a Guatemala. Latinoamérica –como asegura Jean Franco– se convirtió en un campo de batalla donde rondaba en el ambiente la certeza de que “los proyectos estéticos y políticos de cualquier tipo entonces parecían posibles: las utopías estéticas del modernismo y la *avant-garde* histórica, la noción de arte puro y la literatura pura, el teatro participativo, la liberación del capitalismo”; todo rodeado de actividades encubiertas impulsadas por las grandes potencias “para influir en el corazón y la mente de los latinoamericanos”.<sup>492</sup> En este campo de batalla se dio el proceso de recepción de *Ciclón*. Un bien que desde 1959 dejó de ser producido para responder a una coyuntura y entró a formar parte de la memoria cultural. En ese contexto se dio también la disolución del grupo, de lazos más bien débiles, que se llegó a congregar durante los años de edición de *Ciclón*. Hubo dos periodos que dotaron de distintos significados a la revista: la época de los sesenta/setenta y los años ochenta/noventa.

### **De *Ciclón* a *Revolución***

El diario *Revolución*, ligado al Movimiento 26 de julio, fue fundado en 1958 por Carlos Franqui para difundir las novedades insurgentes. Por esto, una vez dicho

---

<sup>492</sup> Jean Franco, *Decadencia y caída de la ciudad letrada*, trad. de Hector Silva Miguez, Barcelona, Debate, 2003, pp. 10-11.

movimiento llegó al poder, fue uno de los medios con más difusión y gozó del apoyo de algunas figuras notables del nuevo orden. Como sostuvo Guillermo Cabrera Infante, en los primeros años de la década de los sesenta fue el primer periódico “y el único”, “en tener acceso a lo más recóndito del poder en el Gobierno y en la vida política cubana”.<sup>493</sup> En sus páginas imperaba un gran entusiasmo que también dominaba en casi todos los círculos letrados de Latinoamérica después de la llegada a La Habana de los revolucionarios provenientes de la Sierra Maestra. Sus páginas están llenas de voces vehementes que se vieron protagonizando uno de los fenómenos de cambio social de mayor repercusión en el mundo del siglo XX. Cuba se convirtió en el centro de una tendencia hacia la izquierda y el símbolo de que el mundo podía ser distinto, protagonista de un proceso liberador, en el que los intelectuales, como aseguró Claudia Gilman, cumplían una función, “ya fuera como sus voceros o como parte inseparable de la propia energía revolucionaria”.<sup>494</sup>

Pronto, junto al periódico, comienza a circular el semanario cultural *Lunes de Revolución*, que fue dirigido por Cabrera Infante y Pablo Armando Fernández. De él vieron la luz 131 entregas entre marzo de 1959 y noviembre de 1961, con tiradas que llegaron a 200.000 ejemplares. Sus colaboradores más frecuentes provenían de *Ciclón*, de *Carteles* (1933-1960) –publicación de variedades de amplia circulación– y de *Nuestro Tiempo* (1951/1954-1959) –sociedad y revista que agrupó a varios intelectuales y músicos de tendencia socialista. Por eso, como aseguró Cabrera Infante, *Lunes* mandaba “mucho fuerza –y no solamente literaria”.<sup>495</sup> De ahí también que como ya lo señaló William Luis, en *Lunes* hubiera

---

<sup>493</sup> Guillermo Cabrera Infante, “Mordidas del Caimán Barbudo”, en *Mea Cuba*, Barcelona, Plaza y Janes, 1992, p. 77.

<sup>494</sup> Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 37.

<sup>495</sup> G. Cabrera Infante, “Mordidas del caimán barbudo”, p. 77.

cabida para textos literarios y políticos.<sup>496</sup> A raíz del mayor peso que tuvo la literatura y la creación artística, por encima incluso de la militancia política, la publicación fue clausurada.

Aquel peso de la literatura y la creación artística como ámbitos autónomos y la cruzada por una revolución del arte, paralela a la de otros procesos sociales, eran asuntos que tenían como animador principal a Virgilio Piñera. Sucede que fueron justamente *Revolución* y *Lunes* los medios que lo acogieron en la Cuba de 1959 a 1961. Y es a estos medios que llevó toda su apuesta creativa, la que había sido central en *Ciclón*, esta vez aunada a su nuevo y fervoroso soporte al proceso revolucionario. Antes de la fundación de *Lunes*, en las páginas de *Revolución* Piñera ya argumentaba sobre el deber del escritor en la coyuntura de 1959, en una columna que solía firmar con el seudónimo de “El escriba”. En la edición del 10 de diciembre del mismo año, por ejemplo, leemos que si bien es cierto que había imperado el escepticismo de los intelectuales durante el gobierno de Batista, ante la Revolución era necesario dejar de lado la apatía política: “hay que dejar las miserias a un lado y encarar la Revolución tal como quiere que la encaremos”.<sup>497</sup> Es importante recordar que la Revolución encandiló a Piñera, hasta el punto de que él mismo llegó a retractarse de la burla al comunismo y a Sartre que había hecho en *Los siervos*. Esta autorefutación tomó la forma de una conversación con el filósofo en “Diálogo imaginario”, colaboración que apareció en *Lunes*.<sup>498</sup>

Con la fundación de este suplemento, Piñera se convirtió en una figura central. El propio Cabrera Infante da fe de su protagonismo: “Virgilio” – comenta en *Mea Cuba*– “que había sido un paria en su país, hombre pobrísimo, casi al borde de la indigencia se convirtió en nuestra figura paterna favorita: el

---

<sup>496</sup> William Luis, *Lunes de Revolución*, Madrid, Verbum, 2003, p. 20.

<sup>497</sup> El escriba, “Aviso a los escritores”, *Revolución*, 10 de diciembre de 1959, p. 2.

<sup>498</sup> Virgilio Piñera, “Dialogo imaginario”, *Lunes de Revolución*, 21 de marzo de 1960, pp. 38-39

escritor de la casa”.<sup>499</sup> Fue así como por medio de Piñera, *Ciclón* pasó a *Lunes*: el tono iconoclasta, una posición antiorigenista, y varios amigos ciclónicos interesados en la sexualidad como tema literario y amantes de la sátira, del absurdo y del grotesco. Entre ellos estaban Antón Arrufat, Severo Sarduy, Calvert Casey, Luis Lastra, Luis Marré y Rine Leal. Además, en manos del autor de *La carne de René* estuvo la sección “A partir de cero”, que aparece desde el número 62 del 6 de junio de 1960, dedicada a dar a conocer a escritores jóvenes. Fue ahí seguramente cuando Piñera se convirtió en modelo para muchos escritores noveles que, como Reinaldo Arenas, seguirían explorando en sus obras las rutas estéticas defendidas por el autor de *La carne de René*.<sup>500</sup>

En *Revolución* y en *Lunes* también se publicaron “diálogos” de Rodríguez Feo y Piñera. Éste no perdió oportunidad para exhortar al primero a que volviera a la labor cultural y juntos editaran de nuevo *Ciclón* pues, según él, era necesario un órgano independiente que congregara a los jóvenes escritores en el contexto revolucionario.<sup>501</sup> Rodríguez Feo, por su parte, publicó una crítica elogiosa a la obra de Piñera, en la que subraya el carácter novedoso de su obra en la tradición literaria cubana.<sup>502</sup> No obstante, Rodríguez Feo ya no fue un devoto promotor cultural y escribió cada vez más esporádicamente notas de crítica literaria. En adelante solo publicó un par de antologías de sus ensayos, la mayoría compuestos por los años de *Orígenes* y *Ciclón*, además de algunas compilaciones como aquella en la que reunió textos de su maestro Pedro Henríquez Ureña.<sup>503</sup>

Cuando contaba con 24 años, hacia 1945, Rodríguez Feo se describió a sí mismo como una persona intelectualmente madura, pero emocionalmente

---

<sup>499</sup> G. Cabrera Infante, “Las mordidas del caimán barbudo”, p. 78.

<sup>500</sup> En 1961 Arrufat y Fausto Maso publican la antología *Nuevos cuentistas cubanos* y Piñera es uno de los asesores.

<sup>501</sup> El escriba, “Exhortación a Rodríguez Feo”, *Revolución*, 9 de septiembre de 1959, p. 2.

<sup>502</sup> José Rodríguez feo, “Hablando de Piñera”, *Lunes de Revolución*, 1o de febrero de 1960, p. 4.

<sup>503</sup> Véase sus obras citadas en la Bibliografía general.

infantil que, como un niño, sentía cierta inclinación hacia las cosas simples como las flores, los juguetes y la risa, todo esto teñido de una liviana melancolía, por eso a pesar de no ser poeta le interesaba la poesía.<sup>504</sup> En contraste, en *Antes que anochezca* Reynaldo Arenas lo recuerda como un personaje “mediocre y envilecido” que después de haber entregado los bienes de su familia a la Revolución se convirtió “en un informante de la Seguridad del Estado, en un policía de la cultura”.<sup>505</sup> Opiniones tan fuertes son matizadas por este polémico autor al reconocer que no siempre fue así, que en su juventud el crítico había sido un mecenas de revistas literarias que, a pesar de algunas vanidades, se había caracterizado por su empeño en intervenir en la formación de lectores y escritores en Cuba. Afirma además que fue generoso con sus amigos y que a Virgilio Piñera le llegó a subvencionar la publicación de *Cuentos Fríos* (Buenos Aires, Losada, 1956). Se ha visto a lo largo de este trabajo cómo hasta la Revolución cubana, este personaje “siniestro” que se reconocía infantil y que estaba muy interesado en la poesía moderna, al tiempo que adelantaba su formación académica, hacía de crítico, traductor y agente cultural. Sus desplazamientos y relaciones fueron importantes para el reconocimiento y la difusión continental que llegaron a tener los proyectos culturales que emprendió: *Orígenes*, dirigida junto a Lezama entre 1944 y 1954, y *Ciclón*, 1955 y 1959, así como del que gozaron varios escritores que se reunieron en ellos.

El ex-director de *Ciclón* fue el primero en separarse del rebaño que él mismo había reunido. Los demás pronto se vieron también disgregados por un gobierno que los dispersó en distintas instituciones culturales, en la diplomacia y, con el tiempo, algunos salieron de isla para no volver. En un momento en el que

---

<sup>504</sup> Carta de julio de 1945 dirigida a Wallace Stevens, en Beverly Coyle y Alan Filreis, eds., *Secretaries of the Moon. The Letters of Wallace Stevens & José Rodríguez Feo*, Durham, Duke University Press, 1986, p. 63.

<sup>505</sup> Reynaldo Arenas, *Antes que anochezca*, México, Tusquets, 1992, p. 107.

más que apoyo del intelectual muchos funcionarios y dirigentes esperaron militancia y discursos apologéticos, las buenas relaciones entre el sector de intelectuales cercano a Piñera y algunos dirigentes cubanos no duraron mucho. En junio de 1961, se censuró el documental *PM.*, que contaba con el apoyo del diario *Revolución*, y se convocaron tres sesiones en las que el nuevo gobierno expondría sus posiciones a los intelectuales. Allí Fidel Castro pronunció la famosa máxima “con la revolución, todo; contra la revolución, nada” y Piñera manifestó a los dirigentes cubanos que tenía un gran temor por lo que pudiera pasar en adelante.<sup>506</sup> El cierre de *Lunes* y la dispersión de los congregados en el proyecto se da finalizando ese mismo 1961. Los jóvenes ciclonianos pasaron a desempeñar labores en Casa de las Américas o en el servicio diplomático. Con el tiempo, Piñera, Rodríguez Feo y Lezama ocuparon, cada uno por su lado, una enigmática y extraña marginalidad en la vida cultural de la Cuba de los años setenta. Muchos de los jóvenes, como Cabrera Infante y Calvert Casey, se exiliaron. Lo que siguió fue una disputa entre los dirigentes de la Cuba revolucionaria y los que habían gravitado *Lunes*, con furiosas críticas al régimen, como las que Cabrera Infante recogió en *Mea Cuba* y varios lamentables episodios, entre los que está el suicidio de Calvert Casey.

De acuerdo con el análisis de Liliana Martínez en *Los hijos de Saturno*, a los términos de aquel discurso de Castro, el problema radicó en que casi ninguno de los dedicados a las labores del arte y la literatura o incluso a la academia, habían participado de manera activa o como líderes de la movilización social que precedió a 1959. Con la Revolución se hizo evidente que era necesario darle forma una cultura también revolucionaria, pero no era claro quienes liderarían su creación y cómo lo harían. Las disputas de las distintas fuerzas se dieron

---

<sup>506</sup> El incidente es recreado por Cabrera Infante en “Las mordidas del caimán barbudo”, en *Mea Cuba*, pp. 82-86.

alrededor de la distinción entre los artistas e intelectuales “revolucionarios” y los que no lo eran que se dividieron en “mercenarios” y “honestos”.<sup>507</sup> Los primeros y los últimos no representaron un problema porque unos se acogerían a las políticas culturales para el pueblo y los otros sencillamente se debían expulsar del país, pues eran sinónimo de “contrarrevolución”. Pero los segundos, los “honestos” no tenían un lugar en el nuevo proyecto político: el compromiso con la labor creativa y la movilización política entraron en choque.

Por esto no era infundado el temor que Piñera declaró en las reuniones en las que los altos mandos del gobierno advirtieron a los intelectuales cubanos sobre su nueva situación en el orden revolucionario: conforme avanzaban los años sesenta y entraban los setenta, sufrió la persecución por sus preferencias sexuales y la censura de sus obras.<sup>508</sup> Tampoco la declaración según la cual no sabía muy bien el motivo de su temor puede ser tomada en sentido literal. Era bastante improbable que él, que como se puede apreciar en toda su obra, era un agudo crítico de las distintas formas por las que se despliega el poder, no dejara de ver en las advertencias de los líderes del gobierno cubano una amenaza directa a su espíritu y a su estética iconoclasta y no percibiera que lo que se avecinaba era aquello que había advertido en el último número de *Ciclón*: su muerte civil.<sup>509</sup>

A pesar de que, con el advenimiento de la Revolución, Piñera experimentó un cambio de posición que, en palabras de Duanel Díaz, fue de rebelde a

---

<sup>507</sup> Liliana Martínez, *Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución*, México, Flacso-Porrúa, 2006, p. 38.

<sup>508</sup> Cuenta Daniel Balderston que fue en *20 cuentos cortos cubanos* (Instituto del libro, 1969) cuando aparece por última vez –hasta el 2002– un cuento de Piñera en una antología publicada en Cuba. Véase “Piñera y cuestiones del canon, 1953-1990”, en Rita Molinero, *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, San Juan, Editorial Plaza Mayor, 2002, pp. 466.

<sup>509</sup> Esta “muerte civil” de Piñera fue denunciada por muchos de sus amigos y discípulos. Tal vez el más vehemente haya sido Reinaldo Arenas. Véanse: “La isla en peso con todas sus cucarachas”, en Rita Molinero, ed., *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, San Juan, Editorial Plaza Mayor, 2002, pp. 29-48 y *Antes que anochezca*, México, Tusquets, 2013.

revolucionaria,<sup>510</sup> él era, por encima de todo, un defensor de la dignidad de su oficio, un homosexual —es decir, tenía una marca social—, un creador de anti-héroes, un crítico del poder sobre el cuerpo y la sexualidad. Su estampa y su poética no tuvieron cabida dentro de las dicotomías de “la pluma y el fusil” —para ponerlo en términos de Claudia Gilman.<sup>511</sup> Mas aún, en el mundo de radicalización ideológica de la Guerra Fría —con el proceso vertiginoso de militarización de América Latina, con la legitimación de la violencia como vía de lucha de los oprimidos contra los opresores, o viceversa, y en medio de la amenaza atómica— no era posible que existieran disposiciones apropiadas para la difusión exitosa de una literatura crítica, satírica y grotesca.

Los sesenta y setenta, como argumenta Díaz, fueron años en los que la lucha entre los intelectuales se centró en los supuestos de formalismo, evasión, hermetismo y apoliticismo.<sup>512</sup> Dentro de estos paradigmas la marginación de Piñera y de Lezama, así como de sus proyectos *Orígenes* y *Ciclón*, fue inminente. Ante el hecho señalado por la misma Gilman de que “la pertenencia a la izquierda se convirtió en elemento crucial de legitimidad de la práctica intelectual”,<sup>513</sup> el estar al margen, el estar en Cuba pero excluido de la vida pública hizo que Piñera, junto a Lezama, cayera en un relativo olvido, solo paliado por escenas de tertulias clandestinas. Es así como durante esa época que Gilman caracteriza como de los sesenta/setenta, la memoria de las revistas *Orígenes* y *Ciclón* quedó bien guardada en el fondo de la “caja de bienes” de la tradición

---

<sup>510</sup> La postura de Piñera en esa coyuntura significó, según explica Duanel Díaz, no sumisión del arte a la Revolución, sino una completa identificación con los fines de la cruzada, Véase, *Límites del origenismo*, p. 201.

<sup>511</sup> Al respecto Gilman afirma que “también hubo casos de escritores que no ocuparon la posición intelectual, aunque parezca objetable: es el caso de García Márquez, a lo largo de la época, aunque mucho más claramente el de Bioy Casares, Manuel Puig o Lezama Lima, para dar algunos ejemplos muy diversos de escritores que se mostraron reticentes a convertirse en intelectuales [a la lista se podría agregar a Piñera]”, en *Entre la pluma y el fusil*, p. 58.

<sup>512</sup> D. Díaz, *Los límites del origenismo*, p. 217.

<sup>513</sup> C. Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, p. 58.

literaria para sólo volver a emerger con las revaluaciones al grupo origenista que comienzan en los años ochenta, cuando ya habían muerto Lezama (1976) y Piñera (1979).

### **Tiempo de *Ciclón***

A mediados de la década de los noventa, bajo el sello de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba ve la luz el volumen *Tiempo de Ciclón* editado por Roberto Pérez León. Se trata de una antología de testimonios y cartas de Rodríguez Feo, de Piñera y de algunos lectores y colaboradores del proyecto, que iba acompañada de un índice. En este trabajo llama la atención la carga testimonial, pues no solo se recogen opiniones de Rodríguez Feo, Piñera, Antón Arrufat, Luis Marré, Severo Sarduy, entre otros, sino que en los capítulos iniciales –“Razones para una memoria”, “La memoria de los *Orígenes*” y “Una memoria imprescindible”– leemos extensos fragmentos de cartas y rememoraciones de quienes de una forma u otra contribuyeron a *Ciclón*.

Aquellos tres capítulos, que son tal vez la primera aproximación crítica a la empresa editorial, están dedicados a delinear la genealogía origenista de la que se desprendió *Ciclón*, para así ubicar el proyecto dentro de la tradición de publicaciones culturales de minorías que circularon en la Cuba del periodo pre-revolucionario. Además, valiéndose de las tres notas editoriales, “Borrón y cuenta nueva”, “Cultura y moral” y “La neutralidad de los escritores”, Pérez León enfatiza en una suerte de recorrido ideológico que llevó a Rodríguez Feo y a Piñera del origenismo al compromiso revolucionario. A lo largo de esta presentación resulta curioso que su autor asegure que *Ciclón* “no tuvo motivo

cultural específico”,<sup>514</sup> aunque en otro pasaje señale que “fue un paso de orientación”, y que “como testimonio de cultura, se amplía en su carácter de fundamento de otros fenómenos literarios”.<sup>515</sup> No deja de ser significativo, además, que al cierre se mencionen las obras “anticomunistas” de Piñera que fueron censuradas —la reseña a *Pensamiento cautivo*, “El muñeco” y *Los siervos*—, resaltado el hecho de que el propio autor llegó a renegar de una de ellas.

*Tiempo de Ciclón* es resultado de una tendencia revisionista que fijó su mirada primero en Lezama y su obra. Esta comenzó en los ochenta, cuando los letrados paulatinamente tomaron cierta distancia de los criterios obtusos que llegaron a dominar el medio cultural latinoamericano durante los años setenta. Fue entonces cuando críticos como Fernández Retamar y José Prats Sariol comenzaron a dar forma a un Lezama que, según ellos, propició a su alrededor un ámbito adecuado para el ímpetu revolucionario de los cincuenta.<sup>516</sup> En los noventa el interés en Lezama se extiende a los poetas llamados origenistas, lo que hace ineludible la mención de los proscritos del grupo. De esta dura década, en la que Cuba se sumergió en la crisis conocida como “El periodo especial”, son los números de la *Revista Unión* que dedican homenajes y secciones no solo a Lezama y a *Orígenes*, sino también a Piñera, Rodríguez Feo e incluso llega hasta figuras representativas del rebaño ciclónico como Casey.<sup>517</sup> El retorno de ellos a espacios

---

<sup>514</sup> Roberto Pérez Leon, *Tiempo de Ciclón*, La Habana, Ediciones Unión, 1995, p. 48.

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>516</sup> Los trabajos críticos que se incluyen en la edición de *Paradiso* coordinada por Cintio Vitier (Edición Archivos de la Unesco, 1984) son ejemplos elocuentes de este Lezama construido por un sector de críticos cubanos que no sólo incluye a Retamar y Prats Sariol, sino también a Abel Prieto. Duanel Díaz asegura que el quiebre de los rígidos argumentos contra toda la literatura que no fuera programática o realista-testimonial se percibe en el Primer Coloquio de Literatura Cubana que tiene lugar en 1981. Para más sobre esta recuperación de Lezama véase D. Díaz, *Los límites del origenismo*, pp. 223-235. Para una crítica a las posiciones políticas de Vitier, Retamar y toros intelectuales cubanos después de la Revolución véase Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego*, pp. 215-356.

<sup>517</sup> El homenaje a Piñera aparece en *Revista Unión*, núm. 10 (1990). En el número 12 (1991) de la misma leemos los primeros fragmentos del manuscrito, hasta el momento inédito, de *Oppiano Licario*; en el número 13 (1991), un artículo de Rodríguez Feo sobre los avatares de su amistad con Wallace Stevens y la entrega 16 (1993) presenta

centrales de discusiones literarias hizo que *Ciclón* en ocasiones surgiera del fondo de la memoria cultural.<sup>518</sup>

También forman parte de la recuperación de la obra y la figura de Lezama, las defensas de *Orígenes* hechas por Cintio Vitier, primero, y Fina García Marruz, después,<sup>519</sup> así como la estupenda edición facsimilar de esta revista que vio la luz en 1992 (México/Madrid, Turner/Equilibrista), y que contrasta con la modesta antología de testimonios sobre *Ciclón*, reunida por Pérez León. Esta disparidad es ejemplo elocuente del lugar que casi siempre ocuparon Rodríguez Feo y Piñera en las recuperaciones de Lezama y su legado. A esta, responde Rodríguez Feo en una conferencia de 1990.<sup>520</sup> En ella el exdirector de los proyectos *Orígenes* y *Ciclón*, aunque subraya la buena acogida que tuvieron las dos revistas entre las redes letradas que atravesaban el continente, no enfatiza ni el valor de su trabajo como crítico ni la importancia de la propuesta de *Ciclón*, menos aún la figura central de Piñera. En cambio, se dedica a destacar su papel mediador, haciendo especial énfasis en el universalismo origenista y en las colaboraciones, de autores como Stevens, Eliot o Auden, que por medio suyo aparecieron en la publicación que editó junto a Lezama. La distancia que llegó a tomar de Virgilio Piñera la manifiesta en ese mismo 1990. Se trata de un testimonio que sorprende por la frialdad de quien fuera amigo cercano y mecenas de Piñera, frialdad que es

---

un pequeño homenaje a Calvert Casey. Fuera de Cuba, cabe citar el homenaje a Piñera que hace la *Revistas Biblioteca México* en su número .

<sup>518</sup> En “Cuarenta años de *Ciclón*”, *Revista Unión*, núm. 25 (octubre-diciembre 1996).

<sup>519</sup> Esta imagen de Lezama, la idea sobre la memoria poética contra la historia sucesiva y un catolicismo que se encuentra con la revolución sostienen la mitología del origenismo que estos dos autores figuraron. Véanse Cintio Vitier, “La aventura de *Orígenes*”, en José Lezama Lima, *Fascinación de la memoria*, La Habana, Letras Cubanas, 1993, y Fina García Marruz, *Familia de “Orígenes”*, La Habana, Ediciones Unión, 1997. Esta versión del origenismo también aparece los primeros trabajos críticos dedicados a la revista realizados por Jesús Barquet: *El grupo Orígenes y la eticidad cubana: recuento de un proceso*, Nueva Orleans, Tulane University, 1990, y *Consagración de La Habana. Las peculiaridades del grupo Orígenes en el proceso cultural cubano*, Miami, University of Miami, 1992.

<sup>520</sup> José Rodríguez Feo, “Las revistas *Orígenes* y *Ciclón*”, en *América, Cahiers du crical. Le discours culturel dans les revues latinoaméricaines de 1940 á 1970* (París), núm. 9-10 (1990), pp. 41-45.

posible apreciar desde el primer párrafo: “no me propongo escribir aquí la biografía de una figura tan controvertida y enigmática como la de Virgilio Piñera, porque los datos a mi alcance son insuficientes para acometer semejante tarea. Sólo me voy a referir a los años en que lo traté con cierta asiduidad, intercalando algunas noticias sobre otras épocas de su vida que estimo pueden convenir para comprender mejor su obra”.<sup>521</sup>

Por lo demás, es importante advertir que el origenismo no es el único camino por el que, de cuando en cuando, surgieron curiosos que repararon en el “efímero” proyecto editorial de Rodríguez Feo y Piñera. Paralelamente a la exhumación de la tradición origenista, en los ochenta comienzan a aparecer los síntomas de una nueva etapa de eclosión de la temática de la sexualidad como asunto literario, y de las estéticas que coqueteaban con el absurdo y el grotesco, asuntos que habían dejado de resultar especialmente atractivos en el ámbito polarizado de los setenta. Las obras de Reinaldo Arenas –discípulo de Piñera– son ejemplos elocuentes de esta especie de vuelta de tuerca de un proceso que mostró los primeros síntomas en los cincuenta. Piénsese, por ejemplo, en *Otra vez el mar* (1982), concupiscente ficción que, asimismo, es una sátira de humor corrosivo, en la que es posible advertir guiños al Sade de Piñera. Y mientras Arenas –junto a otros escritores como Pedro Juan Gutiérrez– ganaba un mercado nada despreciable, la crítica no se quedaba atrás. Un ejemplo cubano es el trabajo de Víctor Fowler, *Rupturas y homenajes* –premio ensayo de la UNEAC en 1996–, que hace una lectura de la tradición literaria cubana a partir del erotismo. En ella encontramos otra alusión, esta vez siguiendo los pasos de Casey, al legado del proyecto *Ciclón*. Fowler parte de la hipótesis según la cual, en las páginas de la

---

<sup>521</sup> Recogido en José Rodríguez Feo, “Virgilio Piñera, cuentista”, Testimonio, *Hispanamérica* (Maryland), año XIX, núm. 56-57 (1990), p. 107.

publicación se comienza a proponer una mirada particular al cuerpo que – argumenta– aspira a “verlo todo, sin detenerse en la implicación que ello pueda tener para los sustentos de determinada moral”.<sup>522</sup>

Tanto en las revisiones al origenismo como en las reflexiones de los interesados en estéticas afines a las que circularon en *Ciclón*, la tendencia predominante ha sido localizar a Rodríguez Feo y Piñera en lugares marginales, mostrándolos como figuras menores, prescindibles o, en el mejor de los casos, interesantes solo en la medida en que contribuyeron en acercamientos a Lezama – o a Gombrowicz en el caso de Piñera.<sup>523</sup> Rodríguez Feo apenas recientemente ha comenzado a resultar interesante para la historia cultural latinoamericana y a ser mencionado en las páginas electrónicas de difusión cultural como *En caribe* y *Cuba Literaria*.<sup>524</sup> La obra de Piñera desde hace quince años comenzó su tránsito a convertirse en representativa de la tradición literaria. Finalizando el milenio, Piñera gana protagonismo como personaje en las creaciones de Arenas y se constituye en objeto de reflexión de escritores que se formaron siguiéndolo o que,<sup>525</sup> por lo menos, transitaron rutas estéticas similares a las que él exploró. Es así, como mientras Arenas crea al Piñera de *El color del verano* (1991) y de *Antes que anochezca* (1992); Antón Arrufat hace lo propio en su ensayo testimonial *Virgilio Piñera entre él y yo* (2002). Cabrera Infante –como también lo hace Arenas– publica

---

<sup>522</sup> Victor Fowler, “El siglo XIX de Casey y el proyecto de *Ciclón*”, en *Rupturas y homenajes*, La Habana, ediciones Unión, 1998, p. 147.

<sup>523</sup> Hay, no obstante, algunas excepciones a esta regla que hicieron de Piñera una figura de referencia, aunque marginal. Estas aparecen fuera de Cuba y entre ellas vale la pena mencionar la antología de sus cuentos *El que vino a salvarme* (Sudamericana, 1970), prologada por José Bianco. También, los artículos: “La anatomía: mundo fantástico de Virgilio Piñera” de Martha Morello-Frosh, *Hispanérica*, año VIII, núms. 23-24 (1979), y “Piñera and The Short Story of the Absurd”, de Read Gilgen, *Hispania* (Chicago), (mayo 1980), pp. 348-347. pp. 19-37.

<sup>524</sup> Veáanse <http://www.encaribe.org/es/article/jose-rodriguez-feo/1331>, consultada en enero de 2013 y <http://www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=12433&idseccion=55>, consultada en enero de 2011.

<sup>525</sup> Liderada por Reinaldo Arenas y otros jóvenes cubanos que salieron de la isla, la revista *Mariel* (Nueva York), salió entre abril de 1983 y abril de 1985. Piñera fue una de las figuras tutelares del grupo. Esto lo vemos, por ejemplo, en el núm. 2 (verano 1986).

varios textos satíricos en los que reivindica –claro, desde su estilo grotesco– la efigie de Piñera en la tradición literaria cubana al lado de Nicolás Guillén, Alejo Carpentier y José Lezama Lima.<sup>526</sup>

Aunque en los dos últimos años de la década de los ochenta y durante los noventa se ve cómo Piñera progresivamente va despertando cada vez mayor interés en la crítica,<sup>527</sup> quizás el evento más significativo que marca el momento en que este escritor se consagra en el canon, por vía de la academia, esté marcado por la publicación de *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo* (2002), excelente antología crítica coordinada por Rita Molinero.<sup>528</sup> Allí se recogen artículos que habían circulado dispersos en distintos medios desde finales de los ochenta – como los citados de Espinosa Domínguez y Santí. Además leemos la denuncia de Daniel Balderston a propósito de la ausencia de los relatos del autor de *Cuentos fríos* en las antologías continentales del siglo XX. Balderston subraya que si bien Rine Leal se había referido a Piñera como un “ausente de los escenarios”, también se podría decir que fue “el gran ausente de las antologías de cuento, de aquellas publicadas tanto fuera como dentro de Cuba”.<sup>529</sup> A partir de esta compilación de trabajos críticos de Molinero, comienza el proceso legitimación de la obra de Piñera dentro del canon, que con el tiempo deriva en algunas menciones del proyecto editorial en el que más influyó, que fue *Ciclón*. Es así, con el pasar de los años, como ha dado resultado el conjuro de Severo Sarduy en aquel poema que vio la luz por primera vez en el homenaje a *Ciclón* de la *Revista*

---

<sup>526</sup> Guillermo Cabrera Infante habla de Piñera en varios de los textos que recoge en *Mea Cuba*, Madrid, Alfaguara, 1992.

<sup>527</sup> Por ejemplo, la tesis doctoral de Carmen Torres Robles, *Estrategias humorísticas en la cuentística de Virgilio Piñera*, Nueva York, The State University of New Jersey, 1988. También, los artículos: “El poder mágico de los bifos” de Carlos Espinosa Domínguez, publicado por primera vez en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), núm. 471 (septiembre 1989), y “El fantasma de Virgilio Piñera” de Enrico Mario Santi, *Vuelta* (México), vol. 18, núm. 208 (1994), pp. 58-63.

<sup>528</sup> Rita Molinero, *Virgilio Piñera. La Memoria del cuerpo*, San Juan, Editorial Plaza Mayor, 2002.

<sup>529</sup> Daniel Balderston, “Piñera y cuestiones del canon”, pp. 469-470.

*Unión* y que, junto a una nota de Reinaldo Arenas, también cierra la antología de Molinero.<sup>530</sup>

### **Esta cartografía**

En los años recientes, el interés por *Ciclón* ha aparecido en algunas obras críticas. Se ha retomado para examinar el valor del origenismo en la tradición literaria cubana –Duanel Díaz. Se han hecho revisiones de la historia intelectual en relación con la política en la isla, que repararon en el efecto y el lugar del proyecto en la Cuba prerrevolucionaria –Rafael Rojas. De la misma forma, gracias la multiplicación casi exponencial de los estudios sobre revistas literarias, han aparecido algunos artículos dedicados a ella que tienen una perspectiva menos restringida al ámbito nacional –Adriana Kanzepolsky. En esta cartografía cultural he entrado en diálogo con estos trabajos críticos, poniendo el foco en las páginas de la revista y en los desplazamientos –físicos e ideológicos– de sus principales animadores. Así ha sido posible profundizar y aportar nuevos elementos a las discusiones previas sobre *Ciclón*. Como trabajo académico, esta lectura crítica de la revista entra actuar dentro de la historia, las fuerzas y las tensiones que se crean alrededor de los acervos de los bienes simbólicos, pues como anunció Harry Levin – por los mismos años en que Rodríguez Feo y Virgilio Piñera editaban *Ciclón*– el trabajo de los humanistas es justamente dar actualidad al pasado para que actúe en el futuro.<sup>531</sup>

El encuentro de los editores de la revista *Ciclón* un año antes de que saliera

---

<sup>530</sup> “Pido la canonización de Virgilio Piñera”, que apareció por primera vez en “40 años de *Ciclón*”, *Revista Unión*, núm. 25 (octubre-diciembre 1996), junto a “Adiós a Virgilio” de Reinaldo Arenas, cierra la compilación de Molinero, en *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, pp. 485-489.

<sup>531</sup> Ahí afirma: “their job is strategic link in that chain of transmission whereby the past is brought into the present and whence the present is relayed to the future”, en Harry Levin, “New Frontiers in The Humanities”, en *Context of Criticism*, Cambridge, Harvard University Press, 1957, p. 11.

su primer número en 1955, se dio por posiciones y paradigmas que aquellos personajes compartieron en la coyuntura de mediados de siglo XX. Por un lado, estaba su anti-origenismo, pues como vimos, los dos habían formado parte del grupo liderado por Lezama que gravitó alrededor de la revista *Orígenes* (La Habana 1944-1956), pero por diversas razones no sólo se alejaron de este poeta, sino que entraron a rivalizar con sus concepciones sobre la labor cultural. Por otro, el crítico y el escritor compartieron hasta 1955 cierta marginalidad de la escena pública cubana ocasionada por sus continuos desplazamientos y sus riñas con distintos intelectuales e instituciones culturales de su país. Esos mismos desplazamientos determinaron que sus criterios de gusto y valor literario no se limitaran a los diálogos con los grupos letrados que intervenían en los espacios centrales para la difusión cultural en La Habana. Finalmente, para 1955 los dos coincidieron con ver en Buenos Aires un polo cultural que se convirtió en la fuente principal de diálogo e intercambio para la nueva revista, porque decidieron aprovechar las relaciones que habían tejido –Rodríguez Feo, de carácter epistolar, y Virgilio Piñera, por su trabajo alrededor de *Ferdydurke* y otras intervenciones en sus estancias en Buenos Aires.

Tener una idea del modo como estos dos personajes transitaron y se formaron en un medio cultural complejo, dentro del cual fueron agentes interdependientes, ha sido cardinal para entender en qué consistió su impulso innovador cuando se propusieron intervenir en el ámbito literario fundando una revista y también para aproximarse al modo como esta propuesta participó en un momento bisagra, de 1955 a 1959. Afirma Edwin Gentzer que sólo es posible hacerse una idea de cómo un elemento específico funciona en una tradición, y cómo cualquier elemento de innovación actúa en un texto o contexto en el orden de facto de la institución literaria, si se parte de la premisa según la cual se

reconoce que los productores de cultura, las estructuras y las relaciones se dan siempre de forma dialéctica entre distintos sistemas.<sup>532</sup> Esto es justo lo que se pretendió hacer en este trabajo.

Partí de que mi estudio era una suerte de cartografía, asumiendo –con Celina Manzoni y Stevens– que las revistas tienen un carácter abierto y que por eso pueden ser abordadas como si se tratara de mapas del mundo trazados por sus editores. Además pensé –con Even Zohar y Willson– que justamente por tratarse de una especie de mapa –lo que implica un proceso de selección y edición que da sentido a un conjunto de textos– era posible pensar en *Ciclón* como un objeto cultural en el que confluyen experiencias del pasado y hechos de su presente. Era imprescindible tener en cuenta que mi lectura crítica era parte de un proceso de recepción de ese objeto-revista que había dotado al proyecto de distintos lugares de la memoria cultural. Esta forma en que abordé el proyecto editorial de *Ciclón*, que conjuga herramientas críticas desarrolladas por estudiosos de las revistas y también teorías sobre selección editorial, provenientes de investigadores dedicados a la traducción, constituye el aporte más importante en términos metodológicos de este trabajo.

Mi aproximación, la primera de largo aliento dedicada a *Ciclón*, coloca a la revista en un espacio distinto al que había ocupado en la caja de bienes de la tradición: le da un lugar menos marginal en los cánones de la academia, al lado de *Orígenes*, de *Sur* y de otras revistas ampliamente trabajadas. En ella hago un

---

<sup>532</sup> Edwin Gentzler parafrasea a Yuri Tynjanov al afirmar: “To understand better the relationship of the innovative formal element to the specific text and to the existing literary order, Tynjanov introduced the concept of 'system'. Elements, he argued, do not exist in isolation, but always in an interrelationship with other elements of the system. For Tynjanov, the entire literary and extraliterary world could be divided into multiple structural systems. Literary traditions composed different systems, literary genres formed systems, a literary work itself was also a unique system, and the entire social order comprised another system, all of which were interrelated, 'dialectically' interacting with each other, and conditioning how any specific formal element could function”, en “Polisystem Theory and Translation Studies”, *Contemporary Translation Theories*, London and New York, Routledge, 1993., p. 112.

esfuerzo por entender procesos, no restringiéndolos a ciertas coyunturas y tampoco a contextos nacionales. En mi acercamiento a Piñera y a Rodríguez Feo, así como en el análisis de las cuatro líneas fuertes de la política editorial de la revista, di cuenta de una *Ciclón* en movimiento, producto y agente de desplazamientos físicos, de flujos de textos y de tránsitos ideológicos. Es así como muestro la importancia que tuvieron los corredores que se abrieron entre los polos de Buenos Aires y La Habana para la difusión continental de la temática de la sexualidad como tema literario o de las estéticas del absurdo y el grotesco. Sobre las últimas es importante señalar, que a pesar de que circularon casi siempre por medio de movimientos de vanguardia, el caso de los escritores ciclónicos muestra que no siempre el gusto por determinadas estéticas llevó a los autores a participar directamente en distintos movimientos como el surrealismo. Esta forma de entender los flujos de ciertas estéticas literarias que va más allá de los movimientos deja abiertas preguntas tácitas sobre el modo como se han clasificado los fenómenos literarios.

Lo que inicialmente me llevó a reparar en las revistas literarias como objeto de estudio fue la necesidad de entender cómo se legitimaron criterios de valor literario y algunos cánones asociados a la idea de literatura latinoamericana. Las revistas constituyen los medios por excelencia para responder a mi inquietud porque son escuelas, espacios de mediación entre los círculos locales e internacionales que forman lectores y escritores, y contribuyen a la construcción de una tradición literaria. Esto las hace objetos idóneos para indagar el modo como se construyó nuestra idea de “lo literario”. Mi trabajo sobre *Ciclón* se derivó de una investigación sobre los procesos de afianzamiento de las paradigmáticas antecesoras *Sur* y *Orígenes*. Por la revisión de este proceso llegué a *Ciclón* y la coyuntura de mediados de siglo, cuando se puede percibir una inflexión en los

criterios de gusto y valor literario predominantes. Con *Ciclón*, ahora, he llegado a reparar en procesos que se dieron a partir de los años sesenta y que sería interesante ampliar en otras investigaciones. Quizás a partir de un problema ideológico como es la dicotomía entre el universalismo y el nacionalismo durante la Guerra Fría –de los años sesenta a los ochenta– cuando los paradigmas alrededor de esos conceptos resultaron fundamentales para legitimar una posición en un mundo violentamente dividido.

Para terminar solo quiero dejar al lector con una reflexión que me surgió a partir del acercamiento al futuro de *Ciclón*. Retomando a Michel Foucault –quien a su vez había recordado a Carl Schmitt–, Rafael Rojas asegura que los campos de legitimación de los bienes culturales, como los de la política, pueden considerarse como formas “civilizadas de guerra, en la que los actores instrumentalizan sus afectos y emociones, sus enemistades y simpatías”.<sup>533</sup> Creo que es posible afirmar que lo que sucedió desde la coyuntura en la que *Ciclón* dejó de editarse hasta los años ochenta fue la expansión de una guerra en la que todos debieron tomar partido. En medio de ella, Cuba se convirtió en un símbolo para el resto de Latinoamérica. El fin de *Ciclón* y el de *Lunes de Revolución* se dio porque en esa coyuntura había la sensación de que era más imperioso decir la utopía que hacer críticas desde el escepticismo –así estas críticas, como las de Piñera, apuntaron a provocar reacciones positivas. Pronto se vio que las reglas de la guerra oprimían las buenas intenciones y todo tomaba contornos duales y pronto quienes se atrevieron a denunciarlo fueron relegados. Hoy, después de la devastación de la Guerra Fría en América Latina, de la violencia desatada por las políticas guerrilleras de Estados Unidos, de las dictaduras, de las guerras de guerrillas y paramilitares; en medio de masacres como las de Ayotzinapa –que me recordó el

---

<sup>533</sup> Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 357.

ensañamiento brutal con la población de pequeños poblados como El Salado— y de una absurda guerra contra el narcotráfico, de la continuación de los grandes éxodos hacia Estados Unidos y Europa; Borges y Piñera parecen decirnos más que los testimonios utópicos de esa Guerra Fría que puso a los escritores entre la pluma y el fusil. Ojalá que las lecturas contemporáneas de sus críticas den frutos creativos que contribuyan a no seguir reproduciendo la absurda violencia.

## BIBLIOGRAFÍA

### Publicaciones periódicas

*Aurora* (Buenos Aires), núm. 1 (1947), edición electrónica, en <http://www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio>, consultada el 12 de julio de 2013.

*Ciclón* (La Habana), vol. 1, núms. 1 al 4 (1955); vol. 2, núms. 1 al 4 (1956); vol. 3, núms. 1 y 2 (1957); vol. 4, núm. 1 (1959), edición original.

*Espuela de Plata* (La Habana), núms. 1 al 6 (1939-1941), Sevilla, Renacimiento, 2003, edición facsimilar.

*Les Temps Modernes* (París), núm. 10 (octubre 1957), edición original.

*Lunes de Revolución* (La Habana), núms. 1 (23 de marzo 1959), 21 (10 de agosto 1959), 48 (22 de febrero 1960), 52 (28 de marzo 1960), 62 (6 de junio 1960), 95 (13 de febrero 1961), edición original.

*Mariel* (Nueva York), núm. 2 (verano 1986), edición electrónica en <http://www.revista-mariel.com/>, consultada el 12 de septiembre de 2014.

*Mito* (Bogotá), núms. 1 (1955), 3 (1955), 7 (1956), edición original.

*Orígenes* (La Habana), tomos I al VII, núms. 1 al 40 (1944-1956), Madrid/México, Turner/El Equilibrista, 1992, edición facsimilar.

*Poeta* (La Habana), núm. 1 (noviembre 1942), núm. 2 (mayo 1943), edición original.

*Revista Mexicana de Literatura* (México), núm. 1 (1955), edición original.

*Revolución* (La Habana), (septiembre 1959-marzo 1960), edición original.

*Sur* (Buenos Aires), núms. 1 y 2 (1931), 6 (1932), 23 (1936), 60 (1939), 88 (1942), 90 (1942), 164-165 (1948), del 231 al 253 (1954-1958), 268 (1959), 271 (1961), 296 (1965), 303-304 (1966) y 325 (1970), edición original.

*Unión* (La Habana), núms. 10 (1990), 12 (1991), 13 (1991), 14 (1992), 16 (1993), 25 (1996).

*Victrola* (Buenos Aires), núm. 1 (1947), edición electrónica, en <http://www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio>, consultada el 12 de julio de 2013.

### **Obras, testimonios y correspondencia de los colaboradores**

BIANCO, José, *Ficción y reflexión*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

GOMBROWICZ, Witold, *Diario 1 1953-1956*, Madrid, Alianza, 1988.

\_\_\_\_\_, *Diario 2 1957-1961*, Madrid, Alianza, 1989.

\_\_\_\_\_, *Diario argentino*, Buenos Aires, A. Hidalgo, 2001.

\_\_\_\_\_, *Ferdydurke*, Barcelona, Edhasa, 1984.

PIÑERA, Virgilio, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994.

\_\_\_\_\_, *Cuentos de la risa y el horror*, Santa fe de Bogotá, Norma, 1994.

\_\_\_\_\_, *Cuentos fríos*, Buenos Aires, Losada, 1956.

\_\_\_\_\_, *Dos viejos pánicos*, La Habana, Casa de las Américas, 1968.

\_\_\_\_\_, *El no*, México, Vuelta, 1994.

\_\_\_\_\_, *El que vino a salvarme*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

\_\_\_\_\_, *La carne de René*, Barcelona, Tusquets, 2000.

- \_\_\_\_\_, *La vida entera*, La Habana, Uneac, 1969.
- \_\_\_\_\_, “La vida tal cual”, *Unión*, núm. 10, abril-mayo-junio de 1990, La Habana.
- \_\_\_\_\_, *La isla en peso: Obra poética* (Antón Arrufat comp.), La Habana, Unión, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Poesía y crítica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Muecas para escribientes*, Madrid, Alfaguara, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Textos selectos* (Cecilia Manzoni ed.), Buenos Aires, Corregidor, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Teatro completo*, La Habana, Letras cubanas, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, La Habana, Ediciones Unión, 2011.
- RODRÍGUEZ Feo, José, “Las revistas *Orígenes* y *Ciclón*”, *América. Cahiers du CRICCAL. Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 à 1970*, núms. 9-10, Presses de la Sorbone nouvelle, París, mayo, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Mi correspondencia con Lezama Lima*, La Habana, Ediciones Unión, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Notas críticas* (1ra. serie), La Habana, Ediciones Unión, 1962.
- \_\_\_\_\_, “Prólogo. Mis Recuerdos de Pedro Henríquez Ureña”, en Pedro Henríquez Ureña, *Ensayos*, La Habana, Casa de las Américas, 1973.
- \_\_\_\_\_, *Temas norteamericanos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985.
- \_\_\_\_\_, “Virgilio Piñera, cuentista”, Testimonio, *Hispanamérica* (Maryland), año XIX, núm. 56-57 (1990), pp. 107-113.

### **Bibliografía crítica y otras obras consultadas**

ABREU, Alberto, *Virgilio Piñera: un hombre, una isla*, La Habana, Ediciones Unión, 2002.

ALTAMIRANO, Carlos, *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la ciudad letrada en el siglo xx*, Buenos Aires, Katz, 2008.

\_\_\_\_\_, *Intelectuales*, Bogotá, Norma, 2006.

ANDERSON Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, FCE, 1954.

ANDERSON, Thomas F., *Everything in Its Place: The Life and Works of Virgilio Piñera*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2006.

ANGENOT, Marc, *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, trad. de Hilda García, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.

ANTELO, Raúl, “Henríquez Ureña, comparatista”, en Pedro Henríquez Ureña, *Ensayos* (José Luis Abellán y Ana María Barrenechea eds.), Madrid, París/México, Colección Archivos, 1998.

ARCOS, Jorge Luis, *Historia de la literatura cubana*, vol. 2, La Habana, Letras Cubanas, 2002.

ARENAS, Reinaldo, *Antes que anochezca*, Madrid, Tusquets, 1992.

\_\_\_\_\_, “La isla en peso con todas sus cucarachas” y “Adiós a Virgilio”, en Rita Molinero, comp., *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, San Juan, Editorial Plaza Mayor, 2002.

ARENDT, Hannah, *Essays in Understanding 1930-1954*, Jerome Kohn, ed., New York, Schocken Books, 1994.

BAJ, Enrique, *¿Qué es la patafísica?*, Buenos Aires, Pepitas de Calabaza, 1994.

BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Rabelais* (1987), trad. de Julio Forcat y César Controy, Alianza Editorial, 2003.

BALDERSTON, Daniel, “Piñera y cuestiones del canon, 1953-1990”, en Rita Molinero, *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, San Juan, Editorial Plaza Mayor, 2002.

\_\_\_\_\_, “Lo grotesco en Piñera: lectura de ‘El álbum’”, *Texto crítico*, vol. 12, núms. 34-35 (1986), pp. 174-178.

BALDERSTON, Daniel y Donna Guy, comps., *Sexo y sexualidades en América latina*, Buenos Aires, Paidós, 1998

BALLAGAS, Emilio, *Obra poética*, La Habana, Letras Cubanas, 1955.

BARRIONUEVO, Carmen Ruiz “Ciclón, los disidentes de Orígenes”, *América. Cahiers du criccal. Polemiques et manifestes en Amérique latine, xixe -xxe. Siécles* (París), núm. 21 (1998), pp. 65-71.

BATAILLE, Georges, *La literatura y el mal*, trad. de José Vila Selma, Madrid, Taurus, 1959. [*La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957].

BAUMAN, Zygmunt, *Legisladores e intérpretes*, trad. de Horacio Pons, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

BENITEZ Rojo, Antonio, *La isla que se repite*, Hanover, Ediciones del Norte, 1996.

BEAUVOIR, Simone, *¿Hay que quemar a Sade?*, trad. de Francisco Sampedro, Madrid, Visor, 2000. [*Faut-il brûler Sade?*, Paris, Gallimard, 1953].

BORGES, Jorge Luis, “Parábola de Cervantes y el Quijote”, en *El hacedor* (1960), recogido en *Obras Completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

\_\_\_\_\_, “Paradiso XXI, 108”, en *El hacedor* (1960), recogido en *Obras Completas*

1923-1972, Buenos Aires, Emecé, 1974.

\_\_\_\_\_, “Prólogo”, en Pedro Henríquez Ureña, *Obra Crítica*, Emma Sperati, ed., México, FCE, 1960.

\_\_\_\_\_, “Sobre Oscar Wilde”, en *Otras Inquisiciones* (1952), recogido en *Obras Completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina; BIOY CASARES, Adolfo, “Prólogo”, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1977.

BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1997.

BRIOSO, Jorge, “La carne de René o el aprendizaje de lo literal”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), vol. LXXIII, núm. 218 (enero-marzo 2007), pp. 29-49.

BUENO, Salvador, *Antología del cuento en Cuba 1902-1952*, La Habana, Editorial Mirador, 1953.

CALOMARDE, Nancy, *El diálogo Oblicuo. “Orígenes” y “Sur”: fragmentos de una escena de lectura latinoamericana (1944-1956)*, Córdoba, Alción Editora, 2010.

CABRERA Infante, Guillermo, *Infantería*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

\_\_\_\_\_, “Mordidas del caimán barbudo”, recogido en *Mea Cuba*, Barcelona, Plaza y Janes, 1992.

CAMUS, Albert, *El hombre rebelde*, trad. de Josep Escué, Madrid, Alianza Editorial, 2003. [*L’homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951]

\_\_\_\_\_, *El mito de Sísifo*, trad. de Luis Echávarri, Madrid, Alianza Editorial, 1985. [*Le mithe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942].

CASTRO Gómez, Santiago, *Crítica de la razón latinoamericana*, Barcelona, Puvill Libros, 1998.

CLARK, John, *The Modern Satiric Grotesque and its traditions*, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1991.

COLOMBI, Beatriz, “Representaciones del ensayista”, *The Colorado Review of Hispanic Studies*, vol. 5 (Fall 2007), pp. 27-28.

CONNELY, Frances, “Introduction”, en Frances Connelly, ed., *Modern Art and Grotesque*, Kansas City, Cambridge University Press, 2003.

CORNWELL, Neil, *The Absurd in Literature*, Manchester, Manchester University Press, 2006.

COYLE, Beverly and Alan Filreis, eds., *Secretaries of the Moon. The Letters of Wallace Stevens and Rodríguez Feo*, Durham, Duke University Press, 1986.

CRESPO, Regina, coord., *Revistas en América Latina: proyectos literarios y culturales*, México, UNAM-Ediciones Eón, 2010.

CROCE, Marcela (comp.), *Polémicas intelectuales en América Latina. Del 'meridiano intelectual' al caso Padilla*, Simurg, Buenos Aires, 2006.

DE DIEGO, José Luis, *Editores y políticas editoriales en Argentina*, México, FCE, 2006.

DÍAZ, Duanel, *Los límites del origenismo*, Madrid, Colibrí, 2005.

DOMENELLA, Ana Rosa, “Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de ironía literaria”, en AAVV. *De la ironía a lo grotesco*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992, pp. 85-116.

ESPINOSA, Carlos, “El poder mágico de los bifés”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 471 (septiembre 1989), pp. 73-88.

\_\_\_\_\_, *Virgilio Piñera en persona*, La Habana, Ediciones Unión, 2003.

EVEN-ZOHAR, Itamar, *Polisistemas de la cultura*, Tel-Aviv, Universidad de Tel-Aviv-Cátedra de semiótica, 2007.

FASSIO, Juan Esteban. “Patafísica. La ciencia de las soluciones imaginarias. Alfred Jarry y el Colegio de ‘Patafísica’”, *Revista Artefacto* (Buenos Aires), núm. 3 (1999), en [www.revista-artefacto.com.ar](http://www.revista-artefacto.com.ar), consultado el 12 septiembre de 2014.

FEBVRE, Lucien, *El problema de la incredulidad en el siglo xvi. La religión de Rabelais*, trad. de José Almoína, México, Tipográfica Hispanoamericana, 1959.

FERRER, Christian *et al.* *Patafísica*. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2003.

\_\_\_\_\_, “Patafísica y conocimiento”, *Revista Artefacto* (Buenos Aires), núm. 3 (1999), en [www.revista-artefacto.com.ar](http://www.revista-artefacto.com.ar), consultado el 12 septiembre de 2014.

FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. trad. de Ulises Guinazú, México, Siglo XXI, 1998.

\_\_\_\_\_, “¿Qué es un autor?”, trad. de Corina Yturbe, *Litoral* (París), núm. 9 (junio 1983), pp. 51-82.

FOWLER, Victor, “Cuerpo, poder, escritura: variaciones a Piñera”, en Rita Molinero, ed., *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Madrid, Editorial Plaza Mayor, 2002.

\_\_\_\_\_, “El siglo XIX de Casey y el proyecto de *Ciclón*”, en *Rupturas y homenajes*, La Habana, ediciones Unión, 1998.

FRANCO, Jean, *Decadencia y caída de la ciudad letrada*, trad. de Hector Silva , Barcelona, Debate, 2003.

\_\_\_\_\_, “El humanismo de Pedro Henríquez Ureña”, en Pedro Henríquez Ureña, *Ensayos*, México, Colección Archivos/FCE, 1998.

GENTZLER, Edwin, "Polisystem Theory and Translation Studies", *Contemporary Translation Theories*, London and New York, Routledge, 1993.

GILGEN, Read, "Piñera and the Short Story of the Absurd", *Hispania* (Cincinnati), vol. 63, núm. 2 (may 1980), pp. 348-356.

GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

GOMBROWICZ, Rita, *Gombrowicz en Argentina 1939-1963*, Buenos Aires, 2008.

GONZÁLEZ Echevarría, Roberto, "Borges, Carpentier y Ortega: Notas sobre dos textos olvidados", *Quinto centenario* (Madrid), núm. 8 (1985), pp. 1926-1934.

\_\_\_\_\_, *La voz de los maestros*, Madrid, Editorial Verbum, 2001.

GOTT, Richard, *Cuba. Una nueva historia*, Madrid, Akal, 2007.

GRAMUGLIO, María Teresa, "Posiciones de Sur en el espacio literario. Una política de la cultura", En Sylvia Saítta, *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9. (Noé Jitrik ed.), Buenos Aires, Emecé Editores, 2003.

\_\_\_\_\_, "Desconcierto en dos tiempos", *Punto de vista*, núm. 31, noviembre-diciembre, 1987, pp. 11-14.

GUTIÉRREZ Girardot, Rafael, *Provocaciones*, Bogotá, Ariel, 1997.

HENRÍQUEZ Ureña, Pedro, *Ensayos*, José Luis Abellán y Ana María Barrenechea, eds., Madrid, París/México, Colección Archivos, 1998.

\_\_\_\_\_, *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

HERNÁNDEZ Busto, Ernesto, "Los Reyes del Rex: Piñera y Gombrowicz en Buenos Aires", en *Biblioteca México* (México), núm. 22 (julio-agosto 1994), pp. 42-43.

JAMBRINA, Jesús, *Virgilio Piñera: poesía, nación y diferencias*, Madrid, Verbum, 2012.

KANZEPOLSKY, Adriana, “Acerca de algunos extranjeros: de *Orígenes* a *Ciclón*”, en *Revista Iberoamericana* LXX, núm. 208-209, julio-diciembre, Pittsburgh, 2004, pp. 839-855.

\_\_\_\_\_, “Las razones de la literatura”, en *Crítica. Revista cultural de la BUAP*, núm. 134 (septiembre -octubre 2009), pp. 143-151.

Consultado en <http://criticabuap.blogspot.mx/2009/09/las-razones-de-la-literatura.html>, el 15 de abril de 2013.

\_\_\_\_\_, “*Orígenes/Sur*: el murmullo de una conversación americana”, en Javier Lasarte (ed.), *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina*, Caracas, La Nave Va, 2001.

\_\_\_\_\_, *Un dibujo del mundo. Extranjeros en “Orígenes”*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004.

\_\_\_\_\_, “Virgilio Piñera: la generosa provocación”, *Hispanamérica* (Maryland), año XXV, núm. 75 (1996), pp. 137-149.

KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en la literatura y pintura*, trad. de Juan Andrés García Román, Madrid, Machado libros, 2004.

KLENGEL, Susanne, “Hacia un nuevo humanismo sin fronteras. Jaime Torres Bodet y el discurso cultural de la posguerra”, en Walter Bruno Berg y Vittoria Borsó, eds., *Unidad y pluralidad de la cultura latinoamericana: géneros, identidades y medios*, Frankfurt- Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006.

\_\_\_\_\_, “Negociando 'lo clásico' en la UNESCO: Una querrela entre las naciones viejas y las jóvenes”, *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, núm. 25, 2005.

KLOSSOWSKI, Pierre, *Sade mi prójimo*, trad. de Antonia Barreda, Madrid, Arena

- Libros, 2005. [*Sade: mon prochain*, Paris, Du Seuil, 1947]
- LADDAGA, Reinaldo, *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Henrández, Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.
- LAURENCE, D. H., *Pornography and Obsenity*, en *Late Essays and Articles*, James T. Boulton, ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- LEVIN, Harry, “New Frontiers in the Humanities”, en *Context of Criticism*, Cambridge, Harvard University Press, 1957.
- LEYVA, David, *Virgilio Piñera o la libertad de lo grotesco*, La Habana, Letras cubanas, 2010.
- LEZAMA Lima, José, *El reino de la imagen*, Julio Ortega, ed., Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Cartas a Eloisa y otras correspondencias*, Madrid, Verbum, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, en *Obras Completas*, vol. 2, México, Aguilar, 1997.
- LIE, Nadia, *Transición y transacción. La revista “Casa de las Américas” (1960-1976)*, Lovaina, Hispamérica-Leuven University Press, 1996.
- LÓPEZ Campillo, Evelyne, *La Revista de Occidente y la formación de minorías. 1923-1936*, Madrid, Taurus, 1972.
- LOUSTAU, Silvia, “El surrealismo en Argentina”, *Letras uruguay*, en [http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/loustau\\_silvia/surrealismo\\_en\\_la\\_argentina.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/loustau_silvia/surrealismo_en_la_argentina.htm), consultado el 15 de julio de 2014.
- LUIS, William, *Lunes de Revolución*, Madrid, Verbum, 2003.
- MANZONI, Celina, *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, La Habana, Casa de

las Américas, 2000.

MARTÍNEZ, Liliana, *Los hijos de saturno. Intelectuales y revolución en Cuba*, México, Flacso- Miguel Ángel Porrúa, 2006.

MEDIN, Tzvi. *Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

MIGNOLO, Walter, *La idea de América Latina*, trad. de Silvia Jawerbaum y Julieta Barba, Barcelona, Gedisa, 2007.

MILLERET, Jean de, *Entrevistas con José Luis Borges*, Caracas, Monte Avila, 1971.

MINGUZZI, Armando, “Los diálogos estéticos del segundo momento del surrealismo argentino”, *El surrealismo y sus derivas*, en <http://www.uam.es/proyectosinv/surreal/ciclo-estudio.html>, consultado el 15 de julio de 2014.

MOLINERO, Rita *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, San Juan, Editorial Plaza Mayor, 2002.

MONDRAGÓN, Rafael, “Gestos del pensar y ética de la lectura en *Las corrientes literarias en la América hispánica*”, en Liliana Weinberg, coord., *Estrategias del pensar. Ensayo y prosa de ideas en América Latina*, vol. II, México, Cialc- UNAM, 2010.

MONMONIER, Mark, *How to Lie with Maps*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1991.

MONTERO, Oscar “Modernismo y homofobia. Darío y Rodó”, en Daniel Balderston y Donna Guy, comps., *Sexo y sexualidades en América latina*, Buenos Aires, Paidós, 1998.

MORELLO-FROSCH, Marta, “La anatomía: mundo fantástico de Virgilio Piñera”, *Hispanamérica* (Maryland), año VIII, núm. 23-24 (1979), pp. 19-34.

MORENO H., Francy L., *La invención de una cultura literaria. Sur y Orígenes dos revistas latinoamericanas mediando en siglo XX*, México, CIALC, UNAM, 2014.

ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela* (1921), Madrid, Editorial Gredos, 2012.

OSUNA, Rafael, *Las revistas literarias: un estudio introductorio*, Cadiz, Servicio de Publicaciones de Cadiz, 2004.

PASTERMAC, Nora, “Sur”: *una revista en la tormenta. Los años de formación (1931-1944)*, Buenos Aires, Paradiso, 2002.

PAROLA, Nora, *Elementos del grotesco y el absurdo en el teatro argentino 1960-1980*, Austin, Universidad de Texas, 1989.[Tesis doctoral]

PATIÑO, Roxana, “Revistas literarias y culturales”, en José Luis de Diego y José Amícola, *La teoría hoy: conceptos, enfoques, debates*, La Plata, Ediciones al Margen, 2008.

PÉREZ, IVAN, *Autonomía, universalismo y renovación: la primera época de la “Revista Mexicana de Literatura” (1955-1957)*, México, El Colegio de México, 2008. [Tesis de doctorado]

PÉREZ León, Roberto, “Aurora y Victrola”, en *Biblioteca México* (México), núm. 22 (julio-agosto 1994), pp. 46-47.

\_\_\_\_\_, *Tiempo de ciclón*, La Habana, Ediciones Unión, 1995.

\_\_\_\_\_, *Virgilio Piñera: vitalidad de una paradoja*, Caracas, Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, Celcit, 2002.

PHILIPS, John, *The Marquis de Sade. A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press, 2005.

PITA, Alexandra, “La circulación de bienes culturales en una publicación (y una red) latinoamericanista: el *Boletín Renovación*, en Regina Crespo, coord., *Revistas en América Latina: proyectos literarios y culturales*, México, UNAM-Ediciones Eón, 2010.

PIZARRO, Ana, coord., *América Latina: palabra, literatura e cultura*, São Paulo, Unicamp, 1994.

\_\_\_\_\_, coord., *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, CEAL, 1985.

PRIETO, Taboada, Antonio, “José Bianco: amistades literarias y proyecto de autonomía”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 121, 1992, Lima.

QUIJANO, Aníbal, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en Edgardo Lander, comp., *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Clacso, 1993.

QUENEAU, Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1950.

QUIROGA, José, “Homosexualidades en el trópico de la revolución”, en Daniel Baldrerston y Donna Guy, comps., *Sexo y sexualidades en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, 1998.

RAMA, Ángel, “Algunas sugerencias de trabajo para una aventura intelectual de integración”, en Ana Pizarro, coord., *América Latina: palavra, literatura e cultura vol. 2*, São Paulo, Unicamp, 1994.

\_\_\_\_\_, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

RICCIO, Alessandra, “Gombrowicz o la ingratitud. La traducción de Ferdydurke”, *Inti. Revista de Literatura Hispánica* (Connecticut), núm. 48 (otoño, 1998), pp. 19-32.

RODRÍGUEZ TOMEU, Humberto, “*Épater le bourgeois*: Piñera y Gombrowicz en Argentina”, trad. de Ernesto Hernández Busto, *Biblioteca México* (México), núm. 22 (julio-agosto 1994), pp. 44-45.

ROJAS, Rafael, *Los motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*, Madrid, Colibrí, 2008.

\_\_\_\_\_, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona, Anagrama, 2006.

\_\_\_\_\_, *Un banquete canónico*, México, FCE, 2000.

SADE, Marqués de, *Las 120 jornadas de Sodoma*, trad. Rafael Soria, México, Beal, 1960.

SANTÍ, Enrico Mario, “El fantasma de Virgilio”, *Bienes del siglo. Sobre cultura cubana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

SARLO, Beatriz, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *América. Cahiers du CRICCAL. Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 à 1970* (París), núms. 9-10 (1990), pp. 9-15.

\_\_\_\_\_, “Los ojos de *Contorno*”, en *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

\_\_\_\_\_, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

SARMIENTO Sandoval, Pedro, *La revista “Mito” en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad literaria en Colombia*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 2006.

SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos críticos y programáticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

THOMSON, Philip, *The Grotesque*, Methuen & co., Norfolk, 1972.

TORRES Robles, Carmen, *Estrategias humorísticas en la cuentística de Virgilio Piñera*,

- New Jersey, The State University of New Jersey, 1988. [Tesis doctoral]
- TORRES-SAILLANT, Silvio, *An Intellectual History of the Caribbean*, New York, Palgrave, Macmillan, 2006.
- TRILLING, Lionel, *The Liberal Imagination*, New York, The Viking Press, 1950.
- UGALDE, Sergio, *La biblioteca en la isla. Una lectura de La expresión Americana de José Lezama Lima*, Madrid, Colibrí, 2011.
- WEINBERG, Liliana, *Estrategias del pensar. Ensayo y prosa de ideas en América Latina*, vol. II, México, Cialc-UNAM, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI Editores, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Situación del ensayo*, México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y El Caribe-UNAM, 2005.
- WILLIAMS, Raymond, *Sociología de la cultura*, trad. de Graziella Baravalle, Barcelona, Paidós, 1981.
- WILLSON, Patricia, *La constelación del sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo xx*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- ZANETTI, Susana, “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)”, en Ana Pizarro, coord., *América Latina: palabra, literatura e cultura*, São Paulo, Unicamp, 1994.