



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

REINVENTAR LA TRADICIÓN: OCTAVIO PAZ Y JOSÉ LEZAMA LIMA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA:
IRÁN FRANCISCO VÁZQUEZ HERNÁNDEZ

TUTOR PRINCIPAL
DRA. LILIANA IRENE WEINBERG MARCHEVSKY
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
DRA. ADRIANA DE TERESA OCHOA
(FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS)
DR. IGNACIO DÍAZ RUIZ
(FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS)
DRA. MARÍA BEGOÑA PULIDO HERRÁEZ
(CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE)
DR. SERGIO UGALDE QUINTANA
(CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS DEL COLEGIO DE
MÉXICO)
DR. JOSÉ MANUEL MATEO CALDERÓN
(CENTRO DE ESTUDIOS LITERARIOS DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
FILOLÓGICAS)

CIUDAD DE MÉXICO, MAYO, 2023.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

A IRIS Y EMMANUEL

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	6
----------------------	---

INTRODUCCIÓN

OCTAVIO PAZ Y JOSÉ LEZAMA LIMA: COMPAÑEROS DE VIAJE POR LA POESÍA

AFINIDADES Y CORRESPONDENCIAS.....	7
LA POESÍA EN EL CENTRO: ORFEO Y FAETÓN.....	9
LA MÁSCARA Y LA TRANSPARENCIA: LA VOCACIÓN ENSAYÍSTICA.....	13
PROMOTORES CULTURALES: REVISTAS, PROYECTOS, REDES.....	17
LOS DILEMAS DE LA POLÍTICA: LITERATURA Y REVOLUCIÓN.....	23
SOBRE EL PRESENTE ESTUDIO.....	29

PRIMERA PARTE

DOS PROYECTOS GENERACIONALES: *TALLER Y ESPUELA DE PLATA*

PRELIMINAR.....	37
MÉXICO Y CUBA: DOS REVISTAS.....	38
RAZONES PARA LA REVISTA: LA DISPUTA GENERACIONAL.....	47
“RAZÓN DE SER”.....	48
“RAZÓN QUE SEA”.....	57
LOS PROGRAMAS: POESÍA E HISTORIA.....	70
EL EXILIO ESPAÑOL Y LAS PRÁCTICAS DE AMISTAD.....	95
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: ENCUENTROS EN LA HABANA.....	103
MARÍA ZAMBRANO: DE MÉXICO A CUBA.....	112
BERNARDO CLARIANA: UNA FIGURA-PUENTE.....	128

SEGUNDA PARTE

DE MÉXICO A CUBA Y DE CUBA A MÉXICO: PRÁCTICAS DE SOCIABILIDAD, INTERCAMBIOS CULTURALES Y DIÁLOGO POÉTICO

PRELIMINAR.....	138
COMPAÑEROS DE UNA MISMA GENERACIÓN: OCTAVIO PAZ Y <i>ORÍGENES</i>	140
ÓRBITA MEXICANA DE JOSÉ LEZAMA LIMA.....	156
OCTAVIO PAZ Y LEZAMA LIMA: LA RENOVACIÓN POÉTICA.....	164
<i>ORÍGENES</i> : ESTRATEGIAS MEXICANAS DE LEGITIMACIÓN.....	174
JUEGO DE ESPEJOS: DIÁLOGO POÉTICO.....	188
“REFUTACIÓN DE LOS ESPEJOS”.....	190
“OCTAVIO PAZ”.....	206
CONCLUSIONES.....	224
FUENTES CONSULTADAS.....	230

AGRADECIMIENTOS

La presente investigación no podría haberse realizado sin el apoyo académico y administrativo del doctor Miguel Guadalupe Rodríguez Lozano, la doctora Rosalba Lendo Fuentes, las maestras Brenda Franco Valdés y María Gloria Calderón Xelhuantzi. Agradezco también al doctor Marcos Alberto Paredes Zepeda por sus comentarios en el Coloquio de Doctorandos en el que presenté avances de mi investigación. A los doctores Sergio Ugalde Quintana y José Manuel Mateo Calderón por haber aceptado integrar el sínodo de mi examen, por su lectura atenta y sus valiosos consejos para mejorarla. Al doctor Ignacio Díaz Ruiz por el acompañamiento y comentarios vertidos durante el tiempo en que fungió como mi asesor. A la doctora María Begoña Pulido Herráez por haber aceptado formar parte del Comité Tutor a pesar de la premura, por la lectura que hizo de mi tesis y las sugerencias para terminarla de la mejor manera. A la doctora Adriana de Teresa Ochoa por su amistad, generosidad, consejos, atenciones, lecturas y acompañamiento invaluable de principio a fin, sin los cuales no habría podido llegar a buen puerto. Y a la doctora Liliana Weinberg Marchevsky por todo: su amistad, generosidad, guía, comentarios, preocupaciones, consejos y atenciones, desde el primer día en el Programa, constituyen un ejemplo de cómo proceder en la investigación, demostrando siempre el mejor trato hacia los demás. Los aciertos de esta tesis les pertenecen sólo a ellos; las deficiencias son únicamente atribuibles a mí.

INTRODUCCIÓN

**OCTAVIO PAZ Y JOSÉ LEZAMA LIMA:
COMPAÑEROS DE VIAJE POR LA POESÍA**

AFINIDADES Y CORRESPONDENCIAS

En carta de junio de 1973, José Lezama Lima, visiblemente emocionado, le escribe a su hermana Eloísa: “La UNESCO, por la editorial Siglo XXI, ha publicado una especie de panorama de la literatura hispanoamericana, donde hay muchas referencias a mi labor [...]. Una pequeña vanidad: los tres americanos más citados en la obra son Borges, Octavio Paz y yo”.¹ Se trata, como se sabe, del tomo *América Latina en su literatura*, coordinado por César Fernández Moreno, en el que participa el propio Lezama con el ensayo “Imagen de América”.² Basta ver el “Índice de nombres” del citado libro para comprobar que, efectivamente, Borges, Paz y Lezama son los autores más nombrados. Para esa fecha el autor de *Ficciones*, diez años mayor que el mexicano y el cubano, era una leyenda de las letras hispanoamericanas a nivel internacional.³ Lezama y Paz, por el contrario, apenas comenzaban a obtener cierto reconocimiento. En efecto, un año antes, Lezama había recibido el Premio Maldoror por su novela *Paradiso* en 1971. Dos años antes Paz había sido acreedor del mismo galardón por el conjunto de su obra poética y nombrado presidente honorario del jurado (él fue quien dio el primer voto para el poeta cubano).⁴ En carta de Julián Orbón,

¹ José Lezama Lima, *Cartas (1939-1976)*, introducción y edición de Eloísa Lezama Lima, Madrid: Editorial Orígenes, 1979, p. 252.

² José Lezama Lima, “Imagen de América”, en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México: Siglo XXI, 2016, pp. 462-468.

³ Sobre todo a partir de los años sesenta, tras recibir el Premio Formentor que catapultó su obra mundialmente. Véase Alejandro Vaccaro, *Borges. Vida y literatura*, Barcelona: Edhasa, 2006, pp. 273 y ss.

⁴ Véase Ángel Gilberto Adame, “El Premio Maldoror 1970”, *Zona Paz*, https://zonaoctaviopaz.com/detalle_conversacion/459/el-premio-maldoror-1970/ (consultada el 18 de octubre de 2021).

Lezama habla del reconocimiento en los siguientes términos: “En España me dieron el premio Maldoror, que hace dos años se instituyó. El año pasado se lo dieron a Octavio Paz”.⁵

Si traigo esto a colación es porque me pareció interesante comenzar señalando los paralelismos, las afinidades y correspondencias entre Octavio Paz y José Lezama Lima, dos escritores pertenecientes a la misma generación y reconocidos mutuamente entre sí como compañeros de viaje en la geografía infinita de las letras hispanoamericanas. Paz jamás ocultó su admiración por el poeta de La Habana: “¿No dedicarás un libro a Lezama Lima? Él y Cortázar me parecen los escritores más notables de mi generación”.⁶ Esto escribe a José Bianco, secretario de redacción de la revista *Sur*, en 1961. Pocos años antes, en 1956, el mexicano es quien sugiere a Carlos Fuentes publicar poemas de Lezama —cuando el cubano aún no despuntaba como autor de *Paradiso*— en la *Revista Mexicana de Literatura*.⁷ Fue ésta la primera vez en que la poesía del llamado “peregrino inmóvil” tuvo asilo en las páginas de alguna publicación mexicana.

A su vez, Lezama no perdía la oportunidad de demostrar la profunda admiración que sentía por el autor de *Libertad bajo palabra*. En misiva de 1970 a Emir Rodríguez Monegal, escribe: “He recibido su carta sobre el homenaje a Octavio Paz [...]. Admiro y quiero mucho a Octavio Paz. Escribir sobre él es mi gusto. Haré algo, un poema, tres o cuatro, lo que sea, para demostrarle mi devoción a su obra”.⁸ Los espíritus afines se buscan, se reconocen y se

⁵ José Lezama Lima, *Cartas (1939-1976)*, op. cit. p. 109.

⁶ En Guillermo Sheridan, “Concordia: Cartas a José Bianco”, en *Habitación con retratos. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, México: Era, 2015, pp.121-150, p. 135.

⁷ Carta de Carlos Fuentes a Lezama Lima fechada el 24 de enero de 1956: “Quiero aprovechar la ocasión para solicitar su permiso a fin de publicar, en un próximo número, ‘Fiestas oscilantes’, el hermoso poema que me proporcionó Octavio Paz”, *Carlos Fuentes Papers*, Firestone Library, Princeton, Call Number C0790, Box 112 D, Folder 8. Con el poema de Lezama se abre el número 5 de la *Revista Mexicana de Literatura* con poemas de Williams Carlos Williams, e. e. Cummings, W. H Auden, Karl Shapiro, Ricardo Garibay, Daniel Cosío Villegas y el propio Octavio Paz, entre otros.

⁸ José Lezama Lima, *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, edición comentada e introducción de José Triana, Madrid: Verbum, 1998, p. 405.

admiran mutuamente. El sentirse parte de una generación de algún modo hace superar el aislamiento que en muchos momentos rodea a la vida creativa. La escritura demanda participación y diálogo. Lezama y Paz sabían esto y por ello cada uno percibió en la obra del otro la complicidad literaria tan necesaria muchas veces para avanzar en su propia obra. Forjaron lazos más allá de la ideología, de la circunstancia geográfica y del encuentro personal. Hicieron de la amistad una cuestión programática para la expresión de una nueva sensibilidad. En las mutuas referencias a la obra del otro que cada uno de ellos hace en cartas, ensayos, poemas o entrevistas, se cifra un diálogo simbólico entre compañeros de viaje en la exploración de nuevos caminos para la poesía hispanoamericana. En muchos sentidos, Paz fue un complemento de Lezama Lima tanto como Lezama lo fue de Octavio Paz: la poesía, el punto de unión entre los dos.

LA POESÍA EN EL CENTRO: ORFEO Y FAETÓN

¿En qué coincidían y en qué se diferenciaban los dos escritores? Como poetas modernos, y por esa razón procedentes de igual tronco, cada uno transitaba por un camino diferente (aunque paralelo y de similar objetivo). Paz era el poeta de la transparencia; Lezama, el de la opacidad. El mexicano puede vincularse al mito de Faetón, que intenta domeñar el sol; el cubano, por su parte, se puede relacionar con el mito de Orfeo en su descenso a los infiernos. El primero buscaba la transparencia de la “palabra solar” (“alto grito amarillo”); el segundo intentaba penetrar en la oscuridad más profunda del ser (“lo oscuro progresivo y fugitivo”). Uno era un poeta laico; el otro, católico. El mexicano creía en la “revelación del ser” por mediación de la poesía; el cubano, en la resurrección a través de la “imagen”. Octavio Paz, como sugiere él mismo en *Los hijos del limo*, se sentía un heredero de la tradición que va del

romanticismo al surrealismo; Lezama, en cambio, reconocía su filiación con la “gran corriente simbolista que va desde el poderoso Dante hasta el delicioso Mallarmé”.⁹

En cierto modo eran polos opuestos y al mismo tiempo complementarios. Y sin embargo, más allá de todo esto, los dos hicieron de la poesía un quehacer central, una forma de pensar y de vivir. Herederos de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, su centro era el fenómeno poético y hacia él encaminaron todos sus esfuerzos. Su obra puede leerse, a la manera de Shelley, como una apasionada defensa de la poesía en contra del uso excesivo de la razón crítica. En ella —en la poesía— los dos percibieron el medio de conocimiento más importante en la revelación de “la otra orilla” (Paz), o bien el espacio desde donde poder escuchar “el invisible rumor” (Lezama). También en la poesía hallaron una forma de trascender la experiencia del tiempo: la constante búsqueda del “presente eterno” en Paz o “la fijeza” del devenir en Lezama Lima. Poesía e historia conforman la dupla que los dos intentaron conciliar en su obra; el segundo a través la “imagen” encarnada en el tiempo, el primero apelando a la esencia mítica de las cosas. Así, la “poética de la historia” del mexicano tiene su reverso en las “eras imaginarias” del cubano.¹⁰

Existe también un paralelismo simbólico en las fechas en que los dos publicaron algunos de sus poemarios más importantes. En 1937, en pleno periodo nacionalista cubano y mexicano, Paz y Lezama ofrecen sendos libros con los cuales se sitúan como promesas en el panorama literario de sus respectivos países: *Muerte de Narciso* y *Raíz del hombre*. En 1949 ambos sacan a la luz dos obras fundamentales en la expresión de la nueva generación

⁹ José Lezama Lima, “X y XX”, en *Obras Completas*, t. II, p. 146.

¹⁰ Sobre el “sistema poético” de Lezama, véase Remedios Mataix, *La escritura de lo posible. El sistema poético de José Lezama Lima*, Lérida: Universidad de Lleida, 2000. Respecto de la “poética del presente y de la historia” en Octavio Paz, véase Enrico Mario Santí, “Poesía e historia”, en *El acto de palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*, México: Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 230-242.

posterior a las vanguardias: *La fijeza y Libertad bajo palabra*. Y a comienzos de los años sesenta, en plena madurez, Lezama Lima revalida una vez más su apuesta por explorar las posibilidades del lenguaje con *Dador* (1960), mientras que Paz publica la versión definitiva de *Libertad bajo palabra* (1960) y después abreva del surrealismo en *Salamandra* (1962). Búsqueda e innovación en la expresión poética, aunque búsqueda distinta al afán de “novedad” de la generación anterior. Paz y Lezama intuían que la poética vanguardista se había petrificado en una retórica y por ello era necesaria una renovación. De esta manera perfilaron una poesía *avant-garde* que paradójicamente significaba una vuelta a la tradición —un retorno al origen, a los fundamentos—, una reinención creativa del pasado que conincidiera con la sensibilidad del presente y la búsqueda de una nueva expresión.

Ambos eran “hijos del limo” y su escritura bordeaba la “cantidad hechizada”. Su poesía es a la vez testimonio de la experiencia poética e indagación crítica de su quehacer lírico. Los dos hicieron de la palabra poética una exploración de la Palabra; colocaron al lenguaje en el centro de la poesía misma. Su obra no puede entenderse sin tomar en cuenta esta empresa: la poesía como exploración de un tiempo original en el que “nombrar era crear” (Paz) y el ser humano abreva en las aguas del “verbo universal” (Lezama). Artistas del lenguaje, la poesía era para ellos un sucedáneo de la religión en la modernidad, o más bien, una forma de *religar* lo humano con lo sagrado mediante la alquimia de la palabra, la participación o la encarnación de la imagen por la metáfora.

Al mismo tiempo, los dos otorgaban una función restauradora a la poesía, como quería Schiller.¹¹ Paz era aquel que pretendía iluminar la “parte nocturna” del ser que la razón crítica había ocultado; Lezama, el que intentaba rescatar las “fuerzas subterráneas” de las cosas de

¹¹ Al respecto, véase Hans Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid: La Balsa de la Medusa, 2004, p. 74.

la prisión que el *logos* le forjó. A la realidad concreta oponían “la otra realidad” (cada uno a su manera, como veremos más adelante): la de los mitos, la de la magia, la del secreto. En su obra poética hay siempre un instante en que el mundo se abre y deja entrever lo que hay detrás de las apariencias. Paz escribe:

Todo es visible y todo elusivo,
todo está cerca y todo es intocable.

Lezama responde:

Los ojos del mulo parecen entregar
a la entraña del abismo, húmedo árbol.

Herederos de Blake, los dos se aproximaban a la realidad con “el ojo de la mente”; buscaban “lo eterno en lo transitorio” (Baudelaire) por medio de la intuición lírica; intentaban descubrir el reverso de la piel del mundo a través de la imaginación poética. Su proyecto consistía en trascender el mero ejercicio de escribir versos sobre la página en blanco: querían hacer poesía o que la poesía viniera a ellos como acontecimiento, como súbita iluminación, como revelación.

Paz y Lezama fueron también grandes cultivadores del “centauro de los géneros”.¹² Desde luego, no se trataba de un quehacer aislado de su labor poética. Es más: podemos decir que su vocación ensayística era una extensión más de su poesía. Un libro como *El arco y la lira* (1956) o los escritos de *La cantidad hechizada* (1970) son más que indagación crítica: en muchas de sus páginas observamos un intento por trascender las fronteras del ensayo y la poesía, un querer vincular en lo profundo poesía y ensayo.

En sus textos el proceso reflexivo que avanza con el discurrir de la escritura, sí, pero siempre bajo el impulso de la imaginación poética: metáforas, imágenes, comparaciones, desvíos, vueltas en espiral, o como dice Liliana Weinberg al estudiar la relación entre ensayo y poesía, “avance y retorno, progresión temporal y recurso al origen”.¹³ Y es que para Paz y Lezama el género del ensayo era otra *forma* más —como el verso— en la expresión de su poética. El intercambio, la circulación y la mutua alimentación entre su poesía y el ensayo es palpable. En Lezama, un poemario tan radical como *La fijeza* tiene su complemento en ensayos como “Las imágenes posibles” o “Introducción a un sistema poético”. En Paz, un texto como “Los signos en rotación” proyecta su sombra —o es proyectado— en poemas como *Blanco* o *Viento entero*. El ensayo se transforma así en una extensión de la palabra

¹² Sobre la labor ensayística en Paz, véase Héctor Jaimes (coord.), *Octavio Paz: la dimensión estética del ensayo*, México: Siglo XXI, 2004; de igual manera, el estudio de Anthony Stanton, *Río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*, México: Fondo de Cultura Económica, 2015; también Liliana Weinberg, “Octavio Paz y el ensayo: conciencia y transparencia”, *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, vol. 22, núm. 43, 2020, pp. 225-250. Respecto del género ensayístico en Lezama, véase Ignacio Iriarte, “El ensayo de José Lezama Lima: una lengua nacional para los temas universales”, *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 21, no. 24, Mar de la Plata, Buenos Aires, 2012, pp. 139-156; también Liliana Weinberg, *El ensayo en busca del sentido*, México-Madrid: UNAM-Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 158.

¹³ Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo*, México: Siglo XXI, 2004, p. 175.

poética y ésta de aquél, colocando al lenguaje en el centro mismo de su escritura, a la palabra poética como el medio principal con el cual indagar ensayísticamente a la Palabra, haciendo así del ensayo “una palabra garante de su decir”.¹⁴ El ensayo en Paz y Lezama es, pues, el espacio en el que la poesía dialoga con las ideas y las ideas encarnan en imágenes: en ambos poetas-ensayistas, o ensayistas-poetas, se actualiza aquella concepción romántica para la cual el ensayo era un “poema intelectual”.¹⁵

Lo mismo puede decirse de sus escritos en prosa, dedicados a ejercer la crítica literaria. En ellos hay más que un juicio valorativo sobre la labor de otros escritores: existe el deseo de exploración de la propia obra en la lectura de la *otredad*, la búsqueda íntima a través del contraste y la semejanza, el trazo de una filiación poética, la invención de precursores, el diálogo realizado por medio de lo que Paz llama “pasión crítica” y Lezama “crítica reminiscente”. El mexicano y el cubano eran lo que T. S. Eliot denominaba “críticos practicantes”, es decir, escritores que se valen del género del ensayo para tratar temas que se vinculan directamente con su labor creadora.¹⁶ “André Breton y el surrealismo” de Octavio Paz y “Julián del Casal” de Lezama Lima son ejemplos de textos donde la crítica literaria tiene un función productiva; no se detienen en el análisis del “crítico a secas” —para seguir con Eliot—, sino que intentan superar el mero juicio racional y proyectar la lectura hacia la realización de una poética.¹⁷

¹⁴ Liliana Weinberg, “Octavio Paz y el ensayo: conciencia y transparencia”, *op. cit.*, p. 234.

¹⁵ Liliana Weinberg, *El ensayo en busca del sentido*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶ T. S. Eliot, *Criticar al crítico*, Madrid: Alianza, 1967, pp. 12.

¹⁷ Sobre la labor de Paz como crítico literario, véase J. Agustín Pastén, *Octavio Paz: crítico practicante en busca de una poética*, Madrid: Pliegos, 1999; también Enrico Mario Santí, “El arco y la lira y el poeta crítico”, en *El acto de palabras*, *op. cit.*, pp. 262-287. Sobre el ejercicio crítico en Lezama, Enrico Mario Santí, “Lezama y Vitier: crítica de la razón reminiscente”, *Bienes de siglo. Sobre cultura cubana*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 151-165; también Sergio Ugalde Quintana, “El joven Lezama, Casal y la crítica literaria”, en Luzelena Gutiérrez de Velasco y Sergio Ugalde Quintana (eds.), *Banquete de imágenes en el centenario de José Lezama Lima*, México: El Colegio de México, 2015, pp. 201-226.

En Paz y Lezama el poema y el ensayo encuentran un punto de convergencia en el quehacer fundante de la palabra. La poesía es el centro de su escritura, aun cuando se trate de escritos en prosa aparentemente alejados de ella. Por ejemplo, *El laberinto de la soledad* o *La expresión americana*. A primera vista, ambos textos reflexionan sobre la identidad cultural, la historia, la modernidad, la colonización, incluso la política; sin embargo, lo hacen desde la posición del escritor que inquiere desde la poesía. Esta es la razón de que Octavio Paz busque “ritmos” y “metáforas” en la historia de México y Lezama Lima hable de un “sujeto metafórico” capaz de ejecutar un “contrapunteo” sobre la realidad americana. La poesía como método de interpretación, como horizonte implícito que engloba el uso específico de categorías críticas, autores, referencias, libros, citas. En estos casos —*El laberinto de la soledad*, *La expresión americana*— el ensayo trasciende el análisis cultural o la investigación histórica; es, para citar a Liliana Weinberg, una “poética del pensar”, un *poner en marcha el pensamiento* sobre el espacio nacional y el espacio continental desde *la poesía*.

Por otro lado, en cuanto a la materialidad de la escritura, el ensayismo de Paz es transparente, espejeante, se guía por “luz inteligente”; el de Lezama es opaco, profuso, se guía por la idea de que “sólo lo difícil es estimulante”. El del mexicano avanza mediante el contraste, la diferencia, el juego de los contrarios, la reconciliación de los opuestos; el del cubano tiene su impulso en la saturación, el desvío semántico, la proliferación de signos. Paz escribe: “Poesía y religión son revelación. Pero la palabra poética se pasa de la autoridad divina. La imagen se sustenta a sí misma, sin que le sea necesario recurrir ni a la demostración racional ni a la instancia sobrenatural: es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a

sí mismo”.¹⁸ Lezama responde: “Apesadumbrado fantasma de nadas conjeturales, el nacido dentro de la poesía siente el peso de su irreal, su otra realidad, continuo. Su testimonio del no ser, su testigo del acto inocente de nacer, va saltando de la barca a una concepción del mundo como imagen. La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles”.¹⁹

No obstante, la escritura ensayística de ambos se dirige al mismo fin: la relativización de los conceptos, la desarticulación de lo estable, la puesta en evidencia de las paradojas en que desemboca lo racional. Sus ensayos buscan ex profeso la ambigüedad —Paz mediante unión de los contrarios, Lezama a través de la saturación de imágenes— porque su fin, como hemos dicho antes, es cuestionar la supremacía del *logos* occidental, el dominio del sentido único del lenguaje. En esto son herederos de Vico, Fichte, Nietzsche, Heidegger, filósofos afines al pensamiento poético occidental, pero también —sin olvidar su aproximación a las ideas de Oriente— de pensadores como José Ortega y Gasset y María Zambrano quienes, mediante conceptos como los de “razón vital” y “razón poética”, criticaron el uso excesivo de la razón crítica de la modernidad. Ambos, Lezama y Paz, defendieron la “libertad” de la palabra o la importancia del “*logos spermatikos*”; sometieron a prueba la lógica aristotélica al ponerla en diálogo con la “otra voz”; cuestionaron la dialéctica hegeliana —y con ella el historicismo— a través de “lo incondicionado” que exige otra causalidad; todo esto por medio de una escritura ensayística como una prolongación de su poesía.

El ensayo, en Lezama y Paz, era confluencia, posibilidad, mezcla. Como poetas, los dos supieron dominar un género híbrido por excelencia, abrirlo al diálogo, desdibujar aún más sus fronteras. El ensayo, en ellos, implicaba transmutación: personificación de ideas por

¹⁸ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 137.

¹⁹ José Lezama Lima, “Las imágenes posibles”, en *Obras Completas*, t. II, p. 152.

la gracia de las imágenes, diálogo entre la metáfora y el concepto, entre el poetizar abstracto y el pensar encarnado, la imaginación discursiva y el argumento rítmico, la transitividad y la intrasitividad, la línea y la espiral, el suceso y el mito; en definitiva, Lezama y Paz fueron dos grandes alquimistas de la prosa a través de la magia de la poesía.

PROMOTORES CULTURALES: REVISTAS, PROYECTOS, REDES

Y junto a la vocación poética y ensayística, debemos añadir su faceta como promotores culturales. En efecto, Lezama y Paz fueron grandes hacedores de revistas, antologadores y formadores del canon, impulsores de proyectos literarios, constructores de redes. Ambos cumplían un papel que iba más allá del puro quehacer poético y que pretendía incidir en el gusto literario, en la producción artística, en las prácticas de lectura y en la configuración de la tradición. Esta labor, aparentemente adyacente a su poesía, era también una parte fundamental de su obra. No se trataba de algo que se encontraba al margen de su escritura, sino de prácticas que contribuían a la edificación de una poética general.

Hijos del siglo XX, Paz y Lezama vivieron desde muy temprano el desarrollo de la industria editorial y la circulación del libro en América Latina. A los dos les tocó asistir a la difusión continental del *ariélismo*, la propuesta de Vasconcelos sobre la raza cósmica, el trabajo magisterial de Henríquez Ureña, la defensa de las humanidades de Alfonso Reyes, el renacimiento del interés por el Siglo de Oro, la obra de la Generación del 98 y la generación del 27 y los primeros avances del pensamiento marxista en la región. Sus lecturas de juventud fueron *Los principios de una ciencia nueva*, *La decadencia de Occidente*, *La gaya ciencia*, *El tema de nuestro tiempo*, *La deshumanización del arte*, entre otros. Eran tiempos de cambio

cuando Paz y Lezama dieron las primeras muestras de interés por la literatura hacia fines de los años veinte y comienzos de los treinta.

Publicaciones periódicas transcontinentales como *Revista de Occidente*, *Sur*, *Cruz y Raya*, *Caballo verde para la poesía*, *Los Cuatro Vientos*, *Hora de España*, y revistas nacionales como las mexicanas *Contemporáneos*, *Examen*, *Taller Poético*, o las cubanas *Grafos*, *revista de avance*, *Diario de la Marina* dejaron una impronta significativa en ellos. A través de estos órganos no sólo accedieron a una formación cultural alternativa de la de las aulas, sino también despertaron en ellos el deseo de alcanzar un universalismo allende las fronteras nacionales. No es casual por eso que los dos autores, desde muy jóvenes, se lanzaran a fundar también sus propias revistas y lo continuaran haciendo durante gran parte de su trayectoria literaria. De sus mayores habían aprendido que una revista era una forma de participar en la vida cultural de sus respectivos países, de aglutinar las voces de una generación, de intervenir en el campo literario, de proyectar favorablemente la propia obra y de expresar una nueva sensibilidad.

En 1931 Octavio Paz saca a la luz *Barandal* (1931-1932) en compañía de algunos amigos de la Escuela Nacional Preparatoria de México. En 1937 Lezama hace lo propio con *Verbum. Órgano oficial de la Asociación Nacional de Estudiantes de Derecho* (1937). Desde estas fechas la labor editorial de ambos escritores no se detendrá y se convertirá en un ingrediente fundamental de su obra poética. En 1934 Paz retoma el camino y funda *Cuadernos del Valle de México* (1933-1934), a la que le siguen *Taller* (1938-1941) y *El Hijo Pródigo* (1943-1946), dentro de una primera etapa que podemos llamar “editorialismo juvenil”, para terminar luego en la publicación de revistas de madurez como *Plural* (1971-1976) y *Vuelta* (1976-1998). En Lezama la labor editorial es menor, pero de igual relevancia. Tras *Verbum* se aventura con *Espuela de Plata* (1939-1942), revista que congrega por

primera vez a la nueva generación de poetas cubanos de posvanguardia. Luego vinieron *Nadie parecía. Cuaderno de lo Bello con Dios* (1942-1943) y poco después una de las revistas más importantes del continente: *Orígenes* (1944-1956).

A través de estas publicaciones tuvieron la oportunidad de construir redes (intelectuales, literarias, colaborativas, textuales) y ejercer prácticas de amistad en un valioso proceso de retroalimentación entre pares.²⁰ Así, las revistas que fundaron sirvieron no sólo como espacio desde el cual impulsar un proyecto estético y cultural, sino también elaborar una constelación americana. Lezama Lima, desde su posición insular y gracias a *Espuela de Plata* y *Orígenes*, tendió puentes con el resto del continente poniendo en contacto al quehacer de la Cuba letrada con la producción literaria de la América de tierra firme. Paz hizo lo mismo con *Taller*, *Plural* y *Vuelta* desde una posición menos aislada y de mayor alcance internacional (a diferencia de Lezama, el Nobel mexicano vivió en Estados Unidos, Francia, la India, Japón, etc.). La variada correspondencia epistolar que ambos poetas mantuvieron con otros escritores también forma parte de su faceta como constructores de redes y hacedores de revistas. Los dos se sirvieron del género epistolar como forma de tender puentes con espíritus afines. Al lado de la red pública que conformaron las revistas crearon una red de íntima complicidad a través de cartas en las que se actualizó el diálogo e intercambio con los ausentes. Muchas de estas cartas son un ejemplo del modo en que poesía, ensayo y epístola se entrecruzan libremente en nuestros dos autores.

²⁰ Como dice Liliana Weinberg: “las redes literarias e intelectuales convergen con las redes textuales en un continuo proceso de retroalimentación, al tiempo que por su parte constituyen nudos que las consolidan y permiten a su vez retomar el tejido de las distintas formas de la sociabilidad letrada”; prólogo de la autora a *Redes intelectuales y redes textuales. Formas y prácticas de la sociabilidad letrada*, México: IPGH – CIALC, UNAM, p. XII.

Pero la fundación de revistas y creación de una red epistolar sólo es un aspecto de la promoción cultural que llevaron a cabo. En ellos también observamos la necesidad de reformular la tradición o de redefinir el canon de sus respectivas tradiciones nacionales. Una de las formas que Lezama y Paz utilizaron con frecuencia fue la de la antología poética (la otra sería la crítica literaria). Ambos poetas conocían de primera mano la importancia de este género como medio para intervenir y reacomodar las piezas del panorama literario. En su juventud los dos habían sido grandes lectores de importantes antologías: el primero, de *La poesía moderna en Cuba* (1926) de Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro y *La poesía lírica en Cuba* (1928) de José Manuel Carbonell; el segundo, de la *Antología de la poesía mexicana* (1928) de Jorge Cuesta; ambos, de la *Poesía española. Antología 1915-1931* y *Poesía española. Antología (Contemporáneos)* elaboradas por Gerardo Diego. Así, el cubano y el mexicano organizaron sus propias antologías o participaron en la elaboración de antologías ajenas pero relacionadas con su proyecto literario. En Lezama, destacamos la “antología oculta” que existe en un número especial de *Espuela de Plata* dedicado a Juan Ramón Jiménez, así como el impulso programático de *Diez poetas cubanos: 1937-1947*, antología realizada por Cintio Vitier bajo el sello editorial de *Orígenes*; ello sin tomar en cuenta la participación de Lezama en la *Poesía cubana en 1936* hecha por Juan Ramón Jiménez y la selección y el prólogo —hoy clásico en los estudios lezamianos— que hizo para la *Antología de la poesía cubana* en 1965 a petición del gobierno revolucionario (antes de que éste lo condenara al ostracismo). En el caso de Paz, destacamos su participación en *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española* (1941) junto con Emilio Prados, Xavier Villaurrutia y Juan Gil-Albert, y *Poesía en movimiento. México 1915-1966* (1966), en compañía de José Emilio Pacheco, Homero Aridjis y Alí Chumacero, sin olvidar los proyectos de antologías en los que intervino directa o indirectamente como agregado cultural

de México en el extranjero (por ejemplo, la *Anthology of Mexican Poetry*, compilada por Paz en 1958 a petición del gobierno mexicano en colaboración con la UNESCO). En todos estos casos vemos a nuestros dos autores ejerciendo como formadores del gusto, generando nuevos espacios de lectura y haciendo una relectura del canon, seleccionando autores y obras muchas veces con fines estratégicos y programáticos y, en definitiva, redibujando la tradición.

Por otro lado, hay que señalar el distinto talante de uno u otro autor a la hora de impulsar proyectos literarios vinculados a la opinión pública y la difusión de la letra impresa. En este punto las diferencias son más que evidentes. Podemos entender la labor de ambos escritores a partir de la contraposición entre la promoción hacia afuera y la promoción hacia adentro. Paz es un ejemplo de la primera; Lezama, de la segunda. En efecto, el mexicano era un escritor público que no tenía reparos en combinar su labor de poeta con el papel de difusor de la cultura por diferentes medios. Por esta razón podemos verlo participar en un movimiento teatral como *Poesía en voz alta* —de índole experimental— o varios años más tarde en su faceta más mediática como protagonista del programa televisivo *Conversaciones con Octavio Paz*. No en vano ha sido considerado como “cacique cultural” por varios críticos debido a su omnipresencia normativa —al lado de sus amigos— en distintas esferas de la cultura mexicana.²¹ En Paz vemos esa “querencia de calle” que Alfonso Reyes señalaba como característica de la “inteligencia americana”; un poeta que, como Apollinaire, buscaba introducir la poesía en los debates de la opinión pública, democratizarla, acercarla a la multitud. Así, su labor promotora es centrífuga, se despliega desde el centro hacia fuera, del cuarto aislado hacia la calle. Lezama, por su parte, se acercaba más a la figura de Mallarmé:

²¹ Esto lo dicen autores como Jaime Perales Contreras, *Octavio Paz y su círculo intelectual*, México: Coyoacán, 2013 y Rubén Medina, *Autor, autoridad y autorización: escritura y poética en Octavio Paz*, México: El Colegio de México, 1999.

el poeta que asume la responsabilidad de resguardar la palabra poética de las multitudes.²² Más que cacique cultural, como Paz, Lezama es un mistagogo, el sacerdote que vigila el tesoro de la poesía al que sólo unos cuantos iniciados pueden acceder. De ahí su hermetismo y su voluntad religiosa como oficiante de la literatura; de ahí también ese afán por mantener el secreto de una tradición minoritaria por medio de distintas estrategias como su “Curso Delfico”, una serie de lecturas —y formas de leer— que introducían a sus adeptos en los secretos más profundos de su sistema poético.²³ La tarea promotora de Lezama seguía pues un sentido inverso al de Paz, de afuera hacia adentro, centrípeta más que centrífuga, de la calle a la cofradía. Si Paz hablaba desde la plaza pública e incluso intervenía en la vida política de México, Lezama pontificaba desde el sillón sagrado de su casa en la calle Trocadero, o bien desde ese recinto religioso que en muchos sentidos era la revista *Orígenes*. Si Paz aspiraba a democratizar la palabra poética con el fin de constituir una “comunidad creadora” (en “Signos en rotación”, recuérdese, habla de “poetizar la vida social, socializar la palabra poética”), Lezama, en cambio, defendía a la poesía del gran público y sólo revelaba sus misterios a la “inmensa minoría” (como decía Juan Ramón Jiménez), esto es, aquellos que habían heredado la *sangre* de poetas.

²² Edgardo Dobry distingue entre Apollinaire como poeta que se vincula con la sociedad y Mallarmé como poeta que se distancia de ella; véase *Orfeo en el quiosco de los diarios. Ensayos sobre poesía*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007, p. 19-51.

²³ Véase Manuel Pereira, “El Curso Delfico”, en *Paradiso*, edición crítica de Cintio Vitier, México: Archivos, 1988, pp. 598-618.

Lo hemos dicho antes: Paz y Lezama fueron hijos del siglo XX. A los dos les tocó presenciar —directa o indirectamente— los grandes acontecimientos de la modernidad: la Primera y Segunda Guerras Mundiales, los ecos de la Revolución mexicana y la Revolución rusa, el intervencionismo norteamericano en Centroamérica, la Gran Depresión, la Guerra Civil Española, los nacionalismos latinoamericanos, el ascenso de la Unión Soviética, el estalinismo, el nazismo, el fascismo, la Revolución cubana, la Guerra Fría, el 68 francés, etc. Y cada uno vivió estos sucesos de manera distinta. En Paz, la modernidad es un tema al que vuelve recurrentemente de manera crítica; en Lezama, sólo existen alusiones indirectas a ella. La política, en efecto, constituía uno de los mayores intereses del mexicano. Dentro de su vasta obra poética o ensayística vemos a Paz entablar un diálogo con los acontecimientos políticos de su época. Tan pronto se vuelve un firme defensor de la democracia como un fustigador del sistema burocrático mexicano. Paz era un cronista de su tiempo. Había leído a Marx y Engels desde muy joven y no tardó en caer bajo el influjo del marxismo. Muchos de sus primeros escritos tienen ecos de la literatura revolucionaria del momento. La lectura del romanticismo alemán y sobre todo su contacto con el surrealismo francés matizarían aquel ímpetu radical. Más tarde se convertiría en un crítico acérrimo del socialismo real y en general de cualquier utopía política —excepto la utopía poética— que prometiera la redención del hombre en la tierra. Si había una revolución (él prefería el concepto de “revuelta”), ésta debería ser poética y nada más. O mejor aún: la poesía era en sí misma una forma de hacer la revolución.²⁴

²⁴ Véase la crónica que hace Paz de su trayectoria política en “Itinerario”, *Sueño en libertad. Escritos políticos*, selección y prólogo de Yvon Grenier, México: Seix Barral, 2001, pp. 7-62.

Lezama, en cambio, se mantuvo al margen de la política y cuando escribió sobre ella lo hizo con cautela y casi de manera velada, incluyendo el tema dentro de su proyecto poético.²⁵ Conocía a Hegel, a Marx, a Engels, pero no le interesaban tanto como San Agustín, Tertuliano, Santo Tomás, Pascal, Plotino. Hombre religioso, católico *sui generis*, Lezama casi descreía de la política. Al comienzo, frente al régimen revolucionario, demuestra su admiración e incluso colabora con las instituciones del Estado, pero gradualmente va perdiendo la *fe* en ellas o ellas dejan de tener fe en él. Muchas de las cartas que escribe a su hermana Eloísa son una muestra de este progresivo desencanto, el cual recrudesció tras la censura de su novela *Paradiso* y alcanzó su punto más alto en el llamado “Caso Padilla” de cuyas consecuencias Lezama —injustamente— no saldría bien librado.²⁶ Así fue como el gobierno revolucionario lo condujo al estado de ostracismo en el que sobrevivió hasta su muerte, comprobando con ello que entre la política y el autor de *Muerte de Narciso* no podía darse matrimonio alguno. Lezama no era revolucionario, sino católico; no era defensor de las masas, sino el capellán de una cofradía literaria; no era marxista, sino poeta; y, para colmo, era homosexual en un régimen manifiestamente homofóbico. La poesía fue hasta el final de sus días su último refugio, un refugio que ya no correspondía con la política cultural de la isla.²⁷

²⁵ Así sucede, por ejemplo, en “A partir de la poesía”, un ensayo publicado en *La cantidad hechizada*, en el cual Lezama ve el triunfo de la Revolución cubana como una de las “eras imaginarias” de su sistema poético. Véase María Marta Luján, “José Lezama Lima y la Revolución cubana”, en Teresa Basile y Nancy Calomarde (eds.), *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...* Buenos Aires: Corregidor, 2013, pp. 335-348; y Arnaldo Cruz-Malavé, “Entre la épica y el consumo: Lezama Lima y las revoluciones”, en Juan Pablo Lupi, Marta Hernández Salván y Jorge Maturano (eds.), *Asedios a lo increado. Nuevas perspectivas sobre Lezama Lima*, Madrid: Verbum, 2015, pp. 45-82.

²⁶ Ignacio Iriarte ha estudiado en las cartas de Lezama la transformación que sufrió desde el triunfo de la Revolución cubana hasta sus últimos días. Así, dice Iriarte, Lezama paso de ser un creyente revolucionario a concebirse a sí mismo como un martir del régimen a favor de la ciudad. Véase Ignacio Iriarte, “Los secretos de La Habana”, en Teresa Basile y Nancy Calomarde (eds.), *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...*, *op. cit.*, pp. 377-394.

²⁷ Sobre este tema hay abundante bibliografía; a manera de referencia, véase Pedro P. Porbén, *La revolución deseada: prácticas culturales del hombre nuevo en Cuba*, Madrid: Verbum, 2014, p. 142; Guillermo Cabrera

El 18 de octubre de 1968 Octavio Paz renunció a su cargo como embajador en la India. Días antes había sucedido la masacre estudiantil de Tlatelolco. Aquella dimisión era la forma como el autor de *Libertad bajo palabra* protestaba contra los hechos ocurridos. Como poeta e intelectual, Paz no podía pertenecer a un aparato estatal que asesinaba a los jóvenes de su país. En general, el mexicano pocas veces se quedó callado ante los excesos del poder. En su momento cuestionó los campos de concentración de la Unión Soviética y de forma similar reprobó el centralismo autoritario del PRI. Bajo este mismo ímpetu manifestó sus reservas frente al socialismo cubano. Tres veces lo llamaron a participar en eventos organizados por Casa de las Américas y las tres veces rechazó la invitación. En carta de 1964 a Roberto Fernández Retamar expresa: “La política: no creo en lo que tú crees pero mi disidencia y aun mi oposición no me convierten en un enemigo de Cuba”.²⁸ Y en realidad era así. Al comienzo, como Lezama, Paz había visto con buenos ojos al triunfo de Fidel Castro. Luego, tras los signos de autoritarismo que dejaba entrever el gobierno revolucionario, fue perdiendo la ilusión. Evitaba todo radicalismo. Y cuando sucede el “Caso Padilla”, Paz adopta definitivamente el papel de un opositor más.²⁹

En el caso de Lezama, éste jamás obtuvo el permiso para salir de la isla, aun cuando el motivo fuera viajar para recibir un premio por su novela *Paradiso*. Se conformó con vivir de las noticias que le llegaban desde el extranjero sobre el éxito que alcanzaba su propia obra. Fue prudente en ese aspecto. En las entrevistas que le hicieron no aludió al tema del

Infante, *Mea Cuba*, México: Vuelta, 1993, p. 116; Eliseo Alberto, *Informe contra mí mismo*, México: Alfaguara, 2011, p. 81; Reinaldo Arenas, *Necesidad de libertad. Mariel: testimonio de un intelectual disidente*, México: Kosmos, 1986, pp. 170-173.

²⁸ “Para un epistolario cubano de Octavio Paz”, *Revista Casa de las Américas*, no. 211, abril-junio, 1998, pp. 102-127, especialmente p. 118.

²⁹ Véase Enrique Krauze, *Octavio Paz. El poeta y la Revolución*, México: Debolsillo, 2011, p. 145. También Rafael Rojas, “El gato escaldado. Viaje póstumo de Octavio Paz a La Habana”, *Zona Paz*, https://zonaoctaviopaz.com/detalle_conversacion/404/el-gato-escaldado-viaje-postumo-de-octavio-paz-a-la-habana (consultada el 4 de octubre de 2021).

ostracismo. Simplemente esperó. En las cartas de aquellos años jamás hace mención directa a su condición marginal en la cultura oficial de la isla. Si tenemos noticias del maltrato que sufrió por parte del régimen cubano es gracias a la pluma de amigos que lo visitaron en la isla o de cubanos que partieron hacia el exilio —entre ellos la propia hermana del poeta. En carta de José Luis Martínez a Octavio Paz fechada el 24 de junio de 1981, el primero le comenta al segundo que ha leído la correspondencia publicada entre Lezama y su hermana y manifiesta su asombro respecto de que en ellas se mencione el nombre de Octavio Paz como una de las amistades del cubano. Pero líneas más adelante agrega: “las [cartas] destinadas a la hermana Eloísa, recopiladora, tienen una obsesión familiar y religiosa raras en estos tiempos, y una reticencia y pudor para emitir cualquier mención a las nuevas circunstancias cubanas, que vuelve angustioso. Sólo se conciente alusiones a sus carencias —medicinas, ropa, comida—. Yo tenía la falsa idea de un Lezama Lima, gordo, rico y hedonista; y aquí aparece un hombre solitario, pobre, asmático y rechazado, que sobrevive”.³⁰ La imagen que dibuja José Luis Martínez del “peregrino inmóvil” es estremecedora y refleja la poca información que se tenía sobre su precaria situación dentro de la isla.

Lezama murió el 9 de agosto de 1976. La Unión de Escritores y Artistas de Cuba, que durante años lo había proscrito de la vida cultural cubana, le rindió un homenaje. El Comité Central del Partido Comunista hizo lo mismo. Tal acontecimiento no podía pasar inadvertido. Lezama era ya un símbolo de la literatura cubana y el Estado revolucionario no podía soslayarlo más. Ese mismo año, en México, el gobierno mexicano —con Luis Echeverría a la cabeza— intervenía el periódico *Excélsior*; este suceso causó la renuncia de su director y de manera concomitante la desaparición de la revista *Plural*, fundada por Octavio Paz seis

³⁰ Octavio Paz y José Luis Martínez, *Al calor de la amistad. Correspondencia 1950-1984*, edición de Rodrigo Martínez Baracs, México: Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 120-121.

años antes. El poder volvía a cercenar la letra. Sin embargo, el autor de *El laberinto de la soledad* no tardaría en poner manos a la obra en un nuevo proyecto editorial. En diciembre de 1976, a pocos meses de la muerte de Lezama, el poeta mexicano y escritores cercanos a su círculo intelectual dieron a conocer la revista *Vuelta*, publicación de crítica y literatura cuyo propósito, según la presentación de Paz, era “seguir siendo independientes”.³¹ Y eso es lo que intentaría hacer a pesar de las presiones políticas que iría recibiendo durante la vida activa de la revista. Paz, a diferencia de Lezama, prefería confrontar antes que guardar silencio frente a los abusos del poder. Desde luego, hablamos de situaciones diferentes: la actitud crítica en México no eran tan cuestionada como en La Habana. El autoritarismo mexicano implicaba menos sangre que el cubano. Más allá de esto, sin embargo, resulta simbólico que la nueva revista del autor de *Libertad bajo palabra* hubiese nacido el mismo año en que Lezama moría casi en soledad en un hospital de Cuba. El propio Lezama habría explicado esto como el efecto del “azar concurrente”, una idea fundamental dentro de su sistema poético. De algún modo, y más allá de las circunstancias especiales que motivaron la aparición de la revista, Octavio Paz quizá tuvo en mente la obra de su amigo de La Habana y las cuestiones políticas que circundaron los últimos años de su vida: *Vuelta* también era de Lezama. Malva Flores escribe al respecto: “Desde el primer número de *Vuelta* se dejó sentir la brisa de la isla. Era el aire salado que traía la noticia del fallecimiento de Lezama Lima, ocurrido cuatro meses atrás, el 9 de agosto de 1976, cuando *Plural* ya había desaparecido. No era un texto político, era literario: una larga revisión de su obra, realizada por Juan García Ponce (“Imagen posible de José Lezama Lima”, 1 de diciembre de 1976)”. Era un homenaje de *Vuelta* dedicado a Lezama, una forma simbólica de despedirlo. Y agrega Malva Flores:

³¹ Octavio Paz, “Vuelta”, 1, diciembre de 1976, p. 5.

A la obra, la correspondencia y la vida del “peregrino inmóvil”, como Lezama mismo se describió, *Vuelta* dedicó numerosos artículos que dieron constancia de la vida de aquel hombre que desde adolescente “repetía de memoria los discursos de José Martí, la prosa, los versos ante un espejo muy grande con una consola antigua: ‘Para Cuba que sufre, la primera palabra’” —según recordó Eloísa Lezama Lima, en la entrevista que le concedió a Nedda G. de Anhalt (*Vuelta*, 143, 1988). Bajo la “brusca luz del súbito”, decía Severo Sarduy ante las páginas del *Diario* lezamiano, el autor de *Paradiso* había hecho visible la “isla interrogada, la isla en peso, la isla anunciada en Isaías y en Séneca: la fiesta que nunca se llegó a realizar” (*Vuelta*, 200, 1993). La presencia de Lezama recorrió toda la vida de una publicación que en su último, antológico número, incluyó el artículo de Julieta Campos, “Lezama o el heroísmo secreto”, que previamente habíamos leído en el número 52 de la revista, en marzo de 1981. “El no debe regresar: Cabrera Infante es demasiado polémico para poder vivir aquí”, recordó el autor de *Tres tristes tigres* que decía Lezama, en el homenaje que le dedicó en el número tres al “único de los escritores cubanos que no asistió” a la “farsesca confesión de Heberto Padilla en la Unión de Escritores” y cuyos solitarios y silenciosos años finales apenas habían sido rotos por la plática con Severo Sarduy, que era prácticamente su único vínculo con el exterior.³²

En este sentido, *Vuelta*, la última revista dirigida por Octavio Paz, sería también una publicación relacionada simbólicamente con la obra y la imagen de José Lezama Lima, una “vuelta” a la amistad entre los dos poetas, la “vuelta” hacia ese espacio simbólico compartido entre dos compañeros de viaje que pusieron a la poesía en el centro de su obra —uno como refugio, otro como crítica— ante los avatares del poder político.

³² Malva Flores, *Viaje de Vuelta. Estampas de una revista*, México: Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 170-171.

SOBRE EL PRESENTE ESTUDIO

En torno de la obra de Octavio Paz y José Lezama Lima existe una bibliografía abundante. La crítica dedicada a ellos frecuentemente señala afinidades y diferencias entre ambos escritores, pero pocas veces los ha estudiado de manera conjunta. Al respecto, destacan los trabajos realizados por Ramón Xirau, *Poesía y conocimiento: Borges, Lezama Lima y Octavio Paz*³³ y Lisset Martínez, *El escritor como crítico literario: una aproximación a Octavio Paz y José Lezama Lima*.³⁴ El primero es en realidad una exploración —hecha por separado— de las poéticas de los autores mencionados en el título y de vez en cuando se anima a trazar algunas comparaciones. El segundo libro se concentra específicamente en Paz y Lezama y los analiza en su papel de críticos literarios. Este último es efectivamente un aporte significativo para la indagación conjunta de nuestros dos poetas y un antecedente fundamental de la investigación que pretendo llevar a cabo. Más allá de estos estudios sólo existen referencias dispersas en artículos y libros que indican rasgos en común —o divergencias— pero sin profundizar más en el tema.³⁵

Sí existen, afortunadamente, investigaciones relacionadas tangencialmente con nuestro tema, páginas dedicadas a reflexionar sobre la relación de Lezama Lima con México o los vínculos de Octavio Paz con Cuba. En el primer caso, por ejemplo, cabe mencionar el libro de Javier Hernández Quezada, *La imago mexicana en la obra de José Lezama Lima*,

³³ Ramón Xirau, *Poesía y conocimiento: Borges, Lezama Lima y Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz, 1978.

³⁴ Lisset Martínez, *El escritor como crítico literario: una aproximación a Octavio Paz y José Lezama Lima*, New York: St. John's University, 2000.

³⁵ No podemos dejar de mencionar el estudio de Álvaro Manuel Machado, "Octavio Paz e José Lezama Lima: Neo-Barroco, Cultura Aberta, Nova Cosmogonia", en *Camões. Revista de Letras e Cultura Lusófonas*, Portugal, no. 2, jul-set, 1998, pp. 29-36; así como el de Alan Ojeda, "La herencia hermética de la literatura latinoamericana. Tradiciones subterráneas en Octavio Paz y José Lezama Lima", *Revista Luthor*, Buenos Aires, No. 40, 2018, pp. 23-36.

quizá el estudio más completo sobre el tema mexicano en el poeta de La Habana.³⁶ Sin embargo, aunque esta obra es de suma importancia para la investigación que pretendemos llevar a cabo, deja de lado —por obvias razones metodológicas— el otro elemento de la ecuación que es materia de nuestro interés: la importancia de Cuba y de los poetas originistas en la obra de Octavio Paz. En el mismo sentido debemos citar artículos como el de Rafael Rojas, “México en Lezama Lima” y otros de la misma índole, que abordan la relación del poeta cubano con la cultura mexicana.³⁷ También podemos destacar el libro de Adriana Kanzevolski, *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*,³⁸ en el que la autora analiza la relación de Lezama Lima y compañía con algunos escritores mexicanos, entre ellos Octavio Paz. En la sección que nos interesa Kanzevolski se concentra especialmente en vincular *Orígenes* con revistas mexicanas como *Contemporáneos* y *Taller*. Con este proceder, la autora obtiene buenos resultados, aunque no toma en cuenta que las publicaciones mexicanas no coincidieron en el mismo periodo que la revista cubana. En este sentido, me parece que la estrategia más idónea —para fines comparativos— es la de realizar un paralelismo entre *Taller* y *Espuela de Plata*, ya que éstas sí tuvieron vigencia casi durante los mismos años y, de algún modo, coincidieron en la búsqueda de una nueva sensibilidad por parte de Lezama y Paz.

³⁶ Javier Hernández Quezada, *La imago mexicana en la obra de José Lezama Lima*, Puebla: Universidad Iberoamericana de Puebla, 2011.

³⁷ Por mencionar sólo algunos ejemplos, José Prats Sariol, “Lezama, Puebla, una imagen”, en Víctor Toledo (ed.), *Refutación de los espejos*, México: Universidad de Puebla, 2010, pp. 48-54, y Edinson Aladino, “El peregrino inmóvil: José Lezama Lima en México”, en Ana María Dolores Huerta Jaramillo y Lilián Illades Aguiar (coords.), *Trayectos de fulgor. Libros y viajes en circulación de saberes. Siglos XVI al XXI*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2016, pp. 347-358, o Sergio Ugalde Quintana, *La biblioteca en la isla. Una lectura de La expresión americana, de José Lezama Lima*, Madrid: Colibrí, 2011, donde se dedican algunas páginas a comentar la importancia de México en *La expresión americana*.

³⁸ Adriana Kanzevolski, *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2004. De igual forma, Olga María Rodríguez Bolufé, *Relaciones artísticas entre Cuba y México (1920-1950). Momentos claves de una historia*, México: Universidad Iberoamericana, 2011, donde se dedican algunas páginas al estudio del legado del arte de México en Lezama Lima.

Por otra parte, respecto del tema de Octavio Paz y la literatura cubana, la crítica ha sido más reticente. Es algo que muchas veces se da por supuesto. No obstante, podemos mencionar los artículos de Rafael Rojas, “Lecturas cubanas de Octavio Paz”³⁹, “El gato escaldado. Viaje póstumo de Octavio Paz a La Habana”⁴⁰ o “La Revolución en Paz”.⁴¹ En el primero, el historiador hace un repaso de los libros cubanos que Paz conocía; en el segundo, trata de la “recuperación póstuma” de Octavio Paz por parte del régimen revolucionario, y en el tercero analiza la idea que el mexicano tenía de los movimientos armados entre los que se incluye, por supuesto, el cubano. Son escritos dedicados especialmente a señalar la complicada relación del autor de *El laberinto de la soledad* tuvo con el régimen de la Revolución cubana. En general, el interés casi siempre se concentra en este último tema, según lo podemos observar en estudios fundamentales sobre la obra del mexicano como *Octavio Paz y la Revolución* de Enrique Krauze, *Octavio Paz en su siglo* de Christopher Domínguez Michael, o *Plural en la cultura literaria y política latinoamericana. De Tlatelolco a “El ogro filantrópico”* de John King.⁴² Más allá de esto, tales libros pocas veces analizan de manera concreta la relación de Paz con Cuba o sus vínculos con José Lezama Lima.

Esta es la razón que justifica el presente trabajo. En él estudio a Lezama y Paz de manera conjunta y paralela como “casos” de escritores que, desde sus respectivas tradiciones nacionales, operaron una renovación de la tradición poética en Hispanoamérica tras el ocaso

³⁹ *Vuelta*, núm. 259, junio de 1998, pp. 81-84.

⁴⁰ *Zona Paz*, *loc. cit.*

⁴¹ En *La polis literaria. El boom, la Revolución y otras polémicas de la Guerra Fría*, México: Taurus, 2018, pp. 23-45.

⁴² John King, *Plural en la cultura literaria y política latinoamericana. De Tlatelolco a “El ogro filantrópico”*, México: Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 85-126; Enrique Krauze, *Octavio Paz y la Revolución*, *op. cit.*; Christopher Domínguez Michael, *Octavio Paz en su siglo*, México: Debolsillo, 2016, p. 241; Maarten Van Delden, *Reality in movement. Octavio Paz as Essayist and Public Intellectual*, Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 2021.

de las vanguardias. Mi intención es mostrar la manera en que los dos autores tuvieron, por un lado, que disputar un lugar en sus tradiciones nacionales, y, por otro, se vieron en la necesidad de forjar vínculos colaborativos —transnacionales— para impulsar sus respectivos proyectos literarios. En este sentido, mi estudio no se concentra únicamente en hacer un análisis comparativo, sino también se interesa por indagar el aspecto relacional, dialógico, el intercambio y las formas de sociabilidad que practicaron los dos autores. Me baso en la idea de que las diferencias tienen un punto de convergencia y el punto de convergencia involucra, a su vez, la diferencia.

En cuanto a los aspectos metodológicos, me baso de manera amplia en la teoría de campo literario de Pierre Bourdieu⁴³ y el concepto de “tradición” desarrollado por Raymond Williams en *Marxismo y literatura*.⁴⁴ Sobre los vínculos colaborativos, me valgo

⁴³ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, traducción de Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama, 2000, pp. 319-320: “Muchas prácticas y representaciones de los artistas y de los escritores (por ejemplo, su ambivalencia tanto para con el ‘pueblo’ como para con el ‘burgués’) sólo pueden explicarse por referencia al campo del poder, dentro del cual el propio campo literario (etc.) ocupa una posición dominada. El campo de poder es el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en específico). Es la sede de luchas entre ostentadores de poderes (o de especies de capital) diferentes, como las luchas simbólicas entre artistas y los ‘burgueses’ del siglo XIX, por la transformación o el valor relativo de las especies de capital que determina, en cada momento, las fuerzas susceptibles de ser comprometidas en esas luchas”. Y más adelante agrega: “Uno de los envites centrales de las rivalidades literarias es el monopolio de la legitimidad literaria, es decir, entre otras cosas, el monopolio de poder decir con autoridad quién está autorizado a llamarse escritor o incluso a decir quién es escritor y quién tiene autoridad para decir quién es escritor; o, si se prefiere, el monopolio del *poder de consagración* de los productores y los productos” (pp. 331-332). Al respecto, Gisèle Sapiro explica la dinámica del campo literario en los siguientes términos: “El campo es un espacio jerarquizado donde la posición que el escritor ocupa determina muchas veces su actuar: La estructura del espacio de posiciones se determina entonces por la distribución desigual del capital específico. Esta opone principalmente a los escritores reconocidos, que ocupan una posición dominante y pueden, por consiguiente, imponer su concepción sobre la literatura, y a quienes ocupan una posición dominada, en general los recién llegados o los escritores marginales. La división entre ‘dominantes’ y ‘dominados’ [...] da cuenta de un principio de oposición sociológica más general entre ‘establecidos’ y *outsiders*, o entre ‘antiguos’ y ‘nuevos integrantes’, pero en el campo literario reviste formas muy singulares, asociadas a los modos de acumulación de capital simbólico propios de este universo”, Gisèle Sapiro, *La sociología de la literatura*, traducción Laura Fóllica, México: Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 37.

⁴⁴ Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, traducción de Pablo di Masso, Barcelona: Península, 1997, pp. 137-138: “A partir de un área total posible del pasado y el presente, dentro de una cultura particular, ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados y otros significados y prácticas son rechazados o excluidos”; véase también Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980, pp. 140-141: “Raymond Williams sostiene que el establecimiento de

principalmente de conceptos como el de “redes literarias”, “intercambio de bienes simbólicos” y “prácticas de sociabilidad”, elaborados especialmente por la teoría literaria y la sociología de la literatura.⁴⁵ Al utilizar estas categorías deseo complejizar la idea de Pierre Bourdieu y sus seguidores en torno a que los escritores intervienen en el campo mediante la disputa, sin tomar en cuenta que en esas disputas también se establecen alianzas con otros agentes que pueden colaborar en el desarrollo de sus respectivos proyectos, tal como sucede en los casos de Lezama y Paz. En este sentido, analizo la figura de ambos escritores a través del “enfoque agónico” de la literatura —escritores que disputan un lugar dentro de la tradición— y “el enfoque colaborativo” —escritores que establecen redes literarias y prácticas de sociabilidad.

He dividido mi estudio en dos secciones generales. En la primera, se analizan los “comienzos” literarios de Octavio Paz y José Lezama Lima y la forma en que se insertaron en el campo literario de sus respectivos países, revisaron críticamente su tradición e

una tradición depende de la actividad desarrollada por instituciones ideológico-culturales y que ésta siempre supone una hegemonía social determinada [...]. Toda ruptura en la tradición supone el surgimiento de nuevos contenidos ideológicos y estéticos. Más aún, cuando esta ruptura es profunda o duradera, indica también la imposición de una nueva dirección sobre toda la cultura, es decir, que un nuevo sector social, que hasta entonces funcionaba subordinado, logró imponer su hegemonía. Aparecen entonces nuevos gustos, se reorganiza el público y, por ende, cambia la estructura del campo de la historia literaria: una nueva tradición se convierte en predominante y escribe su sistema”.

⁴⁵ Sobre las “redes intelectuales” y las “prácticas de sociabilidad”, Gisèle Sapiro dice: “El estudio de las redes informales, de contornos porosos e interconexiones relativamente aleatorias, que son susceptibles de activarse de forma coyuntural [puede] basarse en afinidades electivas (relaciones de amistad) o, por el contrario, en ‘vínculos débiles’ o indirectos, en palabras de Granovetter, que se revelan a menudo muy potentes en términos de efectos sociales (de hecho, los vínculos débiles siempre se definen en relación con los otros vínculos fuertes)”. Gisèle Sapiro, “Redes, institución(es) y campo”, en *Bourdieu después de Bourdieu*, Diana Sanz Roig (comp.), Madrid: Arcos, 2014, pp. 123-141, p. 137. Por su parte, tomo en cuenta las indicaciones de Alexandra Pita González cuando afirma: “en los estudios de historia intelectual y/o de los intelectuales, se ha incorporado el estudio de las redes de una manera heterogénea y poco sistemática. Eso se dio, en parte, porque a diferencia de la historia social o política, los intelectuales se vinculan a través de amistad y camaradería más que por el compadrazgo, el parentesco o los negocios. Si bien existe un intercambio de bienes culturales (publicaciones), capitales simbólicos (ideas) y favores, es más difícil señalar qué aportó cada uno y con qué regularidad. A esto se debe sumar el que, a diferencia de la documentación utilizada para redes mercantiles, la utilizada para el estudio de los intelectuales se basa fundamentalmente en cartas, memorias y diarios, razón por la cual las reconstrucciones son siempre parciales”. Alejandra Pita González, “Introducción” al tomo *Redes transnacionales en América Latina durante la entreguerra*, Alejandra Pita González (comp.), México: Miguel Ángel Porrúa, 2016, p. 9.

inauguraron una nueva sensibilidad poética. El objeto de estudio en esta sección consiste en las prácticas culturales y literarias que nuestros dos autores desarrollaron —en compañía de amigos— en las revistas *Espuela de Plata* y *Taller*. Los puntos de contraste y de similitud son evidentes en este apartado, pero también las redes y las influencias que mantuvieron con otros escritores y, especialmente, con aquellos que pertenecieron al exilio español. En la segunda sección me concentro en el estudio de los vínculos, el intercambio de bienes simbólicos y las prácticas de sociabilidad que nuestros dos poetas entablaron entre sí a través del diálogo textual (ensayístico, epistolar y poético): Paz con Lezama Lima y los demás integrantes del grupo “Orígenes”; y Lezama con Octavio Paz y la cultura mexicana en general.

Cabe decir que mi indagación no pretende erigirse como un análisis definitivo sobre el tema, sino que más bien quiere ser una aproximación que posibilite nuevas reflexiones por parte de la crítica lezamiana y paciana; pienso que aún hace falta un estudio riguroso y profundo desde la literatura comparada, pero tal empresa ha de surgir de la concurrencia de esfuerzos de los investigadores dedicados a la obra de uno y otro escritor.

PRIMERA PARTE

DOS PROYECTOS GENERACIONALES:

TALLER Y ESPUELA DE PLATA

Siempre que un grupo de jóvenes escritores se junta, quiere modificar el mundo, quiere llegar al cielo, quiere defender el infierno, y lo único que se les ocurre es fundar una revista. Éste ha sido el secreto. Después, la fundación de revistas ha obedecido a razones de orden espiritual y también, ideológico. Por ejemplo, *Taller* no la fundé yo, la fundamos un grupo de amigos.

Octavio Paz, en entrevista de Enrico Mario Santí

La raíz de *Verbum*, de *Espuela de Plata*, de *Nadie Parecía*, de *Orígenes* fue la amistad, el trato frecuente, la conversación, el paseo inteligente. Estábamos muy al lado de los pintores Lozano, Mariano, Portocarrero, y de los músicos, Ardévol, primero, Julián Orbón, después. Esta amistad estaba por encima de hacer o no hacer revistas, porque las revistas fueron desapareciendo y la amistad ha subsistido.

Interrogando a Lezama Lima

PRELIMINAR

En las siguientes páginas me concentro en el estudio de los “comienzos” literarios de José Lezama Lima y Octavio Paz.⁴⁶ Para ello, me baso en la idea de que todo escritor recién llegado a la literatura disputa un sitio dentro del campo literario con aquellos que ocupan un lugar privilegiado dentro del mismo.⁴⁷ En este sentido, me interesa principalmente atender a un momento específico en los primeros pasos de la trayectoria literaria de Paz y Lezama: aquél en que los dos poetas fundaron y participaron en las revistas *Taller* y *Espuela de Plata*. El hecho de elegir estas publicaciones y no otras se debe a que ambos órganos resultaron representativos de la forma en que intervinieron en sus respectivos campos para impulsar sus propias propuestas de renovación estética.⁴⁸

Cabe aclarar que en esta primera parte estudio a Paz y Lezama inmersos en el ambiente de las revistas mencionadas durante los primeros pasos de sus respectivas poéticas,

⁴⁶ En el ensayo “Leer los comienzos. Orientaciones teóricas, Borges, Saer”, Julio Premat señala la importancia de analizar el origen de todo escritor dentro de un campo literario específico, o lo que él denomina: el estudio de la “entrada en la literatura”: “Comenzar determina lo que sigue, construye la principal entrada en lo que se leerá, establece relaciones de continuidad y antagonismo con lo escrito antes. Y, más allá, Said postula que comenzar es el primer paso en la producción intencional del sentido. Ampliando estas ideas, encontramos las determinaciones de una entrada en la literatura como un modo de situar y de poner en resonancia una producción en un campo literario y ante una biblioteca heredada”. Julio Premat, “Leer los comienzos, Orientaciones teóricas, Borges, Saer”, *Cuaderno Lírico. Revista de la Red Interuniversitaria de Estudios sobre las Literaturas Rioplatenses Contemporáneas en Francia*, 7, 2012, pp. 1-18. Un análisis de este tipo lo ha llevado a cabo Arcadio Díaz Quiñones en *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*, Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 2006. También véase Edward W. Said, *Beginnings: Intention and Method*, New York: Columbia University Press, 1975.

⁴⁷ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, pp. 319-320.

⁴⁸ Hay que recordar aquí la importancia de las revistas como toma de posición respecto de la tradición. Beatriz Sarlo afirma: “A diferencia de los poemas o las ficciones, la sintaxis de la revista (que obviamente incluye) se diseña para intervenir en la coyuntura, alinearse respecto de posiciones y, en lo posible, alterarlas, *mostrar* los textos en vez de solamente publicarlos. Por esta razón, es casi obvio agregar que el discurso cultural en las revistas no es sólo de matriz teórico-crítica y de género ensayístico [...]. Por el contrario, el discurso *cultural* es la *política* de las revistas”, en Beatriz Sarlo, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *América: Cahiers du CRICCAL*, no. 9-10, 1992, *Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970*, pp. 9-16 y 11-12.

cuando ellos tomaron posición sobre los distintos debates literarios y culturales de la época y participaron en un espacio colectivo que muchas veces se torna conflictivo, sin querer proyectar la idea de que tales revistas son sinónimo de una sola persona, en este caso, José Lezama Lima y Octavio Paz. Mi intención es, pues, analizar a los dos autores en su circunstancia, usando como anclaje su papel en *Taller y Espuela de Plata*.

Para tal efecto, he dividido el presente apartado en cuatro secciones. En la primera, realizo una breve descripción de los rasgos generales de las revistas en cuestión. En la segunda me concentro en el estudio de los proyectos estéticos que Paz y Lezama Lima trataron de impulsar a través de *Taller y Espuela de Plata*. En la tercera analizo el despliegue de las dos revistas en torno a un tema que interesó a los dos poetas: el vínculo entre poesía e historia. En la cuarta sección examino las prácticas de amistad que Paz y Lezama Lima, a través de *Taller y Espuela de Plata*, mantuvieron con algunos de los escritores del exilio español y la manera en que los hicieron formar parte de su proyecto cultural.

MÉXICO Y CUBA: DOS REVISTAS

En 1938, Rafael Solana, Octavio Paz, Alberto Quintero Álvarez y Efraín Huerta fundan la revista *Taller*.⁴⁹ Todos ellos habían nacido alrededor de 1915 y para esas fechas no pasaban de los veinticinco años. El proyecto tuvo su origen en una reunión que propuso Rafael Solana,

⁴⁹ Sobre la revista *Taller*, puede consultarse a Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, México: Era, 2004, pp. 358-386. También Rafael Solana, “Barandal, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva”, en *Las revistas literarias de México*, México: INBA, 1963, pp. 196-199; Alicia Correa Pérez, “La generación de *Taller*, su revista y los exiliados”, en *AIH. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 3, Monterrey, México, julio de 2007, pp. 491-512; Angélica López Plaza, “Políticas textuales y gráficas de *Taller*: diálogos literarios entre escritores mexicanos y exiliados españoles”, en Liliana Weinberg (coord.), *El ensayo en diálogo*, t. II, México: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe/Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 83-106.

por entonces director de la revista *Taller Poético* (1936-1938). Paz recuerda este momento con las siguientes palabras: “En el curso de la reunión Solana nos dijo que había decidido transformar *Taller Poético* en una revista literaria más amplia y en la que se publicasen también cuentos, ensayos, notas críticas y traducciones. Para realizar esta idea deseaba contar con nuestra ayuda”.⁵⁰ Con este propósito nació *Taller*, una revista que no sólo pretendía combinar poesía y crítica, sino también aglutinar las voces de una nueva generación, intervenir en el panorama literario dominado por el debate nacionalista e impulsar un proyecto estético de carácter universal. Se trataba de una revista que quería trascender la coyuntura histórica mexicana. Son los años del cardenismo, del muralismo mexicano, de la educación socialista como educación oficial, de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios afiliada al Estado, de la institucionalización de la cultura revolucionaria. Proliferaban las revistas de izquierda como *Futuro*, *Universidad Obrera*, *Eurindia* o *Lectura (Revista Crítica de Ideas y Libros)*, muchas de las cuales eran promovidas por el gobierno o estaban vinculadas a organizaciones populares de obreros.⁵¹ Dos publicaciones periódicas eran las que ocupaban un lugar central en el campo literario. Por un lado, *Letras de México: Gaceta Literaria y Artística*, fundada y dirigida por Octavio G. Barreda, órgano difusor catalogado por sus críticos como “aristocrático” y “artepurista”⁵²; por otro, *Ruta*, revista dirigida por Ermilo Abreu Gómez y Germán List Arzubide, una publicación de marcado compromiso político, cuyo propósito era “luchar contra el fascismo y el imperialismo”.⁵³ La divergencia de objetivos es señal de la polarización existente en el ambiente cultural de la

⁵⁰ Octavio Paz, “Antevíspera: *Taller*”, en *Obras Completas*, t. 4, p. 96.

⁵¹ Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje...*, *op. cit.* p. 205.

⁵² Armando Pereira (coord.), *Diccionario de literatura mexicana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Ediciones Coyoacán, 2000, pp. 236-238.

⁵³ *Ibid.*, pp. 323-326.

época: se estaba comprometido o no se estaba. *Taller* vendría a ofrecer una alternativa. El hecho de que *Letras de México* y *Ruta* fueran impulsadas por figuras de la generación anterior no era visto con buenos ojos por los jóvenes escritores. En el ideario de sus fundadores, *Taller* quería ser un espacio para dotar de representación a la juventud letrada y dar cauce a una nueva sensibilidad. Enrico Mario Santí escribe al respecto: “Desde *Contemporáneos*, el fenómeno no se había repetido con tanto éxito. *Taller* logra reunir a figuras hasta entonces dispersas: además de los *Contemporáneos*, a escritores jóvenes como Huerta, Revueltas y Henestrosa; más tarde, a muchos españoles desterrados. Y al incorporarse el propio Paz, la revista logra atraer al escritor más importante de la joven generación”.⁵⁴

Espuela de Plata, por su parte, fue fundada en 1939. Los responsables de su aparición fueron un poeta, un crítico de arte y un pintor: José Lezama Lima, Guy Pérez Cisneros y Mariano Rodríguez respectivamente. Este último recuerda el acontecimiento de la siguiente manera: “En 1939, a Portocarrero y a mí se nos ocurrió la idea de editar una revista de artes plásticas. Empezamos entonces a recaudar dinero entre los amigos, unos nos dieron cinco pesos, otros más, otros menos. Lezama, por su parte, tras la desaparición de *Verbum*, tenía la intención de sacar una nueva publicación literaria, y me propuso unir los dos proyectos. Yo estuve de acuerdo, le entregué el dinero recogido, y fue así como surgió *Espuela de Plata*”.⁵⁵ La revista era así la conjunción de dos pulsiones latentes en la joven generación de escritores y artistas cubanos: el arte y la literatura. Como sugiere Gema Areta, estaba integrada al mismo tiempo por una “ciudad de las letras” y por una “república de las artes figurativas”.⁵⁶

⁵⁴ Enrico Mario Santí, “Primeras letras”, *El acto de palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*, pp. 24-69, p. 49.

⁵⁵ Mariano Rodríguez, “Un gallo color ladrillo para José Lezama Lima”, en Carlos Espinosa (comp.), *Cercanía de Lezama Lima*, La Habana: Letras Cubanas, 1986, p. 41.

⁵⁶ Gema Areta, “La cultura del rumor”, en el prólogo a la edición española de *Espuela de Plata. Cuaderno Bimestral de Arte y Poesía [La Habana, 1939-1941]*, Sevilla: Renacimiento, 2002, pp. 22-26, p. 23.

Desde el punto de vista de sus fundadores, el objetivo de la publicación era promover el renacimiento artístico de la isla más allá de la excitación política de la época. Cabe señalar que, paralelamente al nacionalismo mexicano, en Cuba se vivía una efervescencia nacionalista similar por la política cultural de Fulgencio Batista.⁵⁷ Y, como en México, en el ambiente intelectual circulaba la exigencia del compromiso social en revistas como *El Comunista*, *Fundamentos* y *Mediodía*, siendo esta última —en la que participaron Juan Marinello, Nicolás Guillén y José Antonio Portuondo— la publicación de mayor trascendencia hacia finales de los años treinta.⁵⁸ La política dominaba el panorama de la isla debido a las consecuencias recientes que había producido la llamada “Revolución del 33” — el golpe de Estado y la caída de Machado— y la defensa permanente de la patria ante el intervencionismo norteamericano del momento.⁵⁹ *Espuela de Plata* nacía de esta manera en un ambiente de intensa agitación política y presiones sociales; de hecho, una de sus mayores aspiraciones era, precisamente, trascender mediante la poesía la situación cultural de la isla.

Volviendo a *Taller*, en el momento de su fundación, Octavio Paz contaba con una trayectoria prometedora y envidiable para su edad. Como hemos mencionado en la introducción, en 1931 había fundado la revista *Barandal* con algunos amigos de la Escuela Nacional Preparatoria (1931) y, dos años más tarde, *Cuadernos del Valle de México* (1933-1934).⁶⁰ Por otro lado, había publicado ya tres poemarios importantes: *Luna silvestre* (1933), *Raíz del hombre* (1937) y *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España* (1937).⁶¹ Todos

⁵⁷ Martín López Ávalos, *La clase política cubana o la historia de una frustración. Las élites nacionalistas*, México: Siglo XXI/Universidad de Quintana Roo, 2003, pp. 92-100.

⁵⁸ Enrique Sáinz y Ricardo Hernández Otero, “Contexto político, social y económico. Rasgos de la vida cultural en Cuba: temas y actitudes”, en *Historia de la literatura cubana. Tomo II. La literatura cubana entre 1899 y 1958. La República*, La Habana: Letras Cubanas, 2003, pp. 181-272, p. 220.

⁵⁹ Enrique Ross, *La revolución de 1933 en Cuba*, Miami: Ediciones Universal, 2005.

⁶⁰ Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, pp. 89-162.

⁶¹ El concepto de “capital simbólico” se define también de acuerdo al propio Bourdieu, según Gilberto Giménez, de la siguiente manera: “Se trata de ciertas propiedades que parecen inherentes a la persona misma del agente,

este trabajo lo había dotado de cierto capital simbólico dentro del campo literario mexicano y lo transformaban en una figura clave para la nueva generación de escritores.

Lezama Lima, de la misma manera, tenía una trayectoria envidiable al momento de la aparición de *Espuela de Plata*. En 1937 había fundado la revista *Verbum. Órgano oficial de la Asociación Nacional de Estudiantes de Derecho* (1937),⁶² y había publicado un poemario de vital trascendencia en el panorama de las letras cubanas: *Muerte de Narciso* (1937). Estas credenciales lo dotaban, como en el caso de Paz, de un capital simbólico importante en el campo de las letras de la isla. Así, los dos poetas habían comenzado su trayectoria casi de manera paralela e hicieron de la revista un medio para intervenir en el horizonte literario de cada uno de sus respectivos países.

Entre 1938 y 1941 se publicaron doce números de *Taller*. La intención era hacer una revista mensual, pero hubo espacios mayores de tiempo entre los números 1 y 2, 4 y 5, 10 y 11. El motivo de esto fue, sobre todo, la falta de recursos económicos para solventar los gastos de la revista.⁶³ *Espuela de Plata*, por su parte, tuvo únicamente seis números. Se trataba de una revista bimestral, aunque sus fundadores experimentaron complicaciones para cumplir ese objetivo: los números C y D y E y F, que hubieran debido corresponder a cuatro meses, abarcan en realidad seis meses consecutivos, de diciembre de 1939 a julio de 1940.

como la autoridad, el prestigio, la reputación, el crédito, la fama, la notoriedad, la honorabilidad, el buen gusto, etc. Así entendido, el capital simbólico ‘no es más que el capital económico o cultural en cuanto conocido y reconocido’ [...]. En efecto, lejos de ser naturales o inherentes a la persona misma, tales propiedades sólo pueden existir en la medida en que sean reconocidas por los demás. Es decir, son formas de crédito otorgadas a unos agentes por otros agentes”. Gilberto Giménez, “Introducción a la sociología de Bourdieu”, en *Ensayos sobre Pierre Bourdieu y su obra*, Isabel Jiménez (coord.), México: Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Estudios sobre la Universidad/Plaza y Valdés, 2004, pp. 79-90, p. 87.

⁶² Sobre *Verbum*, véase Luis Alvarenga, “‘Sólo lo difícil es estimulante’. José Lezama Lima y la revista *Verbum*”, en *Realidad: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, El Salvador, no. 85, 2002, pp. 95-108.

⁶³ Relata Octavio Paz sobre las cuatro primeras entregas: “Esos tres números no hubieran aparecido si no es por el generoso apoyo que me prestó Eduardo Villaseñor. Ocupaba un alto cargo en el gobierno de Cárdenas y amaba la poesía; al enterarse de nuestros apuros, me regaló papel y nos concedió un pequeño subsidio. Así pudimos continuar, aunque con muchísimos trabajos: entre el primer y el segundo número transcurrieron cuatro meses y entre el tercero y el cuarto otros dos”. “Antevíspera: *Taller*”, *op. cit.*, p. 97.

Como en el caso de *Taller*, las razones de estas alteraciones en la periodicidad de la entrega eran de carácter económico, y más tarde provocarían su desaparición, como sucedió a su homóloga mexicana.⁶⁴

En el caso de *Taller*, muy pronto existieron modificaciones en su organización. Durante la elaboración de la segunda entrega, Rafael Solana hizo un viaje a Europa y delegó la responsabilidad en Octavio Paz, Efraín Huerta y Alberto Quintero Álvarez, pero como Huerta y Quintero Álvarez no tenían el tiempo suficiente para hacerse cargo del trabajo que exigía la publicación, Octavio Paz, con mayor experiencia en proyectos editoriales previos, se hizo cargo de los siguientes números casi de manera individual. A partir de la quinta entrega la revista sufre una reorganización en el consejo directivo y en el diseño. Paz asume la dirección completa del proyecto, modifica el estilo de numeración (abandona los números arábigos y adopta los romanos) y amplía el nombre: *Taller. Poesía y crítica*.⁶⁵ Como veremos más adelante, la razón principal de estos cambios fue la llegada de los intelectuales del exilio español a México, varios de ellos amigos de Octavio Paz.⁶⁶

En las páginas de *Espuela de Plata* figuraron escritores cubanos, argentinos y españoles como Emilio Ballagas, Mariano Brull, Eugenio Florit, Ramón Guirao, Oscar Rodríguez Feliú, Cintio Vitier, Virgilio Piñera, Ángel Gastelu, Eliseo Diego, Marcos Fingerit, Eduardo González Lanuza, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Pedro Salinas, María Zambrano, Concha Méndez, Rubia Barcia, José Ferrater Mora, entre otros. La modernidad literaria que Lezama y su grupo pretendían implantar en la literatura y arte cubanos estaba representada por las participaciones de Iván Goll y Louis McNeice, así como

⁶⁴ Mariano Rodríguez, “Un gallo color ladrillo para José Lezama Lima”, *op. cit.*, p. 41.

⁶⁵ Sobre las modificaciones en el diseño de *Taller*, véase Angélica López Plaza, “Políticas textuales y gráficas de *Taller*: diálogos literarios entre escritores mexicanos y exiliados españoles”, *op. cit.*, pp. 84-86.

⁶⁶ Alicia Correa Pérez, “La generación de *Taller*, su revista y los exiliados”, *op. cit.*, pp. 491-493.

por las traducciones de T. S. Eliot, Walt Whitman, James Joyce, Gastón Bachelard, Mathilde Pomès, Paul Valéry, Jules Supervielle y Edmond Vandercammen.

Un impulso similar existía en *Taller*. En sus páginas participaron figuras como Alfonso Reyes, José Revueltas, Juan de la Cabada, Ermilo Abreu Gómez, Xavier Villaurrutia, Enrique González Rojo, Efrén Hernández, Jorge Cuesta, Antonio Castro Leal, Rafael Alberti, José Bergamín, María Zambrano, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, entre otros. Como se observa, el ingrediente hispánico, representado por varios escritores del exilio español, es común tanto en la revista mexicana como en la cubana. *Taller* se configuró así como una constelación de voces de diferentes generaciones y estéticas distintas bajo el ideario de los jóvenes escritores. Además, incluyó traducciones de poetas como Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, T. S. Eliot, Hölderlin, Leopardi, lo cual significó, como veremos más adelante, una toma de posición estética ante los autores defendidos en el clima del acendrado nacionalismo que se vivía en aquella época. La intención de modernizar la vida literaria mexicana se hace evidente en la selección de los autores y en las notas que aparecen en las últimas páginas de la revista, donde se divulgan las novedades editoriales que conforman el panorama de la literatura mundial.

Como podemos apreciar, *Taller* y *Espuela de Plata* coincidieron en las fechas de publicación y en el momento de agitación política nacionalista. Ambas revistas querían dar voz a la juventud letrada ante las demás opciones existentes en el campo cultural. En el ideario de sus fundadores, pretendían captar la nueva sensibilidad que circulaba en el ambiente e integrarla en un espacio donde se debatieran las propuestas estéticas de la nueva generación. A su vez, la coincidencia de autores en ambas publicaciones dice mucho de su apertura y la modernización literaria que buscaban: Baudelaire, Rimbaud y T. S. Eliot como ejemplos de poetas universales. De igual manera, la hermandad que demostraron con los

escritores del exilio español —como veremos más adelante— fue fundamental: Juan Ramón Jiménez, María Zambrano, Luis Cernuda y Pedro Salinas sobresalen en las páginas de las dos revistas. Lo anterior sin olvidar que ambas publicaciones compartieron la misma nómina de escritores latinoamericanos: Pablo Neruda, Luis Cardoza y Aragón, Marcos Fingerit, Alberto Baeza Flores, Eduardo González Lanuza. Y, finalmente, la importancia que *Taller* y *Espuela de Plata* dieron a las aportaciones de artistas como María Izquierdo, Leonora Carrington, Jorge Arche y René Portocarrero, fue señal del profundo aprecio que mantenían por la pintura y el arte en general.⁶⁷

Eran revistas de una nueva generación. El espíritu de la época demandaba una nueva sensibilidad y eso lo supieron ver sus fundadores: captaron las preocupaciones de los jóvenes escritores, las organizaron y les dieron forma en una publicación que se tomara distancia de las propuestas de la generación anterior y adoptara una posición respecto de los debates de la época. La coincidencia de ambas revistas es tan importante no sólo porque con ellas comenzó un nuevo capítulo dentro de la historia literaria mexicana y cubana, sino también porque con ellas se colocaron los primeros cimientos de la obra de dos escritores que a la postre se habrían de convertir en piezas clave de sus respectivas tradiciones nacionales: Octavio Paz y José Lezama Lima.

Sin embargo, resulta interesante el hecho de que *Taller* y *Espuela de Plata* no tuvieran colaboración entre ellas. En efecto, en la revista mexicana no aparece ningún autor cubano (sí una reseña sobre un poemario de Emilio Ballagas escrita por Octavio Paz), así como en

⁶⁷ *Taller* y *Espuela de Plata* tuvieron el impulso importantísimo de pintores de la generación del cuarenta. En ellas se dieron a conocer artistas que entrarían, con posterioridad, a formar parte del canon pictórico de cada uno de los países en cuestión. Para mayor información, véase Angélica López Plaza, “Políticas textuales y gráficas de *Taller*: diálogos literarios entre escritores mexicanos y exiliados españoles”, *op. cit.*, pp. 83-106; Gema Areta, “La cultura del rumor”, *op. cit.*, pp. 22-26.

la revista cubana no hay presencia de escritores mexicanos (aunque se hace referencia a la pintura mexicana). No se puede alegar la falta de conocimiento de ambas tradiciones: Lezama conocía a Alfonso Reyes desde inicios de la década del treinta y para esas fechas ya había leído a algunos de los escritores de la revista *Contemporáneos* en la *revista de avance*.⁶⁸ Por su parte, para esas fechas, Paz conocía ya la obra de Alejo Carpentier, Nicolás Guillén y Juan Marinello (este último había publicado en *Barandal*). Quizá lo anterior halle su explicación en el deseo de promoción generacional a nivel interno de ambos proyectos y a las imposibilidades de orden material. En el primer caso, las dos revistas se concentraron fundamentalmente en impulsar a los miembros de su propia generación antes que a sus contemporáneos de otras nacionalidades o a escritores que ya hubieran sido promovidos por las revistas de la generación precedente. Los autores de la misma edad de Lezama y Paz que llegaron a publicar en una u otra lo hicieron porque estuvieron especialmente cerca del consejo directivo, como fue el caso de muchos exiliados españoles. A lo anterior hay que agregar cuestiones de orden material: la lejanía y con ello la dificultad para conseguir direcciones de autores extranjeros, situación que fue superada conforme avanzaba la difusión de ambas publicaciones y se establecían redes mínimas de contacto con algunos de los colaboradores del exterior. Por ejemplo, en los últimos números de *Taller* se anuncia la presencia de más autores latinoamericanos, entre los que figuran los cubanos Emilio Ballagas y Eugenio Florit. Sin embargo, como se ha dicho, la imposibilidad material y sobre todo los plazos de publicación hicieron que todas estas colaboraciones nuevas no llegaran a

⁶⁸ Un tema poco tratado: la relación literaria entre la revista *Contemporáneos* y la *revista de avance*. Al respecto, véase Antonio Cajero Vázquez, “Los Contemporáneos en *Revista de Avance* (1927-1930)”, *La Jiribilla. Revista de Cultura Cubana*, no. 713, año XII, La Habana, Cuba, 2015, s/p. <http://www.epoca2.lajiribilla.cu/articulo/9536/los-contemporaneos-en-revista-de-avance-1927-1930> (Página consultada el 13 de febrero de 2018).

concretarse. *Taller y Espuela de Plata* apenas tendrían tiempo de lograr cierto grado de consagración a nivel latinoamericano como para atraer a más colaboradores y apoyarse entre ellas durante el periodo en que estuvieron vigentes. En 1941 ambas revistas dejaron de figurar en el panorama literario mexicano y cubano por falta de presupuesto, pero eso no fue impedimento para que la joven generación, y sobre todo las figuras de Octavio Paz y José Lezama Lima, alcanzaran mayor presencia en sus respectivos campos literarios.

RAZONES PARA LA REVISTA:

LA DISPUTA GENERACIONAL

Taller y Espuela de Plata significaron la puesta en escena de aquella generación de escritores nacidos alrededor de 1910-1915 que pretendían hacerse un lugar dentro de la tradición literaria nacional. De ahí que la disputa por la consagración literaria se llevara a cabo muchas veces en contraposición con la generación precedente. En *Taller*, la querrela generacional se dirigió hacia los escritores concentrados alrededor de la revista *Contemporáneos* (1928-1931), mientras que *Espuela de Plata* tuvo a la revista *de avance* (1927-1930) como su objetivo crítico principal. Llama la atención la coincidencia de fechas en las cuatro revistas mencionadas: *Contemporáneos* y *revista de avance* coinciden en el mismo periodo hacia finales de la década del veinte e inicios del treinta; *Taller y Espuela de Plata* convergen hacia el final de la década de los treinta y comienzos de los cuarenta. El dato no es gratuito: es señal del cambio generacional que se está operando en el campo literario de ambos países.

Para comprender la disputa generacional en la que participaron tanto *Taller* como *Espuela de Plata* vamos a concentrarnos en dos textos fundamentales: el ensayo “Razón de

ser” de Octavio Paz, publicado en el segundo número de *Taller*⁶⁹, y el texto “Razón que sea”, declaración de principios escrita por Lezama Lima para el primer número de *Espuela de Plata*.⁷⁰ La importancia de estos documentos radica en el hecho de que encarnan, para sus autores, sendos programas éticos, estéticos y culturales de renovación literaria para México y para Cuba. Ambos textos significan una toma de posición estética frente al campo literario de sus respectivos países y una forma de impulsar la presencia de la nueva generación de escritores, aquélla en cuyo centro se situaron José Lezama Lima y Octavio Paz.⁷¹

“RAZÓN DE SER”

Como hemos señalado, “Razón de ser” aparece en la segunda entrega de *Taller*. Guillermo Sheridan escribe al respecto: “Todo parecería indicar que ‘Razón de ser’ pudo haber sido el editorial que no aportó el primer número”.⁷² Y es verdad. En él, Paz traza la ruta de la nueva poesía mexicana por la que ha de transitar la joven generación de poetas nacionales. Se trata un texto programático y combativo a la vez en el que Paz pretende fundar una nueva

⁶⁹ “Razón de ser”, *Taller*, no. 2, abril, 1939, pp. 30-34.

⁷⁰ “Razón que sea”, *Espuela de Plata*, no. A, agosto-septiembre, 1939, p. 1.

⁷¹ Sobre las “tomas de posición” que adoptan los escritores dentro del campo literario, escribe Bourdieu: “Las estrategias de los agentes y de las instituciones inscritos en las luchas literarias, es decir en sus *tomas de posición* (específicas, es decir estilísticas por ejemplo, o no específicas, políticas, estéticas, etc.), dependen de la *posición* que ocupan en la estructura del campo, es decir en la distribución del capital simbólico específico, institucionalizado o no (reconocimiento interno o notoriedad externa) y que, por mediación de las disposiciones constitutivas de su *habitus* (y relativamente autónomas en relación con la posición), les impulsa ya sea a conservar ya sea a transformar la estructura de esta distribución, por lo tanto a perpetuar las reglas del juego en vigor o a subvertirlas. Pero estas estrategias, a través de los envites de la lucha entre los dominantes y los aspirantes, las cuestiones a propósito de las cuales se enfrentan, dependen también del estado de la problemática legítima, es decir del espacio de las posibilidades heredadas de las luchas anteriores que tiende a definir el espacio de las tomas de posición posibles y a orientar de este modo la búsqueda de las soluciones y, por consiguiente, la evolución de la producción”. Pierre Bourdieu, “Para una ciencia de las obras”, en *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, traducción de Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama, 1994, pp. 53-73, pp. 63-64.

⁷² Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje... op. cit.* p. 363.

sensibilidad poética distinta a la de la vanguardia en México. Esta nueva sensibilidad es la que corresponde más al espíritu de la época, una época en la que el poeta ya no puede estar desvinculado de lo que sucede a su alrededor, como había hecho la generación pasada, sino que, por el contrario, ha de tender un puente entre ambas esferas: poesía e historia habitando el mismo espacio.

Desde el comienzo de texto Paz se sitúa en la posición de alguien que habla en nombre de “los jóvenes escritores” de México y evalúa la obra de la generación precedente (la de los mayores). No menciona quiénes forman parte de la generación anterior, pero una lectura atenta permite observar que la línea de la tradición mexicana con la que Paz pretende dialogar es aquella que trazaron los escritores congregados en torno a la revista *Contemporáneos*.⁷³ Así, como dice Christopher Domínguez Michael, “Razón de ser” actualiza a nivel local la clásica “batalla entre los antiguos y los modernos”.⁷⁴

A este respecto, conviene decir que la relación de Octavio Paz con el llamado “grupo sin grupo” fue siempre compleja.⁷⁵ Paz los admiró desde su temprana juventud, como lo demuestran los primeros ensayos que dedicó a Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta y Carlos Pellicer. Sin embargo, el autor de *Libertad bajo palabra* jamás dejó de señalar las diferencias estéticas e ideológicas que lo distanciaban de aquéllos. En la idea de Paz, los escritores congregados alrededor de la revista *Contemporáneos* ya habían tenido su momento en la historia de la literatura mexicana y ahora correspondía a la nueva generación de poetas forjar

⁷³ Se ha discutido mucho sobre quiénes formaron el grupo de *Contemporáneos*. En el presente estudio, seguimos la propuesta de Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, México: Fondo de Cultura Económica, 1985. También a Miguel Capistrán, *Los Contemporáneos por sí mismos*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

⁷⁴ Christopher Domínguez Michael, *Octavio Paz en su siglo*, México: Debolsillo, 2016, p. 241.

⁷⁵ Al respecto, véase Anthony Stanton, “Octavio Paz y los ‘Contemporáneos’: la historia de una relación”, en *AIH. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, 21-26 de agosto, 1989, pp. 1003-1010.

su propio momento. Con el tiempo, ganada ya su legitimidad como autor, Octavio Paz fue atenuando la crítica hacia los escritores de *Contemporáneos* y, en su oportunidad, reconoció en ellos el legado enorme que habían dejado a la literatura mexicana.⁷⁶ Pero esto último sucedería más tarde en la trayectoria del autor de *El arco y la lira*; el joven Octavio Paz aún debía perfilarse como escritor en disputa con Villaurrutia, Novo y los demás integrantes de aquella revista mexicana.

En “Razón de ser”, el poeta mexicano realiza un diagnóstico del estado de la poesía en la época en el que señala las coincidencias y las diferencias con la generación pasada. Paz comienza su argumentación problematizando la teoría de las generaciones expuesta por José Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo*, un libro que el poeta mexicano había leído durante sus primeros años en la Escuela Nacional Preparatoria. En dicha obra, Ortega y Gasset afirma que en toda generación existen dos dimensiones contrarias, “una de las cuales consiste en recibir lo vivido —ideas, valores, instituciones, etc.— por la antecedente; otra, dejar fluir su propia espontaneidad”.⁷⁷ La identidad de una generación dependerá así de la relevancia que cobre alguna de estas dos dimensiones en el espíritu de la época. Por ello, dice Ortega: “Ha habido generaciones que sintieron una perfecta homogeneidad entre lo recibido y lo propio. Entonces se vive en *épocas cumulativas*. Otras veces han sentido una profunda heterogeneidad entre ambos elementos, y sobrevivieron *épocas eliminativas y polémicas*, generaciones de combate”.⁷⁸

⁷⁶ Quizá este detalle se observe de mejor manera en su libro *Xavier Villaurrutia en persona y obra*, México: Fondo de Cultura Económica, 1978, donde Paz reconoce la deuda que tuvo con ellos y, en específico, con la obra y la influencia de Xavier Villaurrutia.

⁷⁷ José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid: Calpe, 1923, p. 23.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 24. Cursivas del autor.

En “Razón de ser” Paz somete estos argumentos a consideración. Para el poeta mexicano, la teoría de Ortega no se puede generalizar en todos los casos, pues habla de una generación —la de vanguardia— que experimentó circunstancias distintas a las que ellos vivían —la generación de Paz— en esos momentos: “Nosotros estamos antes de la gran hecatombe próxima; ellos después”.⁷⁹ De ahí que la diferencia entre la generación vanguardista y la generación posterior implique un cambio de situación histórica.⁸⁰ Para Paz, los escritores de vanguardia sufrieron los primeros embates de la crisis de Occidente, que generó en ellos una contradicción interna: era una juventud rebelde en lo estético pero desilusionada en lo político:

No se puede decir que no fueran revolucionarios, en el sentido radical, último, de la palabra, pero cambiaron muchas cosas, entre ellas el arte, al que purificaron, aislaron de toda impureza no-artística, a riesgo de convertirlo en un juguete extraño. Arte y deporte fueron sinónimos. La inteligencia fue su mejor instrumento, pero jamás la usaron para penetrar lo real o construir lo ideal, sino para, ligeramente, fugarse de lo cotidiano [...]. Su juventud no era tan joven y tenía todas las apariencias de una máscara, la salud de un cuerpo que se perfecciona en el deporte y no en el trabajo. Su revolucionarismo, su intransigencia, se dirigió a lo externo, más que a la raíz de las cosas.⁸¹

Esta imagen de la vanguardia que dibuja Paz se encuentra acorde con el entorno cultural de la época.⁸² El arribo de Lázaro Cárdenas a la presidencia de la república en México

⁷⁹ “Razón de ser”, *op. cit.*, p. 32.

⁸⁰ En general, como ha señalado Michael Palmer, la relación de Paz con los movimientos de vanguardia en general es compleja. Por un lado, crítica sus excesos y su forma de concebir la política; por otro, se deja influir por algunos de sus postulados, en especial los propuestos por el surrealismo y el simultaneísmo. Véase Michael Palmer, “Paz y el vanguardismo”, *Homenaje a Octavio Paz*, Nueva York: Instituto Cultural Mexicano de Nueva York-Instituto Cultural Mexicano de Whashington-Fundación Octavio Paz, 2001, pp. 89-105.

⁸¹ *Idem.*

⁸² Al respecto, véase Enrique Krauze, *Octavio Paz. El poeta y la Revolución*, *op. cit.*, pp. 77-83.

(sexenio de 1934-1940) significó un vuelco de la política y la cultura hacia el socialismo nacionalista.⁸³ Aunado a esto, y siguiendo el modelo de la URSS, varios escritores mexicanos habían decidido fundar en 1933 la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) con la finalidad de exigir el compromiso en beneficio de la lucha internacional del proletariado.⁸⁴ En el mundo se vivía una polarización ideológica entre comunistas y no comunistas y, por otro lado, el estallido de la Guerra Civil en España obligó a los escritores a tomar partido por uno u otro bando.⁸⁵ En el aire de la época circulaba, pues, la preocupación por superar aquella “deshumanización del arte” de la que había hablado Ortega para referirse a la vanguardia y propugnar un retorno del humanismo en la cultura.⁸⁶

En este contexto, el reclamo de Paz a la generación precedente por su aparente fuga de la realidad era un lugar común en el ambiente cultural de la época.⁸⁷ Basta citar la recepción crítica que Ermilo Abreu Gómez hace de *Nostalgia de la muerte en Ruta* (1938-1939), revista de tendencia socialista y contemporánea de *Taller*. Allí, Abreu Gómez resalta el valor poético del libro de Xavier Villaurrutia, pero le recrimina la falta de compromiso social: “¿No podríamos exigir a Villaurrutia por la misma capacidad que revela, por la perfección de su espíritu en éxtasis, un paso más para vincularse a una conciencia social propicia a la historia, al desenvolvimiento de la literatura?”⁸⁸ Tal parece que Paz adopta esta

⁸³ Adolfo Gilly, *El cardenismo. Una utopía mexicana*, México: Era, 2001, pp. 304-363.

⁸⁴ Carlos Illades, *El marxismo en México. Una historia intelectual*, Madrid: Taurus, 2018, pp. 32-33.

⁸⁵ En “Itinerario”, Paz escribe: “Mi generación fue la primera que, en México, vivió como propia la historia del mundo, especialmente la del movimiento comunista internacional [...]. Después seguimos, como si fuese nuestra, la lucha de la República; la visita de Alberti a México, en 1934, enardeció todavía más nuestros ánimos”, en Octavio Paz, *Por las sendas de la memoria. Prólogos a una obra*, México: Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 145-219, p. 153.

⁸⁶ Enrique Krauze, *Octavio Paz. El poeta y la Revolución*, op. cit. p. 73-74. También Carlos Monsiváis, *Adonde yo soy tú somos nosotros. Octavio Paz: crónica de vida y obra*, México: Hoja Casa, 2000, pp. 24-46.

⁸⁷ Como antecedente, véase Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*, México: Fondo de Cultura Económica, 2011; también Guillermo Sheridan, *México 1932: La polémica nacionalista*, México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

⁸⁸ Ermilo Abreu Gómez, “Nostalgia de la muerte”, *Ruta*, núm. 2, julio, 1938, pp. 139-140. Varios de los ensayos publicados en *Taller* se orientan también hacia esa dirección crítica.

tendencia antipurista en “Razón de ser” al reconocer —de manera sesgada, hay que decirlo— que los escritores de *Contemporáneos* derrumbaron la “tramoya literaria de fin de siglo” pero se quedaron en el nivel más superficial: “Toda su obra polémica se dirigió a las formas, a los útiles, a los instrumentos. Crearon hermosos poemas, que raras veces habitó la poesía. Cuadros desiertos, novelas en las que transitaban nieblas puras, obras que terminan como nubes”.⁸⁹

En la mirada crítica de Paz, el camino seguido por los escritores de *Contemporáneos* ya no podía seguir funcionando en las nuevas circunstancias históricas que se vivían. En esto finalmente consistía el reto que debía superar la nueva generación de escritores mexicanos. De ahí que a la pregunta: “¿Qué conquistaron ellos, qué podemos heredar nosotros?”, el autor de “Razón de ser” responda:

Todo lo que conquistaron y es ya tradición, está en trance de incorporarse a la savia de nuestro espíritu. ¿A qué, pues, inventar otros útiles, si lo importante no es repetir la experiencia, sino construir un orden con todas las experiencias del hombre?... Quiero decir que los jóvenes heredan, de los inmediatamente anteriores, no una obra, sino un instrumento y una situación para crear esa obra [...]. Con la ciencia del arte, con el instrumento retórico del poema o de la prosa, hay que abrirse el pecho. Si heredamos algo, queremos con nuestra herencia conquistar algo más importante: el hombre. Es decir, la “tarea”, llamemos así a nuestro destino, hoy ligado a nuestra afición y vocación, es profundizar la renovación iniciada por los anteriores.⁹⁰

Aquí Paz reduce la labor de los escritores de *Contemporáneos* a un legado puramente técnico (“un instrumento”), reservando para sí y para su propia generación el desarrollo de

⁸⁹ *Idem*. En esta cita, Paz hace referencia velada a los poemas de Salvador Novo y a las novelas *Margarita la Niebla* de Jaime Torres Bodet y *Novela como nube* de Gilberto Owen.

⁹⁰ “Razón de ser”, *op. cit.*, p. 33.

una obra. A la huida de la realidad de aquellos, Paz oponía el retorno del poeta a la historia. Y a la revolución externa de las formas, Paz proponía una revolución que fuera a la “raíz del hombre”.⁹¹ Años más tarde, el mismo Octavio Paz recordará en el ensayo “Antevíspera: *Taller*”: “No sólo nos sentíamos distintos: sentíamos que los tiempos nos pedían algo distinto. Había que ir *más allá*, pero ¿hacia dónde?”.⁹² Sin embargo, no debemos engañarnos ante esta toma de distancia respecto de los miembros de la revista *Contemporáneos*, pues en “Razón de ser” Octavio Paz no se adhirió a una literatura comprometida como la que dominaba en el México de aquellos años.⁹³ Como ha señalado Adriana de Teresa Ochoa, a lo que aspiraba Paz en el programa generacional de “Razón de ser” era a “la vinculación de la poesía, en su forma más pura, con la historia”, de tal modo que no se cayera ni en la estética del arte puro ni en la poesía panfletaria del realismo socialista.⁹⁴ *Taller* significaba precisamente el espacio de esa búsqueda: una síntesis en la que confluyeran poesía e historia. Los escritores de *Contemporáneos* ya habían aportado la primera mitad de la ecuación (la purificación de la poesía); correspondía ahora a la nueva generación de escritores *completarla* con una poética más humanizada.

Hacia el final de “Razón de ser”, Paz anuncia el destino que ha de tomar la revista: “Tenemos que conquistar, con nuestra angustia, una tierra viva y un hombre vivo. Tenemos que construir un orden humano, justo y nuestro [...]. Tal es el sentido de *Taller*, que no quiere ser el sitio donde se asfixia una generación, sino el lugar donde se construye el mexicano, y

⁹¹ Recuérdese que, en 1937, Paz había publicado el poemario *Raíz del hombre*.

⁹² “Antevíspera: *Taller*”, en *Obras Completas*, t. 4, p. 103. *Cursivas* de Paz.

⁹³ En “Antevíspera: *Taller*”, Paz también recuerda: “Debo añadir que la mayoría de los jóvenes experimentaba igual repugnancia ante las dos doctrinas estéticas que en aquellos años eran utilizadas como proyectiles contra los escritores independientes: el nacionalismo y el realismo socialista. La polémica sobre la libertad del arte fue el comienzo de sus diferencias con el marxismo en sus distintas versiones; esas diferencias, al cabo de unos pocos años, se hicieron, para la mayoría de los jóvenes, más y más profundas”, p. 95.

⁹⁴ Adriana de Teresa Ochoa, *Octavio Paz 1931-1943: génesis de una poética romántica*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-FFyL, 2009, p. 105.

se le rescata de la injusticia, la incultura, la frivolidad y la muerte”.⁹⁵ En este sentido, el poeta mexicano impone a *Taller* un compromiso histórico que él cree necesario para las nuevas circunstancias de México. De este modo, *Taller* venía a completar la renovación literaria que había dejado incompleta la generación precedente de los escritores de *Contemporáneos*.

Al respecto, resulta interesante señalar la “mala lectura” —*misreading*, en el sentido que le da Harold Bloom a este término— que Paz realiza en torno a la vanguardia mexicana. En primer lugar, porque en “Razón de ser” Octavio Paz se refiere únicamente a los escritores de la revista *Contemporáneos* sin tomar en cuenta al movimiento estridentista que, para esas fechas, ya había producido algunas de sus obras más notables.⁹⁶ En general, Octavio Paz dedicó pocas páginas al estridentismo como movimiento de vanguardia. La razón de esta indiferencia se debía a que, para el autor de *Libertad bajo palabra*, el estridentismo no había tenido, hasta ese momento, un impacto importante dentro de la tradición poética mexicana: “El nombre fue poco afortunado y el movimiento duró poco”.⁹⁷ Al igual que la generación de Paz, el movimiento liderado por Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide y Arqueles Vela se encontraba durante esos años al margen del otro grupo que poseía el mayor capital simbólico en el centro del sistema literario mexicano: los escritores de *Contemporáneos*.⁹⁸

⁹⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁹⁶ El movimiento estridentista fue fundado por el poeta Manuel Maples Arce, a quien se unieron los escritores Arqueles Vela, Germán List Arzubide y Luis Quintanilla del Valle, entre otros. Con tendencia hacia el compromiso político y algunos de ellos de influencia marxista, tuvieron un papel notable entre los agentes culturales del campo intelectual mexicano de los años veinte. Véase Elissa J. Rashkin, *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, traducción de Daniel Alberto Reynoso y Víctor Altamirano, México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

⁹⁷ Octavio Paz, “Prólogo” a *Poesía en movimiento*, en *Obras Completas*, t. 4, p. 123.

⁹⁸ Aquí la geografía es importante: aunque el movimiento estridentista había comenzado su promoción en la Ciudad de México a comienzos de los años veinte, pronto mudó su residencia a la ciudad de Jalapa, Veracruz (“Estridentópolis”, según Maples Arce). Este hecho le hizo perder cierta relevancia dentro del sistema literario mexicano, marcado por una tendencia hacia el centralismo en la construcción del canon y en la representación de la Ciudad de México como la capital de la modernidad literaria nacional. Sobre el tema, escribe Elissa J. Rashkin: “Apenas si se ha reconocido, ya no digamos documentado, que el renacimiento cultural de la década de 1920 también sucedió en provincia, con excepción de las actividades de unos cuantos individuos reconocidos. Cuando los estridentistas se mudaron de la Ciudad de México a Veracruz o llevaron su lucha a

Estamos ante un caso de “tradicción selectiva”, tal como la caracteriza Raymond Williams, en la cual el escritor que desea reinventar la tradición elige una línea del pasado de modo operativo con fines de definición cultural.⁹⁹ Paz dirige su crítica hacia el grupo de *Contemporáneos* y no hacia el movimiento estridentista porque los primeros representan el grupo central con el que ha de disputar la legitimidad literaria de su generación. En segundo lugar, debemos señalar que Paz realiza una lectura parcial de la obra de los integrantes de *Contemporáneos*. Se refiere a ellos como un conjunto de escritores desligados de la realidad mexicana y con escaso compromiso con la historia. Sin embargo, basta leer las crónicas de Salvador Novo en *El Universal*, la crítica política de Jorge Cuesta o algunos ensayos de Xavier Villaurrutia para contradecirlo.¹⁰⁰ Esto se entiende también como un ejemplo de “tradicción selectiva”. Paz necesitaba trazar un perfil de la generación anterior para lograr una identidad diferencial, aun a costa de generalizar o simplificar la obra de sus precursores literarios. En este caso, el futuro Nobel mexicano elige “la fuga de la realidad” del grupo de *Contemporáneos* como característica principal de aquel grupo con el fin de contraponerla al interés histórico de su propia generación. Conviene aquí recordar las palabras de Schelling sobre el tema: “Cuán pocas personas saben de verdad qué es el pasado: en realidad, no puede haber pasado sin un presente poderoso, un presente alcanzado por la separación de nosotros mismos”.¹⁰¹ Así, Octavio Paz está inventando su propio presente y su propia identidad generacional mediante una lectura diferencial y parcializada los escritores de

Zacatecas y otros estados, prácticamente dejaron de existir para los críticos de la metrópoli”, *La aventura estridentista*, *op. cit.* p. 262.

⁹⁹ Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, *op. cit.*, p. 137-138.

¹⁰⁰ Evodio Escalante ha estudiado este aspecto en “Los seis errores más comunes de Octavio Paz acerca de Villaurrutia y los Contemporáneos”, en Evodio Escalante, *Las sendas perdidas de Octavio Paz*, México: Ediciones Sin Nombre/Universidad Autónoma Metropolitana, 2013, pp. 95-110.

¹⁰¹ Citado por Fredric Jameson, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, traducción de Horacio Pons, Barcelona: Gedisa, 2004, p. 32.

Contemporáneos. En esta invención se encuentra el sentido estratégico de “Razón de ser”: trazar la frontera con el pasado para establecer la legitimidad de un presente literario poderoso.

“RAZÓN QUE SEA”

“Razón que sea” es un decálogo en el que Lezama Lima, al igual que Octavio Paz en México, toma posición respecto de la generación de vanguardia anterior. En este caso, como lo hemos dicho anteriormente, el ataque se dirige hacia el grupo de escritores que participaron en la *revista de avance* (1927-1930), cuyos miembros más representativos eran Jorge Mañach, Francisco Ichaso, Juan Marinello, José Zacarías Tallet, Martín Casanovas y Alejo Carpentier.¹⁰²

El decálogo que contiene “Razón que sea” bien podría asimilarse a los manifiestos de vanguardia de los años veinte. Sin embargo, la toma de posición no se dirige tanto a la negación directa del pasado inmediato como a trazar una ruta para el futuro. El mismo título del editorial tiene este sentido: la razón por la que se publica la revista no es tan importante como el destino histórico con el que Lezama Lima pretende dotar a la cultura cubana (por la *razón que sea*).

Conviene transcribir los diez puntos de “Razón que sea” para estudiarlos de mejor manera:

¹⁰² Sobre la *revista de avance*, véase Marta Lesmes Albis, *Revista de Avance o el delirio de la originalidad americana*, La Habana: Casa Editorial Abril, 1996; también Celina Manzoni, *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, La Habana: Casa de las Américas, 2001; también, Martín Casanovas, *Órbita de la Revista de Avance*, La Habana: UNEAC, 1965.

- Contra el desgano inconcluso y las ninfas que se retuercen semidespiertas en la marea subconsciente: Dios aparece en el retablo del primitivo Pere Serra con un compás en la mano.
- Con lo del Sol del Trópico nos quedamos con la Luna de Valencia.
- Convertir el majá en sierpe, o por lo menos, en serpiente.
- La ínsula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos.
- Los críticos porque el mismo Cézanne había exclamado: *el contorno me huye*, creyeron que éste fracasaba. Ese contorno perforado, agujereado por mil puntos, mal que pese es el único campo donde se siguen planeando las batallas que nos interesan.
- Capar un caballo e injertar allí la rosa. Muchos artistas lo intentan, pero no hay castración ni injerto posible que pueda producir monstruos o signos de luz.
- Cosas que nos interesan: Teseo, la Resurrección, Proserpina, el hambre, la Doctrina de la Gracia, el hilo, los ángeles, las furias, los espermatozoides, la lengua del pájaro, la garganta del ciego, llamar o gritar, la diestra del Padre, los tres días pasados en el Infierno.
- Cosas que no nos interesan: besar, el sueño, el escándalo, el tablero de ajedrez, ¿las cenizas?
- En el trópico hay lo vegetal mágico, pero no olvidemos que el rayo de luz es constante. Lo mágico, pero sin olvido de humildad y llamada oportuna. Hay la abundancia de la descomposición, pero también decimos como buena señal: abundancia de sangre. Abundancia de sangre es pagar en dinero de muerte. Ni el ciudadano ni el exquisito tienen buen gusto. La abundancia de sangre, la llama fija, eso sí es buen gusto. Pero cuando se tiene sangre y fuego vivaces qué nos interesa ya el buen gusto.
- Mientras el hormiguero se agita —realidad, arte social, arte puro, pueblo, marfil y torre— pregunta, responde, el Perugino se nos acerca silenciosamente, y nos da la mejor solución: *Prepara la sopa, mientras tanto voy a pintar un ángel más.*

Con su estilo particular, Lezama ha cifrado toda una declaración de principios sobre lo que ha de ser *Espuela de Plata*. Para comprenderlos mejor, podemos dividir los diez puntos del decálogo en dos secciones: la primera comprende aquellos puntos que señalan un destino para la generación *Espuela de Plata* (los cuatro primeros); la segunda incluye aquellos que

se refieren a las estrategias a seguir por parte del grupo (los seis restantes). Veamos los primeros cuatro puntos. En todos ellos apreciamos una respuesta a la frustración republicana que se vive en Cuba durante los años treinta. Cabe recordar aquí el diagnóstico de Cintio Vitier sobre la época:

Hacia 1937 ya era visible el encadenamiento de dos frustraciones implacables en la historia de Cuba: la frustración de la guerra de independencia de 1895 por la intervención norteamericana, y la frustración del movimiento revolucionario que tuvo fuerzas para derrocar a la tiranía machadista en 1933, pero no para consolidar el cambio de liberación antiimperialista iniciado desde el poder por Antonio Guiteras, asesinado en 1935, ni para impedir el vertiginoso proceso de desintegración moral, entreguismo político y explotación económica.¹⁰³

Se trata de un panorama que repercutió en todos los sectores de la intelectualidad y la política cubana desde la década del veinte hasta mediados de los cincuenta.¹⁰⁴ El propio Lezama, al recordar sus años de juventud, menciona que se trataba de “una época de gran pesimismo”.¹⁰⁵ Lo mismo pensaba otro compañero generacional del poeta cubano, el crítico de arte Guy Pérez Cisneros, quien dibuja el horizonte cultural cubano de aquel momento como “una atmósfera gelatinosa y sin asperezas, como sin alicientes, en un vacío desesperante”.¹⁰⁶ Frustración política, nihilismo cultural y pobreza en la tradición literaria fueron en este sentido los temas más apremiantes a los que la clase intelectual cubana se enfrentó por aquellos años.

¹⁰³ Cintio Vitier, “Introducción a la obra de José Lezama Lima”, *Valoración múltiple. José Lezama Lima*, edición de Roberto Méndez Martínez, La Habana: Casa de las Américas, 2010, pp. 105-139, p. 106.

¹⁰⁴ Martín López Ávalos, *La clase política cubana o la historia de una frustración...*, pp. 101-154.

¹⁰⁵ Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas, *Interrogando a Lezama Lima*, Barcelona: Anagrama, 1971, p. 17.

¹⁰⁶ Guy Pérez Cisneros, “Presencia de ocho pintores”, *Verbum*, 1, pp. 56-67, p. 58.

En este contexto debemos inscribir el sentido de “Razón que sea” y, en específico, sus primeros cuatro puntos. En efecto, el “desgano inconcluso” del que se habla en el primer punto hace referencia a esta situación de incertidumbre cultural y frustración republicana. Ante semejante panorama, Lezama ofrece una respuesta: “Dios aparece en el retablo del primitivo Pere Serra con un compás en la mano”. Como siempre, el lenguaje de Lezama es hermético y exige una lectura en sus fuentes. Pere Serra fue un pintor gótico catalán de la Baja Edad Media y era considerado por algunos críticos como uno de los precursores del Renacimiento español.¹⁰⁷ En la francmasonería es común representar la imagen de Dios con un compás en la mano como Gran Arquitecto del Universo.¹⁰⁸ Estas dos referencias nos llevan a pensar que Lezama proponía reaccionar ante el “desgano inconcluso” republicano con la construcción social y colectiva de una obra artística que permitiera activar un tipo de Renacimiento cubano universal.¹⁰⁹ Recuérdese que, años antes, Lezama había publicado en *Verbum* el ensayo “El secreto de Garcilaso”, en el que utilizaba la figura del poeta toledano como ejemplo máximo del Renacimiento español, sugiriendo con ello la misma energía creadora para Cuba.¹¹⁰ En esta misma tesitura se puede comprender el tercer punto de “Razón que sea”. Lezama sugiere enfrentar la incertidumbre cultural cubana mediante la creación de *un nuevo estado poético* en el que se transmute la realidad de la isla —representada por el “majá”, reptil endémico de Cuba¹¹¹— en una sustancia más poética, alegórica y universal

¹⁰⁷ Ana María Arias de Cossío, *El arte del Renacimiento español*, Madrid: Encuentro, 2009, pp. 27-30.

¹⁰⁸ Eduardo R. Callaey, *La masonería y sus orígenes cristianos. El esoterismo masónico en los antiguos documentos benedictinos*, Buenos Aires: Kier, 2006, p. 33.

¹⁰⁹ Junto a la propuesta de elaborar una obra creativa por parte de la nueva generación, Lezama también impulsa la renovación de la crítica literaria en Cuba. Véase Sergio Ugalde Quintana, “El joven Lezama, Casal y la crítica literaria”, *op. cit.*, pp. 201-226.

¹¹⁰ “El secreto de Garcilaso”, en *Obras Completas*, t. II.

¹¹¹ Ramón de la Sagra explica que el *majá* es un tipo de “boa melanura” particular de la isla de Cuba cuyo cuerpo “es bastante comprimido y mucho más gordo en el medio que en las extremidades”; véase *Historia física, política y natural de la isla de Cuba. Segunda Parte*, tomo IV (reptiles y peces), París: Librería Arthus Bertrand, 1843, p. 125.

como la “sierpe”. No debemos olvidar que “sierpe” es un término utilizado frecuentemente por la poesía del Siglo de Oro español, una poesía por la que Lezama Lima sentía una gran admiración.¹¹² Por otro lado, la propuesta de transformar el *majá* en *sierpe* cobrará mayor relevancia en uno de los ensayos fundamentales del poeta cubano en el trazo de su genealogía poética: “Sierpe de don Luis de Góngora”.¹¹³ En este sentido, podemos decir que lo que plantea Lezama con esta sentencia es trascender la realidad local e impulsar un renacimiento poético en Cuba parecido al que tuvo lugar en el Siglo de Oro español.¹¹⁴

En el segundo punto de “Razón que sea” el poeta de La Habana hace referencia al dicho popular “Quedarse con la luna de Valencia”, cuyo sentido proviene de aquellos marineros que no arribaban a tiempo a la ciudad amurallada de Valencia para poder ingresar en ella y, por tanto, se veían en la necesidad de dormir en la intemperie acompañados únicamente por la luz de la luna.¹¹⁵ El autor de *Paradiso* vuelve a sugerir el hecho de trascender la circunstancia inmediata de Cuba por una realidad más profunda, simbólica y de esencia mística. Mientras que la mayoría de los cubanos permanecen en un “desgano inconcluso” bajo el inclemente “sol del Trópico”, el poeta de La Habana propone prestar más

¹¹² Sobre el concepto de “sierpe” en Lezama como correlato de la poesía, véase Olga Beatriz Santiago, “Lezama Lima. Más allá de la metáfora gongorina”, en Teresa Basile y Nancy Calomarde (eds.), *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...* Buenos Aires: Corregidor, 2013, pp. 165-186.

¹¹³ José Lezama Lima, en *Obras Completas*, t. II, pp. 183-213.

¹¹⁴ Duanel Díaz ofrece otra interpretación en un sentido similar a la mía: “La sentencia que apunta la relación ideal de la Isla con el Cosmos se encuentra en la presentación de la primera revista editada por el grupo que alcanzará en unos años su pujanza y coherencia mayores en *Orígenes*. En esa misma página titulada ‘Razón que sea’, Lezama afirma: ‘Con lo del Sol del Trópico nos quedamos a la Luna de Valencia.’ Y en seguida: ‘Convertir el majá en sierpe, o por lo menos, en serpiente’. Si tenemos en cuenta que esto fue escrito en 1939 y que cinco años antes Nicolás Guillén había publicado su gran libro *West Indies Ltd* que abría con el poema ‘Palabras en el trópico’ e incluía el luego célebre ‘Sensemayá’, subtítulo ‘canto para matar a una culebra’, parecen bastante obvias las veladas alusiones críticas de Lezama a dos poemas de un libro donde Guillén ganaba en su poesía una dimensión antillana sin abandonar totalmente la línea de la poesía negrista. ‘En el trópico hay lo vegetal mágico, pero no olvidemos que el rayo de luz es constante, señala Lezama, reafirmando un programa que impugna todo localismo o folclorismo en nombre de la universalidad del arte”, Duanel Díaz, *Los límites del origenismo*, Madrid: Colibrí, 2005, p. 11.

¹¹⁵ Véase “Quedarse a —estar (a) en— la luna de Valencia (a la luna de Paita)”, en Guillermo Suazo Pascual, *Abecedario de dichos y frases hechas*, Madrid: EDAF, 2017.

atención al llamado de la poesía representado por la luna (símbolo lírico por excelencia). Observamos aquí uno de los mayores rasgos de la poética de Lezama: preferir todo lo relacionado con la noche, la luna y el mito órfico, frente al campo semántico del día, el sol y el mito de Ícaro. No en vano uno de sus poemas más memorables de aquella época, publicado precisamente en *Espuela de Plata*, lleva por título “Noche insular: jardines invisibles”; allí el poeta construye toda una simbología de la isla caribeña a través de elementos órficos.

En el cuarto punto observamos nuevamente la intención por parte de Lezama de superar el desgano cubano y aspirar a un destino de mayor trascendencia histórica: “La ínsula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos”. Se vislumbra ya uno de los propósitos fundamentales de la futura generación de *Orígenes*: el de convertir a Cuba en el centro del campo de la producción poética de Hispanoamérica, sin menoscabar por ello su propia diferencia cultural derivada de su específica condición insular.¹¹⁶ En estos cuatro puntos apreciamos el afán de Lezama de lograr un renacimiento cultural para la isla de Cuba. La empresa, sobre todo, consiste en ofrecer una solución alternativa al desgano derivado de la frustración política republicana. El camino de la creación será la gran apuesta del poeta cubano en este aspecto, cuya finalidad es la de “mostrar cada vez más con más eficacia cuánto es posible hacer al margen de nuestras inútiles esferas oficiales de la cultura, de la apretada burocracia cultural”.¹¹⁷ En resumen, despertar la cultura de la isla de la somnolencia creativa en la que se encuentra sumida (ante los ojos de Lezama) y forjar un

¹¹⁶ Recuérdese que en el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” Lezama había perfilado una particular poética de la insularidad cubana vinculada a la América de tierra firme. Véase Jorge Maturano, “La resaca de la insularidad”, en Juan Pablo Lupi, Marta Hernández Salván y Jorge Maturano (eds.), *Asedios a lo increado. Nuevas perspectivas sobre Lezama Lima*, Madrid: Verbum, 2015, pp. 19-44.

¹¹⁷ “Nota de recorrido”, *Espuela de Plata*, No. H, agosto, 1941, p. 1.

estado poético de mayor trascendencia, una empresa que posteriormente se convertirá en la búsqueda principal de *Orígenes*.

Los siguientes seis puntos hablan de las estrategias que ha de seguir la generación de *Espuela de Plata* para lograr aquel objetivo. El número cinco, el seis y el nueve hacen referencia a las intenciones estéticas del grupo: crear una obra —poética, pictórica, artística— más allá del “contorno”, fuera de toda preceptiva clásica (“capar el caballo e injertar allí una rosa”) a costa de poetizar “monstruos o signos de luz”. Aquí conviene recordar brevemente uno de los varios temas de la polémica que mantuvieron Jorge Mañach y Lezama Lima en 1949, ya que este debate nos da mayores luces sobre las intenciones del poeta de La Habana. Por otro lado, se trata de un debate importante en cuanto observamos en él las posiciones estéticas de dos escritores que pertenecieron a dos generaciones distintas: Mañach a la generación de la *revista de avance* y Lezama a la de *Espuela de Plata*.¹¹⁸ La polémica se llevó a cabo en la revista cubana *Bohemia*, mediante una “carta abierta” de Mañach dirigida a José Lezama Lima con motivo de la publicación del poemario *La fijeza* (1949). Uno de los reclamos que hace Mañach al poemario de Lezama es el de no entender “ni la gramática siquiera”: “Lo admiro a trechos; pero no le entiendo”.¹¹⁹ El argumento de Mañach a este respecto es revelador, en cuanto que acusa a Lezama Lima de “extralimitación” en su poesía: “En todas las épocas, hasta esta que vivimos, el poeta se sintió en alguna medida obligado a hacer comunicable, en términos de la común experiencia y del común lenguaje, la sustancia misteriosa de sus sueños y las aventuras de su fantasía”.¹²⁰ De

¹¹⁸ Para profundizar más en esta polémica, véase Duanel Díaz Infante, *Mañach o la República*, La Habana: Letras Cubanas, 2003.

¹¹⁹ Jorge Mañach, “El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta al poeta José Lezama Lima”, *Bohemia*, La Habana, no. 39, 25 de septiembre, 1949, pp. 78-90, p. 87.

¹²⁰ *Idem*.

ahí que una poesía hermética como la que impulsa Lezama, en la idea de Mañach, conlleve “esos excesos de expresión sibilina, en que el poeta se queda ya casi enteramente solo con su misterio”.¹²¹

Ahora bien, si traigo a colación esta polémica es porque se relaciona retrospectivamente con el punto número cinco de “Razón que sea”. En efecto, la propuesta lezamiana de hacer obras de arte más allá del “contorno”, siguiendo el ejemplo pictórico de Cézanne, aspira precisamente a romper con aquella idea de Mañach sobre la poesía comunicable, ajustada en la versificación y precisa en la gramática.¹²² En esto radica la diferencia entre ambos autores: Jorge Mañach, a pesar de haber formado parte de la vanguardia cubana, sostenía en el fondo una poética neoclásica (sujeta al “contorno” de lo comunicable y lo escrito de acuerdo al orden del discurso), en tanto que la de Lezama era una poética más barroca basada en la proliferación de signos y de sentidos (fuera del “contorno”).¹²³ En este sentido, para el futuro autor de *Paradiso*, la única obra de arte válida había que buscarla precisamente en ese espacio de “extralimitación” que su predecesor Jorge Mañach veía como una falla. De ahí que parte de la poética de Lezama se dirija a lograr ese objetivo, como lo manifiesta en “Razón que sea”: “Ese contorno perforado, agujereado por mil puntos, mal que pese es el único campo donde se siguen planeando las batallas que nos

¹²¹ *Ibid.*, p. 88.

¹²² En el número 2 de *Espuela de Plata*, Guy Pérez Cisneros dice lo siguiente sobre la estética de Cézanne en coincidencia con la poética de Lezama: “El ojo de Cézanne dinamita el paisaje, los objetos se atropellan, se devoran y se atacan unos a otros. Las luces, tremendos cánceres, deforman desmedidamente los lugares por ellas ocupados; al mismo tiempo, la sombra, siniestro roedor, reseca y digiere sus territorios”, “La pintura de Cézanne”, *Espuela de Plata*, no. B, octubre-noviembre, 1939, pp. 15-16.

¹²³ Al respecto, Emilio Bejel ha estudiado el contraste entre la poética neoclásica de Mañach y el barroquismo de Lezama Lima en “Poesía de la naturaleza ausente”, en *Revolución y cultura*, La Habana, febrero de 1990, pp. 8-14. También puede consultarse Margarita Mateo Palmer, “Las palabras como peces de la cascada: Lezama Lima y el lenguaje”, *Valoración múltiple. José Lezama Lima*, edición de Roberto Méndez Martínez, La Habana: Casa de las Américas, 2010, pp. 339-351.

interesan”. En la estética que Lezama defiende en “Razón que sea”, toda producción poética que aún se realizara ajustada al “contorno” devendría en algo estéril.¹²⁴

Así llegamos al punto número nueve de “Razón que sea”, relacionado íntimamente con el que hemos analizado antes. En efecto, a la nueva producción artística —la que está fuera del contorno— que pretende Lezama en *Espuela de Plata*, corresponde un cambio de gusto o, mejor aún, generar un nuevo sentido de gusto estético, dado que “Ni el ciudadano ni el exquisito tienen buen gusto”. No importa si no se tiene la autoridad poética para realizar tal proyecto, puesto que “cuando se tiene sangre y fuego vivaces qué nos interesa ya el buen gusto”. Los puntos siete, ocho y diez están directamente enlazados con la toma de distancia respecto de la vanguardia cubana y, en específico, con la generación de la *revista de avance*. Lezama se desliga de todas las posturas estéticas e ideológicas que aquéllos sostuvieron en la producción de su poesía. El punto número ocho constituye la negación: “Cosas que no nos interesan: besar, el sueño, el escándalo, el tablero de ajedrez”. Aquí Lezama Lima se refiere a las estéticas vanguardistas de los años veinte: el surrealismo (“el sueño”), la poesía social (“el escándalo”) y la poesía pura (“el tablero de ajedrez”). Por su parte, el punto número nueve representa la afirmación generacional: “Cosas que nos interesan: Teseo, la Resurrección, Proserpina, el hambre, la Doctrina de la Gracia, el hilo, los ángeles, las furias, los espermatozoides, la lengua del pájaro, la garganta del ciego, llamar o gritar, la diestra del Padre, los tres días pasados en el Infierno”. La variedad temática puede desconcertar, pero en todos ellos observamos la síntesis entre la poesía, la mitología griega y los tópicos cristianos, herencia ancestral de Occidente, como si el poeta de La Habana sugiriera que la

¹²⁴ Véase Sergio Ugalde Quintana, “Lezama en 1949: Viaje al barroco”, *Caratula. Revista cultural centroamericana*, Junio-Julio, 2014, s/p, <http://www.caratula.net/ediciones/60/critica-sugalde-lezama1949.php>. (Página consultada el 24 de agosto de 2018).

tradición cubana no se halla en el rechazo del pasado, tal como lo pretendía la vanguardia, sino en la asimilación de la tradición. En este caso, la propuesta de Lezama Lima recuerda a la idea de Jorge Luis Borges acerca de que la tradición del escritor latinoamericano “es toda la cultura Occidental”.¹²⁵

Quizá es el punto número diez de “Razón que sea” el que resume toda esta actitud de alejamiento que Lezama tiene respecto de la vanguardia cubana: “Mientras el hormiguero se agita —realidad, arte social, arte puro, pueblo, marfil y torre— pregunta, responde, el Perugino se nos acerca silenciosamente, y nos da la mejor solución: *Prepara la sopa, mientras tanto voy a pintar un ángel más*”. Si algo caracterizó a la vanguardia cubana, fue precisamente su preocupación por la realidad social y política de Cuba. Como lo dice Martín Casanovas al recordar los años de la *revista de avance*: “En 1930 los hechos, con su impacto dialéctico irresistible, plantearon a *revista de avance*: morir o tomar otros rumbos. La situación exigía algo más concreto y radical que una publicación estrictamente literaria; la problemática estética y la introspección tenían que dar paso a la acción”.¹²⁶ De ahí que en las páginas de la *revista de avance* confluyeran las ideologías —comunistas, republicanos, conservadores— y las corrientes artísticas más diversas, como la poesía social, poesía pura y poesía negra.¹²⁷ Cuando Lezama redacta el punto número diez de “Razón que sea”, tiene en mente esta diversidad ideológica que caracterizó a la vanguardia cubana. En la apreciación

¹²⁵ Jorge Luis Borges, “El escritor argentino y la tradición”, en *Obras Completas. 1923-1972*, Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 267-274.

¹²⁶ Martín Casanovas, “Introducción”, *Órbita de la Revista de Avance*, La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1965, pp. 7-26.

¹²⁷ Celina Manzoni, *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, *op. cit.*, Recordemos que, como lo señaló Roberto Fernández Retamar, tres corrientes dominaban el panorama de la poesía cubana para la década del 30: la “poesía pura” (que seguía los postulados de Valéry), la “poesía social” (de compromiso político) y la “poesía negra” (que pretendía rescatar el elemento de la negritud como parte fundamental de la cultura cubana). Véase Roberto Fernández Retamar, *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, La Habana: Instituto Cubano del Libro-Letras Cubanas, 2009, p. 39.

de Lezama, y contrariamente a lo que veía Paz en los miembros de *Contemporáneos*, la vanguardia cubana estaba afectada por un exceso de polémicas estéticas, políticas e ideológicas que había que superar. Por ello la solución que ofrece a este panorama cultural es la de sustraerse de la realidad más inmediata a través de un arte más trascendental. Ante los debates ideológicos que afectaron a la generación de vanguardia anterior, Lezama opone el desdén generacional: “*Prepara la sopa, mientras tanto voy a pintar un ángel más*”. Una estrategia que será muchas veces catalogada como “compensatoria”, “evasiva” o “represora de la realidad”.¹²⁸ Sin embargo, en esta aparente torre de marfil en la que se colocaba al poeta de La Habana, encontramos una función histórica que *no* se reduce a la apuesta por el esteticismo puro. Como dice Luis Toledo Sande: “Lezama pretende llenar con el conocimiento poético el *vacío* que significaba la frustración y la pérdida de finalidad histórica republicanas”.¹²⁹ A esta idea se resume la labor generacional de *Espuela de Plata*: más que la negación del pasado, lo que han de hacer los nuevos escritores es una obra para el futuro que valga por sí misma, una idea que Lezama Lima rescatará más tarde en *La expresión americana*: “Las generaciones no se forman en la voluntad de querer lo distinto, que es apariencia, sino en el ser de la creación, de ente concurrente de lo verdaderamente

¹²⁸ Así lo dice Lorenzo García Vega: “*Espuela de Plata* quiso metamorfosear la realidad; quiso, ante los frutos híbridos que siempre confundían sus identidades, robar otros frutos, e inventar el hambre para cuando se robaran esos frutos [...]. Pues no se podía soñar el sueño de lo inmediato, pues había que transmutar ese sueño hasta que de él quedara ese último sueño que los alquimistas se prometían. Pero esto, repetimos, arrastraba el riesgo de mayores complicaciones, y de mayores perversidades —perversidad, repetición—, porque separarse del sueño de lo inmediato, aunque con el intento de transmutarlo, podría resultar en una represión de lo inmediato; porque olvidar la verdadera hambre ante un fruto inseguro, para fingir el hambre ante un fruto foráneo, podría llevar a la perversidad de un ceremonial repetitivo”, *Los años de Orígenes*, Buenos Aires: BAJOLALUNA, 2007, p. 88.

¹²⁹ Luis Toledo Sande, “Los ensayistas del Grupo Orígenes: Lezama Lima, Vitier y García Marruz”, en *Historia de la literatura cubana. Tomo II...*, *op. cit.* pp. 696-788, p. 700. Cursivas del autor.

novedoso”.¹³⁰ Así, podemos ver que hay en “Razón que sea” un compromiso con el destino cultural de Cuba operado a través de la creación artística.

* * *

Ahora bien, a partir de lo anterior podemos hacer algunas reflexiones comparativas en torno a “Razón de ser” y “Razón que sea”. Como hemos dicho antes, en ambos textos encontramos una toma de posición frente a la generación de vanguardia precedente y una propuesta estética para sus respectivas tradiciones nacionales. Este proceder es necesario, sobre todo si tomamos en cuenta que tanto Paz como Lezama eran entonces escritores emergentes que pretendían disputar un lugar dentro de la tradición. Sin embargo, la toma de posición que ambos asumen es distinta en cada caso. En el de mexicano existe la intención de evaluar críticamente el legado de los integrantes de la revista *Contemporáneos*, mientras que, en el del poeta cubano, lo que impera es la indiferencia hacia la generación precedente. Es decir: Paz elige el camino de la reacción directa, Lezama se decanta por la omisión.

Las posiciones desde las que parten ambos escritores son también diametralmente distintas: mientras que el autor de *Libertad bajo palabra* critica a los escritores de *Contemporáneos* por carecer de compromiso con las circunstancias históricas de México, el autor de *Paradiso* hace lo propio con la vanguardia cubana, pero por la razón inversa: critica el exceso de compromiso político e ideológico de la *revista de avance*. De ahí el sentido de

¹³⁰ José Lezama Lima, *La expresión americana*, México, edición con el texto establecido por Irelemar Chiampi, México: Fondo de Cultura Económica, 2017, p. 180.

ambos proyectos poéticos en el ulterior desarrollo de sus obras: Paz pretende una poesía penetrada por la historia; Lezama, en cambio, quiere una historia penetrada por la poesía.¹³¹

A propósito de lo anterior, resulta interesante el cruce de idearios entre las cuatro revistas mencionadas: si observamos bien, *Taller* fue una revista cuya personalidad irónicamente coincidiría más con la *revista de avance*, en tanto que *Espuela de Plata* fue más afín al espíritu de *Contemporáneos*. De hecho, Octavio Paz publicará en *Taller* una reseña bastante elogiosa sobre *Sabor eterno* (1939), poemario de Emilio Ballagas, uno de los vanguardistas más sobresalientes de Cuba y colaborador frecuente con la *revista de avance*.¹³² Esto llama la atención, puesto que Lezama Lima, a pesar de incorporarlo en las páginas de *Espuela de Plata* y *Orígenes*, se mostrará como un detractor de la poesía de su coterráneo.¹³³

Por último, la operación que ambos autores realizan acerca del legado de la vanguardia apunta a diferentes caminos. Paz ve la herencia de los escritores de *Contemporáneos* como *algo incompleto*, una revolución en las formas estéticas que es preciso completar con una poesía de mayor profundidad; Lezama Lima, por su parte, observa en la vanguardia cubana un *legado clausurado* que es necesario superar. En este sentido, lo que realiza Octavio Paz con los miembros de *Contemporáneos* es aquella operación

¹³¹ Años más tarde, en *La expresión americana*, Lezama Lima complejizará la relación entre poesía e historia a través de la *imago* que también participa de la historia.

¹³² “Sabor eterno”, *Taller*, no. X, 1940, pp. 266-267. Aquí, Paz afirma que Emilio Ballagas es el poeta “más equilibrado y humano de la poesía cubana”.

¹³³ En 1936, por ejemplo, Lezama Lima escribiría lo siguiente en su peculiar estilo: “La inexplicable popularidad de que ha disfrutado un poeta homogéneo y sin propia voz, como Emilio Ballagas, se debe sin duda a esa desapetencia revisionista que convierte en un poeta colocado invariablemente al lado de Guillén y de Florit, al que es un simple imitador de Brull, de Neruda —Elegía sin nombre—, un Neruda aguado en Evaristo Carriego, es en estos pastiches de Neruda y Cernuda, donde se hace visible la pobreza de imágenes y la ambigua embestida creadora de este poeta hecho para las simpatías liceísticas tanto provincianas como capitalinas”. “Gracia eficaz de Juan Ramón Jiménez y su visita a nuestra poesía”, en Javier Fornieles Ten (ed.), *Querencia americana. José Ramón Jiménez y José Lezama Lima. Relaciones literarias y epistolario*, Sevilla: Espuela de Plata, 2009, pp. 135-145, pp. 143-144.

estratégica que Harold Bloom denomina como la “Tésera”, en donde “el poeta considera que su precursor se ha quedado a mitad de camino y la obra nueva ‘completa’ a la del precursor”.¹³⁴ Por su parte, lo que Lezama Lima realiza en torno a la vanguardia cubana es aquella estrategia que Bloom denomina “Kenosis”: “Un movimiento de ruptura o de discontinuidad: la peligrosa fuerza del precursor se deshace, pero en uno mismo”.¹³⁵ En ambos casos, las dos operaciones se dirigen a establecer la importancia cultural de la generación propia en detrimento de la generación precedente, al mismo tiempo en que se plantea una propuesta estética para la renovación de sus respectivas literaturas nacionales.¹³⁶ La disputa por la tradición implicó en ellos desactivar el pasado más inmediato para otorgar legitimidad a sus propios proyectos.

LOS PROGRAMAS: POESÍA E HISTORIA

Desde el comienzo, los directores de *Taller* mostraron interés por vincular la nueva publicación con temas sociales y políticos. La decisión de publicar ensayos y notas críticas es una muestra de que Octavio Paz, Rafael Solana, Quintero Álvarez y Efraín Huerta pretendían elaborar una publicación que no se interesara únicamente por la poesía, como lo había venido haciendo hasta ese momento la anterior revista, *Taller Poético*. A la poesía deberían acompañarla la reflexión ensayística y la prosa de ideas (curiosamente, siguiendo

¹³⁴ Carlos Gamarro, *Harold Bloom y el canon literario*, Madrid: Campo de Ideas, 2010, pp. 19-20.

¹³⁵ *Idem*. Cabe aclarar que, con el transcurso de los años, Lezama Lima iría modificando su apreciación hacia la obra de Ballagas.

¹³⁶ No obstante, debemos reconocer que tanto *Taller* como *Espuela de Plata* brindaron un espacio —aunque breve— a escritores provenientes de la generación precedente. Así, en *Taller* publicaron Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta y Enrique González Rojo, los tres de la generación de Contemporáneos. Lo mismo puede decirse para el caso de *Espuela de Plata*, donde aparecen textos de algunos vanguardistas cubanos como Ramón Guirao, Emilio Ballagas, Eugenio Florit y Mariano Brull.

aquí el ejemplo de *Contemporáneos*). Así, en el primer número de *Taller*, los poemas de Octavio Paz, Federico García Lorca y Efraín Huerta coinciden con la prosa de Andrés Henestrosa (*Retrato de mi madre*), una nota crítica de Rafael Solana sobre la pintura de María Izquierdo y algunas novedades editoriales a cargo de Xavier Villaurrutia, Efraín Huerta, Juan Larrea y Rafael Solana. Confluencia de géneros, crítica cultural y conciencia histórica: rasgos principales que caracterizaron a todos los números de *Taller*.

En esa misma entrega aparecen dos ensayos que ejemplifican el sentido crítico de la revista: “La Iglesia y el hombre” de José Revueltas y “Sobre la inteligencia” de Alberto Quintero Álvarez. En el primero, Revueltas lleva a cabo una reflexión sobre el papel de la Iglesia católica en el mundo moderno desde un punto de vista social. Se trata de un texto donde el autor de *Dios en la tierra* cuestiona el marcado clericalismo en el que ha caído la Iglesia católica, olvidando los ideales del cristianismo primitivo. La conclusión a la que arriba el escritor mexicano es que la Iglesia ha de retornar a su sentido más humano si es que desea subsistir en las nuevas circunstancias históricas del mundo contemporáneo.¹³⁷ A lo que apunta Revueltas en este texto es a la recuperación del sentido estricto de la religiosidad: *religare*, reunir lo que se encuentra desunido.¹³⁸ Por su parte, en el ensayo “Sobre la inteligencia”, Quintero Álvarez hace referencia a una encuesta realizada por la revista *Sur* sobre la necesidad de “defender la inteligencia” en los momentos de crisis histórica que se vivían durante la época. Allí, Quintero Álvarez acusa a la revista de Victoria Ocampo de “intelectualismo” y falta de interés por la realidad más inmediata. Para el poeta mexicano, nada sirve defender la inteligencia si no tiene un fin más humano, pues el pensamiento es

¹³⁷ José Revueltas, “La Iglesia y el hombre”, *Taller*, no. 1, diciembre, 1938, pp. 51-53.

¹³⁸ Edith Negrín Muñoz, “José Revueltas y las palabras sagradas: de la metafísica a la política”, *Relaciones*, no. 44, México, 1990, pp.157-170.

únicamente un medio para lograr algo mayor: “Si yo tengo una espada y estoy frente a una fiera, ¿qué hago?, ¿defender mi espada? No. Defenderme yo mediante la espada; usar la espada. La misión de un hombre con espada no es defender su propia espada, sino defender con ella a los hombres que tienen una espada más pequeña o que no tienen ninguna”.¹³⁹

En ambos textos observamos la necesidad de operar la “conquista de lo humano”, en un sentido cercano al que refiere Octavio Paz en “Razón de ser”, una tarea que se ha impuesto la nueva generación de escritores mexicanos. Sin embargo, la ruta de tal conquista es distinta en cada uno de los casos. Quintero Álvarez y Octavio Paz coinciden casi en todos los puntos: elaborar una obra que, sin perder calidad estética, confluya con la historia más allá de lo panfletario. El caso de Revueltas y Paz es distinto. Aunque ambos se nutrieron tempranamente de la literatura marxista de la época, el primero perduró en la militancia política de izquierda —de una manera crítica, hay que decirlo—, mientras que Octavio Paz fue adoptando gradualmente una estética de corte más bien liberal.¹⁴⁰ De aquí se deriva la diferente forma que siguieron ambos autores para solucionar el problema del arte comprometido: José Revueltas propugnó por el retorno de lo humano desde una postura marcadamente ideológica; Paz, en cambio, proponía el contacto con la parte soterrada del ser humano desde una posición romántica.¹⁴¹ Todo esto es señal de que *Taller* no fue sólo un espacio armónico de confluencia generacional, sino también un lugar en el que concurrieron diferentes posiciones estéticas e ideológicas que algunas veces fueron neutralizadas por la figura de Octavio Paz.

¹³⁹ Alberto Quintero Álvarez, “Sobre la inteligencia”, *Taller*, no. 1, diciembre, 1938, pp. 55-56.

¹⁴⁰ Sobre la postura política e ideológica en las obras de José Revueltas, véase José Manuel Mateo, *En el umbral de Antígona. Notas sobre la poética y la narrativa de José Revueltas*, México: Siglo XXI, 2011; sobre las opiniones políticas de Octavio Paz, véase Yvon Grenier, *Del arte a la política: Octavio Paz y la búsqueda de la libertad*, traductor Ricardo Rubio, México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

¹⁴¹ Evodio Escalante, “Conjunciones y disyunciones en Octavio Paz y José Revueltas”, *Literatura mexicana*, XXVII, no. 2, 2016, pp. 97-109.

Al compromiso crítico de *Taller* también lo acompaña la promoción generacional. Son varios los textos donde Paz y sus compañeros intentan una promoción de la obra de los demás miembros que participan en la revista. Un ejemplo es la reseña crítica que Rafael Solana hace sobre el libro *Las cien mejores poesías mexicanas modernas*, de Antonio Castro Leal. Esta colaboración de Solana es el complemento y la antítesis de “Razón de ser”, puesto que se trata de una forma de lograr una identidad generacional y, específicamente, de una estrategia para consagrar la figura de Octavio Paz como “el poeta joven” de México. Cabe recordar que, para ese entonces, Paz ya figuraba como una de las promesas literarias en el panorama de la poesía mexicana. Libros como *Luna Silvestre*, *Raíz del hombre* y *Bajo tu clara sombra*, junto con su participación en el segundo Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, celebrado en España, lo habían colocado en el centro de la nueva generación de escritores mexicanos.¹⁴² En su reseña, Rafael Solana no hace sino reafirmar la opinión que ya circula entre la juventud letrada. En primer lugar, elogia el libro de Castro Leal por la unidad y coherencia que muestra en la selección de los poemas. También ofrece una visión en torno a la poesía de López Velarde como la fuente de la poesía moderna en México. En su comentario, Solana cuestiona la labor del grupo de *Contemporáneos* (nombra a Novo, Pellicer, Villaurrutia) como transformadores del rumbo de la poesía nacional hacia el territorio del preciosismo retórico. La conclusión a la que arriba Solana es paradigmática: “Octavio Paz enderezó la rama, que ya cedía al peso de sus frutos, y la apuntó de nuevo hacia lo íntimo y lo puro, dejando caer las vestiduras de oro que, ya demasiado ricas, amenazaban

¹⁴² Ya desde 1937 Paz había sido reconocido como uno de los escritores más importantes de su generación. En una encuesta publicada en *Hoy*, Paz había sido señalado como la joven promesa de la poesía mexicana por la mayoría de los encuestados. Véase Antonio Magaña Esquivel, “Los nuevos valores de la poesía en México: una encuesta en torno a la última generación literaria”, 95, diciembre, 1937, pp. 50-51. Sobre la participación de Octavio Paz en el segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado en Valencia, Barcelona y Madrid, véase *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, op. cit., pp. 235-321.

con esconder la forma desnuda de la poesía”.¹⁴³ El argumento de Solana es interesante. Influida en aquel tiempo por las ideas de Juan Ramón Jiménez, Rafael Solana ve en el autor de *Bajo tu clara sombra* un ejemplo de la verdadera poesía pura que ha de realizarse en México, mientras que en “Razón de ser” Octavio Paz propone justamente una poética que vaya más allá de esa pureza artística. Esto dice mucho acerca de las distintas lecturas que la nueva promoción de escritores hacía en torno a la generación precedente y hasta de sus mismos contemporáneos. Sin embargo, más allá de esta circunstancia, lo que interesa señalar es la estrategia de Solana por impulsar la obra de uno de sus compañeros de revista en una clara actitud de promoción generacional.¹⁴⁴ En este caso, *Taller* funciona como una comunidad de mutuo reconocimiento para fines de consagración literaria.¹⁴⁵ Por esta razón, es entendible que en el número 6 de *Taller*, Octavio Paz regrese el favor a Rafael Solana al comentar su novela *El envenenado*, publicada en 1939 por la editorial de la revista. En su reseña, Paz afirma que el libro de Solana es en realidad “el presentimiento de una novela”: “Solana, en lugar de escribirla, nos ha dicho: ‘Aquí está mi capacidad, mi posibilidad para hacer una novela. Y, mostrando esta capacidad, es, ya, un novelista; un novelista sin novela,

¹⁴³ Rafael Solana, “Las cien mejores poesías mexicanas modernas”, *Taller*, no. 2, abril, 1939, pp. 34-37.

¹⁴⁴ Al respecto, dice Bourdieu: “Hay pocos agentes sociales que, como los artistas y los intelectuales, dependen tanto de la imagen que los otros —y, en particular, los otros escritores y artistas— tienen de ellos y de lo que hacen para ser, para darse una imagen de sí y de lo que hacen [...]. Así ocurre con la calidad de escritor, de artista y de científico, que están difícil de definir porque existe en y por la cooptación como relación circular de reconocimiento recíproco entre pares. Todo acto de producción cultural implica la afirmación de su pretensión a la legitimidad cultural”, Pierre Bourdieu, “El mercado de los bienes simbólicos”, en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, traducción Alicia B. Gutiérrez, México: Siglo XXI, 2015, pp. 85-152, pp. 92-93.

¹⁴⁵ Sobre las comunidades de mutuo reconocimiento, Levin L. Schücking escribe: “En todas las épocas podemos, pues, notar esta afirmación de grupos de artistas, que tan enorme importancia han alcanzado en la creación del arte, y que demuestra que también en el terreno del espíritu un diamante no puede ser tallado sino por otro diamante. Cuando no pueden formarse grupos, la creación artística se hace más difícil. Así, por ejemplo, no cabe duda de que una de las condiciones que hicieron posible la aparición del teatro isabelino fue el hecho de que en Londres —y sólo allí— se congregaron todos los talentos, y cada uno podía auparse sobre los hombros de otros”, Levin L. Schücking, *El gusto literario*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 72-73.

exactamente lo contrario de lo que sucede a los demás, que en lugar de enseñarnos al novelista nos enseñan la materia posible de una novela”¹⁴⁶ Paz divide así la narrativa mexicana en dos corrientes: la del “novelista sin novela” y la de la “novela sin novelista”. Se decanta por la primera opción, que es donde coloca a Solana, y termina por criticar a la segunda corriente por elaborar un tipo de “novela hueca y fría como máquina de refrigeración, en donde nada cabe, ni existe”.¹⁴⁷ Para ejemplificar este último caso, Paz menciona los libros de Jaime Torres Bodet, como *Margarita de Niebla*, pero es notorio que también tiene en la mira libros como *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia y *Novela como nube* de Gilberto Owen, las tres obras vanguardistas más importantes de los miembros de la revista *Contemporáneos*.¹⁴⁸ Para el autor de *El laberinto de la soledad*, Solana representa la antítesis a este modelo de narrativa que considera vacío y carente de justificación artística. En la idea de Paz, Solana es el “novelista sin novela” por excelencia. Podemos leer aquí la misma estrategia de promoción autoral: *Taller* fungía así como instancia de consagración para los integrantes jóvenes de la revista mediante el contraste con la generación precedente. No sólo era una publicación que aspiraba modernizar la poesía mexicana, también representaba un espacio de disputa por la tradición a través de la configuración de una comunidad de mutuo reconocimiento donde se impulsaba recíprocamente la obra de los compañeros de grupo.

El tercer número de la revista inicia con un texto de Díez-Canedo sobre Antonio Machado, con motivo de la muerte del poeta español.¹⁴⁹ A este ensayo se suma otro de José

¹⁴⁶ Octavio Paz, “Invitación a la novela”, *Taller*, no 6, noviembre, 1939, pp. 66-68, p. 67.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 66.

¹⁴⁸ Sobre estas novelas, véase Rosa García Gutiérrez, “Aventura y revolución: el proyecto novelístico de los Contemporáneos”, en Gustavo Jiménez Aguirre (coord.), *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011, pp. 233-268.

¹⁴⁹ Enrique Díez-Canedo, “Antonio Machado, poeta español”, *Taller*, no 3, mayo, 1939.

Alvarado, también escrito a la memoria del autor de *Soledades*.¹⁵⁰ El compromiso político de la revista se muestra en el ensayo “Las ideas políticas de Ramón López Velarde” de Salvador Toscano, antiguo compañero de Octavio Paz en la revista *Barandal*. En ese mismo número se integra un texto de suma importancia en la trayectoria intelectual de Octavio Paz: “El mar (elegía y esperanza)”, dedicado al poeta español León Felipe.¹⁵¹ Hay que recordar que León Felipe había llegado a México desde 1923, pero había retornado a su país de origen para apoyar a la causa republicana tras el estallido de la Guerra Civil Española. En 1938 vuelve a México por segunda vez, ya como un exiliado más. Su presencia será fundamental entre los poetas de la nueva generación de escritores. Luis Cardoza y Aragón, otra de las grandes figuras en la biografía de Octavio Paz, recuerda lo siguiente: “En esos días de 1938, [León Felipe] leyó algo de *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña*, en la Sala Ponce, en el Palacio de Bellas Artes. Es de las conferencias tuyas que recuerdo. La intensidad del texto, la diestra lectura matizada, crearon una atmósfera de emoción y zozobra”.¹⁵² Al parecer Paz también quedaría fascinado por la obra y la figura del poeta español, a quien había conocido en Valencia durante su participación en el segundo Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura. En “El mar (elegía y esperanza)”, Paz elogia a León Felipe por “recoger la experiencia histórica” española y transformarla en una “experiencia metafísica”. En su opinión, los poemarios de León Felipe “no son más que partes, estrofas, de un solo poema”: “No importan las fechas, simples plataformas desde las que parte la curva de su poesía, aún no cerradas: 1933, 1937, 1938, 1939... Se trata de la historia espiritual del hombre español en esta hora, más de la conciencia que del tiempo”.¹⁵³ Para Paz, la obra de

¹⁵⁰ José Alvarado, “Antonio Machado”, *Taller*, no 3, mayo, 1939.

¹⁵¹ Octavio Paz, “El mar (elegía y esperanza)”, *Taller*, no. 3, 1939.

¹⁵² Luis Cardoza y Aragón, *El río. Novelas de caballería*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 47.

¹⁵³ Octavio Paz, “El mar (elegía y esperanza)”, *op. cit.*, p. 42.

León Felipe muestra la conciencia de España, sus remordimientos y la blasfemia de sí misma en un momento en el que la Guerra Civil azotaba al país ibérico. Y el sentido que Paz encuentra en los versos de León Felipe implica un destino contradictorio, a la vez trágico y cargado de esperanza: “El martirio de España puede que no sirva para salvar a España. Quizá no haga falta que España se salve. Acaso, aunque derrotada, ya se haya salvado en la Historia (¿Pueden decir otro tanto las demás naciones europeas?)”.¹⁵⁴ De este modo “El mar (elegía y esperanza)” es una lectura de la situación española a través de la poesía de León Felipe. El compromiso por “conquistar al hombre”, como señala Paz en “Razón de ser”, pasaba también por la defensa de la causa republicana española. España y México unidos por un lugar común: “Para nosotros —escribe Paz— la guerra de España fue la conjunción de una España abierta al exterior con el universalismo, encarnado en el movimiento comunista. Por primera vez la tradición hispánica no era un obstáculo sino un camino hacia la modernidad”.¹⁵⁵ Una señal más del compromiso histórico y político que Paz y sus compañeros de generación expresaron en *Taller*.¹⁵⁶

Sin embargo, más allá del compromiso con la causa republicana de España, lo que interesa destacar aquí son las reflexiones iniciales que Paz escribe en “El mar (elegía y esperanza)”. Como ha señalado Adriana de Teresa Ochoa, en este ensayo el poeta mexicano logra “reconciliar poesía con la historia y articular una respuesta a las tensiones estéticas y morales de esos años”.¹⁵⁷ Paz se vale de una sentencia que Arthur Rimbaud escribe en una

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵⁵ Octavio Paz, “Itinerario”, *Por las sendas de la memoria. Prólogos a una obra, op. cit.*, p. 153.

¹⁵⁶ A este respecto, cabe recordar que en el segundo número de *Taller* José Revueltas también había publicado “Profecía de España”, un texto que refleja la preocupación de aquellos escritores mexicanos sobre la situación de España. En este texto, Revueltas afirma, en tónica con el texto de Paz: “¿No hay algo extraordinariamente profético en la resistencia del pueblo español? ¿No es la voz del Hombre quien está hablando por los labios de España?”, *Taller*, no. 2, abril, 1939, pp. 29-30.

¹⁵⁷ Adriana de Teresa Ochoa, *Octavio Paz 1931-1943: génesis de una poética romántica, op. cit.*, p. 106.

carta dirigida a Paul Demeny: “El poeta es un vidente, debe ser un vidente”.¹⁵⁸ Para el autor de *El laberinto de la soledad*, la afirmación de Rimbaud redescubre el “manantial lírico, profético, del hombre” que se halla en manos del poeta. Si algo posee el poeta, dice Paz, es la capacidad de recordar y profetizar. Y agrega: “Por otra parte, al expresar su tiempo, jamás hace un cuadro, un esquema, sino que lo recrea en todo lo que tiene de personal, espontáneo e irreductible. Al recoger en todas estas direcciones —y siempre como experiencia personal— lo esencial de lo real, el poeta logra una especie de ‘presente eterno’, para emplear la expresión de Rolland de Renéville (*L’expérience poétique*)”.¹⁵⁹ Es imposible no ver en estas reflexiones —además de la prefiguración a la poética expresada más tarde en *El arco y la lira*— una respuesta a las exigencias de la literatura comprometida. Lo que dice Paz es que el compromiso del poeta con la sociedad no debe hacerse a través de una poesía de temática social, sino mediante la elaboración de una obra personal e íntima que refleje la idea de que el poeta es el único capaz de ver “lo esencial de lo real” del mundo. En este sentido, aun cuando el poeta no hable de “revolución”, si el poema que ha escrito expresa una experiencia íntima, profunda y verdadera, será realmente un poeta comprometido con la historia. Como dice Paz: “las consignas históricas y las inaplazables aspiraciones actuales quedan incluidas, implícitas, en su mensaje, y llevadas hasta sus últimas y totales consecuencias”.¹⁶⁰ Esta idea, de clara filiación romántica, será reafirmada pocos años después cuando Paz explore la idea surrealista de la poesía como algo *esencialmente* revolucionario.¹⁶¹

¹⁵⁸ Arthur Rimbaud, *Iluminaciones. Seguidas de Cartas del vidente*, traducción y notas de Juan Abeleira, Madrid: Hiperión, 1995.

¹⁵⁹ Octavio Paz, “El mar (elegía y esperanza)”, *op. cit.*, p. 41.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 42.

¹⁶¹ Octavio Paz, “André Bretón o la búsqueda del comienzo”, en *Obras Completas*, t. 2, pp. 215-224.

Como podemos observar, en “El mar (elegía y esperanza)”, Paz comienza a perfilar una poética que vaya más allá de la literatura comprometida y de la pureza artística: la poesía, cuando es auténtica, guarda en sí un vínculo con la realidad histórica más allá del tema y de la técnica empleada. La contradicción entre “arte de tesis” y “arte puro” que preocupaba al joven Paz en sus primeros textos, es superada en este punto por una concepción más profunda en la que poesía e historia habitan un mismo espacio. Por ello, es sintomático que el número 4 de *Taller* esté dedicado casi en su totalidad al género poético. Junto a unas notas críticas de Octavio Paz y Efraín Huerta, se recogen en esa entrega poemas de Xavier Villaurrutia, José Bergamín, Emilio Prados, Enrique González Rojo, Alberto Quintero Álvarez, Efraín Huerta, Octavio Paz, Emmanuel Palacios y Rafael Solana. Resalta también el texto que abre el número: “Poesía y filosofía” de María Zambrano, del cual hablaremos más adelante. En la selección de las colaboraciones se cifra de algún modo el progreso que Octavio Paz ha ido alcanzando en el desarrollo de su poética en aquellos años. La circunstancia de incluir poemas de Xavier Villaurrutia y González Rojo también dice mucho acerca de la forma en que irá reconociendo la obra de los *Contemporáneos*, siempre desde una visión poética afinada en la historia.¹⁶²

Pero quizá lo más importante de este número 4 sea el *dossier* que acompaña a la revista. Se trata de la publicación de *Una temporada en el infierno*, de Arthur Rimbaud, en traducción de José Ferrel y presentación de Luis Cardoza y Aragón. Cabe decir que hasta antes sólo se habían publicado en México algunos poemas sueltos del poeta francés y ahora *Taller* pretendía colmar este vacío. A partir de este número, por cierto, la revista irá

¹⁶² Cabe recordar que 1938 Paz había publicado, en la revista *Sur*, el ensayo “Cultura de la muerte: Xavier Villaurrutia”, en el cual elogiaba —no sin mostrar algunas reservas— el poemario *Nostalgia de la muerte*, por haber añadido “nuevas temperaturas a nuestra poesía”. *Sur*, no. 47, agosto, 1938, pp. 81-85.

publicando una serie de *dossiers* donde aparecerán poetas como Juan Ruiz de Alarcón, Sor Juana Inés de la Cruz, Luis Carrillo Sotomayor, T. S. Eliot, Jacobo Leopardi y Charles Baudelaire. Con estas publicaciones, la revista liderada por Paz pretendía delinear una genealogía poética y una postura estética que representara a la nueva generación en su proyecto de renovación literaria. Se trataba de elaborar una obra sensible a la historia, pero también abierta a la universalidad como respuesta al ambiente cultural dominado por exigencias nacionalistas. Tradición y modernidad convivían en este proyecto que buscaba la actualización de lo propio y la asimilación de lo ajeno para ensanchar el campo. Lo que pretendía la generación de *Taller* con esta apuesta era poner en juego obras de diferentes épocas y tradiciones que permitieran ofrecer una aproximación universalista de la poesía local y, al mismo tiempo, generar un contexto de lectura para su propia propuesta estética. La publicación de *Una temporada en el infierno* resulta interesante en este aspecto: señala la filiación romántica de *Taller* y su apertura a la modernidad poética. El hecho de que sea Luis Cardoza y Aragón quien escriba la presentación es otro hecho fundamental que debemos mencionar. Cardoza y Aragón había viajado a Europa durante los años veinte, donde pudo participar de los movimientos de vanguardia de aquella época.¹⁶³ En 1932 se traslada a México y ahí permanecerá hasta el año de 1944. Amigo de los escritores de *Contemporáneos* y de los fundadores de *Taller*, el escritor de origen guatemalteco fue muchas veces el puente entre una y otra generación. Paz lo recuerda como una figura donde el compromiso y la pureza artística terminaban por reconciliarse:

¹⁶³ Al respecto, véase su autobiografía, *El río. Novelas de caballería*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Por una parte, estaba muy cerca de los “Contemporáneos”: no sólo era muy amigo de Cuesta, Gorostiza y Villaurrutia, sino que sus gustos poéticos y pictóricos eran muy semejantes. Por la otra, sus simpatías morales y políticas lo inclinaban hacia las ideas que defendían los escritores y artistas que, en esos años, fundaron la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios). Todavía recuerdo aquella noche en que Huerta, Revueltas y yo, en una sala de la LEAR, ante un público hostil y frente a los anatemas de algunos obispos y coadjutores, oímos a Cardoza y Aragón defender a la poesía, no como una actividad al servicio de la Revolución sino como la expresión de la perpetua subversión humana.¹⁶⁴

Podemos ver entonces que Cardoza y Aragón fungía para la generación de *Taller* como un modelo de poeta que colocaba a la poesía en el centro del campo literario más allá del debate por el compromiso estético, una actitud similar a la buscada por Octavio Paz. En su presentación a *Una temporada en el infierno*, el poeta guatemalteco demuestra esta circunstancia cuando afirma: “La poesía de Rimbaud está por encima de toda conciliación con doctrina alguna, y es por ello tan angustiada y tan próxima para nosotros, tan terriblemente próxima y desesperada, que la hemos sentido nacer en nosotros mismos”.¹⁶⁵ Paz seguramente habría suscrito esta frase como característica de su generación. Rimbaud como ejemplo de poeta comprometido con su tiempo sin entregarse por ello a las doctrinas políticas de su época ni caer en la poesía panfletaria del realismo socialista. En Rimbaud, en Baudelaire, en Eliot, en León Felipe, en Cardoza y Aragón, Octavio Paz veía una señal de que podía elaborarse una poética que trascendiera la polarización entre arte comprometido y pureza artística. *Taller* fungiría como el espacio simbólico donde la nueva generación de escritores mexicanos llevaría a cabo esa búsqueda. Con la llegada de los exiliados españoles

¹⁶⁴ Octavio Paz, “Contemporáneos”, en *Obras Completas*, t. 4, pp. 69-93, p. 82.

¹⁶⁵ Luis Cardoza y Aragón, “Presentación” a Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno*, no *Taller*, no. 4, julio, 1939.

a México, este proyecto cultural se vio ampliado —y en muchos sentidos, transformado— a partir del número 5 de la revista, cuando Paz asume la dirección total de la publicación y nombra como secretario al poeta español Juan Gil-Albert. Sobre esto volveremos más adelante. Antes debemos analizar el caso de Lezama Lima y *Espuela de Plata*.

Como hemos dicho arriba, la revista fundada por Lezama Lima, a diferencia de *Taller*, fue una publicación que intentó mantenerse al margen de toda cuestión política e ideológica. La tarea que se había impuesto especialmente Lezama era la de trascender las circunstancias históricas del momento cubano mediante la creación de un estado poético. En una carta de 1939, dirigida a su compañero de generación Cintio Vitier, el autor de *Muerte de Narciso* escribe lo siguiente: “Ya va siendo hora de que todos nos empeñemos en una Economía Astronómica, en una Meteorología habanera para uso de descarriados y poetas, en una Teleología insular, en algo de veras grande y nutridor”.¹⁶⁶ El afán de crear cultura mediante la poesía dotará a *Espuela de Plata* de un espíritu artístico como no había existido antes en Cuba. De hecho, en la visión de Lezama, *Espuela de Plata* venía a cumplir el destino histórico de inaugurar una nueva etapa en la historia de la literatura cubana. En carta fechada en otoño de 1944, Lezama escribe a Vitier: “Me parece que en Cuba sólo han existido tres estados poéticos (dos de ellos individuales, Martí y Casal) y el tercero fue el momento de ‘Espuela de Plata’, en el sentido de la participación poética; en un momento, cuatro o cinco hombres se precipitaron en el trabajo poético con un fervor y una vocación totales”.¹⁶⁷

Pues bien, este espíritu poético se observa a lo largo de todos los números de la revista. En ellos, la poesía es el centro de gravedad hacia el cual giran todas las

¹⁶⁶ *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, transcripción, selección y notas de Iván González Cruz, Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Aceres, S. A. 1998, pp. 526-530.

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 531-533.

colaboraciones y, en este sentido, es todo lo opuesto de *Taller*. No encontramos en ella trabajos donde se traten directamente asuntos políticos o ideológicos. Si en algún momento existen referencias a la situación política y cultural de Cuba, es siempre en un plano secundario respecto del arte, que es el tema principal. Sólo en una ocasión se hace una brevísima referencia a la Guerra Civil Española, y eso porque se trata del presunto fusilamiento del poeta Miguel Hernández en una cárcel de Madrid.¹⁶⁸ De allí, todas las colaboraciones, ya sea de poesía, ensayo o prosa de ideas, tendrán como tema primordial el tratamiento del arte o la experiencia lírica.

La cuestión generacional está siempre presente en *Espuela de Plata*. Desde el primer número se nota esta circunstancia. La revista abre con dos poemas de Mariano Brull, uno de los vanguardistas cubanos más reputados de la época.¹⁶⁹ Mariano Brull era uno de los mayores exponentes de la poesía pura en Cuba, cuya influencia más profunda procede de la obra de Paul Valéry. De hecho, en *Espuela de Plata*, hallamos la traducción que Brull hiciera de *La Joven Parca* del poeta francés, así como el prefacio que Valéry escribe para la traducción francesa de la poesía de Brull.¹⁷⁰ La disputa generacional no impide que Lezama incluya a Mariano Brull en su revista. Pero cabe pensarla como una inclusión estratégica, puesto que Lezama desea mostrar la *universalidad* a la que debe aspirar todo escritor cubano en la exportación de bienes culturales de Cuba hacia Europa y viceversa (en este caso, la traducción de Valéry por un poeta cubano). También es una forma de proyectar a *Espuela de*

¹⁶⁸ El texto aparece en el primer número y lo escribe Manuel Altolaguirre: “Noticia sobre Miguel Hernández”, *Espuela de Plata*, no. A, agosto-septiembre, 1939, pp. 13-14. Se trataba de una noticia falsa, puesto que Miguel Hernández seguía vivo, aunque preso en la cárcel de Torrijos. De hecho, el primero en publicar la noticia sería Alejo Carpentier en la revista *Carteles* (“La muerte de Miguel Hernández”, *Carteles*, no. 32, agosto, 1939, p. 36).

¹⁶⁹ Mariano Brull, “Le Muguet (poema)”, *Espuela de Plata*, no. A, agosto-septiembre, 1939, p. 2.

¹⁷⁰ “La Joven Parca (poema), versión de Mariano Brull”, *Espuela de Plata*, nos. C y D, dic.-ene.-feb.-mar, 1940, pp. 6-7. Paul Valéry, “Prefacio a los poemas de Mariano Brull”, *Espuela de Plata*, nos. E y F, abr-may-jun-jul, 1940, p. 3.

Plata como un espacio donde se publican autores consagrados y donde la producción extranjera coincide con la producción nacional. La disputa generacional aparece desde el primer número. A los poemas de Mariano Brull, le sigue un texto de Lezama: “Doctrinal de la Anémona”. Se trata de un ensayo en el que el poeta de La Habana, con el estilo hermético que lo caracterizó, opone sus reparos a las dos corrientes principales de la poesía cubana durante los años treinta: la poesía negra y la poesía pura. En este último rubro, evidentemente, debemos incluir a Marino Brull. Para Lezama, la poesía negra representa “el fuego” y la poesía pura “lo líquido mal dirigido” (“el líquido invasor”, ¿de Europa?) al que es necesario reaccionar con una “metafísica del aire” (recuérdese la propuesta de Lezama a Cintio Vitier de crear una “Meteorología habanera”). La referencia al elemento aéreo es simbólica: desligar a la poesía de las demandas terrenales —lo social, la negritud, la pureza artística— que existen en la literatura cubana para elevarla hacia un estadio superior que sea capaz de crear cultura, es decir, retornar a la idea antigua donde la “poesía era un método de Dios”.¹⁷¹ Pero esto no quiere decir que el autor de *Paradiso* propugne por una poesía completamente ajena a la realidad cubana, sino que comience en ella para después trascenderla o para generar una realidad cultural más elevada. En esto consiste básicamente el doctrinal de la anémona que da título al ensayo: “Los altos muros no suenan mientras albergan a la llama y la necesaria suma de aire se va recorriendo o alimentando la filosofía del clavel y el crótalo pitagórico. La altura del muro y el tapiz de la base han purificado de tal manera el aire que éste absorbido duramente en la llama, puede ya reconocer y tocar la anémona nocturna”.¹⁷² Entendemos así la elección de colocar en primer lugar los poemas de Mariano Brull y, en segundo lugar, a

¹⁷¹ José Lezama Lima, “Doctrinal de la anémona”, *Espuela de Plata*, no. A, agosto-septiembre, 1939, pp. 3-4, p. 4.

¹⁷² *Idem.*

manera de réplica, el texto de Lezama. Lo que sugiere aquí el poeta es que el camino de la expresión lírica cubana no ha de ser el del esteticismo puro, como lo entienden Valéry y el propio Brull, sino un camino más complejo en el que la pureza artística se destine hacia un fin mayor. Sin duda, en este punto, encontramos una analogía entre la poética de Lezama y la de Octavio Paz: en ambos casos se rechaza el esteticismo puro en favor de una poesía más trascendental. En el caso de Lezama, sin embargo, esa trascendencia se halla en la búsqueda de una realidad superior (La “poesía como método de Dios”), mientras que, en Paz, la trascendencia busca capturar el “presente eterno” del poema.

El negrismo también es revisado en ese mismo número de *Espuela de Plata* por parte de José Ardévol. En el ensayo “Agua clara en el caracol del oído”, el músico y compositor cubano-español distingue entre el verdadero arte popular y “lo populachero, lo exótico” y el “arte para el turismo”.¹⁷³ Cabe recordar que, desde la década de los años veinte, existía en Cuba un marcado interés de la comunidad letrada por hallar lo propio de la cubanidad.¹⁷⁴ El negrismo fue una de las tendencias más importantes en esta búsqueda identitaria, pero Lezama y el grupo de escritores allegados a *Espuela de Plata* lo vieron con reserva.¹⁷⁵ En 1937, en su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, Lezama había adelantado que la poesía afrocubana representaba una estética que simplificaba la realidad de la isla hasta llevarla a

¹⁷³ José Lezama Lima, “Agua clara en el caracol del oído”, *Espuela de Plata*, no. A, agosto-septiembre, 1939, pp. 9.10, p. 9.

¹⁷⁴ Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona: Anagrama, 2006.

¹⁷⁵ No obstante, esta reserva cambiaría con el transcurso de los años, cuando Lydia Cabrera, una de las promotoras del elemento afrocubano, tenga una mayor participación en la revista *Orígenes*. Véase Jesús Barquet, “El grupo Orígenes ante el negrismo”, *Afro-Hispanic Review* 15.2, 1996; Rubén Ríos-Ávila, “The Origin and the Island: Lezama and Mallarmé”, *Latin American Literary Review* 8.16, 1980. También puede consultarse a Sergio Ugalde Quintana, “Barroco y cultura afrocubana: Lezama y un saber de convivencia”, *Latinoamericana*, no. 2, México, 2011, pp. 37-56. Sobre el negrismo en Cuba y en el Caribe, véase Ana Margarita Mateo Palmer y Luis Álvarez Álvarez, *El Caribe en su discurso literario*, México: Siglo XXI-Estado Libre y Soberano de Quintana Roo, 2004, pp. 103-126.

un superficial folklorismo, además de estar elaborada por poetas de raza blanca.¹⁷⁶ En esto radicaba una de las fallas del negrismo y de todo arte que apostara por el elemento racial como su componente principal: “Hasta ahora hemos preferido los detalles, gozosos de su presencia más grosera, de sus exigencias más visibles, sin intentar definir la sustancia, que es lo único que puede otorgar una comprobación universalista”.¹⁷⁷ En el texto de Ardévol, el argumento es otro. Para el músico, “el arte Afro-Cubano ha tenido un poder higiénico: la sensibilidad cubana de hoy le debe, en gran parte, el alejamiento de la preferencia por el arte decadente y sensiblero”.¹⁷⁸ Este fue uno de los aciertos del negrismo. Sin embargo, continúa Ardévol, las circunstancias históricas han cambiado: “hoy lo más sano sería dejar de lado todo lo típico, todo exagerado localismo y exotismo”.¹⁷⁹ Es decir, que la legitimidad del negrismo ha perdido vigencia y ahora es tiempo de desarrollar un arte nuevo que apunte hacia una cultura universal cubana. No es que Ardévol niegue valor a las expresiones del negrismo, sino que relativiza su importancia como “la única solución posible a los problemas que en la actualidad tiene planteados el arte cubano”.¹⁸⁰ Vemos entonces que Lezama y Ardévol coinciden en cuestionar al negrismo impulsado principalmente por los escritores vanguardistas de la generación anterior, aunque cada uno por razones distintas. Esto, sin embargo, no fue motivo para evitar que Ramón Guirao, uno de los máximos exponentes de la poesía afrocubana del momento, llegara a publicar un par de poemas y una fábula lucumí en *Espuela de Plata*.¹⁸¹ No obstante, cuando leemos las colaboraciones de Guirao, nos damos cuenta de que se enmarcan en el espíritu de la revista: los poemas nada tienen que ver con el

¹⁷⁶ José Lezama Lima, “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, en *Obras Completas*, t. II, pp. 44-64.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 59.

¹⁷⁸ José Lezama Lima, “Agua clara en el caracol del oído”, *op. cit.*, p. 10.

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ *Idem.*

¹⁸¹ Ramón Guirao, “El tigre, el mono y el venado (fábula lucumí)”, *Espuela de Plata*, no. B, octubre-noviembre, 1939, pp. 75-76.

negrismo y la fábula lucumí; al contrario: contienen elementos universales más allá de todo folclorismo local.

Esta posición ante las expresiones de la vanguardia cubana marca un tono y un estilo para la revista. Lo que interesa a Lezama y a sus compañeros de revista es trazar las diferencias con la generación precedente a través de la creación de una obra y abrir el camino para una nueva sensibilidad. Guy Pérez Cisneros, el crítico de arte cubano más afín a las ideas de Lezama Lima, explica este afán con las siguientes palabras: “Pertener a una generación no es tener una edad, es asumir una actitud. Pero no basta la voluntad para formar una generación y una actitud forzada resulta más peligrosa que constructiva”.¹⁸² Y agrega: “Puede decirse sin embargo, que nuestros poetas y pintores jóvenes han bordeado con éxito estos dos peligros: la nada y lo artificial. Con legítima esperanza siguen la ambición de lograr algo mayor, algo más monumental que el arte de sus antecesores”.¹⁸³ Observamos aquí la necesidad de afirmar una identidad generacional para la nueva promoción de escritores y artistas que participan en *Espuela de Plata*. Pérez Cisneros también llama a sus contemporáneos a evitar el camino seguido por la vanguardia cubana en la que la generación precedente “se afirmaba con ser ‘anti’ antes que ‘ser’ a secas”.¹⁸⁴ Esta es también una de las consignas de Lezama: una generación se afirma principalmente a través de la elaboración de una obra, no mediante la negación directa de las obras anteriores.

En ese afán por crear cultura a través de una obra poética, *Espuela de Plata* intentaba escapar de todo localismo y conectar a Cuba con el mundo. Esto sucederá no sólo mediante los textos de los nuevos escritores y artistas cubanos que ahí se publiquen, sino también con

¹⁸² Guy Pérez Cisneros, “Sexo, Símbolo y Paisaje”, *Espuela de Plata*, no. A, agosto-septiembre, 1939, pp. 11-13, p. 11.

¹⁸³ *Idem.*

¹⁸⁴ *Idem.*

las colaboraciones —sea en colaboración directa o en traducciones— que proceden de afuera de la isla. Si hacemos una comparación con *Taller*, la variedad de autores extranjeros que aparecen en *Espuela de Plata* es mayor. No sólo los poetas del exilio español, sobre los que volveremos en el siguiente apartado, sino los que hablan una lengua distinta del español. Hay traducciones de T. S. Eliot, Gaston Bachelard, James Joyce, Paul Valéry, Percy B. Shelley, Jules Supervielle y Walt Whitman. Las traducciones corren a cargo de Gastón Baquero, Guy Pérez Cisneros, Óscar Rodríguez Feliú, Mariano Brull, Eliseo Diego y el propio Lezama Lima. La filiación con la tradición de la poesía moderna es evidente. También la confluencia poética que sucede en la isla y la forma en que *Espuela de Plata* aprovecha cualquier circunstancia para proyectar la imagen de una revista universal. Tal es el caso, por ejemplo, de la aparición del poeta Iván Goll. Afiliado a la vanguardia europea, a Goll se le atribuye la invención del término “surrealismo” con el cual tituló a la revista —de un solo número— que él mismo fundó en 1924, *Surréalisme*, en la que participaron escritores como Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, Paul Dermée, entre otros. Entre 1939-1940, a causa del ascenso de Adolfo Hitler al poder, Goll y su esposa, la escritora Claire Goll, deciden abandonar Alemania para embarcarse rumbo hacia los Estados Unidos y encontrarse con André Breton. En el trayecto desembarca por breves días en La Habana, vive en casa de Nicolás Guillén y conoce algunos artistas cubanos, entre ellos, a Emilio Ballagas, a Wilfredo Lam y Lezama Lima.¹⁸⁵ Es en La Habana donde escribe el poema “Jean Sans Terre à Cuba”, como parte de un proyecto más general sobre poemas del exilio y que Lezama Lima publica en el número E y F de *Espuela de Plata*.¹⁸⁶ Lo mismo sucede, por ejemplo, con el poeta irlandés Louis

¹⁸⁵ Sobre la estancia de Yvan Goll en Cuba, véase Stephen Steele, *Nouveaux regards sur Ivan Goll en exil avec un choix de ses lettres des Amériques*, Tübingen: Narr Verlag, 2010, pp. 38-53.

¹⁸⁶ “Jean Sans Terre à Cuba”, *Espuela de Plata*, no. E y F, abr.-may.-jun.-jul., 1940, pp. 1-2.

McNeice, amigo de W. H. Auden y perteneciente a la llamada “War Generation”, de quien aparece el poema “En aquellas islas” en el número H de la revista de 1941.¹⁸⁷ Como podemos ver, Lezama no deja pasar la oportunidad para establecer lazos con diversos exponentes de la poesía moderna con la finalidad de “brindarle al cubano una levadura más alta, más nobles preocupaciones de vida y de forma”.¹⁸⁸ En esto último reside la función que el poeta ha de tener dentro de su sociedad. Para Lezama Lima, al igual que Octavio Paz, el compromiso con la historia no se encuentra en el tema del poema, sino en la autenticidad que logra expresar el poeta en su obra y en la incidencia de esa obra sobre la realidad más cercana. Lezama parece decirnos que lo único que crea cultura es la poesía, siempre y cuando exprese un afán de universalidad.

Sin embargo, la creación poética por sí misma no será suficiente para lograr el renacimiento cultural cubano que pretende el autor de *Paradiso*. Como hemos visto en el apartado anterior, Lezama también propone la creación de criterios nuevos tendientes a modificar el gusto de la comunidad letrada de la isla. Un ejemplo de esto es el ensayo que Virgilio Piñera publica en el último número de *Espuela de Plata*: “Dos poetas, dos poemas, dos mundos de poesía”.¹⁸⁹ El texto es una defensa de Piñera hacia la poesía de Lezama y una respuesta hacia aquellos que la critican por incomprensible. Los dos poetas a los que Piñera hace referencia en el título de su ensayo son Emilio Ballagas y José Lezama Lima. Los libros que Virgilio contrasta en su escrito son *Elegía sin nombre* (1936) de Ballagas y *Muerte de Narciso* (1937) de Lezama. La generación precedente y la nueva generación en contraste. En

¹⁸⁷ Sobre Louis McNeice, véase Ronald Carter a: *Thirties Poets: “The Auden Group”*, Macmillan Publishers, 1984.

¹⁸⁸ José Lezama Lima, “Recuerdos: Guy Pérez Cisneros”, *Revista de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí*, no. 2, La Habana, 1988, pp. 24-37, p. 27.

¹⁸⁹ Virgilio Piñera, “Dos poetas, dos poemas, dos modos de poesía”, *Espuela de Plata*, no. H, agosto, 1941, pp. 206-209.

su ensayo, Piñera se lamenta sobre la diferente recepción que habían tenido ambos poemarios en la isla. Mientras algunos decían que el de Ballagas era de un libro profundamente humano, del de Lezama se afirmaba que era un “incoherente discurso de poeta deshumanizado”. A propósito de lo anterior, es importante decir que, cuando Lezama Lima hace su aparición en las letras cubanas con su poema *Muerte de Narciso*, existieron dudas sobre cómo catalogarlo. Hubo quienes lo tacharon de poeta vanguardista; otros de poeta barroco y, unos más, lo vieron como un poeta surrealista. En este sentido, *Muerte de Narciso* no cuadraba perfectamente en ninguna de las tres corrientes principales de la poesía cubana de aquella época (poesía social, negrista y pura).¹⁹⁰ En su lectura Virgilio Piñera trata de resolver estas dudas: “Una detenida lectura del poema hubiera desvirtuado la negra leyenda revelando en consecuencia que *Muerte de Narciso* venía a ser nada más y nada menos que un modo diferente y legítimo de poesía”.¹⁹¹ Es decir, la poesía de Lezama no se podía leer desde los cánones estéticos del momento, sino desde un punto de vista diferente: “La superfetada palabra que alienta en su *Muerte de Narciso* desvirtuaba rudamente cualquier intento de aprehender la poesía a cambio de una lectura que persiguiera el hilo de un suceso ‘humanamente’ realizado”.¹⁹² Y agrega: “Aquí el suceso venía a ser un pretexto que obraría la mágica metamorfosis de su impura porción anecdótica a la pura porción poética”.¹⁹³ En la poesía de Lezama, continúa Virgilio, sí existe el “drama del hombre”, pero no como lo pide “la patética al uso”, sino mediante “una complicada atmósfera que no participa del rostro del dolor o la alegría” que instaura

¹⁹⁰ Sobre la novedad lingüística en *Muerte de Narciso*, véase Luis Álvarez y Ana María González Mafud, *De Lezama Lima a Severo Sarduy (Lenguaje y neobarroco en Cuba)*, Santiago de Cuba: Instituto Cubano del Libro, 2013, pp. 49-134; también Ángel Gaztelu, “*Muerte de Narciso*, rauda ceterría de metáforas”, *Valoración múltiple. José Lezama Lima*, edición de Roberto Méndez Martínez, La Habana: Casa de las Américas, 2010, pp. 201-203; de igual modo, Lourdes Rensoli Laliga, “*Muerte de Narciso: doxa y ciencia como formas de la sabiduría*”, *Valoración múltiple. José Lezama Lima, op. cit.*, pp. 205-214.

¹⁹¹ Virgilio Piñera, “Dos poetas, dos poemas, dos modos de poesía”, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹² *Ibid.*, p. 17.

¹⁹³ *Idem.*

“un extraño patetismo concebido desde un punto de vista diferente a “la pasión que desustancia al mundo”.¹⁹⁴ Esta atmósfera requiere por lo tanto de un método distinto del que había seguido la poesía cubana hasta esa época. Lo que exige dicha estética no es un poema organizado a la manera de principio, medio y fin, como sucede en la poesía de Ballagas, donde las metáforas siguen “enlaces más visibles”, sino “una teoría de la gran imagen estructurada por miríadas de imágenes y donde la suntuosidad de sus elementos determinaría en el no avisado ojo la sensación de que asiste a un incoherente discurso”.¹⁹⁵ Así, según Virgilio, lo que hace falta para apreciar la poesía de Lezama Lima es un cambio de visión y una aproximación distinta al fenómeno poético.

Como podemos apreciar, existe en este texto y en otros más de los publicados en *Espuela de Plata* un marcado interés por generar cambios en el gusto estético de la comunidad letrada: sembrar una nueva sensibilidad en la isla. También observamos la estrategia por parte de Virgilio Piñera de promover a uno de sus compañeros de generación. De hecho, varios textos de la revista se dirigen a desplegar esta operación a través de referencias mutuas y dedicatorias de poemas. En este sentido, al igual a como sucedía en *Taller*, *Espuela de Plata* sirvió a sus fundadores como una comunidad de mutuo reconocimiento con fines de consagración literaria.

Por otro lado, existe la aspiración generacional de lograr que *Espuela de Plata* se proyecte como el centro poético de Cuba. En el apartado anterior ya hemos visto cómo, en “Razón que sea”, Lezama afirma la relevancia histórica a la que debe aspirar toda la poesía cubana: “La ínsula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos”. Pues bien, es en el número C y D de *Espuela de Plata* donde se pretende encarnar

¹⁹⁴ *Idem.*

¹⁹⁵ *Idem.*

la realización de este proyecto. Podríamos decir que este número de la revista es el más importante de todos los que fueron publicados durante su periodo de vigencia. Se trata de un “Homenaje a Juan R. Jiménez” en el cual no hay cabida para la prosa. Todo es poesía en esta entrega: 40 poemas donde confluyen las figuras de diferentes nacionalidades: Juan Ramón Jiménez, Manuel Altolaguirre, Juan Arcos, Mariano Brull, Paul Valéry (en traducción de Mariano Brull), Emilio Ballagas, Alberto Baeza Flores, Gastón Baquero, Marcos Fingerit, Eugenio Florit, Ángel Gaztelu, Ramón Guirao, Concha Méndez, Virgilio Piñera, Justo Rodríguez Santos, Cintio Vitier, Walt Whitman (en traducción de Cintio Vitier y Eliseo Diego) y José Lezama Lima. Un “banquete poético”, para utilizar las palabras de Lezama, en el cual se simboliza el espíritu mismo de la revista: la poesía como centro de gravedad de toda expresión artística de Cuba. No encontramos nada parecido en *Taller*, a pesar del fervor que Octavio Paz profesaba hacia la poesía. En la confección de este número la generación de Lezama Lima demuestra una verdadera religiosidad poética y aspiraciones de universalidad.

El hecho de que se trate de un homenaje a Juan Ramón es también una muestra de la profunda admiración y respeto que aquellos jóvenes poetas sentían por el autor de *Eternidades*. Lezama Lima lo había conocido en 1936 durante el exilio del poeta andaluz en Cuba. En ese año, por invitación de Fernando Ortiz, entonces director de la Institución Hispanocubana de Cultura, Juan Ramón elabora una antología titulada *La poesía cubana en 1936*.¹⁹⁶ Dicha antología causó polémica en tanto que publicaba a un amplio número de poetas cubanos de diferentes tendencias y generaciones que, para muchos, hacía notar el poco criterio de selección que había tenido su compilador. Algunos de los participantes, como el propio Lezama Lima y varios de los escritores que más tarde pertenecerían a *Espuela de*

¹⁹⁶ *La poesía cubana en 1936*, prólogo y apéndice de Juan Ramón Jiménez, comentario final de José Ma. Chacón y Calvo, La Habana: Institución Hispanocubana de Cultura, 1937.

Plata, ni siquiera habían publicado siquiera un libro, pero Juan Ramón les había abierto un espacio al lado de poetas ya reconocidos como Eugenio Florit, Emilio Ballagas y Nicolás Guillén. El mismo Juan Ramón tuvo que ofrecer una aclaración en las páginas finales del libro afirmando que era “difícil dar gusto a todos en poesía y en crítica”, y que su intención no había sido otra sino la de reunir “tantas posibilidades, y tan dispersas y tan decepcionadas”, en un “bien común”.¹⁹⁷ Desde luego, esto se enmarca en la polémica que surge cuando la generación dominante de escritores se enfrenta a los recién llegados y problematiza la legitimidad de estos últimos dentro del campo literario. Más allá de esto, lo que me interesa destacar es el prólogo de la citada antología escrito por Juan Ramón, ya que ofrece un camino de lectura para entender de mejor manera la antología poética que Lezama confecciona en el número C y D de *Espuela de Plata*. En aquel prólogo, Juan Ramón Jiménez llama la atención sobre la importancia que comienza a cobrar la poesía cubana hacia el mundo exterior: “Es evidente, y yo que lo había entrevisto de lejos, lo he visto ahora de cerca, que Cuba empieza a tocar lo universal (es decir, lo íntimo) en poesía, porque lo busca o lo siente, por los caminos ciertos y con plenitud, desde sí misma”.¹⁹⁸ En su diagnóstico, Juan Ramón señala las influencias españolas y norteamericanas que él ve en la poesía cubana, así como la necesidad de que esa poesía sea “plenamente americana y estar fundida con la de toda América, española e inglesa”.¹⁹⁹ Habla igualmente de las “tres líneas mejores” de la poesía de la isla: una popular (donde coloca a Nicolás Guillén), una ingenua (la obra de Emilio Ballagas) y una poesía universalista (la de Eugenio Florit).²⁰⁰ El prólogo culmina con una conminación a los poetas cubanos para que sigan explorando la universalidad a través de lo

¹⁹⁷ *Ibid.*, pp. XXVIII.

¹⁹⁸ *Ibid.*, pp. XII-XIII.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. XVII.

²⁰⁰ *Ibid.*, pp. XVIII-XIX.

que les es más propio: “Hay que ir al centro siempre, no ponerse en la orilla a aullar a otra vida mejor o peor de nuestro mundo, peoría o mejoría que puede ser la muerte”.²⁰¹ Sin embargo, antes de finalizar el prólogo, el autor de *La soledad sonora* lanza una invitación: “Sé bien de las limitaciones de un extranjero, tengo que limitarme con ver y elegir la poesía cubana como español de hoy. Y me pregunto y pregunto a todos los poetas y críticos cubanos: esta poesía que yo veo y elijo desde fuera, ¿cómo se verá desde dentro, el dentro verdadero de toda poesía que se está buscando o encontrando?”.²⁰² Gran parte de los primeros trabajos de Lezama intentará ser una respuesta a esta pregunta de Juan Ramón Jiménez. La antología que el poeta de La Habana publica en *Espuela de Plata* se enmarca en este interés de Lezama por ofrecer una visión de la poesía cubana “desde dentro”. No es causal que el número C y D esté dedicado a Juan Ramón Jiménez: a la antología juanramoniana de 1936, hecha desde la visión de un extranjero, Lezama responde con una antología de 1940, confeccionada desde el punto de vista cubano. Lezama ofrece una versión de la tradición poética de la isla que de algún modo complementa y rectifica la versión de su maestro andaluz. Para Lezama, la estrategia no consiste únicamente en “ir al centro”, como sugiere Juan Ramón en el prólogo comentado anteriormente, porque eso significa el peligro de retornar a un localismo que muchas veces desemboca en folclorismo, sino en abrirse hacia el exterior desde una posición situada en la propia circunstancia cubana. Ya desde su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” Lezama le había adelantado este camino al defender la tesis de “la sensibilidad insular cubana”:

²⁰¹ *Ibid.*, p. XX.

²⁰² *Ibid.*, p. XV.

La sensibilidad principia humildemente planteando meros problemas existenciales, y luego intenta llegar a las soluciones universales, regalándonos las razones de su legitimidad, con el anhelo de ofrecer un momento de su aislamiento, la delicia de su particularismo, única manera de afirmarse en una concepción universalista previa que rehusase las matizaciones históricas, dejándonos el esqueleto de una categoría, la banalidad de un arquetipo desencarnado.²⁰³

Espuela de Plata fue así el lugar en el que la nueva generación de escritores cubanos intentó ejecutar su proyecto de trascender las circunstancias históricas de la isla y generar con ello una renovación de la cultura en Cuba. Había que fundar una nueva sensibilidad donde la poesía fuera el centro de gravedad. Una poesía con pretensiones universalistas, desligada de la política, de la búsqueda artificial del color local y de la pureza artística. La vanguardia cubana había petrificado estos temas, y la nueva generación de poetas aspiraba a superar ese impasse. En esta tarea, José Lezama Lima no pretendía que la historia penetrara en la poesía, como Octavio Paz, sino al contrario, que la poesía activara el motor de una historia más profunda y soterrada que la que sucedía a simple vista. Esta fue una de las tareas que el poeta cubano se proyectó desde el comienzo de su obra y que más tarde concretaría en ensayos como *La expresión americana* y *La cantidad hechizada*.

EL EXILIO ESPAÑOL Y LAS PRÁCTICAS DE AMISTAD

Taller y *Espuela de Plata* coincidieron en el hecho de servir como punto de encuentro de muchos escritores que pertenecieron al exilio español. Esta experiencia histórica de alguna manera marcó a la nueva promoción de escritores mexicanos y cubanos y fue la característica

²⁰³ José Lezama Lima, “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, *op. cit.*, p. 58.

que los diferencie de la generación de *Contemporáneos* y *revista de avance*. En *Taller* y *Espuela de Plata* hallamos un registro fundamental del peregrinar ibérico en América Latina y de la forma en que los latinoamericanos se abrieron a la influencia de sus contemporáneos españoles. También podemos apreciar la importancia de México y Cuba como dos espacios privilegiados —el otro fue Argentina— donde españoles, mexicanos y cubanos vieron la oportunidad de entablar un diálogo intercultural entre pares para contribuir a la conformación de una eticidad hispanomexicana e hispanocubana. Así, gracias a *Taller* y *Espuela de Plata* se generaron verdaderas comunidades literarias y prácticas de amistad transnacionales que muchas veces fueron determinantes para la difusión de la cultura letrada en América Latina.

El número de intelectuales y escritores del exilio español en *Taller* es abundante, más que en *Espuela de Plata*. Esto se debe a que México fue el principal destino de los exiliados gracias a la política internacional del presidente Lázaro Cárdenas.²⁰⁴ A este respecto, Cuba fue muchas veces un destino alternativo en el flujo de transterrados aunque no por ello menos importante en la historia del exilio español en América Latina.²⁰⁵ En *Taller* encontramos la presencia de figuras como Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez, León Felipe, Juan Larrea, Enrique Díez-Canedo, Emilio Prados, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Juan Rejano, Adolfo Sánchez Vázquez y el grupo de escritores que habían participado en la conformación de la revista *Hora de España*: Antonio Sánchez Barbudo, Juan Gil-Albert, José Bergamín, Emilio Prados, Lorenzo Varela, María Zambrano, Ramón Gaya y José Herrera Petere.

²⁰⁴ José Antonio Matesanz, *Las raíces del exilio. México ante la guerra civil española, 1936-1939*, México: El Colegio Nacional/Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, pp. 243-310; también pueden consultarse los ensayos incluidos en James Valender y Gabriel Rojo (eds.), *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*, México: El Colegio de México/Residencia de Estudiantes, 2010.

²⁰⁵ Véase José Domingo Cuadriello, *El exilio republicano español en Cuba*, Madrid: Siglo XXI, 2009.

Octavio Paz había conocido a varios de ellos en España durante su participación en el segundo Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura. Después, cuando la mayoría de ellos arribó a México, Paz les abriría un espacio en la revista para que pudieran compartir su experiencia republicana y su pensamiento estético. De hecho, como hemos visto, a partir del quinto número de *Taller* Octavio Paz asume la total dirección de la publicación y nombra al español Juan Gil-Albert como su secretario, dando por concluida la “etapa mexicana” de la revista, como señala Christopher Domínguez Michael.²⁰⁶ En una nota al inicio de dicha entrega, el autor de *El laberinto de la soledad* escribe:

A partir de este número, *Taller* verá enriquecido su consejo de redacción con la presencia de algunos nombres españoles, así como la participación de otros extranjeros: americanos y europeos. Al recoger su fraternal colaboración, no hacemos más que ahondar y proseguir, ahora de un modo más visible, uno de los propósitos esenciales que dan sentido a nuestra revista: el de nuestra fidelidad a la cultura y, especialmente, a la causa viva de la cultura hispánica. La presencia de ellos en la redacción de *Taller*, más que una revista de coincidencias, sin embargo, será, ante todo, una revista de confluencias. Queremos que nuestra revista sea el cauce que permita el libre curso de la corriente literaria y poética de la joven generación hispanoamericana, al mismo tiempo que la casa de trabajo y de comunión para todos los escritores hispanoamericanos, angustiados por el destino de la cultura, en estas horas tristes, de anhelante espera que el mundo vive.²⁰⁷

Debemos pensar que la presencia de los españoles en *Taller* fue algo más que tangencial: su participación fue de vital importancia para el desarrollo del proyecto cultural

²⁰⁶ Christopher Domínguez Michael, *Octavio Paz en su siglo*, op. cit., p. 243.

²⁰⁷ *Taller*, no. 5, octubre, 1939.

que se había propuesto Octavio Paz en “Razón de ser”.²⁰⁸ Décadas después el mismo Paz recordaría aquella etapa con las siguientes palabras:

El trato con ellos no sólo nos los dio a conocer más íntimamente sino que, a través de ellos, de nuestras coincidencias y de nuestras diferencias, también aprendimos algo de nosotros mismos. Conocer un poco a los otros nos ayuda siempre a conocernos. Los poetas españoles dejaron de ser nombres; no eran ya autores a los que podíamos leer, sino personas con las que conversábamos, discutíamos y reíamos. Además y sobre todo: eran compañeros de trabajo.²⁰⁹

Ya desde el primer número de *Taller* Paz había dejado en claro que la presencia española en México poseía un valor histórico para la construcción de la identidad nacional. En la nota “La Casa de España”, el poeta mexicano da la bienvenida a “todos los intelectuales que convivirán con nosotros durante un año” con motivo de la fundación de la Casa de España en México. Pero no sólo eso, sino que observa con buenos ojos la iniciativa de fundar la Casa de España en México debido a que en ese gesto existe el “principio de una total rectificación en lo que a las relaciones de México con España”.²¹⁰ Dice Paz: “Nosotros, desde hace un siglo, nos empeñamos en una política cultural ciega, cerrada y resentida. Olvidando o negando lo español —deformado por tantas cercanas realidades— olvidábamos a

²⁰⁸ Y no sólo en lo intelectual, sino también en lo económico. José Bergamín, quien durante su exilio mexicano fundaría la Editorial Séneca, buscaría fondos en el Servicio de Evacuación de los Republicanos Españoles (SERE) para apoyar el mantenimiento de *Taller*. Lo cual demuestra la dificultad que existían en el país para mantener en pie una revista con cierto nivel de autonomía literaria. Al respecto, escribe Guillermo Sheridan: “A veces se propone, por lo anterior, que de no haber sido por el dinero español la revista no habría existido. Porque es un hecho que *Taller* no sólo recibía apoyo del SERE, o de Séneca: el sistema de patrocinios directos o por medio de publicidad venía también del subsecretario de Hacienda Eduardo Villaseñor, de la Casa de España (gracia a Alfonso Reyes) y de la Imprenta Universitaria de la UNAM (gracias a Antonio Castro Leal). El mero apoyo español no hubiese bastado para financiarla”, Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, op. cit., p. 370.

²⁰⁹ Octavio Paz, “México y los poetas del exilio español”, en *Obras Completas*, t. 3, pp. 308-321, pp. 320-321.

²¹⁰ Octavio Paz, “La Casa de España”, *Taller*, no. 1, diciembre, 1938, pp. 57-58, p. 57.

México”.²¹¹ Estas ideas son el germen de lo que con posterioridad sería uno de los argumentos más importantes de *El laberinto de la soledad* (en especial el capítulo “Los Hijos de la Malinche”) y la confirmación de que *Taller* es el espacio donde “se construye el mexicano”.²¹² Así, lo mexicano no podía prescindir de sus lazos con lo español y viceversa.

Sin embargo, no todos recibieron con buenos ojos la presencia española en México. Como dice Guillermo Sheridan, el encuentro de México con España en este momento de su historia estuvo marcado por “la discordia, el rencor y conflictos” que expresaron varios intelectuales y escritores mexicanos ante sus colegas españoles, esto debido a que los mexicanos creyeron que ver mayores beneficios —espacios de investigación, cátedras, empleo— a favor de los españoles que hacia ellos.²¹³ Rafael Solana, por ejemplo, puso reparos en contra de la decisión de permitir la presencia de los españoles en el consejo de redacción de *Taller*. Como recordará Solana años después, aquel hecho había constituido un error por parte de Paz porque los exiliados españoles “la invadieron [a *Taller*] y desplazaron de sus páginas a los escritores mexicanos”.²¹⁴ En este sentido, para Solana, *Taller* gradualmente se fue convirtiendo en “una revista española editada en México”: “Escritores, poetas, pintores, cuyos nombres no llegaron a vincularse con México y cuya evocación en esta serie de conferencias en que se reconstruye la historia de nuestras revistas literarias, parece la de intrusos, o pasajeros, o fantasmas”.²¹⁵ Solana tenía algo de razón: figuras como José Revueltas o Ermilo Abreu Gómez dejarían de aparecer en la revista a partir de la entrega

²¹¹ *Idem*.

²¹² “Razón de ser”, *op. cit.*, p. 34.

²¹³ Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, *op. cit.*, p. 371; también Guadalupe Nettel, *Octavio Paz. Palabras en libertad*, México: Taurus/COLMEX, 2014.

²¹⁴ Rafael Solana, “Barandal, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva”, *op. cit.*, p. 196.

²¹⁵ *Idem*, p. 199.

número V de la misma.²¹⁶ Sin embargo, la publicación cobró mayor pluralidad y riqueza en las colaboraciones, algo que Paz había buscado desde el inicio de la publicación.

En *Espuela de Plata* las cosas fueron un poco distintas. Más alejada de la polémica —aunque no careció de ella— y de las cuestiones políticas que acontecían en la isla, la llegada de los exiliados españoles fue apreciada con buenos ojos por los cubanos y por parte de Lezama y su grupo de colaboradores. Lezama Lima recuerda la situación en los siguientes términos: “Durante la guerra civil española y después de finalizada la contienda, arribaron a Cuba muchos intelectuales españoles deseosos de quedarse a residir aquí. Además de Juan Ramón Jiménez, estuvieron Ramón Menéndez Pidal, Pedro Salinas, María Zambrano, Luis Cernuda, entre otros. Nunca pudieron desempeñar una cátedra en la Universidad, ni siquiera Menéndez Pidal”.²¹⁷ De allí que *Espuela de Plata* quisiera funcionar muchas veces como la solución a esa falta de espacio del que carecían los exiliados españoles en el plano académico y oficialista de la cultura cubana.

Como hemos dicho, en *Espuela de Plata* observamos un menor número de exiliados españoles en comparación con el que aparece en *Taller*. En sus páginas figuran nombres como Juan Ramón Jiménez, María Zambrano, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Manuel Altolaguirre, Juan Arcos, José Rubia Barcia, José Ferrater Mora, Jorge Guillen y Concha Méndez. Las colaboraciones, en su mayoría, son poemas o ensayos donde la poesía es el tópico principal de la reflexión. El tema de la Guerra Civil Española es casi nulo en las

²¹⁶ Al respecto, escribe Enrique Krauze: “[L]a creciente inmigración española convirtió a *Taller* en algo más modesto y sereno: la continuación en papel de las tertulias del Café París, una animada conversación en la que participaban, junto con los jóvenes (Efraín Huerta, Alberto Quintero Álvarez, Rafael Vega Albela), algunos ‘Contemporáneos’ (Villaurrutia, Pellicer), los exiliados españoles que habían llegado (León Felipe, José Bergamín, José Moreno Villa), los que seguían llegando (María Zambrano, Juan Gil-Albert, Rafael Dieste, Ramón Gaya, Sánchez Barbudo). Era la secuela mestiza de *Hora de España* en México”, *El poeta y la revolución*, *op. cit.*, p. 79.

²¹⁷ Iván González Cruz, *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima*, Valencia: Generalitat Valenciana/Conselleria de Cultura i Educació, 2000, p. 531.

páginas de la revista, a diferencia de lo que sucedía en *Taller*. A propósito, el ensayo de José Ferrater Mora publicado en el número H encarna uno de los dilemas que más preocuparon a los poetas congregados en *Espuela de Plata* y en especial a José Lezama Lima. En el ensayo mencionado, titulado “Razón y verdad”, el filósofo español delibera sobre las dos formas de aproximarse a la verdad que han existido en la historia de Occidente: una es la razón, otra la religión. Dice Ferrater Mora: “El filósofo busca la realidad en la razón; el religioso busca sencillamente la verdad acaso en el corazón. Ambos modos de buscar son igualmente justificados, y acaso sea un poco aventurado hablar de lo divino como irracional, como suelen hacer los románticos, todos los románticos”.²¹⁸ Y, en un arrebatado de religiosidad, el filósofo español habla del valor del cristianismo como doctrina para aproximarse a la otra verdad, la del religioso o la del poeta, algo que seguramente impresionó a Lezama Lima: “Verdad es que el cristianismo tiene una clase muy alta de nobleza que no se encuentra ni en la filosofía del preocupado ni en la filosofía del indiferente: la solidaridad de la culpa”.²¹⁹ En esta colaboración de José Ferrater Mora vemos la filiación religiosa y católica con que muchas veces pretendió enlazar Lezama Lima a su revista. Aquí se actualiza la aspiración del poeta de La Habana de hacer de Cuba una “nación religiosa” donde los símbolos cobren mayor peso dentro de la cultura.²²⁰ Como escribirá poco tiempo después en el ensayo “La imaginación medioeval de Chesterton”: “Esa participación en el mundo de los símbolos, al cual pertenece el catolicismo chestertoniano, comprende el injerto de nuestra culpa en ese orbe, para suprimir toda categoría fría e inmóvil”.²²¹

²¹⁸ José Ferrater Mora, “Razón y verdad”, *Espuela de Plata*, no. H, agosto, 1941, pp. 10-12, p. 10.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 12.

²²⁰ David Ricardo Ramírez, “La nación religiosa: Cuba según la poética teleológica de José Lezama Lima”, en *Perifrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol. 2, Bogotá, enero-junio, 2011, pp. 22-39.

²²¹ José Lezama Lima, “La imaginación medioeval de Chesterton”, en *Obras Completas*, t. II, pp. 118-134, p. 121. De hecho, el empeño de Lezama Lima por hacer de *Espuela de Plata* una revista donde la poesía aspirara a un orbe religioso y a veces hasta católico, fue una de las causas ocasionaron las primeras diferencias entre

Ahora bien, es interesante señalar el hecho de que varios exiliados españoles tuvieron la oportunidad de coincidir de una u otra manera en ambas revistas. Así, *Taller* y *Espuela de Plata* comparten la participación de autores como Juan Ramón Jiménez, María Zambrano, Luis Cernuda y Pedro Salinas. De igual manera, otros españoles tuvieron fuertes vínculos con los directores de ambas revistas, tales como Manuel Altolaguirre y Bernardo Clariana. En las páginas que siguen me gustaría concentrarme en explorar algunas prácticas de sociabilidad que se generaron en las redes formadas por Octavio Paz, José Lezama Lima, Juan Ramón Jiménez, María Zambrano y Bernardo Clariana.²²²

Lezama y Virgilio Piñera. En carta fechada el 29 de mayo de 1941, Virgilio le reclama a Lezama en los siguientes términos, a causa de haber incluido a Ángel Gaztelu como parte del consejo directivo de la revista: “He tenido que soportar que este mismo maniqueo, con un impudor e insinceridad que eran de esperarse por su misma condición maniqueísta, me comunicase como un gran descubrimiento que *Espuela de Plata* era una revista católica y que se había tomado el acuerdo de elegir al buen presbítero porque todos ustedes (ustedes son el poeta, el pintor y él) eran católicos, no ya sólo en sentido universal del término, sino como cuestión dogmática, de grupo religioso, que se inspira en las enseñanzas de la Santa Madre Iglesia. Así expresado creo más en una cuestión de catoliquería que de catolicidad y esto porque catoliquería significa lo mismo que alcahuetería o sanguinolenta disentería de unas pobres palabras [...] Yo no soy católico al uso para ocultar lo repugnante de ciertos concilios, pero amo a *Espuela de Plata* como para salvaguardar y contribuir a su preciosa salud. Por ella me quedo en ella; con mis derechos por trabajo y amor a sostener la posición de consejero de la misma. Y como todo retorna a su principio y tú eres el principio y el fin de esta carta puedo decirte que ahora sólo creo en *Espuela de Plata* y no en su admirable director José Lezama Lima”, *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*, La Habana: Letras Cubanas, 1993, pp. 268-270.

²²² Sobre las prácticas de sociabilidad, Liliana Weinberg escribe: “*No hay proa que taje una nube de ideas*, escribe José Martí en *Nuestra América*. Consideramos que no se trata solo de una fórmula artísticamente exquisita, sino de la comprobación fría de un estado de cosas: la asombrosa expansión que se estaba dando en distintas formas de sociabilidad intelectual: los periódicos, las revistas, las cartas (pero también los cables, avisos y telegramas), las reuniones, los viajes, el intercambio de libros, los discursos, los banquetes (e incluso esos curiosos subgéneros que son las palabras de los banquetes, homenajes, despedidas, honras fúnebres o las dedicatorias), las confidencias y las felicitaciones (vicios privados y virtudes públicas), gracias a fenómenos que iban de la mejora y optimización en la producción gráfica y en los medios de transporte, la multiplicación de imprentas, casas editoras, librerías, distribuidoras, hasta la consolidación de prácticas de sociabilidad características que sirvió como gran corredor a la expansión de las ideas”, Liliana Weinberg, “El ensayo como espacio de amistad intelectual”, *Temas de nuestra América*, número extraordinario, 2012, pp. 53-59, p. 53.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ:
ENCUENTROS EN LA HABANA

José Lezama Lima y Octavio Paz tuvieron la oportunidad de conocer a Juan Ramón Jiménez en La Habana. El cubano, durante el año de 1936; el mexicano, en 1937. Para ese momento, el poeta andaluz ya había escrito algunas de sus mejores obras: *Jardines lejanos* (1904), *La soledad sonora* (1911), *Sonetos espirituales* (1917), *Eternidades* (1918), *Piedra y cielo* (1919) y *Belleza* (1923). Aún estaban por venir *La estación total* (1946) y *Animal de fondo* (1949). No es casual entonces que Lezama Lima y Paz lo vieran como un maestro en el desarrollo de su propia poética. Ambos lo habían leído desde su temprana juventud y de muchas formas Juan Ramón simbolizaba una influencia significativa dentro de su aprendizaje poético.

Juan Ramón Jiménez había llegado a La Habana el 30 de noviembre de 1936.²²³ La Institución Hispanocubana de Cultura, al mando de Fernando Ortiz, lo había invitado para dictar una serie de conferencias sobre diversos temas que tuvieran algún impacto en la cultura de la isla.²²⁴ Era un poeta profundamente admirado por los escritores cubanos, pero se sentía lejos de su hogar y le afectaba la situación que se vivía en España.²²⁵ Aun así, la capital cubana era un sitio significativo para él, influido ya por sus recuerdos de infancia: “La

²²³ Sobre este periodo cubano en la vida de Juan Ramón, resulta indispensable el diario de la misma Zenobia Camprubí, *Diario. I Cuba (1937-1939)*, Graciela Palau de Nemes (ed.), Madrid: Alianza, 1991. De igual manera, deben consultarse las investigaciones de Antonio Ramírez Almanza, *Para una presencia de Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí en Cuba*, Huelva: Facediciones, 2016, y Benigno Sánchez Eppler, *Habits of Poetry: Habits of Resurrection: The presence of Juan Ramón Jiménez in the work of Eugenio Florit, José Lezama Lima and Cintio Vitier*, Woodbridge: Tamesis, 1986. También el libro *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, compilación, prólogo y notas de Cintio Vitier, La Habana: Arte y Literatura, 1981.

²²⁴ Las conferencias que dicta en la Institución Hispano Cubana de Cultura son: “El trabajo gustoso”, “Evocación de Valle Inclán” y “El espíritu de la poesía española contemporánea”, Antonio Ramírez Almanza, *Para una presencia de Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí en Cuba*, op. cit., pp. 31-34.

²²⁵ Juan Ramón Jiménez, “A Enrique Díez-Canedo”, *Cartas literarias*, Barcelona: Bruguera, 1977, p. 65.

Habana está en mi imaginación y mi anhelo andaluces, desde niño. Mucha Habana había en Moguer, en Cádiz, en Sevilla. ¡Cuántas veces en todas mis vidas, con motivos gratos o lamentables, pacíficos o abrumados, he pensado profundamente en La Habana, en Cuba!”.²²⁶

En Cuba Juan Ramón se preocupó desde el inicio por entablar contacto con los intelectuales y escritores de la isla. El mismo año de su llegada, el propio Fernando Ortiz lo invita a promover un certamen de poesía donde tuvieran participación abierta todos los poetas de la isla, conocidos y desconocidos. La finalidad era reunir un volumen de las mejores composiciones presentadas en dicho certamen.²²⁷ Así es como surge la antología *La poesía cubana en 1936* de la que hemos hablado en el apartado anterior. Un poco antes, Juan Ramón había conocido a un joven poeta de nombre José Lezama Lima. El propio Lezama comenta las circunstancias en que se acercó al poeta de Moguer por primera vez: “Yo vivía en una forma exacerbada la soledad de la adolescencia y no encontraba a nadie que me presentara a J. R. Jiménez. Pero un día en los avisos que esta sociedad Lyceum publicaba en los periódicos me encontré, con gran sorpresa mía, que decía que J. R. Jiménez, recibiría a los poetas jóvenes y a cuantos quisieran conocerlo, después de las cinco”.²²⁸ Lezama no dudaría en acudir a la cita en varias ocasiones y así comenzar una entrañable amistad con el autor de *La soledad sonora*. Precisamente en una de estas reuniones Lezama le expone su idea de una “sensibilidad insular” característica de la poesía cubana, y de ese diálogo nacería la idea de escribir su famoso ensayo “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”.²²⁹ ¿Cuál era la intención de este texto y de la idea de sensibilidad insular? En palabras de Lezama: “Yo desearía nada

²²⁶ Juan Ramón Jiménez, “De mi diario poético, 1936-1937”, *Universidad de La Habana*, vol. 15, noviembre-diciembre, 1937, p. 5.

²²⁷ *La poesía cubana en 1936*, prólogo y apéndice de Juan Ramón Jiménez, comentario final de José Ma. Chacón y Calvo, *op. cit.*, pp. VIII-IX.

²²⁸ José Lezama Lima, “Recuerdos de J. R. J.”, en *Querencia americana. Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima*, *op. cit.*, pp. 177-180, p. 177.

²²⁹ *Ibid.*, p. 178.

más que la introducción al estudio de las islas sirviese para integrar el mito que nos falta”.²³⁰

De esta manera, en aquel texto Lezama Lima hacía partícipe a Juan Ramón Jiménez de su proyecto generacional para lograr una renovación en la cultura cubana.²³¹

En el diario de Zenobia Camprubí, esposa del poeta andaluz, se consignan las actividades que en ese momento había realizado Juan Ramón Jiménez en la isla: “Ha colaborado con cosas originales en *La Revista Cubana*, las revistas *Universidad*, *Verbum*, *Carteles* y *Pueblo* [...]. Ha escrito el prólogo para la antología del Departamento de Educación en Puerto Rico, para el libro de Florit *Doble acento* y para *La poesía cubana en 1936*. Creo que este trabajo entre los jóvenes cubanos le ha proporcionado una gran satisfacción”.²³² En efecto, la importancia de su presencia entre aquellos jóvenes es explicada por el propio Lezama Lima en los siguientes términos: “Nuestra generación que no pudo oír en la emigración el verbo, la encarnación del idioma en Martí, ni caminar en La Habana Vieja con Julián de Casal, podía ver en Juan Ramón Jiménez una dignidad irreprochable en una palabra que rezumaba una gran tradición penetrando en el porvenir”.²³³ Juan Ramón era un poeta consagrado que, para aquellos jóvenes, venía a colmar con su figura un vacío literario

²³⁰ “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, *op. cit.*, p. 51.

²³¹ Sobre la presencia de Juan Ramón Jiménez en “Coloquio” y la cuestión del exilio español, véase Carmen Cañete Quesada, “José Lezama Lima y su noción de “teología insular”: lectura del *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*”, en *El exilio español ante los programas de identidad cultural en el Caribe insular (1934-1956)*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2011, pp. 101-133.

²³² Zenobia Camprubí, *Diario I. Cuba (1936-1937)*, Madrid: Alianza, 1995, p. 45.

²³³ José Lezama Lima, “Momento cubano de Juan Ramón Jiménez”, *Imagen y posibilidad*, selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi, La Habana: Letras Cubanas, 1981, p. 67. La relación y la admiración de Lezama Lima hacia Juan Ramón las podemos comprobar en los muchos ensayos que el primero dedicó al segundo. Véase “Gracia eficaz de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía”, *Archivo de José Lezama Lima, Miscelánea*, edición crítica de Iván González Cruz, Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 1998, pp. 59-84; “Recuerdos de Juan Ramón”, *Miscelánea. Archivo de José Lezama Lima, op. cit.*, pp. 418-430; “Tránsito de Juan Ramón”, *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima*, Madrid: Verbum, 2000, pp. 248-250; “Juan Ramón y su desintegración”, *La posibilidad infinita, op. cit.*, pp. 254-266. El producto de esta amistad poética ha sido analizada y compilada por Javier Fornieles Ten en *Querencia americana. Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima. Relaciones literarias y epistolario*, edición, introducción y notas de Javier Fornieles Ten. Prólogo de Juan Pedro Quiñonero, Sevilla: Espuela de Plata, 2009.

dentro de la tradición cultural de la isla. El autor de *Animal de fondo* representaba, pues, una presencia mayor de la poesía y a la vez la continuidad de una tradición poética donde se enlazaba lo hispánico y lo cubano en una corriente universal. Era la encarnación de la poesía misma, un faro que daba luces a los jóvenes poetas dentro del campo literario cubano dominado principalmente por los movimientos de vanguardia representados por la poesía pura, la poesía negra y la poesía social. En este sentido, Juan Ramón era también una toma de posición frente a la generación vanguardista anterior. Lezama es claro al señalar esta circunstancia:

En él [en Juan Ramón Jiménez] la influencia que perdura es la de la poesía, no de su poesía. Lo que movilizaba su presencia era la poesía, no su poesía. Lo que hacía de su amistad un momento único era que por encima y por debajo de su poesía fluían los secretos que van de Góngora a Bécquer, sus intuiciones de Darío, la gravedad de la sentencia española resistiendo la tensión inglesa, o el ensalmo con Mallarmé [...]. Tal vez su presencia nos evitó el peligro con el que toda generación se enfrenta, de ir a la novedad vocinglera, pura abstracción del tétano enfático, prescindiendo del círculo coral donde se entonan todas las generaciones en la gloria.²³⁴

La amistad de Juan Ramón Jiménez con Lezama Lima fue profunda y duradera, como se desprende de los múltiples ensayos que el poeta cubano dedicó al poeta andaluz, así como de la abundante correspondencia que ambos mantuvieron durante años. De hecho, el autor de *La soledad sonora* fue el único poeta de origen español que participe en todos los proyectos editoriales de Lezama Lima, desde la revista *Verbum* hasta *Orígenes* (recuérdese el homenaje que *Espuela de Plata* preparó para Juan Ramón). Tanto fue el aprecio,

²³⁴ José Lezama Lima, “Momento cubano de Juan Ramón Jiménez”, *op. cit.*, p. 68.

admiración y fidelidad que el cubano sintió por el andaluz que sería precisamente Juan Ramón el motivo por el cual Lezama rompa su amistad con José Rodríguez Feo en el año de 1956, situación que provocará la fractura del grupo de *Orígenes* y, a la postre, la desaparición de la revista.²³⁵ Así de importante fue el poeta de Moguer en la formación y en la trayectoria literaria de Lezama Lima.

Algo similar ocurrió con Octavio Paz. La admiración —y también reserva— profesada por el poeta mexicano hacia el español era significativa. Cabe recordar que, en *Luna silvestre* (1933), Octavio Paz había escrito algunos poemas de clara influencia juanramoniana.²³⁶ Y varios de sus mejores ensayos sobre el valor de la poesía en español contienen la presencia de Juan Ramón Jiménez la manera de homenaje y de crítica. En uno de ellos Paz señala la importancia de Jiménez en la poesía en lengua española en los siguientes términos: “La influencia de Juan Ramón fue doble: un freno ante las desmesuras de la vanguardia y, al mismo tiempo, desvió sus ímpetus y diluyó sus poderes de subversión creadora”.²³⁷ Notamos aquí el ejemplo que ofrece Juan Ramón a Paz en sus ansias de encontrar caminos que pudieran trascender a la generación precedente y afirmar la identidad de su propia generación.

Como hemos dicho antes, en 1937 Paz había participado en el segundo Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, en España. A su retorno, a causa de un problema consular, desembarca en La Habana durante unas cuantas horas en compañía de Carlos Pellicer y otros delegados hispanoamericanos. Allí es donde Paz tiene su primer

²³⁵ Véase José Prats Sariol, “La revista ‘Orígenes’”, *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*, vol. I, Centre de Recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers, Francia: Espiral/Fundamentos, 1984, en pp. 37-57, pp. 52-53.

²³⁶ Al respecto, véase Anthony Stanton, *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*, México: Ediciones Sin Nombre/CONACULTA, 2001, pp. 52-54.

²³⁷ Octavio Paz, “Poesía e historia: *Laurel* y nosotros”, en *Obras Completas*, t. 3, p. 95.

encuentro, aunque breve, con Juan Ramón Jiménez, como lo recordará el poeta mexicano años después en una carta a Roberto Fernández Retamar: “En 1937 pasé por La Habana. La policía no me dejaba desembarcar (venía de España) pero al fin pude pasar unas horas en la ciudad: encuentro con Juan Ramón Jiménez, conversaciones con Carlos Rafael Rodríguez y Juan Marinello... Guardo una foto de esa visita”.²³⁸ Poco después de su llegada a México, Paz hablaría también de aquel encuentro con el poeta de Moguer: “No podría olvidar nuestra visita a La Habana a Juan Ramón Jiménez. Su conversación fue una interrogación constante sobre sus amigos de España. Al presentarle a Carlos Pellicer, le dio un abrazo, dijo, al gran poeta joven de América, conocido y admirado hacía tiempo”.²³⁹ Desde esa fecha, la amistad de Octavio Paz y Juan Ramón Jiménez sería constante, aunque en menor intensidad a la que sostuvieron el poeta andaluz y Lezama Lima.

Desafortunadamente, en aquel encuentro entre Octavio Paz y Juan Ramón Jiménez, el gran ausente fue precisamente José Lezama Lima. No veo una razón especial para explicar esta ausencia; la visita de Paz había ocurrido por unas cuantas horas y de forma tangencial, por lo que posiblemente Lezama Lima ni siquiera se habría enterado. Probablemente Juan Ramón le habló a Paz acerca de su experiencia en La Habana y sobre *La poesía cubana en 1936*. En ese diálogo, cabe suponer, posiblemente surgió el nombre de José Lezama Lima, pero Octavio Paz lo habría soslayado por completo a causa de la efervescencia reciente de su visita a España y su reciente colaboración con los poetas en defensa de la República. En ese momento, la poesía cubana para Octavio Paz estaba representada por Nicolás Guillén y Juan Marinello, principalmente, a los que apenas había conocido durante su participación en el

²³⁸ Carta de Octavio Paz a Roberto Fernández Retamar, fechada el 5 de diciembre de 1965, en “Para un epistolario cubano de Octavio Paz”, *Revista Casa de las Américas*, no. 211, abril-junio, 1998, pp. 102-127, p. 121.

²³⁹ Guillermo Sheridan en *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, op. cit., p. 333.

Congreso Internacional de Escritores. Para ese año la trayectoria de José Lezama comenzaba a despuntar en el panorama de la literatura cubana, a pesar de que ya había publicado *Muerte de Narciso* y había fundado la revista *Verbum*. Paz reconoció años después que comenzó a seguir la obra José Lezama Lima y de los otros miembros de lo que sería el grupo origenista precisamente a partir de *Espuela de Plata* y no antes.²⁴⁰ Esto último, desde luego, demuestra el valor de las revistas literarias como medio de difusión autoral en el proceso de intercambio cultural en la literatura latinoamericana.

Ahora bien, Juan Ramón Jiménez fue una figura para *Taller* y para *Espuela de Plata*. Como ha señalado Angélica López Plaza, el poeta de Moguer era uno de los suscriptores-patrocinadores de la revista mexicana y en su momento llegó incluso a donar dinero para que dicha publicación no suspendiera sus actividades por insolvencia económica.²⁴¹ En dos cartas de Octavio Paz dirigidas a Juan Ramón se observa la amistad literaria que existía entre ambos y la forma en que Octavio Paz —al igual que Lezama Lima— hizo partícipe al autor de *Eternidades* del proyecto literario de *Taller*. En una de esas cartas, la fechada el 15 de noviembre de 1939, Paz le envía a Juan Ramón seis números de la revista a Cuba.²⁴² Sin embargo, para ese entonces, el poeta andaluz ya había abandonado La Habana. Las revistas llegaron poco después y el encargado de recibirlas será Juan Marinello. Angélica López Plaza escribe al respecto: “No es disparatado suponer que la revista mexicana sería bien conocida en el círculo literario en que se movía Marinello, un círculo compartido por otros dos escritores que habían acudido al Congreso Internacional de Escritores en España: Nicolás

²⁴⁰ En carta de 17 de septiembre de 1945, Paz le dice a Lezama: “Desde *Espuela de Plata* los sigo a usted, a Vitier y al resto”, en “Para un epistolario cubano de Octavio Paz”, *op. cit.*, p. 102.

²⁴¹ Angélica López Plaza, “Políticas textuales y gráficas de *Taller*: diálogos literarios entre escritores mexicanos y exiliados españoles”, *op. cit.*, p. 100.

²⁴² *Idem*.

Guillén y Alejo Carpentier”.²⁴³ En efecto, *Taller* fue conocida en Cuba no sólo por los allegados a Marinello, antiguo miembro de la *revista de avance* y figura importante para el marxismo mexicano, sino también por la nueva generación de escritores que se reunían alrededor de *Espuela de Plata*.²⁴⁴ En el “Prólogo a una *Antología*”, aparecido en el número 4 de la *Revista Mexicana de Literatura*, Cintio Vitier, promotor y amigo íntimo de Lezama Lima, menciona a *Taller* y a *El Hijo Pródigo* como publicaciones que habrían sido leídas por el grupo de escritores reunidos en torno a Lezama Lima.²⁴⁵ Sin embargo, Cintio Vitier no menciona las fechas en que el futuro grupo origenista conoció aquellas revistas, pero debido a la ausencia de escritores mexicanos en *Espuela de Plata*, como hemos dicho antes, cabe presumir que se trató de una lectura tardía, tal vez cuando *Taller* ya había dejado de publicarse.²⁴⁶ Lo mismo puede decirse de Octavio Paz respecto de *Espuela de Plata*. Todo

²⁴³ *Ibid.*, p. 101.

²⁴⁴ Cabe recordar el profundo vínculo que existe entre el cubano Juan Marinello y México. De marcada militancia marxista, Marinello llega por primera vez a México en 1933 como exiliado a causa del régimen de Batista. Sólo permanecerá ahí durante algunos meses del mismo año. Entre 1936 y 1937, Marinello regresará en un segundo exilio. Durante ambos periodos, traba amistad con el marxismo mexicano y será miembro activo de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Gran amigo del escritor y marxista mexicano, José Mancisidor, Marinello viajará con la delegación mexicana al segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado en Valencia, España. En ese Congreso, será quien ofrezca un discurso en nombre de todos los escritores hispanoamericanos. En ese mismo Congreso, Marinello pronunciará también un discurso con motivo de la Exposición de Grabado Mexicano, en Valencia, donde afirmará: “Cuando se dice que México es guía y orientación de Hispanoamérica no se define tanto una realidad como un futuro indefectible. Para mí, la fuerza de México, la esperanza de México, no se manifiesta porque haya logrado tal o cual conquista en la legislación social o en su régimen de tierras. Para mí, la certeza de que México será cada día más nuestro guía viene de haberle visto ascender por los más ingratos caminos y con el peso de las más crueles esclavitudes. Es esto lo que da la medida leal de aquel pueblo” (Juan Marinello, “México en España”, *Escritos sociales*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, pp. 118-125, pp. 122-123.). A propósito, resulta interesante que Juan Marinello sea el primer escritor cubano que Octavio Paz publique en una de sus revistas, *Barandal*. Sobre la relación de Juan Marinello y México, véase el “Prólogo” que Mirta Aguirre escribe para Juan Marinello, *Escritos sociales, op. cit.*, pp. V-XXXIV.

²⁴⁵ Cintio Vitier, “Prólogo a una *Antología*”, en *Revista Mexicana de Literatura*, núm. 4, marzo-abril, 1956, pp. 388-395.

²⁴⁶ Es interesante observar que, no obstante del significativo intercambio de bienes culturales entre México y Cuba durante la primera mitad del siglo XX, existían algunas fallas al respecto. Un ejemplo de ello es el hecho de que Lezama y Rodríguez Feo, para el año de 1947, aún desconocían que el último número de la revista *El Hijo Pródigo* había visto la luz en septiembre de 1946. Esto se lo anuncia Rodríguez Feo a Lezama en carta fechada en marzo de 1947: “Mi querido gordo: Recibí carta de Ermilo [Abreu Gómez]. *El Hijo Pródigo* ha dejado de existir. *Letras de México* sigue vivo”, José Rodríguez Feo, *Mi correspondencia con Lezama Lima*, México: Era, 1991, p. 53.

indica que el poeta mexicano no accedió a la revista de Lezama sino con posterioridad a la vigencia de ésta, quizá hacia el año de 1945, cuando *Espuela de Plata* había editado ya su último número. Sobre esto último volveremos más adelante cuando analicemos la figura de Bernardo Clariana, amigo en de Lezama Lima y Paz.

Haciendo una comparación entre la participación de Juan Ramón Jiménez en *Taller* y *Espuela de Plata*, vemos que en la segunda es mayor la presencia del poeta andaluz. En ambas revistas Juan Ramón sólo llegó a publicar algunos pocos textos: en *Taller*, el poema “Los árboles” y traducciones de dos textos de T. S. Eliot; en *Espuela de Plata*, un escrito en prosa “La luz del mundo en la vida” y el poema “Canción”. Sin embargo, el homenaje que Lezama Lima le dedica en el número C de *Espuela de Plata* permite ver que la figura del exiliado español es más significativa en la revista cubana. Al respecto, en una carta fechada en enero de 1940, Lezama anuncia a Juan Ramón las primicias de aquel homenaje: “El próximo número será enteramente de poesías. Llevará al frente lo que usted me ha enviado, como palabras que ningún poeta debe olvidar. Si usted lo desease podía acompañarlo de otro poema que me enviase. La revista está enteramente a su disposición”.²⁴⁷ El texto de Juan Ramón a que hace referencia Lezama es el que abre el número C y D de la revista y es el mencionado “La luz del mundo en la vida”. En una carta posterior Juan Ramón escribe a Lezama: “‘Espuela’ [de Plata] es lo más bello que recibo de revistas de poesía. Con mucho gusto le enviaré algo para ella (siempre también)”.²⁴⁸ Esto es una muestra del intercambio que Lezama mantuvo con Juan Ramón Jiménez y de la forma en que el poeta cubano trató

²⁴⁷ José Lezama Lima, *Cartas (1939-1976)*, op. cit., p. 48.

²⁴⁸ *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, transcripción, selección y notas de Iván González Cruz, Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Aceres, S. A. 1998, p. 800.

de incorporar a Juan Ramón en el proyecto literario de la revista. En el último número de *Espuela de Plata*, titulado “Nota de recorrido”, Lezama Lima afirma:

Con la compañía de Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, E. González Lanuza, Iván Goll, Pedro Salinas, etc. ahuyentamos cualquier presunción de indiferencia. Conque Juan Ramón Jiménez haya dicho: ESPUELA DE PLATA *es la mejor revista de poesía de cuantas recibo*. Conque a su vez Pedro Salinas nos diga: ESPUELA DE PLATA *es muy simpática agrupación de poesía, en todas sus formas: plenas realizaciones, orientaciones certeras, aspiraciones felices. Con todo el gracejo de juventud en su ansia de poesía*. Con otras voces de calidad y amistad que han querido mostrar el eco y la temperatura que tiene acompañar todo trabajo y todo trabajo intelectual, nos consideramos más resueltos y en no disimulado festival.²⁴⁹

Con esta nota cerraba su ciclo de vida *Espuela de Plata* y otros trabajos vinieron después para Lezama Lima (*Nadie Parecía* y *Orígenes*). La opinión de Juan Ramón Jiménez le sirve como una estrategia de promoción para su revista y para su labor cultural. En este caso, como se verá más adelante, el poeta de La Habana utiliza la carta de Juan Ramón Jiménez para dotar de valor literario a su revista. Como analizaremos en la segunda parte de este trabajo, Lezama usó el mismo procedimiento para promover el proyecto de *Orígenes* a través de la voz de su contemporáneo mexicano: Octavio Paz.

MARÍA ZAMBRANO: DE MÉXICO A CUBA

En 1936 María Zambrano (1904-1991) viaja a Chile en compañía de su esposo, Alfonso Rodríguez Aldave, quien recientemente había sido nombrado secretario en la embajada

²⁴⁹ “Nota de recorrido”, *Espuela de Plata*, no. H, agosto, 1941, p. 1.

española de aquel país. En el trayecto ambos desembarcarían en La Habana como escala necesaria del viaje. Allí fue la primera vez en que Zambrano tuvo contacto con Lezama Lima, debido a que un grupo de escritores e intelectuales cubanos decidieron improvisar una cena de bienvenida a la filósofa española, quien para entonces ya poseía cierto reconocimiento intelectual. Zambrano recuerda su encuentro con Lezama en los siguientes términos: “Se sentó a mi lado, a la derecha, un joven con grande aplomo y ¿por qué no decirlo? de una contenida belleza, que había leído algo de lo por mí publicado en la *Revista de Occidente* [...] En esta sierpe de recuerdos, larga y apretada en mi memoria, surge aquel joven con tal fuerza que por momentos lo nadifica todo. Era José Lezama Lima”.²⁵⁰ Para ese tiempo, el autor de *Paradiso*, de 26 años, había comenzado a publicar algunos de sus primeros escritos en la revista *Grafos*, entre ellos el ensayo “Soledades habitadas por Cernuda”, dedicado justamente a uno de los amigos de María Zambrano.²⁵¹ En aquella reunión Lezama y Zambrano iniciaron una profunda amistad que se prolongó hasta la muerte del poeta cubano y cuya evidencia la encontramos en la abundante correspondencia que ambos sostuvieron durante varios años.²⁵²

Zambrano estuvo en Chile por breve tiempo: de 1936 a 1937.²⁵³ Pronto regresó a España en compañía de su esposo para finalmente trasladarse a México en 1939.²⁵⁴ En

²⁵⁰ María Zambrano, “Breve testimonio de un encuentro interminable”, en *La Cuba secreta y otros ensayos*, Jorge Luis Arcos (ed.), Madrid: Endymion, 1996, p. 180.

²⁵¹ José Lezama Lima, “Soledades habitadas por Luis Cernuda”, *Grafos*, agosto, 1936, s/p. Sobre la amistad de Zambrano con Luis Cernuda y otros poetas españoles, véase Fanny Rubio, “María Zambrano y la República de los poetas”, en *La República y la cultura: Paz, guerra y exilio*, Madrid: Akal, 2009, pp. 283-292; también Francisco Serratos, “El concepto de amistad en la correspondencia de María Zambrano y José Lezama Lima”, en Marcos Pico Rentería (ed.), *Nueve delficos. Ensayos sobre Lezama*, op. cit., pp. 19-36.

²⁵² Véase María Zambrano y Lezama Lima, *Correspondencia entre José Lezama Lima y María Zambrano y entre María Zambrano y María Luisa Bautista*, prólogo de Eloísa Lezama Lima, Tanghy Orbón y edición de Javier Fornieles Ten, Sevilla: Espuela de Plata, 2006.

²⁵³ Antolín Sánchez Crespo, “La estancia de María Zambrano en Chile”, *Universum*, vol. 29, no. 1, Universidad de Talca, 2014, pp. 125-137.

²⁵⁴ Julieta Lizaola, “María Zambrano en México”, *Revista de Hispanismo Filosófico*, no. 13, España, 2008, pp. 107-112.

palabras de María Zambrano: “Llegué a México invitada por la Casa de España, que muy pronto se llamaría Colegio de México. Era un gesto realmente inusitado, ningún país nos quería a los refugiados españoles, sólo México [...] Ya profesora de Filosofía como lo era en España, comencé a impartir clases —el mismo día que cayó Madrid en manos de los autollamados salvadores— en la Universidad de Morelia”.²⁵⁵ En la capital mexicana, Zambrano se reencontró con Octavio Paz. Ambos se habían conocido dos años antes durante el segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura en España. Octavio Paz recuerda aquel primer encuentro del siguiente modo:

María [Zambrano] era muy blanca y de pelo negro; ojos vivos, a veces velados por una sombra de melancolía y, en los labios, una sonrisa apenas. Ademanos cortos, la voz suave y bien templada. Una voz que venía de lejos. Cambiamos algunas palabras y rápidamente, al descubrir que teníamos los mismos gustos, lecturas y opiniones semejantes, la conversación se convirtió en un mutuo reconocimiento. Al cabo de una hora ya éramos amigos.²⁵⁶

Cabe mencionar que María Zambrano había formado parte de la redacción de *Hora de España*²⁵⁷, la revista republicana a la que también pertenecerían Manuel Altolaguirre, Arturo Serrano Plaja, Juan Gil-Albert, José Herrera Petere, Antonio Sánchez Barbudo, entre otros intelectuales españoles, a los que Paz conocería en aquel Congreso de España y quienes más tarde tuvieron participación en *Taller*. La amistad comienza a gestarse desde esas fechas, por lo que el reencuentro de Paz con Zambrano y los demás transterrados españoles fue un

²⁵⁵ María Zambrano, “Entre violetas y volcanes”, *Las palabras de regreso*, edición de Mercedes Blesa, Salamanca: Amarú, 1995, 142.

²⁵⁶ Octavio Paz, “Una voz que venía de lejos: María Zambrano (1904-1990)”, en *Obras Completas*, t. 14, pp. 101-102.

²⁵⁷ Concha Zardoya, “María Zambrano en ‘Hora de España’”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 413, noviembre, 1984, pp. 81-94.

acontecimiento de vital importancia para el poeta mexicano, comprometido con la causa republicana.²⁵⁸ Sin embargo, Octavio Paz poco puede disfrutar la presencia de Zambrano debido a que la filósofa tuvo que partir hacia la Universidad de Morelia a pocos días de su llegada. Sobre el traslado de María Zambrano a Michoacán, Paz dice: “Daniel Cossío Villegas, por recomendación quizá de León Felipe, la había contratado para que formase parte de la Casa de España [...] y diese algunos cursos de filosofía. Pero hubo, según parece, cierta oposición entre sus colegas (¡Una mujer filósofa!) y se decidió enviarla a Morelia”.²⁵⁹ Zambrano permanecería en Morelia durante un año, con penurias, exceso de trabajo e incomodidades a las que no está acostumbrada.²⁶⁰ No obstante fue un año profuso para su actividad intelectual: prepara los libros de ensayos *Pensamiento y poesía en la vida española*, publicado por la Casa de España en México, y *Filosofía y poesía*, edición a cargo de la Universidad Michoacana, y cuyas primicias se anuncian inmediatamente en *Taller*.²⁶¹

Ahora bien, María Zambrano publicó dos textos en *Taller*: “Poesía y filosofía”²⁶² y “Descartes y Husserl”.²⁶³ El segundo de estos escritos estaba dedicado al filósofo Francisco Romero y su libro *Escritos en honor a Descartes*, al que elogia Zambrano por su claridad y

²⁵⁸ Al respecto, Guillermo Sheridan escribe: “Cuando los poetas de *Hora de España* comienzan a desembarcar en Veracruz, Paz había tomado ya medidas para que *Taller* los acoja. Arriban a los muelles a los que, un año y medio antes, había llegado Paz de regreso de Valencia. La gente de *Hora de España* viaja en el *Sinaia*, que atraca en Veracruz el día 13 de junio de 1939. [...] En el muelle mexicano, entre manifestaciones de solidaridad, discursos vehementes y pancartas que los dejan atónitos (“El Sindicato Único de Tortilleras os saluda”), Sánchez Barbudo recuerda la presencia de exiliados que habían llegado antes, como León Felipe y Bergamín, y entre quienes los esperan en los andenes de Buenavista, “ansioso y fraternal, estaba Octavio Paz, a quien habíamos conocido durante su estancia en España”, Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, *op. cit.*, p. 368.

²⁵⁹ Octavio Paz, “Una voz que venía de lejos: María Zambrano (1904-1990)”, *op. cit.*, p. 102.

²⁶⁰ Sobre la estancia de María Zambrano en Morelia y los libros que ahí preparó, véase Angelina Muñiz-Huberman, “María Zambrano en Morelia ante una ventana”, *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, no. 26, España, 2003, pp. 311-320.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 314. En el número VIII-IX de *Taller*, Alberto Quintero Álvarez publicará una reseña del libro *Filosofía y poesía*: “En el mar de Platón”, pp. 62-64.

²⁶² María Zambrano, “Poesía y filosofía”, *Taller*, no. 4, julio, 1939, pp. 5-14.

²⁶³ María Zambrano, “Descartes y Husserl”, *Taller*, no. VI, noviembre, 1939, pp. 59-62.

rigor filosófico.²⁶⁴ El primero, de mayor relevancia, es uno de los capítulos que integraron poco tiempo después el ya citado libro de *Filosofía y poesía*. Se trata de uno de los ensayos fundacionales en el pensamiento de María Zambrano.²⁶⁵ Allí, la filósofa malagueña contrapone dos caminos en la búsqueda de la verdad: la filosofía y la poesía. Ambos caminos encarnan las dos mitades del hombre que muchas veces han permanecido irreconciliadas: “En la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía al hombre en su historia universal, en su querer ser. La poesía es encuentro, don, hallazgo por la gracia. La filosofía busca, requerimiento guiado por un método”.²⁶⁶ En su ensayo, Zambrano se coloca evidentemente del lado de la poesía, pero tratando de conciliarla siempre con la razón. En esta toma de posición, la filósofa española contrasta el método riguroso del filósofo con la ruta que sigue el poeta en su apreciación de las cosas. Ambos parten de la realidad misma, dice Zambrano, es decir, de su admiración primera ante los sucesos del mundo, pero pronto se separan en el camino. Mientras que los filósofos parten del “pasmado de lo inmediato” para luego “arrancarse violentamente de ello y lanzarse a otra cosa, a una cosa que hay que buscar y perseguir”, los poetas “prefirieron quedarse aferrados a lo presente e inmediato, a lo que regala su presencia y dona su figura, a lo que tiembla de tan cercano”.²⁶⁷ Y agrega: “Fieles a las cosas, fieles a su primitiva admiración estética, no se decidieron jamás a desgarrarla; no pudieron, porque la cosa misma se había fijado ya en ellos, estaba impresa en su interior. Lo que el filósofo perseguía lo tenía ya *dentro* de sí, en cierto modo, el poeta. De cierto modo, sí, ¡de qué diferente manera!”.²⁶⁸ Zambrano culmina el ensayo hablando de

²⁶⁴ Francisco Argentine Romero, *Escritos en honor a Descartes*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1938.

²⁶⁵ Antonio Varo Baena, *María Zambrano, la poesía de la razón*, Córdoba: Asociación Cultural Andrómina, 2006, pp. 43-45.

²⁶⁶ María Zambrano, “Poesía y filosofía”, *op. cit.*, p. 5.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 8.

²⁶⁸ *Idem*. Cursivas de la autora.

la condición marginal de la poesía en tiempos de la modernidad, en comparación con la razón filosófica, y apunta a una revaloración de aquélla como parte fundamental de la humanidad: “Y hoy mismo, apena y angustia el contemplar su limitada fecundidad, porque la poesía nació para ser la sal de la tierra y grandes regiones de la tierra no la reciben todavía. La verdad quieta, hermética no la recibe... ‘En el principio era el logos’. Sí, pero el “logos se hizo carne y habitó entre nosotros, lleno de *gracia* y de *verdad*”.²⁶⁹

El ensayo de Zambrano seguramente causó honda impresión en Octavio Paz, quien por esas fechas exploraba una poética anclada en la historia. Varias de las reflexiones de Zambrano coincidieron con las ideas de Paz y pasaron a formar parte de las indagaciones que el poeta mexicano desarrollaba por aquellos años en ensayos como “Poesía y mitología” (1942), “Poesía de soledad y poesía de comunión” (1943) y, en especial, en *El arco y la lira* (1957).²⁷⁰ La poesía como el otro camino que se opone al de la pura razón crítica, al *logos* abstracto del pensamiento que se evade de la realidad en la búsqueda de algo más trascendente. O, como dirá Paz en *El arco y la lira*:

[L]a poesía es hambre de realidad. El deseo aspira siempre a suprimir las distancias, según se ve en el deseo por excelencia: el impulso amoroso. La imagen es el puente que tiende el deseo entre el hombre

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 14. Cursivas de la autora.

²⁷⁰ Compárense, por ejemplo, las ideas de Zambrano con estas otras que Octavio Paz escribe en “Poesía de soledad y poesía de comunión”: “Lo que llamamos conocimiento es el saber que tenemos sobre cualquier cosa para dominarla y sujetarla. No quiero decir, naturalmente, que la técnica sea el contenido esencial y la consecuencia necesaria del conocimiento. Pero aun cuando de un conocimiento no podemos extraer la técnica [...], todos los conocimientos son una la expresión de una sed de apoderarnos, en nuestros propios términos y para nuestros propios fines, de esa inefable realidad. Y el conocimiento por excelencia, el conocimiento filosófico, sólo existe y tiene sentido cuando, lejos de constituir un hábito más o menos tolerado por la sociedad, expresa una sed, una necesidad, tanto de conocimiento, de verdad, como de salvación o de poder. No es exagerado llamar a esta actitud humana una actitud de dominación [...]. No es esta la única actitud que el hombre puede asumir frente a la realidad del mundo y de su propia conciencia. Su contemplación puede no derivar ningún conocimiento, ningún dictamen, ninguna salvación o condenación. Esta contemplación inútil, superflua, inservible, no se dirige al saber, a la posesión de lo que se contempla, sino que sólo intenta abismarse en el objeto”, “Poesía de soledad y poesía de comunión”, en *Obras Completas*, t. 13, pp. 234-235.

y la realidad. El mundo del “ojalá” es el de la imagen por comparación de semejanzas y su principal vehículo es la palabra “como”: esto es como aquello. Pero hay otra metáfora que suprime el “como” y dice: esto es aquello. En ella el deseo entra en acción: no compara ni muestra semejanzas sino que revela —y más: provoca— la identidad última de objetos que nos parecían irreductibles.²⁷¹

La poesía es así un *logos* —“razón poética”, dirá Zambrano— que no busca la verdad abstracta, sino llegar a las cosas mismas, en su concreción, en su aspiración humana de afincarse en el mundo. Esta será una idea que Octavio Paz compartirá con la filósofa española. De hecho, para el poeta mexicano, no fue tanto la experiencia del exilio como la contraposición entre poesía y filosofía el tópico que provocaría las mejores páginas de María Zambrano.²⁷² En la filósofa, Octavio Paz vio no sólo a una compañera de generación, sino también un modelo de pensamiento donde intuición poética y razón crítica podían converger en un mismo crisol sin mayor tensión. A fin de cuentas, la “pasión crítica” —“amor inmoderado, pasional por la crítica”— que Paz enuncia en varios de sus ensayos no es otra cosa que la cara inversa de la “razón poética” que María Zambrano conceptualiza en *Filosofía y poesía*.²⁷³ En ambos hallamos esa necesidad de buscar lazos que unan las “dos mitades del hombre” que la modernidad ha cercenado: razón e imaginación, idea e imagen, pensamiento y poesía.

En 1939 María Zambrano recibió una carta proveniente de La Habana. Es de su amigo José Lezama Lima: “¡Tantos días sin saber de usted y de Alfonso Aldave!”.²⁷⁴ En esa carta, Lezama le cuenta de lo que ha sucedido recientemente en la capital cubana (conferencias de

²⁷¹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 66.

²⁷² Octavio Paz, “Antevíspera: Taller”, *op. cit.*, p. 97.

²⁷³ Sobre la pasión crítica, véase Octavio Paz, *Los hijos del limo*, en *Obras Completas*, t. 1.

²⁷⁴ Véase *Correspondencia entre José Lezama Lima y María Zambrano y entre María Zambrano y María Luisa Bautista*, *op. cit.*, p. 89.

José Gaos, principalmente) y le propone preparar un curso para la Universidad de La Habana: “Si lo creyese posible un grupo de amigos iríamos a hablar con el Decano de Filosofía, Dr. Agramonte, a fin de presentar el temario y las posibilidades que dicho curso tuviese”.²⁷⁵ Lezama también anuncia la publicación de su nueva revista, *Espuela de Plata* (“Andamos de por aquí en fiesta de revista”), y solicita a su amiga española una colaboración para el segundo número, donde participarán dos exiliados amigos de la filósofa: Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre.²⁷⁶ La respuesta de María Zambrano no se hace esperar:

Mi buen amigo Lezama: Recibimos su carta y la revista; le agradecí me enviase dos ejemplares, regalamos uno a las únicas personas que tratamos por aquí, pues estamos haciendo vida de ermitaños. Le hubiera mandado enseguida la colaboración que me pedía, de no existir más factor que mi deseo, pero nada tenía yo de esas proporciones. Enfermé enseguida y ayer es cuando volví a hacer mi vida normal, si por ello se entiende, estar todo el día echada leyendo a Flaubert. Le iba a haber mandado un fragmento de un capítulo de mi libro “Filosofía y poesía”, pero el caso es que mañana tiran el último pliego y así cuando Vd. lo hubiese publicado ya estaría el libro por allá, como sucedía en los últimos tiempos de la *Revista de Occidente*, en que salían a la vez notas sobre los libros publicados y las “primicias” de ellos, y no me parece deseable que Uds. sigan esa tradición. Así, pues, cuando vaya a La Habana le llevaré algo “ad hoc”.²⁷⁷

En efecto, la primera edición de *Filosofía y poesía* aparece en el otoño de 1939, a cargo de la Universidad Michoacana, a pocos días después de haber escrito su carta.²⁷⁸ Como hemos visto, hacía unos meses Zambrano había publicado ya un capítulo de su libro en *Taller*.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 88.

²⁷⁶ *Idem.*

²⁷⁷ Carta del 27 de octubre de 1939, en María Zambrano y Lezama Lima, *Correspondencia entre José Lezama Lima y María Zambrano y entre María Zambrano y María Luisa Bautista*, *op. cit.*, p. 101.

²⁷⁸ Angelina Muñiz-Huberman, “María Zambrano en Morelia ante una ventana”, *op. cit.* p. 315.

Hubiera sido interesante saber si la filósofa malagueña tenía en mente remitirle a Lezama el mismo capítulo que meses antes le había enviado a Paz o si se trataba de un capítulo nuevo. Como sea, no transcurrió mucho tiempo para que Zambrano cumpliera la promesa de visitar a Lezama en La Habana y colaborar en su revista. En 1940 la filósofa tomó un barco con dirección a Cuba en compañía de su esposo. La intención primera del viaje era pasar unos días en la capital caribeña, pero pronto la decisión fue modificada y Zambrano permanecerá en Cuba hasta el año de 1946. En esta fecha partirá a París para ver a su madre y regresa nuevamente a La Habana en 1948. En 1953, finalmente, abandonará la isla de Cuba para radicar en Roma hasta 1964.²⁷⁹

En Cuba (con algunas estancias breves en Puerto Rico), Zambrano fue una presencia constante entre los círculos de la intelectualidad isleña y los demás exiliados españoles que allí se encontraban. Poco a poco se va integrando en el ambiente cultural cubano, aunque no sin ciertas dificultades.²⁸⁰ Dicta un sinnúmero de cursos y conferencias a las que asisten José

²⁷⁹ Sobre la estancia y las actividades de María Zambrano en Cuba, véanse los siguientes estudios: La “Introducción” de Jorge Luis Arcos a María Zambrano, *La Cuba secreta y otros ensayos*, *op. cit.*; también la “Introducción” que escribe Javier Fornieles Ten a María Zambrano y Lezama Lima, *Correspondencia entre José Lezama Lima y María Zambrano y entre María Zambrano y María Luisa Bautista*, *op. cit.*; igualmente, puede consultarse a Sergio Ugalde Quintana, *La biblioteca en la isla. Una lectura de La expresión americana, de José Lezama Lima*, Madrid: Colibrí, 2011, pp. 97-156; también Tatiana Aguilar-Álvarez Bay, “Zambrano, Lezama y Valente: mística y racionalismo”, en *Banquete de imágenes en el centenario de José Lezama Lima*, *op. cit.*, pp. 69-107; Juana Sánchez-Gey Venegas, “María Zambrano: sus relaciones personales y su aportación a Cuba”, *Escritos*, vol. 19, no. 43, julio-diciembre, 2011, pp. 423-439; Madeleine Permuy Leyva, “María Zambrano, y su razón poética en la Cuba secreta”, *Normal Revista*, 1-2, La Habana, 2010, pp. 64-72. Igualmente, es importante la “Carta del exilio” que Zambrano le envía a su madre y a sus hermanas en María Zambrano, “Carta testimonial del exilio de María Zambrano”, en *El exilio como patria*, edición, introducción y notas de Juan Fernando Ortega Muñoz, Barcelona: Anthropos, 2014, pp. 15-26.

²⁸⁰ María Zambrano, “Carta testimonial del exilio de María Zambrano”, *op. cit.*, pp. 16-19. La siguiente anécdota en boca de Zambrano dice mucho sobre las penurias que pasó durante el exilio en Cuba: “Llegamos aquí al iniciarse el año cuarenta. No volví a México porque aquello era imposible. Di aquí muchas conferencias. Una tarde en casa de Altolaguirre me encontré con Lydia Cabrera, por la que yo había preguntado infructuosamente, pues la conocía de nombre y era amiga de amigos de Madrid. Se conmovió mucho al verme; yo estaba sentada —lo recuerdo perfectamente, vestida con un traje sastre a rayas, que compré —la tela— en Barcelona— fumando un cigarrillo. Ella estuvo muy amable conmigo y me dijo de ir a verme —vivíamos a tres cuadras—. No fue. Luego yo di una conferencia en el Lyceo y se me ocurrió mandarle dos invitaciones firmadas. Fue con Titina —con quien ella vive— y con su madre. La conferencia fue lo que por aquí dicen un “éxito” —me pagaron 25 pesos—. Salieron de allí conmigo y nos vamos a cenar. Comenzó la amistad con flores, invitaciones y, por fin, nos llevaron a la casa donde la mamá de Titina, una gran señora, nos acogió muy bien.

María Chacón y Calvo, Jorge Mañach, Medardo Vitier, Gastón Baquero, Cintio Vitier, Fina García Marruz y Lezama Lima, entre otros.²⁸¹ Eloísa Lezama Lima, hermana de nuestro poeta, recordará uno de estos cursos de la siguiente manera: “Entonces empezaron los Cursos en la Universidad y yo empecé a asistir. Ahí conozco a María. Para mí fueron deslumbrantes, ella tenía una exposición tan clara, tan comunicativa, que yo como estudiante quedé deslumbrada”.²⁸²

Lydia se dio cuenta de que no teníamos nada, nada, al día. Conferencia tras conferencia con mucho éxito y brillo, eso sí. Y entonces, después de haberme regalado cien pesos de un modo muy gracioso, diciendo eran de la lotería salió de ellas, de ella y de Titina, que era entonces bellísima y fría, me propusieron lo siguiente: una librería para Alfonso. Vimos el cielo abierto. Buscamos el local. Lo encontramos que ni pintado. Alfonso hizo los cálculos; todo estaba perfecto. A poco más firmamos el contrato [...] Y un buen día vinieron decimos con muchos rodeos que Alfonso no tenía experiencia comercial, de que aquí la gente cuando se enterasen de que ellas [Lydia Cabrera y su amiga] estaban detrás del asunto no irían a comprar, que ahí el comercio era de otra manera”.

²⁸¹ Permuy Leyva hace el siguiente recuento pormenorizado de las siguientes actividades realizadas por María Zambrano durante su estancia en Cuba: “En 1940, en el Aula Magna de la Universidad de La Habana, ofreció las disertaciones: “El estoicismo ante el punto de vista filosófico” (15 de enero) y “Tres momentos de crisis histórica” (26 de octubre). En marzo, auspiciados por el Instituto Hispanoamericano de Cuba, dictó las conferencias: “La mujer en el Renacimiento” y “La mujer en el Romanticismo”, publicadas por la revista *Ultra*. También en 1940 disertó en dos ocasiones en el Lyceum y Lawn Tennis Club. En 1941 participó en el Congreso Internacional de Intelectuales “Plática de La Habana”, y en enero de 1943 leyó en la Asociación Canaria la conferencia: “La mujer en la obra de Galdós”. En septiembre de 1943 fue una de las principales animadoras de la Primera Reunión de Profesores Universitarios Españoles Emigrados, celebrada en la Universidad de La Habana. En la Escuela de Verano de este alto centro docente, impartió entre otros, los siguientes cursos: “Contribución del pensamiento español a la cultura latinoamericana” (1941), “Historia del pensamiento español” (1943) y “El problema de una introducción a la filosofía” (1944). En septiembre de 1945 estuvo entre los fundadores del “Plan Club de Cuba”. En el primer semestre de 1948 ofreció lecciones de filosofía en el Ateneo de La Habana, en la Sociedad de Estudios Filosóficos, en el Lyceum y Lawn Tennis Club. En 1951 intervino en la Universidad del Aire con las conferencias “El nacimiento de la conciencia histórica”, “Quevedo y la conciencia en España” y “El sembrador Rousseau”, aparecidas en los Cuadernos de la Universidad del Aire. En los meses de verano del mismo año leyó en la Universidad de La Habana los ensayos “El resplandor del siglo XVIII” y “El existencialismo en Heidegger”. Estuvo muy ligada a José Lezama Lima, a Cintio Vitier, y a otros poetas del grupo “Orígenes” y colaboró en la revista homónima, así como en *Espuela de Plata*, *Poeta*, *Ciclón*, *La Verónica*, *Crónica*, *Carteles*, *Bohemia*, *Mirador Literario*, *Revista Cubana*, *Prometeo*, *Lyceum* y *Universidad de La Habana*. También escribió el prólogo de *El solitario* (1941), de Concha Méndez y de *Ardiente desnacer* (1943), de Bernardo Clareana. Según confesión de María Zambrano, en 1941 publica en la revista *Cuba* (La Habana), “La agonía de Europa”, una síntesis del ciclo de conferencias ofrecido en el Instituto de Investigaciones Científicas y Altos Estudios de la Universidad de La Habana. Este ciclo lo impartió también en el seminario de la Academia de Ciencias; constó de “La agonía de Europa”, “La influencia de Grecia en la vida europea” y “San Agustín, padre de Europa”. Madeleine Permuy Leyva, “María Zambrano, y su razón poética en la Cuba secreta”, *op. cit.*, pp. 67-68.

²⁸² Eloísa Lezama Lima, “María y Lezama: encuentros en La Habana”, en *Correspondencia entre José Lezama Lima y María Zambrano y entre María Zambrano y María Luisa Bautista*, *op. cit.*, pp. 11-14.

En carta de 1941, Zambrano escribe a Lezama para agradecerle el envío del quinto número de *Espuela de Plata* y le comenta la profunda preocupación que siente por su madre y sus hermanas, quienes en ese momento vivían en una Francia ocupada por la Alemania Nazi, en plena Segunda Guerra Mundial: “este tiempo ha sido verdaderamente horroroso para mí. Aún no sé si en mi familia habrá sucedido algo irreparable”.²⁸³ La prueba de la afectación que experimenta María Zambrano a causa del conflicto bélico en Europa es el ensayo “La agonía de Europa”, publicado en la *Revista Cubana*.²⁸⁴ Pero no sería el único texto donde la filósofa española demuestre su preocupación por lo que sucede en el viejo continente. En otra carta fechada en 1941, Zambrano le expresa a Lezama sus deseos de verlo: “Quiero hablarle de lo que voy a hacer para ‘Espuela de Plata’”.²⁸⁵ En efecto, María Zambrano estaba preparando el ensayo “Franz Kafka, mártir de la miseria humana”, que finalmente abrirá el último número de *Espuela de Plata*.²⁸⁶ Quizá la razón para consultarle a Lezama respecto de la idea que tiene en mente se deba a que se trata de un ensayo donde la filósofa habla indirectamente de la situación bélica que se vive en Europa. Como se recordará, *Espuela de Plata* pretendía ser una revista alejada de toda resonancia política e ideológica que contaminara el arte y la poesía. Sin embargo, era tanta la admiración y el respeto que sentía Lezama Lima hacia la figura de María Zambrano que terminó por publicar el ensayo de la filósofa. Al final, las referencias al conflicto bélico fueron pocas y Zambrano se interesó más en resaltar el valor visionario de la obra de Franz Kafka.

²⁸³ María Zambrano y Lezama Lima, *Correspondencia entre José Lezama Lima y María Zambrano y entre María Zambrano y María Luisa Bautista*, op. cit., p. 93.

²⁸⁴ María Zambrano, “La agonía de Europa” (síntesis del ciclo de conferencias en el Instituto de Altos Estudios), *Revista Cubana*, no. 16, La Habana, 1941, pp. 5-25.

²⁸⁵ María Zambrano y Lezama Lima, *Correspondencia entre José Lezama Lima y María Zambrano y entre María Zambrano y María Luisa Bautista*, op. cit., p. 101.

²⁸⁶ María Zambrano, “Franz Kafka, mártir de la miseria humana”, *Espuela de Plata*, no. H, agosto, 1941, pp. 3-8.

Zambrano comienza su ensayo afirmando que hay profecías más claras y reales que los mismos acontecimientos: “Y a fuer de ser esto, radiografía verídica, visión de lo que está oculto aún, resulta profecía, porque eso oculto es lo que más tarde va a salir sin recato alguno”.²⁸⁷ Si algo tiene Kafka, dice Zambrano, es precisamente la cualidad de ser un profeta. Libros como *La Metamorfosis* (1915) o *El Proceso* (1925) de alguna manera ya habían profetizado desde los años veinte lo que le sucedería a Europa en los años siguientes. Y eso se debe al hecho de que Kafka pertenece a una legión de mártires que están condenados “por virtud de sus propias virtudes; mártires sin gloria, ni resplandor, víctimas de su propia inocencia”.²⁸⁸ Fue precisamente la “inocencia extremada” de Kafka, misma que lo convirtió en mártir del mundo moderno, la que lo capacitó para “penetrar en tan siniestros misterios sin perecer en ellos”.

Merced a estos mártires —continúa Zambrano— hoy podemos ver el cáncer que corroe a Europa no en la inmediatez cruelísima de los bélicos hechos, sino con la calma y precisión del que trabaja en un laboratorio. Una vista al microscopio de algo que es a su vez una radiografía se nos ofrece en lugar de las azarantes noticias de la prensa, del vaivén contradictorio de los cables. Resulte lo que resulte de los bélicos acontecimientos, el testimonio de Kafka es cierto, más cierto que suceso alguno, puesto que lo que nos muestra son sus causas, sus entrañas mismas.²⁸⁹

Entendemos ahora por qué Lezama aceptó publicar el ensayo de Zambrano. En su texto la exiliada española coincide con las ideas que en ese momento desarrollaba el poeta cubano. En el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, Lezama había dicho de la poesía en

²⁸⁷ María Zambrano, “Franz Kafka, mártir de la miseria humana”, *op. cit.*, p. 3.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 4.

²⁸⁹ *Idem.*

Cuba: “Hasta ahora hemos preferido los detalles, gozosos de su presencia más grosera, de sus exigencias más visibles, sin intentar definir la sustancia, que es lo único que puede otorgar una comprobación universalista”.²⁹⁰ Con esto, el poeta de La Habana hacía referencia a la idea de que el escritor tenía la obligación de ir más allá de la superficialidad de los hechos para encontrar algo más profundo. Y esto es lo que Zambrano observa en la obra de Kafka: sus narraciones no son la presentación cruda de la realidad del mundo, como sucede con la crónica de los diarios, sino la proyección de una realidad más honda y oscura que los ojos del hombre común no pueden vislumbrar. En eso radica su capacidad profética, la de aquél que sabe penetrar en la realidad (Recordemos lo que decía Rimbaud: “El poeta es un vidente, debe ser un vidente”). Para Zambrano, la escritura de Kafka nos presenta las “entrañas mismas” de la “miseria humana” de una manera onírica, quizá porque sabe que no somos capaces de enfrentar a la realidad más real, la realidad soterrada: “Hay verdades de tal índole, que en un primer encuentro no podríamos soportar. Por eso tal vez, se nos presentan como sueños sin trascendencia, como fantasmas sin peso, nubes de nuestra alma que bien pronto serán barridas sin dejar huella”.²⁹¹ Este es el gran mérito de la escritura kafkiana, según Zambrano: el saber manejar el arte antiguo de transformar la realidad profunda mediante la narración, para que “vayamos aceptando la trascendencia propia de lo real que de un golpe nos hubiera sumergido en la locura”.²⁹² Relatos como *La Metamorfosis* o *El Proceso* apuntan a ese objetivo. En el primero, dice Zambrano, Kafka utiliza la “conversión del hombre en el extraño animal” para hablar de la evolución humana hacia un “tiempo catastrófico”, el tiempo de la modernidad: “El avance ha resultado un retroceso y nos encontramos en el mismo lugar

²⁹⁰ “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, *op. cit.*, p. 59.

²⁹¹ María Zambrano, “Franz Kafka, mártir de la miseria humana”, *op. cit.*, p. 4.

²⁹² *Ibid.*, p. 5.

de donde habíamos partido, más ya en la miseria más atroz”.²⁹³ El retroceso —la involución— que ha sufrido el ser humano simbolizado en la figura de Gregorio Samsa es tan cruel al grado de que el animal en que se transforma “no tiene ni siquiera forma, no es tan siquiera orgánico, admite su masa blanda, en sus tejidos corrompidos cualquier objeto”.²⁹⁴ Y lo mismo puede decirse de *El Proceso*, en el que Kafka penetra en los recovecos del mundo moderno dominado por la excesiva burocracia: “Del universo burocrático ha desaparecido todo destello de vida personal, no hay quien responda de nada, ni hay nadie a quien dirigirse. Todos los seres que aparecen con apariencia humana se desvanecen no más se apela a ellos. Son máscaras, máscaras de personajes, de profesiones”.²⁹⁵ Así, dice Zambrano, si en *La Metamorfosis* el personaje principal es un ser humano que se transmuta en un animal informe, en *El Proceso* las personas son entes sin vida, “son de cartón rígido, son simples muecas funcionales, caricaturas animadas”.²⁹⁶ La humanidad convertida en entes vacíos sometidos por el aparato burocrático moderno. En este sentido, Zambrano tendría razón al decir que Kafka era un profeta de la sociedad moderna, puesto que en sus narraciones se adelantaría a todos los estudios que con posterioridad desarrollaría Max Weber y los intelectuales de la Escuela de Frankfurt.

Finalmente, María Zambrano culmina el ensayo con las siguientes palabras:

¡Terrible lucidez la del testigo Kafka, pero terrible, más terrible la de verla comprobada, realizada!
Terrible destino el de irnos sintiendo supervivientes del mundo anterior a la Metamorfosis. Él fue profeta. Nosotros supervivientes, testigos y testimonio de lo que fue y no se resigna a diferencia del

²⁹³ *Idem.*

²⁹⁴ *Idem.*

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 7.

²⁹⁶ *Idem.*

héroe de “El Proceso”, a entregarse. Testigos, hemos de ser testigos de que la criatura humana fue alguna vez algo más que un gusano, algo más que pasto de una insaciable, infernal abstracción.²⁹⁷

Cabe recordar que por aquellos años comenzaban apenas a circular las primeras traducciones de la obra de Franz Kafka. En el número 2 de *Taller*, por ejemplo, Alberto Quintero Álvarez hace la reseña de *La Metamorfosis*, publicada por la editorial Losada en Argentina bajo la traducción de Jorge Luis Borges.²⁹⁸ Todo parece indicar que María Zambrano había leído esta edición para escribir el ensayo que publicaría en *Espuela de Plata*. Desafortunadamente, la revista de Lezama estaba a punto de llegar a su fin por escasez de recursos económicos y por esa razón sería el único texto que la española publicó en aquella. Pero no fue la única vez en que colaboraría con Lezama Lima, puesto que en pocos años aparecería *Orígenes*, revista que se convirtió en un espacio privilegiado de la producción literaria en Cuba.

Ahora bien, analizando los dos textos que Zambrano publica en *Taller* y en *Espuela de Plata*, nos damos cuenta de un hecho interesante: el ensayo “Kafka, mártir de la miseria humana”, que integra el último número de *Espuela de Plata*, en realidad estaba más acorde con la personalidad de *Taller*, comprometida en asuntos de la historia moderna, en tanto que el ensayo “Poesía y filosofía” que Zambrano publica en *Taller*, parecería más afín con *Espuela de Plata*, ajena a la crítica política y más tendiente a la poesía. Como sea, la participación de Zambrano en ambas revistas significó un hecho fundamental: una filósofa interesada en explorar los territorios donde la poesía y el pensamiento, las dos mitades esenciales del hombre, convivieran en una resolución armónica. Una tarea que igualmente

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 8.

²⁹⁸ Alberto Quintero Álvarez, “La metamorfosis de Franz Kafka”, *Taller*, no. 2, abril, 1939, pp. 37-38.

Octavio Paz y Lezama Lima intentarían emprender en el despliegue de sus respectivas poéticas.

Octavio Paz afirma: “A lo largo de más de medio siglo hablé con María Zambrano muchas veces y durante horas y horas. Nuestra amistad fue una larga conversación”.²⁹⁹ También Lezama Lima mantendría una “larga conversación” con ella a través de la correspondencia que ambos sostuvieron durante años y mediante el diálogo textual donde se deja ver la influencia de la filósofa española en la obra del cubano.³⁰⁰ Cabe suponer entonces que en el transcurso de estos diálogos el nombre de uno u otro poeta salieron a relucir algunas veces. María hablando de Octavio Paz a Lezama Lima y viceversa.³⁰¹ Con el tiempo ella también se convertiría en una firme promotora de ambos escritores a través de sus ensayos y de su labor editorial.³⁰² En este sentido, el punto de contacto que tienen el cubano y el mexicano pasa necesariamente por la enorme figura de aquella pensadora española que tuvo al exilio como patria. México y Cuba se entrecruzan con la España peregrina para formar así un singular triángulo poético: Zambrano, Lezama y Paz.

²⁹⁹ Octavio Paz, “Una voz que venía de lejos: María Zambrano (1904-1990)”, *op. cit.*, p. 103.

³⁰⁰ Sobre la influencia de Zambrano (y de Juan Ramón Jiménez) en la poesía de Lezama Lima, véase Ivette Fuentes, *José Lezama Lima: hacia una mística poética. Algunas confluencias del pensamiento español en la obra de José Lezama Lima*, Madrid: Verbum, 2010.

³⁰¹ Entre las primeras pláticas que Zambrano haya tenido con Lezama en Cuba, allá entre 1940-1941, cabe suponer que le habrá hablado de una revista mexicana (*Taller*) que editaba un grupo de jóvenes escritores y donde ella había publicado un avance de su libro *Filosofía y poesía*. También podemos conjeturar que le habrá hablado de Octavio Paz. Posiblemente Lezama habrá querido saber algo más de aquella revista y de su contemporáneo mexicano, pero ya para ese entonces *Taller* estaba a punto de desaparecer, como le sucedería a *Espuela de Plata*.

³⁰² Véase, por ejemplo, los ensayos que Zambrano les dedica tanto a Octavio Paz como a Lezama Lima en el libro *Algunos lugares de la poesía*, edición, introducción y notas de Juan Fernando Ortega Muñoz, Madrid: Trotta, 2007, pp. 271-274 y pp. 275-278.

Bernardo Clariana (1912-1962), hoy un poeta casi olvidado, llegó a La Habana en calidad de exiliado en el año de 1940.³⁰³ Anteriormente había pasado por Francia y por República Dominicana. Mucho antes, todavía en España, había sido amigo de Juan Gil-Albert y colaborador de la revista *Hora de España* como un firme defensor de la República.³⁰⁴ En 1937 asistió al segundo Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, el mismo donde Octavio Paz leyó una conferencia (“Noticia de la poesía mexicana contemporánea”) y algunos de sus poemas de juventud. Allí tuvieron su primer encuentro los dos jóvenes de la misma generación, en compañía de otros españoles que tenían más o menos la misma edad —Gil-Albert, Antonio Sánchez Barbudo, María Zambrano, Ramón Gaya, Manuel Altolaguirre, Serrano Plaja, etc.— y que más tarde participarían en *Taller*.³⁰⁵

Como recién exiliado en Cuba, Clariana sería bien recibido por sus demás compatriotas que radicaban en la isla: María Zambrano, Rubia Barcia, Concha Méndez y Manuel Altolaguirre. Al respecto, y como paréntesis, Clariana era buen amigo de Altolaguirre, quien a su vez fue amigo de Octavio Paz y de José Lezama Lima. Altolaguirre, poeta de la generación del 27 y reconocido principalmente por su trabajo editorial (el “Don Juan de las Imprentas”, le decía Pedro Salinas), de la misma manera había conocido a Octavio

³⁰³ No hace mucho que se ha comenzado a revalorar la obra de Bernardo Clariana. En 2005, se publicó su *Poesía completa*, introducción y notas de Manuel Aznar Soler y Victoria María Sueiro, Valencia: Diputació de València-Institució “Alfons el Magnànim”, 2005; en 2014, apareció Bernardo Clariana, *Artículos y ensayos*, edición y estudio de Manuel Aznar Soler, Valencia: Diputació de València-Institució “Alfons el Magnànim”, 2014.

³⁰⁴ María Teresa León (comp.), *Crónica general de la guerra civil*, Sevilla: Renacimiento, 2007, XII-XIV.

³⁰⁵ Al respecto, señala Juan de la Cabada en una entrevista: “No hemos mencionado a Pla y Beltrán. Lo conocí en Valencia [durante el segundo Congreso Internacional de Escritores...]. Silvestre Revueltas vivió con Pla y Beltrán en Valencia durante la guerra civil española. Había otro muchacho, Bernardo Clariana que se exilió en Nueva York. Era un joven poeta muy amigo de Octavio Paz”, Manuel García, *Memorias de posguerra. Diálogos con la cultura del exilio (1939-1975)*, Valencia: Universitat de València, 2014, s/p.

Paz durante el Congreso de 1937. Fue Altolaguirre quien publicó en su editorial —Ediciones Españolas, donde aparecieron libros de Pablo Neruda y de Nicolás Guillén— uno de los primeros poemarios del poeta mexicano: *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España*.³⁰⁶ En 1939 Altolaguirre arribó a Cuba en compañía de su esposa, la poeta Concha Méndez, y fundan la imprenta La Verónica, misma que publicaría libros importantes como *Sabor eterno* de Emilio Ballagas. Como hemos visto en el apartado anterior, en el número X de *Taller* Octavio Paz hizo una reseña elogiosa sobre la aparición de este libro.³⁰⁷ En Cuba, Altolaguirre entablaría una importante amistad con Lezama Lima e incluso llegó a participar en *Espuela de Plata*; dos números de la revista, de hecho, fueron editados en La Verónica.³⁰⁸ Si hago este paréntesis es porque Altolaguirre es un punto más en ese vínculo que une a Octavio Paz y Lezama Lima, pero también, para destacar el valor de los exiliados españoles como partícipes y promotores de los proyectos que tanto Paz como Lezama pretendían desarrollar en sus respectivos campos literarios. Volvamos a Bernardo Clariana.

Jorge Domingo Cuadriello trazan el resumen de las actividades que Clariana realizaría en La Habana:

Bajo los auspicios de la IH de C [Institución Hispanocubana de Cultura, dirigida por Fernando Ortiz], ofreció en octubre de ese año [1940] la conferencia “Los grandes temas de la elegía latina y su tradición

³⁰⁶ Octavio Paz, *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España*, Valencia: Ediciones Españolas-Nueva Colección Héroe, 1937.

³⁰⁷ Octavio Paz, “Sabor eterno”, *Taller*, no. X, 1940, pp. 266-267. Angélica López Plaza (“Políticas textuales y gráficas de *Taller*: diálogos literarios entre escritores mexicanos y exiliados españoles”, *op. cit.*, p. 103) supone que Paz conoció este poemario por vía de Juan Ramón Jiménez; sin embargo, tomando en cuenta la amistad que unía a Altolaguirre y Paz, así como el interés que tenía el primero de difundir su labor editorial, es más probable que fuera a través de él y no de Juan Ramón la vía a través de la cual Paz se enteró del libro del poeta cubano.

³⁰⁸ Los detalles de la relación entre Lezama Lima y Altolaguirre pueden consultarse en James Valender, “Lezama Lima y Manuel Altolaguirre: notas sobre una amistad literaria”, en *Banquete de imágenes en el centenario de José Lezama Lima*, *op. cit.*, pp. 45-67.

en la poesía española”. Por aquellos días impartió clases de latín en el LyLTC [Lyceum y Lawn Tennis Club]. Fue redactor del diario *Información* y tradujo, prologó y escribió las notas aclaratorias de *Epitalamios* (1941), de Catulo. Junto con Manuel Altolaguirre tradujo *La canción de Juan sin Tierra* (1941), de Iván Goll, y confeccionó la antología *Poesía popular española* (1941).³⁰⁹

En 1943 aparece en La Habana el primer libro de poemas de Clariana, *Ardiente desnacer. Testimonio poético*, con prólogo de otra amiga en común a Paz y Lezama: María Zambrano.³¹⁰ El poemario, que expresaba la experiencia del destierro y la nostalgia por el amor perdido, tuvo poca relevancia en Cuba, salvo por la atención prestada en los pequeños círculos letrados y los amigos exiliados del poeta. No obstante, Clariana siguió publicando y haciendo una labor cultural importante dentro de la isla. Como era de esperarse, entabló amistad con Lezama y el grupo de *Espuela de Plata*. No se sabe mucho de estos encuentros, pero la amistad perduraría durante varios años, pues Clariana llegó a publicar posteriormente en *Nadie Parecía* y en *Orígenes*.

En 1942 Clariana tiene que abandonar Cuba y trasladarse a los Estados Unidos a tomar cargo como profesor de literatura española en la Middlebury College, en Vermont, destino de muchos exiliados.³¹¹ A propósito, cabe señalar la importancia de la Escuela Española del Middlebury College como espacio simbólico en el trazo de redes intelectuales iberoamericanas. En las aulas de esta institución, una de las más antiguas de Estados Unidos, transitó un gran número de figuras de la literatura hispanoamericana e hispánica. Basta mencionar los siguientes nombres: José Vasconcelos, Gabriela Mistral, Jorge Guillén, Luis

³⁰⁹ Jorge Domingo Cuadriello, *Los españoles en las letras cubanas durante el siglo XX. Diccionario bibliográfico*, Sevilla: Renacimiento, 2011, p. 56.

³¹⁰ Bernardo Clariana, *Ardiente desnacer. Testimonio poético*, prólogo de María Zambrano, La Habana: Ediciones Mirador, 1943.

³¹¹ Vicente Llorens, *Memorias de una emigración. Santo Domingo, 1939-1945*, edición, estudio y notas de Manuel Aznar Soler, Valencia: Renacimiento, 2006, p. 234 y ss.

Cernuda, Amado Alonso, Pedro Salinas, Enrique Díez-Canedo, Jorge Mañach, Mariano Picón-Salas, Américo Castro, Joaquín Calsaduro, Samuel Gili Gaya, Carlos Bousoño, entre otros.³¹² Algún día se hará la historia de las relaciones entre los escritores de lengua castellana y el Middlebury College y también sobre su importancia como punto de encuentro intelectual. Un detalle más: entre 1931 y 1947, el español Juan Centeno —director de la institución— fue el encargado de dar la bienvenida a Bernardo Clariana. Centeno fue muchas veces el encargado de recibir todas las nuevas publicaciones de México y Argentina para incluirlas en el catálogo del College.³¹³ Seguramente le habrán llegado *Taller y Espuela de Plata*, las dos revistas que congregaban a la nueva generación de escritores mexicanos y cubanos.

Pocos días después de que Bernardo Clariana se asienta en su nuevo domicilio, no pierde la oportunidad de escribirle una carta a su amigo de La Habana. En la misiva, el poeta español comenta los detalles de su viaje y de las condiciones de su residencia (“Después de mi asendereada peregrinación por tierras del trópico, estas colinas de Vermont son para mí como un sanatorio alpino y yo mismo adquiero conciencia de tuberculoso”).³¹⁴ En el penúltimo párrafo de la carta, Clariana señala lo siguiente:

Muy cerca de aquí vive Concha Albornoz a [quien] visitaré un fin de semana, también como yo en plena cura de soledad. Salinas va a venir muy pronto al *College* para dar unas conferencias. Centeno es una personificación de la hospitalidad española y me acogió muy bien. [...] Recibe él cuanto se publica de bueno en Argentina o Méjico, tanto de libros como de revistas y conoce *Espuela de Plata*.

³¹² Véase Stephen A. Freeman, *The Middlebury College Foreign Language Schools, 1915-1979: The Story a Unique Idea*, Middlebury: Middlebury College Press, 1975.

³¹³ Claudio Guillén, *Entre el saber y el conocer. Moradas de estudio literario*, Valladolid: Universidad de Valladolid/Fundación Jorge Guillén, 2001, p. 28.

³¹⁴ Carta fechada el 14 de noviembre de 1942, *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea, op. cit.*, pp. 767-768.

Envíame unos pocos ejemplares si salió el número con mi colaboración y dime qué planes tienes con respecto a su publicación porque creo que podré recomendarla eficazmente sobre todo este verano que habrá aquí una concentración de hispanos más o menos poetizantes e hispanistas de toda laya. Aparte la magnífica biblioteca del departamento español al día tengo una colección de trescientos discos de música española y auténtico flamenco. Anoche terminé de leer el libro laberíntico de Borges “*El Jardín etc.*” que te recomiendo como muy interesante.³¹⁵

La carta es interesante porque dice mucho sobre cómo sucedía el intercambio de bienes culturales en aquel tiempo. Más allá de la referencia a Borges, síntoma de la internacionalización que ya empezaba a experimentar la obra del escritor argentino, el hecho de que *Espuela de Plata* fuera conocida por algunos escritores radicados en aquel país es señal de la consagración que comenzaba a tener la revista cubana. De la carta se desprende que Clariana desconocía la desaparición de *Espuela de Plata*. En efecto, como hemos dicho anteriormente, la falta de recursos económicos llevó a Lezama a cerrar la revista en esos años. De allí que la colaboración que había preparado Clariana para el próximo número —que sería la séptima entrega de la revista— jamás llegó a ver la luz. Con el tiempo, Clariana se convirtió en un importante promotor de los escritores cubanos en Estados Unidos, y no sólo de *Espuela de Plata*, sino también de *Nadie Parecía* y de *Orígenes*, los dos proyectos editoriales que Lezama Lima desarrolló con posterioridad.

Ahora bien, la relevancia de Bernardo Clariana para cualquier estudio sobre la dupla Lezama Lima-Octavio Paz quizá se deba al siguiente hecho. Ya hemos hablado de las figuras intelectuales que pasaron por las aulas del Middlebury College y su repercusión para las letras latinoamericanas. Pues bien, en el año de 1945, Octavio Paz arribó a esa misma institución

³¹⁵ *Ibid.*, p. 768.

como profesor adjunto de la escuela de español.³¹⁶ Dos años antes, el autor de *El laberinto de la soledad* había abandonado México con el objetivo de encontrar un ambiente más afín a sus intereses intelectuales. En Vermont, el poeta mexicano pronto se reencontraría con algunos de sus viejos amigos españoles y además conocería a otros nuevos como a Jorge Guillén.³¹⁷ Bajo el cargo de profesor adjunto, Paz estaría en el College únicamente durante un ciclo lectivo, pero fue tiempo suficiente para ponerse al día sobre la vida de sus amigos escritores. Seguramente la coincidencia de volverse a encontrar con Bernardo Clariana habría sido bien recibida por el poeta mexicano. Charlas, reuniones, vida académica. Quizá en algún pasillo del College o en algún café de Vermont, Clariana le habló a Octavio Paz acerca de José Lezama Lima y del trabajo editorial que el cubano estaba realizando en Cuba. En préstamo o en obsequio, Clariana le habría mostrado al mexicano algunos ejemplares de *Espuela de Plata*, *Nadie Parecía* y *Orígenes*.³¹⁸ Estamos en el año de 1945. Paz lee aquellas revistas con el interés de un escritor que encuentra a un compañero de generación en otro país con quien comparte ciertas afinidades electivas, como llamaba Goethe a las coincidencias espirituales entre escritores. Casualmente, a los pocos días de leer aquellas páginas, tal vez por conducto del mismo Clariana, Paz recibe una carta proveniente de La Habana. Viene firmada por el poeta José Lezama Lima. En esa carta el autor de *Muerte de Narciso* solicita a Octavio Paz una colaboración para su nuevo proyecto editorial: *Orígenes*,

³¹⁶ Véase el *Boletín de la Escuela Española*, Middlebury College, verano 2010, no, 2, s/p. Sobre la estancia de Octavio Paz en Estados Unidos, véase Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, op. cit., pp. 433-438.

³¹⁷ A propósito, cabe señalar que Lezama Lima, gracias a la intermediación de María Zambrano, tendría correspondencia con Jorge Guillén. En una de las cartas que Guillén le escribe al poeta cubano, fechada el 8 de enero de 1941, dice: “Querido amigo: Le agradezco mucho que me haya enviado su muy interesante “*Espuela de Plata*”. El último número recibido es el C. y D. ¿Se ha publicado alguno más? Si se publica todavía, “*Espuela de Plata*”, tendría mucho gusto mandarle algunos versos para su revista”, *Miscelánea. Archivo de José Lezama Lima*, op. cit., p. 787. En efecto, Guillén mandaría a Lezama el poema “Con nieve o sin nieve”, mismo que aparecería publicado en el número G de *Espuela de Plata*, febrero, 1941, pp. 1-2.

³¹⁸ Existe otra carta donde Clariana acusa recibo a Lezama de la revista *Nadie Parecía*. En *Miscelánea. Archivo de José Lezama Lima*, op. cit., p. 769.

que para esas fechas ya tenía un año de vida. Sin embargo, Paz se encuentra ajetreado preparando un viaje hacia Nueva York, pues Vermont no le ofrece lo que busca. Finalmente, ya instalado en su nueva residencia, el poeta mexicano se regala un tiempo para responderle a su contemporáneo cubano:

Perdone usted que no haya contestado inmediatamente su amable invitación para colaborar en *Orígenes*. En esos días salía de Berkeley para Los Ángeles. Más tarde fui a San Francisco, después al Este. Y viajando es difícil contestar cartas. Además, todos mis papeles andaban dispersos. Ahora, con un poco de calma, le pido perdón por mi tardanza, le agradezco la invitación y le envío unos poemas (todos con un cierto aire de familia). Supongo que llegarán a tiempo para algún número de su revista. No la conocí hasta hace poco; Clariana me prestó varios números. Es magnífica y lo felicito de veras. La encuentro muy inteligente, muy sensible, muy universal y al mismo tiempo muy nuestra, muy de Hispanoamérica. Además la presentación me gusta también. Desde *Espuela de Plata* los sigo, a usted, a Vitier y al resto.³¹⁹

Así es como ambos poetas entrarán en contacto por primera vez. Y, aunque Paz afirma seguir a Lezama Lima desde *Espuela de Plata*, todo hace suponer que, como hemos conjeturado páginas más arriba, Paz no conoció la revista de Lezama sino hasta el año de 1945, por conducto de Bernardo Clariana en Vermont. El hecho de que *Taller* no publicara a Lezama Lima ni a ningún otro poeta de los que con posterioridad integraron el grupo *Orígenes* lo confirma. Quizá Paz habría leído en orden cronológico en que fueron aparecieron las revistas fundadas por Lezama y por esa razón confesara que “Desde *Espuela de Plata* los sigo, a usted, a Vitier y al resto”. Esta hipótesis es la más probable. Como sea, Paz leería la obra de Lezama Lima y desde ese momento supo que en Cuba existía un poeta que pretendía

³¹⁹ En carta de 17 de septiembre de 1945, en “Para un epistolario cubano de Octavio Paz”, *op. cit.*, p. 102.

operar una renovación de la poesía hispanoamericana como también él estaba llamado a hacerlo. Los espíritus afines se reconocen, decía Ortega y Gasset, y esto es lo que sucedió finalmente entre Octavio Paz y José Lezama Lima. Sin embargo, en este mutuo reconocimiento, no debemos olvidar el papel que cumplió Bernardo Clariana en el encuentro literario de ambos. En efecto, el poeta español, considerado muchas veces como un poeta menor, fungió como puente que terminó por acelerar el contacto de dos poetas que llegarían a ser fundamentales dentro de las páginas de la poesía hispanoamericana. Las políticas editoriales de *Taller* y *Espuela de Plata* y las prácticas de amistad que se desplegaron a la llegada de los exiliados españoles a México y Cuba posibilitaron este suceso.

SEGUNDA PARTE

DE MÉXICO A CUBA Y DE CUBA A MÉXICO: PRÁCTICAS DE SOCIABILIDAD, INTERCAMBIOS CULTURALES Y DIÁLOGO POÉTICO

Se ha dicho que sus poemas son informes. Creo lo contrario: son un océano de formas, un caldo criollo en el que nadan todas las criaturas terrestres y marinas del lenguaje español, todas las hablas, todos los estilos. Ese hervidero de formas seduce y aterra. Lezama Lima ensancha los límites de la obra y pone a disposición del lector no un libro sino lo que sobrevive de los libros.

Octavio Paz, "Prólogo" a *Poesía en movimiento*

Admiro y quiero mucho a Octavio Paz. Escribir sobre él es mi gusto. Haré algo, un poema, una página, tres o cuatro, lo que sea, para demostrarle mi devoción a su obra.

Carta de José Lezama Lima a Emir Rodríguez Monegal

En esta segunda parte analizo las prácticas de sociabilidad que operaron entre (y alrededor de) Octavio Paz y José Lezama Lima. En ellas observamos la manera en que los dos poetas consideraron el proyecto literario de su homólogo como una forma de impulsar el propio. Paz quería promover la idea de una nueva generación de poetas hispanoamericanos; Lezama, por su parte, aspiraba a situar a la nueva generación de poetas cubanos —la de *Orígenes*— en el panorama de las letras del continente. En ambos escritores apreciamos la estrategia de usar el capital simbólico del otro para transformar las normas estéticas de su propio campo literario nacional.³²⁰ Los dos poetas tendieron vínculos entre sí y otros escritores para impulsar el proyecto cultural que se habían propuesto realizar, fungiendo como nodos centrales de una red cubano-mexicana que se desplegó en ambos lados del Golfo de México.³²¹ Entre los que participaron en esta red cubano-mexicana podemos mencionar a figuras como Octavio G. Barreda, Carlos Fuentes, Ermilo Abreu Gómez, Rufino Tamayo,

³²⁰ Una estrategia de “traducción-importación-selección” que Pascale Casanova estudia en el caso de la “universalización” del teatro de Ibsen en tres países de Europa; véase Pascale Casanova, “La producción de la universalidad literaria: El *Gran tour* de Ibsen en Europa”, en Diana Sanz Roig (comp.), *Bourdieu después de Bourdieu*, Madrid: Arcos, 2014, pp. 205-229.

³²¹ Liliana Weinberg ha sugerido este vector de investigación al estudiar la obra ensayística de Lezama Lima: “Pero si además de atender a la interlocución que tuvo Lezama con autores cubanos pensamos que hubo también una larga ‘conversación’ simbólica con otros autores hispanoamericanos, y particularmente mexicanos, como Reyes, Paz, Fuentes, nos preguntamos hasta qué punto un ensayista en concreto no es también el nodo de una red infinita de diálogo que puede rastrearse a través de cartas, testimonios, o en la invitación concreta a que la obra de ellos se publique en una revista como *Orígenes*, o incluso puede buscarse la manera sutil en las propias menciones en los textos, en su admiración por Sor Juana, en sus encuentros y reflexiones sobre *Visión de Anáhuac* de Reyes o el tratamiento que dedica a los cronistas de Indias en *La expresión americana*, o en esa forma de asimilar críticamente los aportes de las vanguardias, sobre todo de incorporar al análisis poético cuestiones ligadas a la fenomenología de las religiones y al discurso etnográfico, se descubre su progresiva afinidad con Paz. La insularidad lezamiana constituye incluso un punto de articulación fundamental y dialógica entre dos visiones ‘continentales’: la de Reyes y la de Paz”. Liliana Weinberg, *El ensayo en busca del sentido*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2014, p. 158.

Alí Chumacero, José Revueltas, Emmanuel Carballo, Marco Antonio Montes de Oca, Juan José Arreola, José Rodríguez Feo, Cintio Vitier, Lorenzo García Vega, Eliseo Diego, Fina García Marruz, Virgilio Piñera, Gastón Baquero, Octavio Smith y Roberto Fernández Retamar, entre otros. Muchas veces esta red funcionó como una forma de consagración literaria y, en otras ocasiones, tuvo que ser impulsada por Octavio Paz y Lezama Lima para avanzar en la consecución de sus respectivos proyectos.³²²

Para desarrollar esta segunda parte me concentro en un momento posterior a las publicaciones de *Taller y Espuela de Plata*, cuando Paz y Lezama por fin entran en contacto y comienzan a generar intercambios simbólicos y afectivos entre ellos y otros escritores que pertenecían a su mismo círculo literario. Para tal propósito —y exceptuando el último apartado del presente capítulo—, utilizo de manera flexible el periodo en que se publicó la revista *Orígenes* (1944-1956), puesto que este órgano literario fungió muchas veces como el soporte material a partir del cual se establecieron contactos importantes entre los escritores mexicanos y los escritores cubanos.

Esta sección está dividida en cinco apartados. En el primero, analizo la relación que se dio entre Octavio Paz y la revista *Orígenes*, así como la forma en que el autor de *El laberinto de la soledad* hizo suyo el proyecto de los origenistas para promover su propio proyecto. En el segundo apartado, me concentro en la importancia que tuvo la cultura mexicana para impulsar el programa de renovación cultural en Cuba asumido por José Lezama Lima. En el tercero, estudio la importancia de Lezama Lima en el proyecto de renovación poética de Octavio Paz. En el cuarto, analizo la presencia mexicana en la revista

³²² En este sentido, las prácticas dentro de una red intelectual funcionan a la manera de la “estructura estructurada estructurante” de la que habla Pierre Bourdieu. Véase Ana Teresa Martínez, *Pierre Bourdieu: Razones prácticas y lecciones de una práctica sociológica. Del estructuralismo genético a la sociología reflexiva*, Buenos Aires: Manantial, 2007, p. 195.

Orígenes, así como los lazos de amistad y las redes cubano-mexicanas que, para tal efecto, se tendieron alrededor de la revista cubana. En el quinto apartado, exploro la red poética que se tendió entre Paz y Lezama a través de dos poemas incluidos en el libro póstumo de Lezama Lima: *Fragmentos a su imán*.

COMPAÑEROS DE UNA MISMA GENERACIÓN:

OCTAVIO PAZ Y *ORÍGENES*

En 1945 Octavio Paz y Lezama Lima entablan un primer contacto epistolar.³²³ El cubano solicita al de México su colaboración para la revista *Orígenes*, fundada apenas un año antes.³²⁴ Para aquel entonces, Paz ya había publicado una media docena de poemarios con los que se había ganado el reconocimiento de sus colegas en el campo literario mexicano. También, como hemos visto en la primera parte, el poeta mexicano había sido director de la revista *Taller* (1938-1941) y participado en la fundación de la revista *El Hijo Pródigo* (1943-1946).³²⁵ De igual forma, su presencia en el ámbito de las letras hispanoamericanas

³²³ Hasta la fecha, en el Archivo Lezama Lima de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, se encuentran tres cartas de Octavio Paz dirigidas al poeta cubano. No se sabe si aún se conservan las cartas de Lezama Lima a Octavio Paz. El archivo de Octavio Paz permaneció en resguardo de Marie-José Tramini, la segunda esposa de Octavio Paz, hasta el 26 de julio de 2018, fecha en que Marie-José murió. Después el archivo pasó a la custodia de El Colegio Nacional, donde se han abierto sólo algunos documentos, entre ellos algunas cartas con personalidades de las letras hispanoamericanas y extranjeras, pero no están las misivas de Lezama. La apertura de los documentos será gradual, y esperamos que, en próximos años, podamos recuperar las cartas del poeta de La Habana.

³²⁴ Después de *Espuela de Plata* el grupo emprende un nuevo trabajo editorial en tres revistas casi simultáneas: *Nadie Parecía*, a cargo de Lezama Lima, Ángel Gaztelu y René Portocarrero; *Clavileño*, de Cintio Vitier, Eliseo Diego, Fina García Marruz, Octavio Smith, Gastón Baquero, Agustín Pi y Justo Rodríguez Santos; *Poeta*, de Virgilio Piñera, en colaboración con Gastón Baquero y Cintio Vitier. Más tarde estas tres tendencias de *Espuela de Plata* se unen en un proyecto mayor de revista definitiva: *Orígenes*. Véase Alessandra Riccio, “Los años de “Orígenes”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*, vol. I, Poitiers/Madrid: Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, Francia/Espiral/Fundamentos, 1984, pp. 21-36.

³²⁵ *El Hijo Pródigo* surgió por iniciativa de Octavio Paz y Octavio G. Barreda. Véase Guillermo Sheridan, “Octavio Paz, editor”, *Letras libres*, diciembre de 2006, pp. 67-73.

comenzaba a hacerse visible gracias a sus colaboraciones en la revista *Sur*, que para ese tiempo era el órgano más difundido en la mayor parte de América Latina. Por su parte, Lezama Lima había adquirido un mayor capital simbólico en el campo literario cubano con sus poemarios *Muerte de Narciso* (1937), *Enemigo rumor* (1941) y *Aventuras sigilosas* (1945), además de la fundación de cuatro revistas: *Verbum* (1937), *Espuela de Plata* (1939-1941), *Nadie parecía* (1942-1944) y *Orígenes* (1944-1956).

Octavio Paz responde a la petición del poeta de La Habana con el ofrecimiento de su “amistad” y le manifiesta su más “sincera simpatía intelectual”. Hay algo que vincula a los dos poetas: el afán por operar una renovación cultural en el ámbito de la literatura hispanoamericana a partir de sus respectivas tradiciones nacionales. Ambos se reconocen como parte fundamental en ese proyecto y asumen su responsabilidad como máximos promotores en el entramado generacional de la ciudad letrada a nivel continental. No en vano Paz le escribe a Lezama que *Orígenes* la parece una revista “magnífica”: “La encuentro muy inteligente, muy sensible, muy universal y al mismo tiempo muy nuestra, muy de Hispanoamérica”.³²⁶

Este juicio que realiza el mexicano sobre la revista de su contemporáneo pone en evidencia uno de los objetivos que ha asumido aquella generación de escritores: alcanzar la universalidad literaria a través de la expresión de lo propio hispanoamericano.³²⁷ Éste era uno

³²⁶ Carta de 17 de septiembre de 1945, en “Para un epistolario cubano de Octavio Paz”, *op. cit.*, p. 102. Cabe decir que la importancia de la aparición de *Orígenes* fue determinante en el ambiente literario hispanoamericano y Paz era consciente de esto. Al respecto, Prats Sariol escribe: “No parece necesario ofrecer un panorama de la literatura hispanoamericana en el momento que *Orígenes* inicia su marcha triunfal. Sabemos que, con la excepción de México y de Buenos Aires, el ambiente literario —ese estado donde concurren decenas de factores diversos— era notoriamente disperso y pobre. La aparición de *Orígenes* significó, al menos y al más, una puerta abierta y —excusando el énfasis— bien abierta al talento creador, sin concesiones a las farsas seudoculturales, al populismo enajenante, a lo táctico en detrimento de lo estratégico”, José Prats Sariol, “La revista ‘Orígenes’”, *op. cit.* p. 43.

³²⁷ Véase Leopoldo Zea, “Paz: a lo universal por lo profundo”, en Héctor Jaimes (coord.), *Octavio Paz: la dimensión estética del ensayo*, México: Siglo XXI, 2004, pp. 39.

de los temas sobre el que el propio Octavio Paz había estado reflexionando desde sus primeros escritos: “La universalidad es el fruto de la nacionalidad; no puede existir auténtica universalidad sin tener los pies sobre la tierra que nos crió. El resto es cosmopolitismo y... patriotismo: el mismo gato”.³²⁸ De igual manera lo había hecho Lezama Lima en su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, cuando afirmaba que la sensibilidad insular cubana lograría alcanzar la pretendida universalidad al “ofrecer un momento de su aislamiento, la delicia de su particularismo, única manera de afirmarse en una concepción universalista previa que rehusase las matizaciones históricas”.³²⁹ De esta manera, en la visión de Paz, *Orígenes* era un ejemplo de lo que buscaba la nueva generación de escritores en su afán por modernizar las letras hispanoamericanas. Esa es una de las razones por las que el poeta mexicano llegó a afirmar que *Orígenes* era “la revista más importante de nuestro idioma”³³⁰, puesto que el órgano de difusión de su contemporáneo cubano funcionaba como la sinécdoque de los deseos y las aspiraciones de toda una nueva generación de escritores hispanoamericanos.³³¹

En la citada carta, Paz también informa a Lezama sobre su autoexilio en Estados Unidos y los pormenores de la revista *El Hijo Pródigo*: “En su carta me pide informes sobre un libro de Jorge Cuesta, que iba a publicar *El Hijo Pródigo*. No sé nada; aunque aparezco en la redacción la verdad es que no tengo ninguna relación real con la revista, a pesar de que [Octavio G.] Barreda y Xavier [Villaurrutia] son muy amigos míos. Desde el número cinco

³²⁸ “Respuesta a una encuesta de *Letras de México*” en *Obras Completas*, t. 13, p. 211.

³²⁹ José Lezama Lima, “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, en *Obras Completas*, t. I, p. 58.

³³⁰ Véase Jorge Luis Arcos, “Los poetas de ‘Orígenes’”, introducción a la antología *Los poetas de ‘Orígenes’*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 7-21, p. 7.

³³¹ Hay que aclarar que el vínculo (real o simbólico) de Octavio Paz fue con aquello que Duanel Díaz llama el “origenismo clásico” (*Los límites del origenismo*, *op. cit.*, p. 10), es decir, el “tronco duro” de la generación cubana conformado por Lezama Lima, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego, Octavio Smith, Gastón Baquero, y que Vitier y Lezama fueron el medio de contacto entre ellos (con Eliseo Diego la relación se daría más tarde, cuando éste arribe a México).

—más o menos— apenas si participo en su dirección. Si me cuentan entre sus redactores es por pura cortesía: hace cerca de dos años que dejé México”.³³² El dato es interesante, ya que demuestra que Lezama Lima y los demás poetas de *Orígenes* estaban al tanto de las publicaciones que se hacían en México y comenzaban a circular en Cuba. En el caso específico, gracias a publicaciones como *Taller* y *El Hijo Pródigo*, los origenistas tuvieron noticia de autores como Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Gilberto Owen o Jaime Torres Bodet, es decir, escritores que habían pertenecido a la generación de los *Contemporáneos*, así como las primicias de autores más jóvenes como Alí Chumacero y Efraín Huerta, ambos pertenecientes a la promoción de la revista *Taller*. La difusión cultural a través de las revistas comienza a operar en este punto, pues varios de los participantes fueron invitados a colaborar en *Orígenes*. *El Hijo Pródigo*, por su parte, dio a conocer algunos escritores cubanos como Fina García Marruz, origenista; el narrador Salvador Bueno, y el crítico literario José Antonio Portuondo.³³³

Ahora bien, de todos los mexicanos que participaron en *Orígenes*, Octavio Paz llegó a convertirse en el escritor con el mayor número de publicaciones, incluida una figura tan admirada por los cubanos como Alfonso Reyes.³³⁴ En el número 8 de invierno de 1945, el autor de *Libertad bajo palabra* publica los poemas “Misterio”, “La rama”, “Viento”, “Espiral” y “Nubes”, todos inéditos hasta el momento y escritos durante su estancia en los Estados Unidos. En este número, Paz comparte páginas con poetas como Robert Altman y

³³² “Para un epistolario cubano de Octavio Paz”, *op. cit.*, p. 102.

³³³ Adriana Kanczepolski, *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2004, p. 133.

³³⁴ Alfonso Reyes era un escritor muy apreciado por los escritores cubanos y, entre ellos, los poetas de *Orígenes*, como se desprende de la breve correspondencia que sostienen Lezama Lima y José Rodríguez Feo y de la participación del propio Reyes en las revistas *Verbum* y *Nadie Parecía*. Véase Enrique López Meza, “Días habaneros de Alfonso Reyes”, *Revista de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí*, Año 107, No. 2, La Habana, 2016, 187, 2005, pp. 187-191.

Wallace Stevens, también frecuentes en las páginas de *Orígenes*. En el número 13 del verano de 1947, Paz vuelve a publicar los poemas inéditos “Tus ojos”, “Cuerpo a la vista” y “Nocturno”, en un número dedicado especialmente a la cultura mexicana y sobre el que volveremos más adelante. El número 23 del otoño de 1949 abre con los poemas de Octavio Paz: “Salida”, “Mediodía” y “Execración”; en el mismo número aparecen también los avances de la novela que está escribiendo Lezama Lima en esos momentos: el segundo capítulo de *Paradiso*. Por último, el número 27 de 1951 se inicia de la misma manera con los poemas de Paz que fueron incluidos con posterioridad en el libro *¿Águila o sol?*: “Mariposa de obsidiana”, “La higuera” y “Dama huasteca”, donde comparte créditos con Ermilo Abreu Gómez y Carlos Fuentes.

Como se puede observar, Paz no escatimó esfuerzos en promover su obra poética por la ruta caribeña —por tradición, un área estratégica geopolítica y literariamente— que le ofrecía su compañero de La Habana.³³⁵ Basta con hacer una breve comparación entre las colaboraciones que el poeta mexicano mantuvo con la revista *Sur* y con *Orígenes* para apreciar la importancia que otorgaba a la segunda en el desarrollo de su trayectoria poética. Mientras que, en *Sur*, la revista argentina fundada por Victoria Ocampo, el mexicano colaboró mayormente con ensayos, textos de periodismo cultural y crítica literaria, en

³³⁵ La ruta caribeña, hasta antes de 1959, fue siempre considerada como un punto fundamental en el tránsito de bienes culturales. Al respecto, Hanno Ehrlicher señala la importancia de La Habana en la difusión del modernismo hispanoamericano en el siglo XIX: “Si el transporte de ideas literarias es condicionado en aquella era, sobre todo por el transporte material de textos, no pueden resultar sin influencia las rutas del tráfico naval transatlántico en las que el puerto de La Habana constituía un punto de primera importancia, ya que prácticamente todos los barcos que conectaban América del Sur con Europa tenían que pasar por esta estación para rellenar combustible. Teniendo en cuenta la situación geopolítica finisecular del área hispanoamericana, no puede extrañar que la red intelectual modernista interamericana se estableció al principio de los años noventa del siglo XIX no sólo en los grandes diarios de los centros publicitarios urbanos, como fue el caso de *La Nación* de Buenos Aires, sino también en revistas cubanas más específicamente literarias como *La Habana Elegante* (1883-1891; 1893-1896) y *La Habana Literaria* (1891-1893)”. Hanno Ehrlicher, “Publicitarse como intelectual ‘latino’: Rubén Darío en *La Revista Moderna de México*”, en Friedhelm Schmidt-Welle (coord.), *La historia intelectual como historia literaria*, México: El Colegio de México, 2014, pp. 35-66, p. 43.

Orígenes, por el contrario, lo hizo en su totalidad con varios poemas, muchos de los cuales aparecieron más tarde recopilados en *Libertad bajo palabra* (1949).³³⁶ Esto significa que *Orígenes* simbolizaba para Octavio Paz uno de los medios hispanoamericanos más importantes de la poesía.

Peregrino en su patria, Paz encontró en *Orígenes* al grupo poético que no había logrado concretar en México a través de revistas como *Taller* o *El Hijo Pródigo*.³³⁷ Los poetas cubanos, con Lezama Lima a la cabeza, representaban una aspiración y un ejemplo a seguir en su deseo de expresión generacional latinoamericana.³³⁸

La admiración de Octavio Paz hacia la generación de *Orígenes* se puede rastrear también en el intercambio epistolar que el poeta mexicano mantuvo desde 1948 hasta 1968 con Cintio Vitier. Aquí resultan interesantes, particularmente, las cartas que Paz le envía a Vitier durante el periodo en que se publica la revista *Orígenes*. La primera de estas cartas es quizá la más sobresaliente, pues se trata del primer contacto de Octavio Paz con el “bloque” principal de la nueva generación de poetas cubanos a través de la antología *Diez poetas cubanos: 1937-1947*, preparada por Cintio Vitier y publicada en 1948 bajo el sello editorial

³³⁶ Todas las colaboraciones que Paz envió a la revista *Sur* pueden consultarse en Gerardo Villadelángel Viñas (ed.), *México en Sur, 1931-1951*, México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

³³⁷ Resulta interesante que Paz tuviera poco contacto con Virgilio Piñera, a quien apenas si menciona en algunos pocos textos. En *Ciclón*, revista impulsada por Rodríguez Feo y Piñera entre 1955 y 1959 (firme opositora de *Orígenes* tras el diferendo con Lezama), Paz publica un solo poema: “Repaso nocturno”, lo cual es algo sintomático, si tomamos en cuenta su profundo vínculo con la revista de Lezama. La razón de esto quizá se deba, más que indiferencia de Paz, a la línea “antiorigenista” de la que pretendían dotar sus promotores, así como a la tendencia de Piñera hacia la literatura argentina. Como dice Adriana Kanzeplski: “La presencia de Piñera en el sur del continente va a traer algunas consecuencias importantes. La primera y más obvia, una enorme cantidad de textos de autores argentinos, una considerable disminución en las producciones mexicanas, cuyos nombres centrales sí habían publicado en *Orígenes*...”. Adriana Kanzeplski, “Acerca de algunos extranjeros: de *Orígenes* a *Ciclón*”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, Núms. 208-209, Pittsburg, Julio-Diciembre, 2004, pp. 839-855 p. 850.

³³⁸ En una entrevista fechada en 1973, Octavio Paz dice lo siguiente sobre la generación de *Orígenes*: “Me escribieron varias veces y me pidieron colaboración. Eran muy activos y veían mucho hacia México. Los mexicanos veían menos a Cuba. Un error porque el grupo cubano era más interesante que el mexicano. A mí me interesaron muchísimo y desde el principio admiré a Lezama Lima, a Cintio Vitier y a Eliseo Diego”. Octavio Paz, “Entrevista con Roberto González Echevarría y Emir Rodríguez Monegal”, en *Obras Completas*, t. 15, p. 41.

de *Orígenes*. El objetivo de dicha antología era presentar a la nueva promoción generacional de la isla, según las palabras que Vitier escribe para el prólogo:

Para conservar la homogeneidad y el sentido rector de este libro, hemos hecho recaer nuestra elección, por modo exclusivo, sobre un grupo que, además de constituir lo realmente distinto de nuestra poesía después de consumadas las mejores consecuencias líricas de la generación de la “Revista de Avance”, ha realizado o realiza una obra totalmente desconocida fuera y aun dentro del país. Se trata, pues, de un corte profundo en el hervor (ya en buena parte cristalizado) de un trabajo poético que representa, junto al vigoroso movimiento pictórico que lo acompaña, la más secreta y penetradora señal de nuestra cultura en los últimos diez años.³³⁹

Los diez poetas cubanos a que hace referencia el título de la antología, y que representan “la más secreta y penetradora señal de nuestra cultura en los últimos diez años”, son José Lezama Lima, Ángel Gastelu, Virgilio Piñera, Justo Rodríguez Santos, Gastón Baquero, Eliseo Diego, el mismo Cintio Vitier, Octavio Smith, Fina García Marruz y Lorenzo García Vega, es decir, los representantes del grupo de la revista *Orígenes*. Al respecto, resulta interesante que la antología fije el periodo de inicio de este grupo de poetas en 1937, año en que Lezama publica su poema “Muerte de Narciso” y funda la revista *Verbum*. Este detalle sugiere que, para Vitier y para los demás origenistas, Lezama era el iniciador de la nueva promoción de poetas cubanos.

Dicha antología significó para Octavio Paz un ejemplo de manifestación generacional. Desde hacía varios años él también tenía en mente realizar una antología sobre la nueva poesía mexicana que incorporara a los nuevo poetas de su generación, pero el

³³⁹ Cintio Vitier, *Diez poetas cubanos. 1937-1947*, La Habana: Orígenes, 1948, p. 9.

objetivo se había truncado por diversas razones, entre las que se destacan el exacerbado nacionalismo mexicano de aquellos años y el repentino autoexilio de Paz en 1943 en Estados Unidos y luego en París.³⁴⁰ De este modo, la antología de los nuevos poetas cubanos venía a comprobarle al mexicano que se estaba operando un cambio generacional en la poesía hispanoamericana y que no era el único en aspirar a una renovación cultural.

La carta que Paz dirige a Cintio Vitier está fechada el 15 de noviembre de 1948 y es bastante significativa. La transcribimos a continuación:

Perdóneme por la tardanza en acusarle recibo del envío de *Diez poetas cubanos*. El libro es excelente y ha sido para mí una revelación. Es cierto que conocía a algunos de los poetas incluidos —Lezama Lima, Gastelu, usted mismo— pero me ha impresionado el conjunto y —no negando, sino afirmando la originalidad de cada quien— la común exigencia y rigor que une a intenciones tan diversas como las que animan, por ejemplo, a E[liseo] Diego y a Baquero.

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

Pocos se han dado cuenta de la originalidad de los nuevos poetas cubanos; su *Antología* contribuirá a destacarla y a proponerla a la atención de todos los que aman la poesía. Gracias a su libro se descubre una generación ejemplar, única, que yo sepa, que se ha rehusado a continuar los ejercicios académicos a que están entregados casi todos los poetas de América y de España. (La lectura de los nuevos poetas peninsulares no puede ser más desoladora). Creo que, como en el caso de la Primera Antología de Gerardo Diego o de la de Jorge Cuesta, de su libro se irán desprendiendo algunos

³⁴⁰ Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, op. cit., pp. 43-480.

nombres —llamados a ser excepcionales en la poesía de nuestra lengua y de nuestro tiempo. Muchas gracias, querido amigo, por su magnífico libro.³⁴¹

Tras esta respuesta, comprendemos que la estrategia de difusión de los nuevos poetas cubanos emprendida por Cintio Vitier ha producido sus efectos en Octavio Paz. Al respecto, destaca la seña de novedad que el autor de *El laberinto de la soledad* les adjudica a los poetas de *Orígenes*, es decir, esa “desconfianza frente al lenguaje heredado, y este deseo de crear uno nuevo”, rasgos que precisamente el mexicano también pretende incorporar en su propia poética. A ese objetivo apuntan los poemas que Paz está escribiendo durante aquellos años.³⁴² Elaborar una obra que aporte nuevas luces al lenguaje de la tradición poética posterior a los movimientos de la vanguardia hispanoamericana. Hay un deseo de transición histórica en este punto. Por esta razón, Paz ve en la antología de los poetas de *Orígenes* la manifestación de “una generación ejemplar, *única*, que yo sepa, que se ha rehusado a continuar los ejercicios académicos a que están entregados casi todos los poetas de América y de España”. Esto es decir mucho, tomando en cuenta que el autor de *Libertad bajo palabra* había trazado una crítica a la poesía mexicana de aquella época por su retórica academicista y por la excesiva imitación de la poesía de vanguardia. Al decir Paz que los origenistas constituían la manifestación de una generación “única” dentro de la poesía en español, incluyendo la mexicana, estaba colocándolos como piedra angular dentro del proyecto de renovación literaria en Hispanoamérica. Lezama y compañía le venían a demostrar que era posible la búsqueda de un nuevo lenguaje para las letras del continente. En los poetas cubanos encontraría Paz a los compañeros de una nueva comunidad literaria para América Latina.

³⁴¹ “Para un epistolario cubano de Octavio Paz”, *op. cit.*, pp. 103-104.

³⁴² Sobre todo, la prosa poética de corte surrealista que incluirá después en *¿Águila o sol?* Véase Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, *op. cit.*, pp. 440-448.

El hecho de que Paz compare la antología de los poetas de *Orígenes* con antologías tan importantes como la de Gerardo Diego y la de Jorge Cuesta también es significativo. Ambas antologías representaron la manifestación de la entonces nueva generación de poetas de vanguardia posteriores al modernismo. La hecha por Gerardo Diego, *Poesía española. Antología 1915-1931*, reunía en un mismo espacio tanto a poetas reconocidos de la tradición española como a poetas casi desconocidos que con el tiempo representaron un cambio de paradigma de la poesía en español (La llamada “Generación del 27”).³⁴³ Lo mismo sucedió con la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928) de Jorge Cuesta. En ella, Cuesta daba a conocer en el campo cultural mexicano a la nueva generación de poetas nacionales posterior al modernismo, es decir, la de la revista *Contemporáneos*.³⁴⁴ En este sentido, Paz le otorga a la antología de *Orígenes* un valor fundacional al equipararla con aquellas dos publicaciones representativas de la vanguardia en México y España. La expresión del cambio generacional y de la nueva sensibilidad a la que él aspiraba para su medio provenía de un libro editado por un grupo de poetas cubanos en la periferia de la continental América Latina.

Por su parte, la respuesta del futuro Nobel mexicano a la carta de Cintio Vitier fue recibida con entusiasmo por los dos miembros fundadores de *Orígenes*: Lezama Lima y José Rodríguez Feo. En carta fechada el 18 de noviembre de 1948, el primero escribe al segundo: “Octavio Paz, el excelente poeta mexicano, mandó una carta desbordante de entusiasmo por la *Antología [Diez poetas cubanos]*. Dice cosas que son verdades poéticas que a todos les sorprenderían un poco. Pero ya es hora de ir comprendiendo que en Cuba ha habido poetas reales, de carne y hueso. Suerte loquísima de este pueblo, tiene lo que no se merece, un grupo

³⁴³ Francisco Javier Díez de Revenga, *Las vanguardias y la generación del 27*, Barcelona: Síntesis, 2004.

³⁴⁴ Guillermo Sheridan, “Jorge Cuesta y la *Antología de la poesía mexicana moderna* de 1928”, en G. Sheridan, *Señales debidas*, México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

de poetas de tónica alta, de timbre seco y de fiebre natural”.³⁴⁵ A Lezama le admira el reconocimiento que hace Octavio Paz a los nuevos poetas cubanos, mientras que en el ámbito literario de la isla apenas comenzaban a ser tomados en cuenta.³⁴⁶ A su vez, Rodríguez Feo responde: “Lo de Octavio Paz no me sorprende, pues siempre estuvo enamorado de nuestros mejores poetas, según referencias. ¿Dónde está? ¿Por qué no le pides algo para la gran revista que emprendimos?”.³⁴⁷ Para ese entonces, como vimos antes, Paz ya había colaborado en el número 8 de *Orígenes* y siguió haciéndolo en varios números más. La necesidad de entablar lazos de amistad más allá de las fronteras se hace urgente. La consagración literaria del grupo dentro de la isla podía realizarse también en tanto fuera valorada en el extranjero.

Ahora bien, la revelación que Paz recibe al leer la antología de Vitier hace que vuelva la mirada hacia los poetas de Cuba. Por esta razón, no duda en promoverlos en otros ámbitos culturales más allá de la geografía isleña. En 1949 le escribe al autor de *Muerte de Narciso*: “Le vuelvo a remitir un prospecto y mi pedido para que usted, Vitier y algún otro de los colaboradores de *Orígenes* que usted juzgue de valor, nos manden una nota adecuada. Como ahora no hay materialmente tiempo para preparar algo *ad hoc*, pienso que podríamos incluir un artículo (o la síntesis de un artículo ya publicado en *Orígenes*)”.³⁴⁸ El poeta mexicano no menciona el nombre de la publicación donde aparecerán las colaboraciones de los origenistas, pero seguramente se trata de una antología que estaba preparando por encargo de alguna

³⁴⁵ José Rodríguez Feo, *Mi correspondencia con Lezama Lima*, México: Era, 1991, p. 136.

³⁴⁶ En otra carta, fechada el 25 de julio de 1947, Lezama Lima se queja ante Rodríguez Feo del “equidistante secreto” que guarda Jorge Mañach, por aquel entonces el cacique cultural de la isla, ante la salida de un nuevo número de la revista *Orígenes*: “puse en sus manos inocentes —*escribe Lezama*— un ejemplar tras esbozarle en mis labios una fingida sonrisa de acatamiento a su esperado juicio adverso. No vino; mas ¿quién se atrevería tras los encomios y saludos cordiales del poeta Salinas, el crítico Casalduero, el artista De la Cabada, el ingenioso manejador de imágenes Abreu Gómez?”. José Rodríguez Feo, *Mi correspondencia con Lezama Lima*, *op. cit.*, p. 78.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 138.

³⁴⁸ En Armando Álvarez Bravo, *Órbita de Lezama Lima*, La Habana: Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, 1994, p. 301.

editorial. Lo que resalta de este hecho es que el autor de *Libertad bajo palabra* también comenzaba a difundir la obra de los poetas cubanos en el ámbito de la literatura hispanoamericana. De esta manera Paz contribuía a promover el proyecto de *Orígenes* así como *Orígenes* ayudaba a impulsar la obra de Octavio Paz.

Las demás cartas entre Paz y Cintio Vitier siguen esta misma línea de difusión de la poesía cubana. En una segunda misiva dirigida a Cintio Vitier, fechada en 1949, Octavio Paz, quien para entonces se encuentra en París, se anima a fungir como difusor de la generación de *Orígenes* en el extranjero: “Entregué su libro a Supervielle. Me prometió leerlo. Creo que, si le manda la revista [*Orígenes*], le remitirá algún texto. Su dirección es: 27 Rue Vital, París (XVI)”.³⁴⁹ Las redes de *Orígenes* a través de la “vía Octavio Paz” abren un espacio de posibilidad para otros colaboradores. Por su parte, en carta fechada en el mes de noviembre de 1950, Paz le pregunta a Cintio si *Orígenes* aún se publica para esas fechas, pues “desearía enviar alguna colaboración”.³⁵⁰ La “vía *Orígenes*” sigue siendo para Paz una de las mejores formas de promover su obra poética en el ámbito de las letras hispanoamericanas.

La correspondencia continúa entre ambos poetas. En carta fechada en el mes de diciembre de 1950, Cintio Vitier escribe a Paz unas líneas acerca del ensayo *El laberinto de la soledad*, recientemente publicado por *Cuadernos Americanos*, a lo que el mexicano responde con las siguientes palabras: “Gracias por su lectura y sus juicios. Sí, es cierto, cada vez hay menos ‘atención’, especialmente entre nosotros. En Hispanoamérica nos asfixiamos, no por ‘falta de espacio’, sino por sobra. Hay inmensidades entre país y país, entre alma y alma. Y los puentes son cada vez más frágiles. *Hagamos, usted y yo, ustedes, mis amigos*

³⁴⁹ “Para un epistolario cubano de Octavio Paz”, *op. cit.*, p. 104.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 105.

cubanos, y yo, todo lo posible para que no se rompa el puente que hemos empezado a construir”.³⁵¹

Las palabras de Paz dicen mucho sobre la aspiración del escritor hispanoamericano de la década de los años cincuenta por entablar redes a través de las que se promueva una nueva sensibilidad más allá de las fronteras nacionales. La invitación que hace Paz a Cintio Vitier y a sus demás “amigos cubanos” atiende precisamente a ese objetivo: trazar lazos de amistad entre México y Cuba para generar una renovación cultural en América Latina. Construir una nueva comunidad literaria para el continente. La distancia entre los distintos países de América Latina ha de suplirse mediante el intercambio de bienes culturales y el diseño de espacios de amistad entre ellos. Sólo a través del establecimiento de redes lograrán posicionarse en la república latinoamericana de las letras, construir nuevos espacios simbólicos para la poesía y alcanzar cierto grado de legitimidad cultural.

Tal objetivo obedecía también a la poca difusión que se tenía respecto de la obra de los nuevos poetas cubanos a causa del factor político que se vive en América Latina, como señala Paz en la misma carta: “Y sólo lamento que su obra —así como la de Lezama y algunos otros— permanezca todavía en ese estado de secreto a que deben, por lo pronto, resignarse todas nuestras cosas de América. Detrás de nosotros no hay partidos; y hay que pagar el precio que cobra a la independencia nuestro tiempo”.³⁵² La carta de Paz culmina de una manera coherente con la siguiente proposición: “Aquí he conocido a tres poetas jóvenes. Los aprecio mucho y me propongo —apenas regrese a París— pedirles colaboración para *Orígenes*. Uno es de Nicaragua y se llama Carlos Martínez Rivas. Los otros dos son peruanos: [Jorge Eduardo] Eielson (escribía en *Las Moradas*) y Blanca Varela (esposa de un pintor de

³⁵¹ *Ibid.*, p. 106. Cursivas mías.

³⁵² *Idem.*

talento, [Fernando] Szyszlo, peruano también). Asimismo, les mandaré algo en prosa”.³⁵³ Volvemos a ver aquí el deseo de Paz de establecer redes entre escritores de la nueva generación más allá de sus respectivas áreas geográficas.

La correspondencia entre ambos poetas se extenderá durante varios años más, con un paréntesis entre 1951 y 1955. En 1956, cuando Octavio Paz y Carlos Fuentes se proponen publicar una *Antología poética de México, Centroamérica y el Caribe*, el autor de *Libertad bajo palabra* solicita apoyo a Cintio Vitier para que se encargue de la selección de poetas que aparecerán en dicha publicación. Una de las peticiones principales de Paz es que Vitier le dé prioridad a la nueva generación de *Orígenes* y de *Taller*: “La Antología hace tiempo que está en la imprenta. No creo —aunque eso lo dirá el impresor dentro de unos días— que sea necesario reducirla más. Su libro, como le dije hace algunos meses, posee unidad y lealtad. Acaso por eso va a provocar muchas críticas, especialmente en México”.³⁵⁴ Dicha antología no será publicada según los planes de Octavio Paz³⁵⁵, pero quedará el importante prólogo que Cintio Vitier escribió a manera de presentación, en el cual se vierten ideas valiosas sobre la evolución de las letras en México y en Cuba hasta la aparición de la generación de Paz y de *Orígenes*:

El testimonio en pleno hervor de esa búsqueda puede hallarse para Cuba, en mi antología *Diez poetas cubanos* (1948); para Nicaragua, en el libro de Ernesto Cardenal y Orlando Cuadra Downing, *Nueva poesía nicaragüense* (1949). En México ha habido mayor dispersión y, no obstante, el magnífico esfuerzo de revistas como *Taller* y *El hijo pródigo*, no ha cuajado hasta un movimiento generacional equivalente a los aludidos, quizás porque los problemas psicológicos y estéticos que plantea la mayor

³⁵³ *Idem.*

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 107.

³⁵⁵ Sobre el caso, véase Malva Flores, *Estrella de dos puntas. Octavio Paz y Carlos Fuentes: Crónica de una amistad*, México: Ariel, 2020.

complejidad histórico-étnica de ese país, exigen un proceso más laborioso. Junto a poetas excelentes como Efraín Huerta, Concha Urquiza, Alberto Quintero Álvarez, Margarita Michelena, Alí Chumacero y Rosario Castellanos, una sola figura se nos aparece hasta el momento con plena conciencia acerca de lo mexicano y con voluntad poética esclarecida para manifestarlo. Me refiero a Octavio Paz, cuya poesía se relaciona cada vez más íntimamente con su espléndido examen del alma mexicana en *El laberinto de la soledad* —texto de intuición dialéctica, de pasión y justicia en el ojo sacrificador, pero también sufriente.³⁵⁶

Más adelante agrega Cintio Vitier:

En Cuba, el movimiento poético, animado de verdadera voracidad desde 1937 por José Lezama Lima y centrado desde hace diez años en la revista *Orígenes*, revela una impulsión simultáneamente más abierta y oscura. Frente a la reserva, la sordina, el opaco o fulgurante ensimismamiento mexicano, la lírica en Cuba tiende al ímpetu y la apertura hacia la desconocida futuridad (Lezama), la realidad como sueño de las formas (Baquero), la participación en las glorias fugitivas del paisaje (Feijoo), el sabor de las familias y las esencias que descubre la memoria, en los más jóvenes —todo ello dentro de lo que Lezama ha llamado el “símbolo de nuestro sentimiento de lontananza”.³⁵⁷

Vitier hace coincidir ambas promociones de escritores: la generación mexicana que comenzó con *Taller* y se expresó en *El Hijo Pródigo*, y la generación de *Espuela de Plata* que después se concretizó en *Orígenes*. En el centro de esta comunidad literaria, en la idea de Vitier, están las figuras centrales de Octavio Paz y José Lezama Lima. Este prólogo puede ser considerado así como el “manifiesto” cubano-mexicano de la nueva generación de poetas hispanoamericanos. Se muestra allí el proceso que va del modernismo a las vanguardias

³⁵⁶ Cintio Vitier, “Prólogo a una Antología”, en *Revista Mexicana de Literatura*, núm. 4, marzo-abril, 1956, pp. 388-395, p. 392.

³⁵⁷ *Ibid.*

continentales, concluyendo en el punto máximo de la evolución literaria hispanoamericana encarnado por las obras de Paz y de Lezama Lima.

Octavio Paz también había seguido una ruta similar a la de Vitier, pero lo hizo unos años antes, en un ensayo de 1951 titulado “Legítima defensa”. En este escrito, el autor de *El laberinto de la soledad* hace un repaso de la poesía que surgió tras el ocaso de los movimientos de vanguardia en Hispanoamérica. Según el poeta mexicano, aún no se había elaborado una obra que pudiera suplir al “sistema estelar” que habían constituido libros como *Trilce*, *Altazor*, *Residencia en la tierra*, *Muerte sin fin* o *Nostalgia de la muerte*. Sin embargo, el mexicano lograba percibir una luz en el fondo de tal crisis en la producción poética: “Mas en los últimos años han brotado, aquí y allá, signos y anuncios de una nueva época poética. En Cuba, el grupo de *Orígenes*: Lezama, Vitier, Eliseo Diego”.³⁵⁸ Como veremos más adelante, esta idea se mantuvo durante toda la trayectoria de Paz. En el mapa que el mexicano elaboró en diversos ensayos sobre la evolución de poesía hispanoamericana, Lezama y el grupo *Orígenes* ocuparon siempre un lugar primordial como piedra fundacional de la nueva sensibilidad poética del continente. Por ello, no es descabellado ver a Paz como un integrante más de aquella pequeña ciudad letrada cubana, un tipo de “cónsul honorario” que contribuyó a promover al grupo “origenista” fuera de la isla. Al mismo tiempo, podemos apreciar la manera en que el mexicano adquirió cierta consagración literaria al difundir su obra poética a través del órgano hispanoamericano en el que se constituyó la revista *Orígenes*. Paz hizo suyo el proyecto de renovación de *Orígenes* y *Orígenes* adoptó al mexicano como un integrante más dentro de su proyecto. El ingrediente poético insular fue incorporado a la

³⁵⁸ Octavio Paz, “Legítima defensa”, en *Obras Completas*, t. 3, p. 347.

visión continental de Paz, así como la poética continental del mexicano fue integrada por el ideario insular de los cubanos.

ÓRBITA MEXICANA DE JOSÉ LEZAMA LIMA

En 1970, Lezama Lima le escribía a José Carlos Becerra: “En muchos sentidos México y Cuba se complementan, la transparencia del valle se une a la brisa fina de nuestra bahía”.³⁵⁹ El aprecio que Lezama Lima tenía por la cultura mexicana lo observamos en varios de sus textos y en sus distintos proyectos editoriales. Que un escritor cubano hubiera interesado por México no es ninguna novedad en la historia de las relaciones entre ambos países; así lo demuestran los ejemplos de José María Heredia, José Martí, Juan Marinello, Guillermo Cabrera Infante o Eliseo Diego, entre otros cubanos que tuvieron a México como motivo de sus reflexiones. Pero, como dice Rafael Rojas, quizá “fue Lezama el escritor de la isla que más involucró en su proyecto literario el discernimiento y, tal vez, la complementación entre las culturas cubana y mexicana”.³⁶⁰ En el proyecto cultural del autor de *Muerte de Narciso*, y más aún, en la misma elaboración de su sistema poético, México representa un elemento fundamental.³⁶¹

Ya desde el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, el poeta de La Habana profetizaba el destino latinoamericano de Cuba en los siguientes términos: “Nosotros, obligados forzosamente por fronteras de agua a una teleología, a situarnos en la pista de nuestro único

³⁵⁹ En José Carlos Becerra, *El otoño recorre las islas (Obra poética 1961/1970)*, México: Ediciones Era, 1973, p. 306.

³⁶⁰ Rafael Rojas, “México en Lezama Lima”, en Teresa Basile y Nancy Calomarde (eds.), *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...*, Buenos Aires: Corregidor, 2013, pp. 323-333, p. 333.

³⁶¹ Al respecto, véase Javier Hernández Quezada, *La imago mexicana en la obra de José Lezama Lima*, Puebla: Universidad Iberoamericana de Puebla, 2011.

telos, no exageramos al decir que Argentina, México y Cuba son los tres países hispanoamericanos que podrían organizar una expresión”.³⁶² En aquella ocasión, el poeta cubano pensaba en una forma de insularidad que conectara con las dos metrópolis culturales más importantes del mundo hispanoamericano: Argentina y México. La visión insular de Lezama enfocaba su mirada hacia el norte y hacia el sur del continente en aras de posicionar a Cuba en el centro de una tríada latinoamericana.³⁶³ En el mismo ensayo, el autor de *Muerte de Narciso* distingue entre la “sensibilidad mexicana continental” y la “sensibilidad insular cubana”: “el mexicano es fino y discreto, ama la palabra larga y con sordina; nosotros, excesivos y falsamente expresivos, ofrecemos nuestra tragedia en ‘comino de chiste criollo’, como ha dicho la Mistral”.³⁶⁴ Acto seguido, Lezama elogia la manera en que la lírica mexicana ha sabido lograr un mayor grado de expresión comparada con la lírica cubana: “La reserva con la que la poesía mexicana, tan aristocrática, acogió al indio, como motivo épico o lírico, contra el gran ejemplo de su pintura, contrasta con la brusquedad con que la poesía cubana planteó de una manera desmedida, la incorporación de la sensibilidad negra”.³⁶⁵ Tiene razón Javier Hernández Quezada al escribir lo siguiente: “Lezama Lima exalta lo mexicano como un opuesto, como un referente principal que, al mencionarse, supone lo positivo (lo trascendental); contrariamente, vincula lo cubano con lo negativo (no trascendental), resaltando así que la poesía insular es una ‘expresión’ incierta y poco importante”.³⁶⁶ Así, para Lezama Lima la expresión poética mexicana se erigía como modelo a seguir —en el

³⁶² José Lezama Lima, “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, *op. cit.*, p. 61.

³⁶³ En este sentido José Lezama Lima se adscribe al discurso según el cual la identidad nacional cubana participa de la identidad cultural latinoamericana, dejando en un plano secundario la pertenencia geográfica de Cuba con el área de las Antillas y el Caribe. Sobre el dilema de la pertenencia de Cuba a América Latina o a las Antillas, véase Rafael Rojas, *Un banquete canónico*, México: Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 33- 52. Sobre el fuerte rechazo de los origenistas al antillanismo cubano, véase Duanel Díaz, *Los límites del origenismo*, *op. cit.*

³⁶⁴ José Lezama Lima, “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, *op. cit.*, pp. 49-50.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 50.

³⁶⁶ Javier Hernández Quezada, *La imago mexicana en la obra de José Lezama Lima*, *op. cit.*, p. 54.

ámbito continental— por parte de los poetas cubanos en la búsqueda de su propia expresión insular.

En octubre de 1949 el poeta cubano realiza su único viaje a México. Este fue uno de los dos itinerarios al extranjero que el poeta realizó en toda su vida (el otro sería a Jamaica).³⁶⁷ En dicho periplo, patrocinado por el poeta Gastón Baquero, el poeta cubano visita la Ciudad de México, Cuernavaca, Taxco y Puebla con el fin de ampliar su visión sobre el barroco americano.³⁶⁸ Desconocemos si se encontró con algunos escritores mexicanos en esta visita; suponemos que no, puesto que Lezama disfrutaba narrar sus encuentros con otros escritores en sus cartas y diarios, y no hallamos mención alguna al respecto. En ese año, Octavio Paz revisaba los últimos detalles de su libro *El laberinto de la soledad* en París, y era imposible que ambos poetas coincidieran en la visita de Lezama. Sin embargo, aunque no hay testimonios de encuentro con escritores mexicanos, sí existen impresiones escritas de Lezama Lima sobre aquel viaje en general. En una carta dirigida a su madre, de fecha 18 de octubre de 1949, el autor de *Enemigo rumor* dice:

Queridísima madre: Delicia sobre delicia y nieve sobre nieve. Estoy de sorpresa en sorpresa, del mundo del agrado al otro agrado en que todo se nos presenta como revelada maravilla. Descubro por la mañana la calidad insigne de un restaurante y por la tarde —éxtasis sobre maravilla— otro que lo supera. Fui a Taxco, la ciudad de la plata y de la piedra rosada y, por primera vez sentí la emoción adecuada que debe tener un católico americano para mostrar su fe en una forma alta y condigna [...].

Aquí se han construido las únicas iglesias donde el hombre americano le ha dicho al europeo que él

³⁶⁷ “Querido gordo: cartas y viajes literarios de José Lezama Lima”, *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, No. 20, Buenos Aires, 2009; también Eliseo Alberto, *Dos cubas libres*. “Nadie quiere a Cuba más que yo”, Barcelona: Península, 2004, p. 225-226.

³⁶⁸ *Ibid.*, pp. 163-212. También Edinson Aladino, “El peregrino inmóvil: José Lezama Lima en México”, en Ana María Dolores Huerta Jaramillo y Lilián Illades Aguilar (coords.), *Trayectos de fulgor. Libros y viajes en circulación de saberes. Siglos XVI al XXI*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2016, 347-358.

puede construir los motivos y símbolos de su fe [...]. El camino de Cuernavaca a Taxco tiene los más hermosos paisajes que se pueden situar delante del ojo del hombre. Montañas y valles bordeados en incesantes voltejeos de la carretera.³⁶⁹

La imaginación poética hace que Lezama termine por sacralizar a México. Hay en la visión del autor cubano un poco de las fabulaciones de D. H. Lawrence o de Aldous Huxley (a quienes había leído en su juventud). En México Lezama encuentra lo que de antemano pretendía hallar en su imaginario: una cultura de mayor profundidad expresiva en comparación con la que había en Cuba. México es para él de La Habana un modelo cultural que hay que importar en la isla. También es un espacio simbólico del barroco en el mapa general de América Latina. En el segundo capítulo de *Paradiso*, por ejemplo, el cubano retoma su experiencia del viaje a México para describir las sensaciones que tiene el padre de José Cemí al pasar unos días en el país azteca: “En México se sintió extraño y removido. Se alejaban las divinidades de luz, viendo que aquel era un mundo soterrado, de divinidades ctónicas; el mexicano volvía a tener la antigua concepción del mundo griego, el infierno estaba en el centro de la tierra y la voz de los muertos tendía a expresarse y ascender por las grietas de la tierra”.³⁷⁰ Ante la superficialidad y el adormecimiento que Lezama observa en Cuba, México se le presenta como un país de tradiciones profundas, un espacio donde el culto a los muertos remite a ese mundo antiguo que describe Erwin Rohde en su estudio sobre la cultura de la muerte en Grecia.³⁷¹

³⁶⁹ *Archivo de José Lezama Lima, op. cit.*, pp. 492-493.

³⁷⁰ José Lezama Lima, *Paradiso*, edición crítica de Cintio Vitier, México: Archivos, 1988, p. 34.

³⁷¹ Erwin Rohde, *Psique. Creencia en la inmortalidad entre los griegos*, Barcelona: Labor, 1973. Lezama recomendaba este libro como parte de su “Curso délfico”. Allí, Rohde habla del “culto a los dioses ctónicos”: “Al compulsar la evolución religiosa posthomérica con los tiempos anteriores, lo que se nos ofrece, singularmente, con el carácter de un hecho nuevo es el culto de los dioses ctónicos, es decir, de los dioses que habitan en el interior de la tierra [...]. No eran desconocidos para Homero; la poesía, no obstante, los despojó de toda caracterización o atribución local y los trasladó más allá del Océano, al país remoto de las cavernas,

Todas estas ideas fueron matizadas por Lezama Lima en *La expresión americana*. Allí, México ocupa un lugar especial en la conformación del barroco y el romanticismo americano.³⁷² Las figuras de Sor Juana y Carlos de Sigüenza y Góngora son apreciadas por el cubano como dos de las expresiones máximas del “americano señor barroco” durante el siglo XVII; por su parte, el mexicano Fray Servando Teresa de Mier representa uno de los símbolos fundamentales de la “rebeldía americana”.³⁷³ A esto hay que añadir la fascinación que el autor de *Paradiso* profesaba por la arquitectura barroca de las iglesias mexicanas — como se desprende la carta que le dirige a su madre durante su viaje a México—, en las cuales pudo ver la riqueza material y espiritual del pueblo americano.³⁷⁴

Así, para el autor de *Enemigo rumor*, México no sólo era un país geográficamente cercano a su isla, sino también un elemento fundamental dentro de su proyecto de renacimiento cultural en Cuba. Por esta razón no es casual que, desde muy temprano, el cubano intente trazar lazos de amistad con escritores mexicanos que, en ese momento, representaban artísticamente a la cultura del país azteca. Uno de los primeros autores con los que Lezama Lima tuvo contacto fue nada más y nada menos que Alfonso Reyes, quien desde 1937 hasta finales de la década del cincuenta sostuvo correspondencia con el poeta caribeño. De Reyes se conservan cinco cartas en la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, publicadas todas por Iván González Cruz en el *Archivo José Lezama Lima*. En ellas apreciamos la generosidad del autor de *Visión de Anáhuac* hacia el joven poeta de La Habana, tanto en el ánimo del mexicano por colaborar con Lezama como en los agradecimientos que le envía al

adonde no pueden llegar los hombres. Sobre él impera Hades y la cruel Perséfone, en su papel de guardianes de las almas, y desde aquel territorio inaccesible su influencia sobre la vida y la actividad de los hombres es nula” (E. Rohde, *op. cit.*, pp. 210-211).

³⁷² Al respecto, véase Sergio Ugalde Quintana, *La biblioteca en la isla. Una lectura de La expresión americana, de José Lezama Lima, op. cit.*, pp. 180-194.

³⁷³ *Ibid.*, pp. 125-132.

³⁷⁴ José Lezama Lima, *La expresión americana, op. cit.*, p. 112.

cubano “por su bellissimo poema *Muerte de Narciso*”, por “el envío de la fijeza” (“naturaleza toda re-creada en poesía”), por el libro de ensayos *Analecta del reloj* y por “su deleite y buen libro *Tratados en La Habana*”. En estas cartas, Reyes siempre le termina refrendando “su más sincera amistad”.³⁷⁵ De hecho, Alfonso Reyes fue uno de los primeros escritores mexicanos en tener noticias de José Lezama Lima, esto gracias a la red privada que se dio entre ellos a través del género epistolar. Por su parte, el Archivo Histórico de la Capilla Alfonsina guarda una sola carta de Lezama dirigida al autor de *Visión de Anáhuac*. La carta está fechada en septiembre de 1943:

Muy estimado maestro: me place extraordinariamente que haya recibido con agrado la inserción de una bella estrofa suya en la primera página de *Nadie Parecía*. Recordamos todos los cubanos la riqueza de implicaciones contenidas en ese poema suyo en que ha captado la luz y la plástica del trópico [...]. Los directores de la revista veríamos con sumo placer poder insertar algún poema o escrito suyo en próximo número. Ya hemos tenido la gozosa oportunidad de publicar poemas inéditos de Juan Ramón Jiménez y de Jorge Guillén. Sería para nosotros muy placentero poder publicar un trabajo suyo, ya que la revista muestra radical simpatía, es nuestro único radicalismo, por todas las formas del humanismo. ¿Puede existir otra actitud? Como no lo creemos, tiene para nosotros una significación especial la labor de todos los americanos que se han empeñado en que América concorra con total dignidad a esa gran tradición —y creación— humanística.³⁷⁶

Con la colaboración de Reyes para uno de sus proyectos editoriales, Lezama Lima impulsaba su proyecto cultural mediante la autorización otorgada por uno de los grandes intelectuales de América Latina. Con el transcurso del tiempo, el autor de *Muerte de Narciso*

³⁷⁵ Archivo de José Lezama Lima. *Miscelánea*, op. cit., pp. 752-755.

³⁷⁶ Archivo proporcionado por el Dr. Javier Garcíadiego, director de La Capilla Alfonsina.

extenderá su correspondencia hacia otros escritores mexicanos, la mayoría de ellos pertenecientes a su propia generación o a generaciones más jóvenes, como Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, Emmanuel Carballo, Efraín Huerta y José Carlos Becerra.³⁷⁷ Esta fue precisamente una de las estrategias de consagración literaria que buscó el cubano fuera de la isla. En general, tender una red entre él, los poetas cubanos que más tarde formarán el grupo de *Orígenes* y los escritores mexicanos representaba para el poeta de La Habana una forma de concretar su proyecto de intervención en el campo literario cubano.

Para Lezama Lima, México y sus escritores funcionaron como contraste crítico ante el aletargamiento cultural que imperaba en la isla. El entablar vínculos con la ciudad letrada mexicana constituía para el poeta habanero una estrategia para desestabilizar el campo literario cubano a través de la importación de bienes culturales provenientes de México. De hecho, la polémica que el autor de *Enemigo rumor* sostiene con Jorge Mañach en el año de 1949 es un ejemplo de ello. Ante el desdén y la acusación de “extralimitación lírica” que manifiesta Mañach hacia la generación de *Orígenes*, uno de los argumentos que utiliza Lezama Lima es el del reconocimiento literario que algunos autores extranjeros hacían de los escritores origenistas. Para esgrimir su defensa, el poeta cubano se vale de la mencionada carta que Octavio Paz dirige a Cintio Vitier en 1948 con motivo de la antología *Diez poetas cubanos*. Escribe Lezama Lima:

Algunos finos intelectuales de otras latitudes, como el mexicano Octavio Paz, considerado como el mejor poeta de su generación en su país, habían encontrado en esas extralimitaciones que aparecen en los *Diez poetas cubanos*, la magnífica antología de Cintio Vitier, las motivaciones suficientes para

³⁷⁷ Algunas cartas se han publicado en *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea, op. cit.*, Las cartas de José Carlos Becerra u José Emilio Pacheco se publicaron en el tomo *El otoño recorre las islas, op. cit.*

afirmar que de ese libro *se irán desprendiendo algunos nombres, llamados a ser excepcionales en la poesía de nuestra lengua y de nuestro tiempo*. No todo iba a ser, mi querido Mañach, rudas negaciones e incomprensiones vacilantes.³⁷⁸

Lezama se vale aquí de la misma estrategia de promoción que, según hemos visto en la primera parte de este trabajo, ha hecho con una carta de Juan Ramón Jiménez en la que elogia la labor de *Espuela de Plata*. Sorprende la caracterización que el cubano hace de Octavio Paz como “el mejor poeta de su generación en su país”, pues nos dice mucho sobre el capital simbólico que el autor del *Laberinto de la soledad* comenzaba a adquirir fuera de México. Por otro lado, la apelación a la voz autorizada de Octavio Paz como el mejor poeta joven de México, refuerza el argumento implícito de Lezama de que el reconocimiento de los origenistas surgirá principalmente de los intelectuales que son contemporáneos de ellos. Se trata de una idea en la que el espíritu afín establece reconocimientos mutuos más allá de sus fronteras nacionales, generando con ello una “comunidad imaginaria” de escritores. Así, explica Lezama, varias de las “rudas negaciones e incomprensiones vacilantes” que el campo literario dominante en Cuba hace recaer sobre los nuevos poetas de *Orígenes*, se ven compensadas por el gradual apoyo que comienzan a recibir por parte de los escritores en el extranjero. Octavio Paz es un ejemplo de ello.³⁷⁹ La estrategia es simple pero elegante: ante

³⁷⁸ José Lezama Lima, “Respuestas y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach”, *Imagen y posibilidad, op. cit.*, pp. 184-190, pp. 189-190. Las cursivas son de Lezama Lima, citando la carta de Octavio Paz.

³⁷⁹ El desdén que sufrió la generación *Orígenes* antes de convertirse en el centro del canon es evocado con cierto orgullo por el mismo Lezama Lima en 1954, justo cuando la revista cumple diez años de publicación y el campo intelectual cubano empieza apenas a reconocerla. Dice Lezama: “Si andamos diez años con vuestra indiferencia, no nos regalen ahora, se lo suplicamos, el fruto fétido de su admiración. Les damos las gracias, pero preferimos decisivamente la indiferencia. La indiferencia nos fue útil, con la admiración no sabríamos qué hacer. Pues nada más nocivo que una admiración viciada de la raíz. Estáis incapacitados vitalmente para admirar. Representáis al *nihil admirari*, escudo de las más viejas decadencias. Habéis hecho la casa con material deleznable, plomada para el simio y piedra de infiernillo”. José Lezama Lima, “Diez años de *Orígenes*”, *Imagen y posibilidad, op. cit.*, pp. 190-191.

la indiferencia que demuestra la intelectualidad cubana por los origenistas, Lezama apela al reconocimiento que se hace de ellos en el extranjero, en México y, en específico, por Octavio Paz.

OCTAVIO PAZ Y LEZAMA LIMA:

LA RENOVACIÓN POÉTICA

Como hemos dicho, Octavio Paz tenía en mente proyectar la idea de una generación posterior a los movimientos de vanguardia hispanoamericana de los años veinte. Esta idea fue una constante en varios de sus ensayos. En su propuesta, coloca en esta nueva generación a todos los escritores nacidos alrededor de 1910, como él y como Lezama Lima. En el ensayo “Nuevos acólitos”, Paz habla de la revolución poética en lengua castellana realizada por los poetas hispanoamericanos del siglo XX. Esta revolución había sido un movimiento constituido por tres etapas, según el autor de *Los hijos del limo*:

Ese movimiento se inició hace más de cuarenta años entre nosotros y sus iniciadores se llaman Huidobro y Tablada, para citar sólo a los más conocidos. Culmina en dos momentos que son verdaderos mediodías. El primero se concentra en los nombres de Neruda y Vallejo; el segundo se dispersa en las obras menos conocidas, aunque no menos notables, de varios poetas de mi generación: Lezama Lima, Nicanor Parra, Enrique Molina, Alberto Girri, Vitier y algunos pocos más. Es un movimiento que aún no termina, una tradición viva, como puede verse en la actitud de los poetas que cuentan: no imitan ni prolongan, buscan en inventan.³⁸⁰

³⁸⁰ Octavio Paz, “Los nuevos acólitos”, en *Obras Completas*, t. 3, p. 361.

En esta cita observamos la tendencia de Octavio Paz por historizar las etapas de la poesía hispanoamericana: la poesía fundacional (Huidobro, Tablada), la vanguardia poética (Neruda, Vallejo) y la postvanguardia (Lezama, Parra, los otros). También notamos el hecho de hablar desde su propia posición dentro de esta historia, al señalar el tercer momento de tal revolución poética llevado a cabo por *su generación*, una generación que *no imita ni prolonga, sino inventa*.

En el ensayo “Laude: Julio Cortázar”, Paz repite la misma idea al hablar retrospectivamente sobre la figura de Julio Cortázar: “En la literatura hispanoamericana de este medio siglo la figura de Julio Cortázar es central. Perteneció a una generación —*la mía*— que también es la de Lezama Lima, Bioy Casares, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas y algunos otros”.³⁸¹ Llama la atención el hecho de que Lezama Lima aparezca nuevamente en este inventario. En general, el cubano fue una figura recurrente en el proyecto de historización generacional que proyectaba Paz, ya que el mexicano veía en el autor de *Muerte de Narciso* un aliado en su idea de renovación poética continental.

En la penúltima carta que Paz dirige a Cintio Vitier, fechada el 15 de mayo de 1968, el poeta mexicano repite su concepción sobre la evolución de la poesía hispanoamericana en los siguientes términos:

Usted es uno de los poetas *centrales* de mi generación. Digo “mi generación”, aunque usted sea un poco más joven, porque para mí su obra pertenece a lo que podría llamarse el segundo momento —el momento de la *conciencia*— de la poesía hispanoamericana moderna. El primer período es el de Huidobro, Borges, Neruda, Vallejo y todos esos nombres que desde hace veinte años repiten nuestros perezosos críticos. No siento que ninguno de ellos sea ya realmente nuestro contemporáneo. El segundo

³⁸¹ Octavio Paz, “Laude: Julio Cortázar”, en *Obras Completas*, t. 3, p. 380.

período se inicia con Lezama Lima y Enrique Molina; en el centro (cronológico) estamos Parra y yo (también Bioy Casares y Cortázar, pero ambos novelistas) y en la punta, usted y, tal vez, Sabines.³⁸²

Nótese que Paz nuevamente ubica a Lezama Lima en la cabeza del segundo momento de renovación lírica en Hispanoamérica, colocándose él mismo en el “centro”. Establecer una frontera generacional era una de las tareas fundamentales en este aspecto para el autor de *El laberinto de la soledad*. ¿Qué veía Octavio Paz en la obra de Lezama Lima para otorgarle un lugar fundamental dentro de su ideario generacional? En primer lugar, como hemos dicho antes, el poeta mexicano reconocía en su homólogo cubano el espíritu universalista que él también poseía, el hecho de querer trascender las fronteras nacionales para postular una poesía hispanoamericana de carácter universal. Octavio Paz veía en Lezama Lima a un compañero de viaje en el rechazo al nacionalismo recalcitrante que imperaba por esas mismas fechas tanto en México como en Cuba; y, al mismo tiempo, apreciaba en el cubano la expresión de una idea universalista similar a la de él: “Machado creía que sólo sería universal aquella obra que fuese antes profundamente española; Juan Ramón Jiménez se llama a sí mismo ‘el andaluz universal’. El movimiento de literatura hispanoamericana se despliega en un sentido inverso: nosotros [Paz se refiere a su propia generación] pensamos que la literatura argentina no es universal; en cambio, creemos que las obras de la literatura universal son argentinas”.³⁸³ Con esta idea (que, por cierto, recuerda a “El escritor argentino y la tradición” de Borges y a la posición cosmopolita de Alfonso Reyes), Paz se sentía vinculado a Lezama Lima en su deseo de universalidad, objetivo que ambos pretendían satisfacer a través de la apropiación del archivo literario extranjero.

³⁸² “Para un epistolario cubano de Octavio Paz”, *op. cit.*, p. 113.

³⁸³ Octavio Paz, “Literatura de fundación”, en *Obras Completas*, t. 3, p. 47.

El otro elemento que Paz valora del poeta cubano es la renovación de la lengua castellana. No son pocos los textos en los que el mexicano reconoce el valor de la poesía hermética de Lezama Lima. En “Poesía e historia: *Laurel* y nosotros”, Paz señala al autor de *Paradiso* como “el representante más notable de la generación de escritores nacidos alrededor de 1910” por su “hermetismo expresivo casi total”.³⁸⁴ Este hermetismo que Paz señala de Lezama (y que el propio Paz también llegó a practicar)³⁸⁵, significaba para el poeta mexicano la recuperación de una tradición poética oculta dentro de la historia de la lírica en lengua castellana. En una carta que Paz envía a Roberto Fernández Retamar sobre su estancia en la India, el mexicano le explica al cubano que Delhi es “un gran caldo, como un poema de Lezama Lima, en el que hierve no sé qué enorme monstruo”. Y agrega: “¿Cómo está Lezama Lima? Lo del caldo me parece cierto: a eso se parece su gran poesía, a un caldo barroco, lleno de sabores, el caldo cósmico de Vasconcelos”.³⁸⁶ Para Paz, esta tendencia hermética y barroca en la obra de Lezama Lima lo enlazaba directamente con la figura y obra de Sor Juana Inés de la Cruz, una de las plumas más admiradas por el Nobel mexicano.³⁸⁷ No es gratuito que, en una carta a José Luis Martínez de 1965, Octavio Paz postule a Lezama Lima como candidato para recibir el primer Premio de Literatura Juana Inés de la Cruz, tanto por su obra escrita como por su filiación directa con el barroco de la poeta mexicana.³⁸⁸

³⁸⁴ Octavio Paz, “Poesía e historia: *Laurel* y nosotros”, en *Obras Completas*, t. 3, p. 47. Sobre el hermetismo en la obra de Paz y Lezama, véase Alan Ojeda, “La herencia hermética de la literatura latinoamericana. Tradiciones subterráneas en Octavio Paz y José Lezama Lima”, *Revista Luthor*, No. 40, Buenos Aires, 2018, pp. 23-36. También Aída Beaupied, *Narciso hermético. Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama Lima*, Liverpool: Liverpool University Press, 1997.

³⁸⁵ Carlos Horacio Magis, *La poesía hermética de Octavio Paz*, México: El Colegio de México, 1978.

³⁸⁶ “Para un epistolario cubano de Octavio Paz”, *op. cit.*, p. 116.

³⁸⁷ En el ensayo “Una de cal...”, Paz escribe: “Por último, a la visión diacrónica y nacional de la literatura (Garcilaso engendró a Góngora), habría que oponer una visión sincrónica, sea dentro de un periodo y entre diversas lenguas (Marino: Góngora: x/Donne) [*sic*] o dentro de una lengua y sin hacer caso de la historia (Quevedo/Vallejo, sor Juana/Lezama Lima)”, Octavio Paz, “Una de cal...”, en *Obras Completas*, t. 3, p. 280.

³⁸⁸ Octavio Paz y José Luis Martínez, *Al calor de la amistad. Correspondencia 1950-1984*, *op. cit.*, pp. 64-66.

Por otro lado, en su ensayo dedicado a Xavier Villaurrutia, Paz explica las diferencias de opinión que se dieron entre él, José Bergamín y el propio Villaurrutia al momento de preparar la antología de *Laurel*. Uno de los puntos fue, precisamente, la exclusión de poetas jóvenes de la generación de Octavio Paz, entre quienes se encontraba la figura de José Lezama Lima.³⁸⁹ El Nobel mexicano pensaba que no se podía hacer una antología de la lírica castellana sin tomar en cuenta la voz del cubano y su recuperación de la tradición barroca y hermética. La defensa que Paz hace de la poesía del cubano en el prólogo a *Poesía en movimiento* es fundamental en este sentido: “La obra de Lezama Lima se despliega en otra dirección. Se ha dicho que sus poemas son informes. Creo lo contrario: son un océano de formas, un caldo criollo en el que nadan todas las criaturas terrestres y marinas del lenguaje español, todas las hablas, todos los estilos. Ese hervidero de formas seduce y aterra. Lezama Lima ensancha los límites de la obra y pone a disposición del lector no un libro sino lo que sobrevive de los libros”.³⁹⁰ Por otro lado, es interesante que Paz sienta la necesidad de hablar sobre un escritor cubano en el prólogo a una antología de la poesía mexicana. Y lo hace porque creía que Lezama Lima era la expresión de una voz sin par dentro la generación de poetas que sobrevino tras el ocaso de las vanguardias hispanoamericanas, pero también porque quería dar fe de que la voz del cubano pertenecía a una tradición —la barroca— que había sido parte fundamental en la historia poética de México. Esta doble apreciación también se repite en la carta que Octavio Paz le envía a Lezama Lima en abril de 1967 para agradecerle el envío de *Paradiso* y *Órbita de Lezama Lima*:

³⁸⁹ Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y obra*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 17-18.

³⁹⁰ Octavio Paz, “Poesía en movimiento”, en *Obras Completas*, t. 4, p. 119.

Querido amigo: Gracias por el envío de *Paradiso* y de *Órbita*. Gracias también por las generosas palabras que lo acompañan. Leo *Paradiso* poco a poco, con creciente asombro y deslumbramiento. Un edificio verbal de riqueza increíble; mejor dicho, no un edificio sino un mundo de arquitecturas en continua metamorfosis y, también, un mundo de signos —rumores que se configuran en significaciones, archipiélagos del sentido que se hace y deshace—, el mundo lento del vértigo que gira en torno a ese punto intocable que está ante la creación del vértigo y la destrucción del lenguaje, ese punto que es el corazón, el núcleo del idioma. Además, es la confirmación de lo que unos pocos adivinamos al conocer por primera vez su poesía y su crítica. Una obra en la que se cumple la promesa que le hicieron al español de América Sor Juana, Lugones y otros cuantos más.³⁹¹

Tales palabras sólo confirman la profunda admiración que Paz sentía por la obra de su contemporáneo de La Habana.³⁹² Para el mexicano, el autor de *Muerte de Narciso* era la continuación (del barroco) y al mismo tiempo la ruptura (con la estética de vanguardia) de la tradición poética hispanoamericana, algo que lo vinculaba directamente con su propio proyecto de renovación generacional.

Sobre *Paradiso*, cabe destacar que la novela del cubano fungió como punto de encuentro entre Cortázar y Octavio Paz en la India.³⁹³ De hecho, Paz mismo intervino en la

³⁹¹ En *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, op. cit., p. 772. En *Corriente alterna*, Octavio Paz realiza una comparación entre *Paradiso* de Lezama y *La región más transparente* de Fuentes en los siguientes términos: “Una enorme, gozosa, dolorosa, delirante materia verbal que podría hacer pensar en el barroquismo del *Paradiso* de José Lezama Lima, si es que el término barroco conviene a dos escritores modernos. Pero el vértigo que nos producen las construcciones del gran poeta cubano es el de la fijeza: su mundo verbal es el de la estalactita; en cambio, la realidad de Fuentes está en el movimiento y es un continuo estallido. Aquél es la acumulación, la petrificación, una inmensa geología verbal; éste es el desarraigo, el éxodo de las lenguas, sus encuentros y sus dispersiones. La tierra y el viento”, *Corriente alterna*, México: Siglo XXI, 2000, p. 47.

³⁹² La carta de Paz, por otro lado, fue bien recibida por Lezama Lima, quien le escribe una carta a su hermana Eloísa diciendo: “Siguen buenas noticias de México. En el prólogo a una antología de la poesía mexicana, Octavio Paz hace una muy elogiosa referencia a mi labor. Paz siempre me ha demostrado preocuparse por mi obra, en dedicatorias y ensayos”, carta del 12 de junio de 1967, en José Lezama Lima, *Cartas (1939-1976)*, op. cit., p. 207.

³⁹³ Al respecto, Augusto Pinilla dedica un capítulo al análisis de la relación entre Julio Cortázar, Lezama Lima y Octavio Paz, en *Cortázar y Lezama: un encuentro iberoamericano*, Colombia: Sic, 2003, pp. 61-69. También Susana Gómez, “Cortázar lee a Lezama: una dificultad instrumental”, en Teresa Basile y Nancy Calomarde (eds.), *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...* Buenos Aires: Corregidor, 2013, pp. 165-186.

promoción editorial de *Paradiso* que Julio Cortázar y Carlos Monsiváis hicieron para la editorial Era; así también leyó las pruebas de la novela en compañía de Cortázar mucho antes de que el libro fuera publicado en México. En una carta de Cortázar a Lezama, el argentino narra el encuentro simbólico entre los tres escritores gracias a la lectura de *Paradiso*. La transcribo aquí, ya que constituye un ejemplo de las prácticas de sociabilidad literaria —con el recurso de la imaginación— entre tres de los autores fundamentales de la literatura hispanoamericana:

Quiero ante todo el pedido que me haces de que te cuente algo de mi estancia en casa de Octavio Paz en Nueva Dehli [...] Me dices que te hubiera gustado mirar por la cerradura ese encuentro; yo te digo que muchas noches estuviste con nosotros, porque yo tenía en las manos las galeradas de *Paradiso* que me habían enviado Emmanuel y Neus para que le diera un vistazo y, muchas veces le leí a Octavio largos pasajes, los discutimos, los indagamos, nos perdimos en tus Indias fabulosas para retornar, con el vértigo del que se sale del maelstrom, a ese jardín de Nueva Dehli donde cantaban pájaros nocturnos y se oía a los lejos el aullar de los chacales. No necesito decirte que la poesía fue nuestra amante durante dos meses, y que encontré a un Octavio interesadísimo en las últimas experiencias de la poesía “concreta” [...]; estando yo allí escribió (dibujó) una serie que llamó “Topoemas” y que se han publicado ya en México; si los has visto comprenderás el sentido de sus búsquedas. ¿Conoce *Blanco*, su poema a tres voces? Si no lo tienes haz que alguien te lo envíe en seguida de México, o pídeselo directamente a Octavio, que te admira y te quiere mucho.³⁹⁴

³⁹⁴ Carta de Julio Cortázar a Lezama Lima de 7 de julio de 1968; en Iván González Cruz, *Archivo de José Lezama Lima, op. cit.*, p. 826. No podemos olvidar que Julio Cortázar fue uno de los promotores de la novela de Lezama Lima afuera de la isla, como lo evidencia el importante ensayo que escribió para tal efecto: “Para llegar a Lezama Lima”; sobre el papel del Cortázar y otros escritores en la difusión de *Paradiso* en el contexto del llamado “boom latinoamericano”, véase Rafael Rojas, “*Paradiso* en el boom”, en Rafael Rojas, *La polis literaria. El boom, la Revolución y otras polémicas de la Guerra Fría*, Madrid: Taurus, 2018, pp. 199-216.

Como podemos apreciar, sucede aquí un encuentro simbólico entre Paz, Cortázar y Lezama. Al mismo tiempo, resalta el hecho de que Cortázar traiga a colación el poema *Blanco* de su homólogo mexicano en una carta donde se habla del *Paradiso* de Lezama. Esto es así porque, implícitamente, el argentino enlaza dos poéticas sobre América Latina: por un lado, el “vacío” en el poema de Paz se complementa con el “caldo barroco” de Lezama. Esto cobra mayor sentido si recordamos lo que afirma el propio Paz sobre su poema en una carta a Cintio Vitier: “Es usted un lector ideal: todo lo que me dice sobre *Blanco* le da realidad a mi texto... Una reflexión al margen: *es exacta la relación que usted ve entre el blanco de la página, que el poeta cubre de signos, y los países-en-blanco de América Latina que ahora empiezan a cubrirse con otra escritura, una escritura de actos, gracias al heroísmo cubano*”.³⁹⁵ Esta afirmación puede verse precisamente como la contribución de la poesía cubana respecto de la poesía del continente: el “blanco” de América Latina —que Paz conjura en su poema— comienza a poblarse de signos con la poesía cubana; pero, además, si tomamos en cuenta que esta última carta fue escrita a los pocos días de que Paz y Cortázar hicieran una lectura conjunta de *Paradiso*, puede conjeturarse también que el mexicano, teniendo viva en la memoria la novela de Lezama *Lima*, se refiriera implícitamente a ella. Así, el *Blanco* de Paz y el *Paradiso* de Lezama pueden verse como dos obras complementarias: una es la metáfora de los “países-en-blanco” de América Latina y, la otra, metáfora de los signos que han de ir poblándolos. En su poema, Paz proyecta el *continente*; en su novela, Lezama postula el *contenido* de América Latina.

Pero quizá el punto culminante del vínculo que Paz sentía por Lezama se encuentre en *Los hijos del limo*, un texto que bien puede leerse como el *manifiesto generacional* que el

³⁹⁵ Carta del 8 de agosto de 1968, en “Para un epistolario cubano de Octavio Paz”, *op. cit.*, p. 114. Cursivas mías.

poeta mexicano escribe para su propia generación. Allí, Paz realiza un recuento de la poesía de Occidente desde el romanticismo a la vanguardia, y lo hace desde la perspectiva de un escritor latinoamericano. Hacia el final del libro, Paz introduce el movimiento de renovación poética que venía sucediendo en Latinoamérica desde 1945, movimiento en el cual Lezama Lima posee un papel fundamental: “Hacia 1945 la poesía de nuestra lengua se repartía entre dos academias: la del ‘realismo socialista’ y la de los vanguardistas arrepentidos. Unos pocos libros de unos cuantos iniciaron el cambio. Aquí se quiebra toda pretensión de objetividad: aunque quisiera no podría dissociarme de este periodo. Procuraré, por tanto reducirlo a noticias mínimas. Todo comienza —recomienza— con un libro de José Lezama Lima: *La fijeza* (1944). Un poco después (no tengo más remedio que citarme) *Libertad bajo palabra* (1949) y *¿Águila o sol?* (1950)”.³⁹⁶

El vínculo que establece Paz entre ambos poetas es fundamental para proyectar la idea de un recambio generacional en la poesía latinoamericana. Lezama es el *comienzo* de esta renovación. Pero, para Paz, el comienzo que propone Lezama es de igual modo un “recomienzo”, ya que recupera la tradición hermética y barroca de la poesía en lengua castellana. Por otro lado, si recordamos que Paz había incorporado algunos elementos del simultaneísmo y del surrealismo en la poesía hispanoamericana de aquellos años, entendemos que ese movimiento renovación compende la recuperación del pasado (la tradición barroca de Lezama) y la incorporación de lo nuevo (la modernidad de Paz): así es como Octavio Paz y Lezama Lima se vinculan en el proyecto de crear una nueva sensibilidad poética para el continente. Para el poeta mexicano, la renovación podía ser catalogada como vanguardista, pero en un sentido diferente a los movimientos sucedidos en los años veinte:

³⁹⁶ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, en *Obras Completas*, t. 1, p. 461.

“En cierto sentido fue un regreso a la vanguardia. Pero una vanguardia silenciosa, secreta, desengañada. Una vanguardia *otra*, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia. No se trataba, como en 1920, de inventar, sino de explorar. El territorio que atraía a estos poetas no estaba afuera sino adentro”.³⁹⁷

Por último, resulta interesante señalar que en la anterior cita el mexicano establezca el año de 1945 como aquél en el que “unos cuantos libros iniciaron el cambio”. Me parece que la razón es sencilla: como hemos visto anteriormente, 1945 es el año en que Octavio Paz entra por primera vez en contacto epistolar con Lezama Lima, y 1945 es también el año en que el mexicano publica por primera vez en *Orígenes*. De hecho, el libro *La fijeza* de Lezama Lima que Paz menciona como la obra fundacional de la nueva generación de la poesía hispanoamericana, se publicó en realidad en 1949, no en 1944 como dice el autor de *Libertad bajo palabra*. Hay una explicación oculta en todo esto. Tal “lapsus” puede entenderse, más allá del error referencial, como una fecha simbólica que seguramente quedó registrada en la memoria de Octavio Paz: 1944 es el año en que apareció el primer número de *Orígenes* y que, según el mexicano, era “la revista más importante de nuestro idioma”. Así, Paz enlaza mezcla inconscientemente las fechas dando a entender que la renovación había comenzado con la aparición de la revista cubana en la que él y Lezama habían publicado conjuntamente.

³⁹⁷ *Idem.*

A partir del número 12 comienza a ser más constante la presencia de México en la revista *Orígenes*, sobre todo por los anuncios de *El Hijo Pródigo* y *Letras de México*, homólogas mexicanas de la revista cubana durante los años cuarenta. Al parecer, los vínculos se desarrollan a través del conducto principal de José Rodríguez Feo, el otro fundador de *Orígenes* y embajador cultural de la publicación cubana en el extranjero. El papel de Rodríguez Feo en este y otros casos para la revista cubana es fundamental. Durante su estancia en los Estados Unidos, en el ya mencionado Middlebury College, Rodríguez Feo conoce a Ermilo Abreu Gómez en el año de 1946. Fue Abreu Gómez quien, a su vez, puso en contacto a Rodríguez Feo con otros escritores mexicanos para colaborar en *Orígenes*. Los vínculos se refuerzan entre el cubano y los mexicanos a pesar de que Abreu Gómez había regresado a México poco tiempo después. Los detalles de esta colaboración se encuentran en la carta que, desde Nueva York, Rodríguez Feo le escribe a Lezama en marzo de 1947:

Mi querido gordo: Recibí carta de Ermilo [Abreu Gómez]. *El Hijo Pródigo* ha dejado de existir. *Letras de México* sigue viva. Aquí está [Octavio G.] Barreda que sale mañana a Suiza. Veré a Tamayo pronto. Voy a ver si escribo un artículo, si él me da algunas fotografías de los cuadros que exhibió en N[ueva]. Y[ork] recientemente. Alí Chumacero me escribe. Dice 1) José Luis Martínez ya envió su ensayo; 2) [Xavier] Villaurrutia enviará un poema pronto; 3) el cuento de [José] Revueltas es inédito. Ha escrito una serie con el mismo nombre y que publicará pronto. Dice que Revueltas no tiene copia del que nos envió y que R[revueltas] se lo pidió. Así que habrá que mandarle el manuscrito irremediamente a *Letras de México*, Palma 10, Dep. 52, México. Si puedes, consigue que alguien lo copie (en corto) y

después envíale el original por correo aéreo. Y entonces podremos publicar el cuento en el próximo número de verano. Y escríbele a Alí.³⁹⁸

Esta carta nos dice mucho sobre los soportes materiales y prácticos a partir de los cuales se realiza el intercambio de bienes culturales. El punto de encuentro sucede en Nueva York. Los vínculos principales en esta red son Abreu Gómez, Rufino Tamayo y Alí Chumacero, y este último, a su vez, sirve de lazo entre Rodríguez Feo, José Luis Martínez y José Revueltas. Por su parte, Rodríguez Feo pone en contacto a Lezama Lima con Abreu Gómez y Alí Chumacero. Es interesante este flujo de enlaces que tiene como finalidad arribar a destino común: las páginas de la revista *Orígenes*. Y al parecer las redes surten efecto de un lado a otro, ya que José Lezama Lima y José Rodríguez Feo deciden dedicar un número especial de la revista a la literatura mexicana. Se trata del número 13 de *Orígenes*, editado en otoño de 1947, el cual lleva por título “Homenaje a México”. Merece la pena detenerse en este número especial, ya que constituye un elemento fundamental dentro del proyecto cultural de los origenistas.

En primer lugar, destaca el hecho de que se trate de un número *especial* de la publicación cubana. Esto es así porque sólo se editaron dos números *especiales* durante toda la existencia de *Orígenes*: uno, el ya citado “Homenaje a México”; otro, el dedicado a la figura tutelar de Cuba, José Martí. Este dato, por supuesto, resalta el valor del volumen dedicado a México. José Rodríguez Feo señala las circunstancias en que se elaboró este número especial de la revista: “Antes de regresar a Cuba a fines de octubre de 1946, visité México donde preparé el número homenaje a ese hermano país con textos de Ermilo Abreu

³⁹⁸ José Rodríguez Feo, *Mi correspondencia con Lezama Lima, op. cit.*, pp. 53-54.

Gómez, Alí Chumacero, Justino Fernández, Efraín Huerta, Clemente López Trujillo, Gilberto Owen, Octavio Paz y Alfonso Reyes. La portada reproducía un fragmento de las pinturas realizadas en la iglesia del hospital de Jesús, entre 1942 y 1944, por José Clemente Orozco. De este viaje no se conservan cartas”.³⁹⁹ Cabe señalar que, durante la visita de Rodríguez Feo a México, Octavio Paz se encontraba en el extranjero y por esa razón no lograron entablar un contacto personal. Los textos para el número 13 de *Orígenes* fueron recopilados por Ermilo Abreu Gómez y Alí Chumacero. Los de Octavio Paz llegaron a la revista por intermediación de Cintio Vitier. Lezama Lima es el encargado de seleccionar y ordenar las colaboraciones que allí aparecerán. También es el encargado de redactar la presentación editorial del número. En este punto, la red cubano-mexicana desplegada por Lezama y Rodríguez Feo para la revista *Orígenes* cuenta con varios “mediadores” que sirvieron de apoyo para dar impulso a su proyecto cultural dentro y fuera de la isla.

El “Homenaje a México” o el “*Orígenes* mexicano”, como le llama Rodríguez Feo, destaca por el cuidado y la pasión poética que le imprimieron los dos fundadores de la revista. Rafael Rojas señala al respecto el “cuidadoso equilibrio generacional que logró Lezama en la selección de colaboradores mexicanos: entre los mismos había miembros de la generación del Ateneo, de la de *Contemporáneos* y de la de Octavio Paz”.⁴⁰⁰ Hay rigor, pero también admiración en la selección de autores. Para Javier Hernández Quezada, el número 13 de *Orígenes* tenía un sentido teleológico: “Lezama Lima propone no sólo dar a conocer los trabajos recientes de algunos autores mexicanos bastante destacados, sino sobre todo señalar

³⁹⁹ José Rodríguez Feo, *Mi correspondencia con Lezama Lima*, op. cit., p. 14.

⁴⁰⁰ Rafael Rojas, “México en Lezama Lima”, op. cit., pp. 326-327.

los logros simbólicos de un país ‘hermano’, con el cual Cuba ha mantenido una relación cultural bastante sólida a través de los años”.⁴⁰¹

Hay, por lo tanto, un mensaje explícito y uno implícito en el número 13 de *Orígenes*: el primero consiste en tomar a México como modelo literario para Cuba; el segundo, en hacer una crítica sobre las prácticas de la ciudad letrada cubana, contaminada como estaba por la desidia cultural que Lezama Lima había señalado desde la presentación de *Espuela de Plata*. Mostrar un modelo e impulsar nuevas prácticas, contribuir a la invención de una nueva sensibilidad letrada dentro de la isla colocando a México a manera de contraste. Esto se comprueba en el editorial que Lezama escribe para este número:

Desea la revista *Orígenes* subrayar la claridad y el decoro de la expresión y de la sensibilidad, observables en México, en forma ya tan mantenida a través de los años que se gana la total estimación de los otros pueblos de América. Si a su espléndida tradición muralista, en la que de un modo verdaderamente impresionante ha retornado una gran tradición que en la misma Europa se mostraba con cansancio y abandono; si a su sentido universal y nacional de la plástica, en la que se dictaba una soberbia lección de asimilación y de creación, útil en su ejemplo para el resto de los artistas de otros países; si a esas manifestaciones añadimos la continuidad de su desenvolvimiento poético, la honda raíz que allí se van cobrando los estudios humanísticos, y la forma cuidadosa, nada vulgar, con que sus artistas se acercan a la polémica que su país les iba ofreciendo en su integración; motivan que subrayemos con la ventura de su desenvolvimiento, el recto sentido operante conque el artista pudo resolver las exigencias de la imaginación y la realidad, los deseos y su cumplimiento, en forma tal que rindiesen su fruto.⁴⁰²

⁴⁰¹ Javier Hernández Quezada, *La imago mexicana en la obra de José Lezama Lima*, op. cit., p. 100.

⁴⁰² “Homenaje a México”, *Orígenes*, Año IV, La Habana, 1947, Número 13, p. 3.

En esta descripción de los logros que, desde la visión de Lezama, ha alcanzado México en el terreno artístico y cultural, notamos los elementos que el poeta habanero aspira alcanzar para la cultura cubana. En primer lugar, la “claridad y el decoro de la expresión y de la sensibilidad”. Recordemos que en el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” Lezama señalaba a los cubanos como “excesivos y falsamente expresivos”, por lo que aspira a la sinceridad en la expresión insular. En segundo lugar, el “sentido universal y nacional” que ha logrado la cultura mexicana a través de su plástica y que el poeta habanero intenta operar a través de sus escritos y los diversos proyectos editoriales que promovió (Como decía en *Espuela de Plata*: “La ínsula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos”). Por último, la forma en que los artistas de México se enfrentaron a la “integración” de una identidad nacional, situación que, para Lezama, Cuba no había logrado realizar reinterpretando los ingredientes raciales que habían de tomarse en cuenta para delinear la cultura de la isla.

Desde la presentación del primer número de *Orígenes*, Lezama Lima veía la necesidad de renovar la cultura cubana partiendo de elementos consolidados: “Queremos situarnos cerca de aquellas fuerzas de creación, de toda fuente de nacimiento, donde hay que ir a buscar la pureza o la impureza, la calidad o descalificación de todo arte”.⁴⁰³ En este sentido, en la propuesta de Lezama, México representa una de esas “fuerzas de creación” de las cuales los artistas cubanos deberán “situarse cerca”. El número 13 de *Orígenes* funciona así como estrategia para intervenir el campo literario cubano.

México también se erige como un modelo por el hecho de ser un símbolo de apertura hacia el exterior, huyendo de todo nacionalismo radical que conlleve la autoexclusión del

⁴⁰³ José Lezama Lima, “Presentación de *Orígenes*”, *Imagen y posibilidad*, selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, La Habana: Letras Cubanas, 1981, pp. 181-184.

mapa mundial. Al respecto, Lezama menciona los ejemplos de Alfonso Reyes y de José Clemente Orozco, quienes, según él, habían logrado asimilar “las ciudades y los libros de Europa”: “¿Cómo iban a incurrir esos maestros en ciertas formas del robinsonismo que nos llevaban a creer que podíamos prescindir de lo bien hecho por otros y permitírse nos un grosero comenzar?”.⁴⁰⁴ Estas palabras van dirigidas a ciertos sectores de la intelectualidad cubana que proponían un retorno hacia lo propio de la isla en detrimento de lo que provenía del exterior.⁴⁰⁵ En este sentido, desde el punto de vista de Lezama, la síntesis entre lo nacional y lo extranjero (o entre lo insular y lo europeo) constituía una tarea primordial para la cultura cubana. Cuestionar todo tipo de nacionalismo que condenara a los cubanos a vivir en la soledad insular sin tener contacto con el mundo exterior —el “robinsonismo”— era entonces una obligación.

La presentación culmina con las siguientes palabras de Lezama, las que matizan aún más la admiración que el cubano profesaba hacia la cultura mexicana: “México traza una dirección y un sentido para la expresión y la sensibilidad. Un grupo de artistas y escritores que ofrece el fanatismo en la búsqueda de su expresión, pero al mismo tiempo un grupo de hombres resueltos a penetrar en la oscura inquietud que su tiempo les ofrece para situar un estilo en el estado o una meta en la revolución”.⁴⁰⁶ La insularidad de Lezama hace ver el espacio continental mexicano como un lugar lleno de virtudes. Octavio Paz, quien había abandonado México a comienzos de la década de 1940, hubiera corregido a su homólogo

⁴⁰⁴ “Homenaje a México”, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁰⁵ Desde 1933 hasta 1950, Cuba vive una intensa manifestación de nacionalismos que buscan lo propio de la identidad cubana. 1947, en específico, es un año en el que se debaten los nacionalismos nuevos y los nacionalismos viejos en materia política. Como explica Martín López Ávalos: “En 1947, escandalizados por el nulo avance del programa social y económico, una parte de ellos [los nacionalistas] se desprendió para formar, bajo el liderazgo de Eduardo Chibás, una nueva organización: el Partido del Pueblo Cubano conocido como “Ortodoxo”, para reafirmar su apego al legado del Apóstol [José Martí] y la renovación nacionalista vislumbrada en el 33”, Martín López Ávalos, *La clase política cubana o la historia de una frustración...*, p. 99.

⁴⁰⁶ “Homenaje a México”, *op. cit.*, p. 4.

cubano en su idealización de la cultura mexicana. Al respecto, resulta bastante curiosa la perspectiva cruzada que surge entre Paz y Lezama en este punto. Como hemos dicho anteriormente, el autor de *El laberinto de la soledad* cuestionaba las prácticas literarias de su país y por otro lado veía con buenos ojos el proyecto cultural de *Orígenes*; Lezama Lima, por su parte, criticaba el letargo de la ciudad letrada cubana y veía en la literatura mexicana un modelo a seguir. Nos damos cuenta así que ambos poetas sufrían de cierta inconformidad con sus respectivas culturas y por ello tendían a idealizar la cultura del otro. Este intercambio de perspectivas es interesante y nos habla de la estrategia común que ambos poetas operaban: valerse del modelo extranjero para transformar las normas estéticas de su respectivo campo nacional.

Ahora bien, ¿cómo se configuró este número especial de *Orígenes*? Al leerlo de manera atenta, nos damos cuenta de que la selección y el orden de los autores no es azarosa, sino que tiene un sentido profundo y acorde con el proyecto cultural origenista. En primer lugar, está la portada de José Clemente Orozco, quien para Lezama sintetizaba la unión de lo universal y lo nacional. Ella reproduce los murales en la Iglesia del Hospital de Jesús (1942-1944), específicamente, algunos fragmentos de “Búsqueda del coro” y “El ángel desata al demonio”, una combinación de imágenes bíblicas y mexicanas atravesadas por la experimentación de la forma y el color. Tras la portada de Orozco, prosigue un texto de Alfonso Reyes, otro mexicano universal según la perspectiva lezamiana. El texto se titula “Un padrino poético”, y ya desde el título es una toma de posición implícita por parte de los origenistas. Allí, el autor de *El deslinde* habla de la vocación literaria que descubrió a temprana edad y de la importancia que tuvo Manuel José Othón en su función como mentor

(“me obligó a mostrar mis balbuceos poéticos”).⁴⁰⁷ Aparentemente biográfico, el texto de Reyes dialoga subterráneamente con la juventud de la lírica cubana y, en específico, con la aparición de una nueva generación de escritores cubanos que pretenden cumplir su vocación poética. En este sentido, Alfonso Reyes se ofrece como “padrino poético” de los jóvenes origenistas, así como, a nivel general, los jóvenes origenistas adoptan la literatura mexicana —y a Reyes— como si se tratase de un padrinazgo a nivel continental.

Los textos que siguen representan, precisamente, la expresión literaria del modelo mexicano asumido por Lezama en varios de sus escritos. En la narrativa, se inicia con un cuento de Ermilo Abreu Gómez, síntesis de ficción literaria e indigenismo mexicano de aquello que, en la idea del poeta de La Habana, habían logrado los escritores mexicanos ante el dilema entre las culturas indígenas y la tradición europea. Es llamativo que Ermilo Abreu Gómez fuera considerado como ejemplo de cosmopolitismo por parte de los origenistas, dado que él era precisamente uno de los autores de mayor raigambre nacionalista en México y que, en muchas ocasiones, sostuvo debates acendrados con escritores como Villaurritia y Octavio Paz.⁴⁰⁸ Esto demuestra que Lezama y compañía desconocían las particularidades y polémicas que existían en el campo literario mexicano. Sin embargo, a los cubanos no le interesaba este asunto, pues lo que pretendían era tomar la cultura literaria y artística de México como modelo para intervenir en su propio campo literario.

Después de Abreu Gómez viene un espacio dedicado a la poesía mexicana: Alí Chumacero y su poema “Amor entre ruinas”; Efraín Huerta y el poema “Los labios deseados”; Gilberto Owen y “Booz se impacienta”; Octavio Paz y los poemas “Tus ojos”,

⁴⁰⁷ “Homenaje a México”, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁰⁸ Al respecto, véase José Carlos Blázquez Espinosa, “Los jóvenes Paz, Huerta y Revueltas vistos por Ermilo Abreu Gómez”, *Graffylia*, no. 19, julio-diciembre, 2014, pp. 220-225.

“Cuerpo a la vista” y “Nocturno”. Nótese la combinación de poetas que hace este número especial de *Orígenes*: están presentes tanto miembros de la generación de los *Contemporáneos* —representada por Owen— que fungieron de enlace con la *revista de avance*, es decir, el precedente de *Orígenes*; está también la generación más joven —los contemporáneos de Lezama Lima— representada por Alí Chumacero, Efraín Huerta y Octavio Paz. Resalta el hecho de que Octavio Paz esté al final de este apartado poético, como señalando el punto culminante en el proceso de la poesía mexicana contemporánea con la cual pretenden enlazarse simbólicamente los origenistas.

El apartado poético del número 13 de la revista es el de mayor extensión. No podía ser de otra manera, dado que la poesía era el centro fundamental para Lezama y para los demás integrantes origenistas. Además, en los poemas mexicanos se nota una confluencia de formas y tradiciones líricas de distinto calado: desde la retórica clásica de Alí Chumacero hasta el esoterismo de Gilberto Owen y el surrealismo practicante de Octavio Paz, pasando por las metáforas lúdicas de Efraín Huerta. En todos ellos se observa la preocupación por alcanzar la mejor expresión artística en la que forma y contenido se unieran en el mismo espacio del poema. Seguramente Lezama Lima vio con buenos ojos esta búsqueda de la expresión poética, tomando en cuenta la preocupación de la cultura letrada cubana por hallar también lo propio de la isla en el elemento racial y, en específico, en las tradiciones afrocubanas. En esta muestra de la poesía mexicana, Lezama y los demás origenistas probablemente vieron una salida al dilema identitario nacional: la solución no estaba en el tema de la poesía ni en el color local, sino en la exploración de la mejor forma literaria que condensara todas las posibilidades de la isla. Los poetas mexicanos, para quienes el elemento indígena constituía un dilema, representaba un ejemplo especial para la cultura cubana.

Después de la poesía mexicana sigue el ensayo final de Justino Fernández titulado “Pintura Mexicana, 1946”, donde el escritor mexicano ensalza el lugar que México ha conquistado dentro de la “cultura universal” a través de su creación pictórica.⁴⁰⁹ Se trata de un tema fundamental en la poética origenistas, interesada desde siempre en la pintura mexicana, a la que dedicaron varias páginas de *Orígenes*, como se aprecia en la carta que Rodríguez Feo le escribe al poeta de La Habana.⁴¹⁰

Hasta aquí, el “Homenaje a México” cumple sus propósitos con creces. Hay variedad y unidad: desde el padrinazgo de Alfonso Reyes —maestro de América— acompañado de la narrativa y los poetas mexicanos, hasta la vanguardia de los años veinte y la generación mexicana contemporánea —con Octavio Paz a la cabeza— a la labor de los propios origenistas. Nos encontramos ante un mapa de la literatura de México que Lezama Lima y los demás origenistas dibujan para la ciudad letrada cubana en su intento por despertar las posibilidades de la isla. Pero este mapa mexicano, ordenado de manera estratégica, no estaría completo sin un ingrediente hispanoamericano. En efecto, el número 13 de la revista es algo más que un homenaje a México: es también la muestra del ideario americano de los origenistas. Esto se comprende mejor al leer los textos que se incorporan al final de este número especial de la revista. El primero de ellos es el de Adolfo de Obieta, “Un país de Kafka en América”; el segundo, un poema del propio Lezama titulado “Danza de la Jerigonza”; y el tercero, un ensayo de Virgilio Piñera titulado “Notas sobre la literatura argentina hoy”.

⁴⁰⁹ “Homenaje a México”, *op. cit.*, p. 29.

⁴¹⁰ En el número 15 de *Orígenes*, Año IV, 1947, por ejemplo, se publica el ensayo de José Rodríguez Feo, “Frente a Tamayo” y en el número 22, Año VII, 1949, Julián Orbón publica el ensayo “Richard Strauss-José Clemente Orozco”. Sobre la recepción e influencia de la pintura mexicana en Cuba, véase Olga María Rodríguez Bolufé, *Relaciones artísticas entre Cuba y México (1920-1950). Momentos claves de una historia*, *op. cit.*

Como siempre, esta selección no es casual. En páginas anteriores hemos visto que, en el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, Lezama Lima postulaba que la expresión cubana debería estar a la altura de México y Argentina. Pues bien, esto es lo que parece actualizar el “Homenaje a México”, con el añadido del texto de Adolfo de Obieta (escritor argentino) y el análisis de Piñera sobre la literatura argentina. Esto es, Argentina se hace presente en un número de *Orígenes* dedicado a México. *Orígenes* incorpora así su propio proyecto cultural dentro de las páginas de la revista. En un extremo del mapa origenista, México; en el otro, Argentina.⁴¹¹ Hay un trazo simbólico de la literatura del continente de norte a sur en este número especial de *Orígenes*. Como dice Adriana Kanzepolsky, el número 13 de la revista opera una particular “construcción de lo americano”.⁴¹² Todo esto se justifica aún más si tomamos en cuenta que, entre los textos de México y los dedicados a la literatura argentina, el número 13 de la revista introduce un poema de la propia autoría de Lezama Lima, como si quisiera hacer presente (y hacerse presente dentro de) la literatura cubana en el centro de aquellas dos literaturas. Tal poema funciona en este sentido como un símbolo de lo insular cubano inserto en lo continental americano en el trazo de mapa imaginario que va de México a Argentina y viceversa. Es decir, México, Argentina y Cuba como tres países que, en el proyecto de Lezama, habían de expresar lo más profundo del continente.⁴¹³

Sin embargo, no hay horizontalidad en este mapa dibujado por Lezama Lima. Por el contenido de los textos, observamos que entre la expresión mexicana y la expresión argentina

⁴¹¹ Sobre las relaciones entre *Orígenes* y la literatura argentina, véase Francy Moreno H. *La invención de una cultura literaria: Sur y Orígenes. Dos revistas latinoamericanas del siglo XX*, México: CIALC/Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

⁴¹² Adriana Kanzepolsky, *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*, *op. cit.*, p. 83.

⁴¹³ En ese mismo año, Lezama Lima vuelve a ratificar este ideario en una carta dirigida a José Rodríguez Feo: “Creo que nuestra poesía debe tener más atención en el resto de América. Sólo puede compararse con la de México y Argentina. Me parece muy cierto lo que tú dices de la poesía colombiana. Rumian demasiado los gerundios y los participios pasivos, y la poesía se les vuelve notarial y escasa”, José Rodríguez Feo, *Mi correspondencia con Lezama Lima*, *op. cit.*, p. 88.

existe una disparidad. En efecto, el texto de Adolfo de Obieta habla de la manera en que el país del sur aún sigue en la búsqueda de una mejor expresión, lacerado como está por cuestiones ideológicas que azotan al país. De hecho, la nación ficticia de la que habla Obieta en su ensayo bien podría ser el trasunto de Argentina donde “El Gran Estado está al servicio de no se sabe quién”.⁴¹⁴ Argentina, en este caso, es el ejemplo de lo que sucede cuando la literatura se ve infectada por la ideología política. Por otro lado, el texto de Virgilio Piñera señala los “avances” y los “retrocesos” de la literatura de producción más reciente, describiéndola como una expresión que sufre de cierto “tantalismo” incluida la obra misma de Jorge Luis Borges.⁴¹⁵ Así, en la idea de Piñera, un exceso de política y de tantalismo era lo que causaba que la expresión literaria argentina todavía no hubiera alcanzado su forma definitiva. Esto, desde luego, nos ofrece una señal de por qué *Orígenes* dedica un número especial a México y no a Argentina. Haciendo una comparación entre ambas expresiones, los cubanos observan que, mientras México ya ha alcanzado su madurez literaria en una forma propia y universal, Argentina todavía se halla, como Cuba, en pleno desarrollo de sus posibilidades expresivas. De ahí que, para Lezama y los demás origenistas, México sea el modelo a seguir para los escritores cubanos, mientras que Argentina es todavía un compañero de viaje en la búsqueda de su forma.⁴¹⁶

Los siguientes números donde aparecen escritores de México no hacen sino repetir la muestra representativa de la cultura mexicana del número arriba mencionado, y dedican

⁴¹⁴ “Homenaje a México”, *op. cit.*, p. 31.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁴¹⁶ Como dice Adriana Kanzepolsky: “Si son estos dos países [México y Argentina] los que van a representar de un modo más o menos sistemático lo americano en *Orígenes* —más allá de cierta presencia circunstancial de autores hispanoamericanos de otras nacionalidades—, su lugar dentro de la revista cubana no va a ser simétrico. Al tiempo que México es para los cubanos una suerte de índice —pero también de una expresión que de algún modo se ha institucionalizado—, la literatura argentina, al no haber alcanzado todavía su forma definitiva, les posibilita una relación más horizontal”, Adriana Kanzepolsky, *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*, *op. cit.*, p. 86.

especial atención a la generación de escritores contemporáneos a Lezama Lima (que es la de Octavio Paz). Así sucede, por ejemplo, con el número 14 de 1947 donde Revueltas publica por primera vez el cuento “La frontera increíble”. O el número 18 de 1948, donde José Luis Martínez publica un ensayo que, de algún modo, encaja con el proyecto de Lezama de querer importar una visión particular de la literatura mexicana. El ensayo de José Luis Martínez se titula “Tendencias importantes de la literatura mexicana contemporánea”. En este texto, el autor mexicano, amigo íntimo de Octavio Paz, sigue el proceso de la literatura de México desde la etapa revolucionaria, tomando como punto de partida al Ateneo de la Juventud y la generación de 1915, pasando por la novela de la revolución y la literatura indigenista, hasta llegar a la generación de *Contemporáneos* y a la generación posterior a ésta, en la que participan él mismo y todos los que se agruparon por primera vez alrededor de Octavio Paz y la revista *Taller*.⁴¹⁷ Este texto puede considerarse como un colofón al número 13 dedicado a México, ya que José Luis Martínez hace un recuento de la unidad, continuidad y consistencia de la evolución de la literatura mexicana, características que precisamente elogiaba Lezama Lima en la presentación de aquel número especial. Comparando el texto de José Luis Martínez con las “Notas sobre la literatura argentina hoy” que Piñera publica en el número 13 de la revista, se nota otra vez la diferencia de procesos en ambas literaturas: la mexicana parece más consistente que la argentina en su proceso de evolución. De esta manera, vuelve a operar la visión origenista de tomar a México como ejemplo de modelo cultural.

La participación mexicana prosigue en el número 19 de *Orígenes*. Otra vez Octavio Paz cobra relevancia aquí. En este número, Lezama Lima promociona el libro *Diez poetas*

⁴¹⁷ José Luis Martínez, “Tendencias importantes de la literatura mexicana contemporánea”, *Orígenes*, La Habana, No. 18, Año V, 1948, pp. 38-42.

cubanos a través de la carta de Octavio Paz a Cintio Vitier, valiéndose nuevamente de una voz extranjera para autorizar la producción de los nuevos poetas cubanos.⁴¹⁸ El número 23, Año VI, de 1949, otra vez comienza con los poemas de Octavio Paz, situación que se repitió, como hemos visto, en el número 27 de 1951, cuando el mexicano publica tres poemas que incorporará a su libro *¿Águila o sol?* A las colaboraciones de Paz hay que agregar en este mismo número la de Ermilo Abreu Gómez, con el texto “Los abuelos”, un fragmento del Popol Vuh, quizá uno de los primeros acercamientos de Lezama a la mitología *k'iche`* que después utilizará en el primer ensayo de *La expresión americana*. Finalmente, en el último número de *Orígenes* (40, Año XIII, 1956), se publica un cuento de Carlos Fuentes “El que inventó la pólvora”, mismo que aparecerá después en su libro *Los días enmascarados*, casi como despedida de las colaboraciones mexicanas en la revista cubana.

Como se puede observar, México tuvo un papel preponderante en la revista *Orígenes* más que cualquier otra literatura. Ni siquiera en la *revista de avance* se hizo un homenaje similar al país azteca como el que fraguaron Lezama Lima y sus colegas. En su deseo de autorizar su proyecto cultural, el poeta cubano se vio en la necesidad de promover una visión particular de la literatura mexicana en la que su ideario insular se viera justificado. En este punto, *Orígenes* funcionó como un medio de promoción para el autor de *Muerte de Narciso* y del proyecto origenista. La importancia que el autor de *La expresión americana* le dio al “Homenaje a México” dentro de la revista la podemos encontrar en la carta que el poeta habanero le envía a José Rodríguez Feo en el mes de abril de 1947: “El número de *Orígenes* dedicado a México ha sido buscado y aclamado. Creo que la revista alcanzó ya su grado de

⁴¹⁸ El anuncio comienza así: “Adquiera en su librería *Diez poetas cubanos*, antología y notas de Cintio Vitier. El poeta mexicano Octavio Paz, dice, en carta a Cintio Vitier, de los “Diez poetas cubanos”, que muchos de los poetas de la antología ‘están llamados a llamados a ser excepcionales en la poesía de nuestra lengua y de nuestro tiempo’”. Este anuncio se repetirá hasta el número 24 de *Orígenes*.

sazón y ahora hay que cuidarla como Le Nôtre vigilaba una rosa”.⁴¹⁹ Después de 12 números de *Orígenes*, Lezama Lima ve en la entrega especial dedicada a México el punto máximo de la calidad literaria y manifestación artística que aspiraba para su revista y para la cultura cubana. Si los números anteriores habían servido para intervenir en el campo literario de la isla, dando a conocer una nueva generación de escritores preocupados por salvar a Cuba de su *impasse* cultural y por generar nuevos valores estéticos, el número “Homenaje a México” representaba una especie de culminación de tal empresa y al mismo tiempo la apertura hacia nuevas rutas. Constituía también una muestra de que el proyecto origenista no era algo aislado dentro del continente americano: México era un precedente, un compañero de viaje y un modelo a seguir.

JUEGO DE ESPEJOS: DIÁLOGO POÉTICO

Octavio Paz y José Lezama Lima jamás se conocieron en persona: “[Y]o le enviaba mis libros y él los suyos, nos escribíamos a veces, nos tratábamos de usted”, escribe el primero en “Refutación de los espejos”, poema-prólogo al poemario póstumo de Lezama, *Fragmentos a su imán*. Pero tal circunstancia, como vimos en la introducción, jamás fue impedimento para que ambos poetas se reconocieran mutuamente, se admiraran y se sintieran parte de una comunidad literaria que aspiraba operar la renovación en el campo de las letras hispanoamericanas. Hemos citado ya una carta de Paz a José Bianco, por entonces director de la colección “Genio y figura” de la Editorial Universitaria de Buenos Aires: “¿No dedicarás un libro a Lezama Lima? Él y Cortázar me parecen los escritores más notables de

⁴¹⁹ José Rodríguez Feo, *Mi correspondencia con Lezama Lima*, op. cit., p. 57.

mi generación”.⁴²⁰ Lo mismo hace en una carta de 1965 a José Luis Martínez, donde el autor de *Libertad bajo palabra* propone a su amigo mexicano la creación del “Premio de Literatura Juana Inés de la Cruz” y sugiere a Lezama para integrar el jurado calificador al lado de personalidades como Jorge Luis Borges y Pablo Neruda.⁴²¹ Ése era el valor que Paz le otorgaba a la figura y obra del cubano. Pero también el poeta mexicano era correspondido en este aspecto. En efecto, Lezama Lima manifestó constantemente una profunda admiración por el autor de *El laberinto de la soledad*. En la carta una carta a José Carlos Becerra, al enterarse Lezama de que Paz se encuentra en Londres, expresa lo siguiente: “Pero ahora yo supongo que debe haber un buen centro en torno a Octavio Paz, a quien todos queremos y admiramos. Supongo que usted lo verá con frecuencia; dígame la magnífica fiesta que es para mí leer sus poemas o sus grandes intuiciones críticas”.⁴²²

Dos poetas reconociéndose como compañeros de viaje, profesando una mutua admiración, estableciendo vínculos literarios más allá de las circunstancias geográficas y personales. Paz y Lezama Lima compartieron aquella “sensibilidad vital” de la que hablaba Ortega y Gasset al explicar el concepto de “generación”, ese espíritu de época que une en similar proyecto a diferentes personalidades en una misma comunidad. Paz vio en Lezama a uno de sus contemporáneos en su afán por modernizar la poesía hispanoamericana; Lezama vio en Paz a un compañero de viaje poético en su búsqueda por la expresión americana. Ambos se vieron como puntas de lanza en ese proyecto cultural de dimensiones transatlánticas, y en torno de ambos se generó una serie de prácticas de amistad y redes

⁴²⁰ En Guillermo Sheridan, “Concordia: Cartas a José Bianco”, en *Habitación con retratos. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, México: Era, 2015, pp.121-150, p. 135.

⁴²¹ Octavio Paz/José Luis Martínez, *Al calor de la amistad. Correspondencia, 1950-1984*, edición de Rodrigo Martínez Baracs, México: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 66.

⁴²² En José Carlos Becerra, *El otoño recorre las islas, op. cit.*, p. 306.

intelectuales que terminaron por marcar la historia de la literatura de nuestro continente. Y quizá por esta razón, la mejor muestra del vínculo y mutua admiración que se profesaron ambos escritores se halle precisamente en el terreno que les era común: la poesía. “Refutación de los espejos”, el poema que el mexicano escribió para presentar *Fragmentos a su imán* es ejemplar en este punto. Casualmente, en este mismo libro, Lezama Lima también escribe un poema dedicado a su homólogo mexicano. Hay en estos dos textos un recíproco homenaje y una pretensión por entablar un diálogo intertextual entre pares. También hay un deseo manifiesto de elevar las prácticas de amistad más allá de las circunstancias nacionales, geográficas o existenciales. La última parte de este estudio está dedicado, pues, a analizar el diálogo poético a través de la lectura de los dos textos mencionados.

“REFUTACIÓN DE LOS ESPEJOS”

“Refutación de los espejos” es un poema integrado por cuarenta y tres versículos que el autor de *Libertad bajo palabra* escribe como prólogo para el libro póstumo de Lezama Lima, *Fragmentos a su imán*.⁴²³ Esta circunstancia es significativa: Paz no escribe un ensayo, como lo hubiera hecho para el caso de cualquier otro escritor, sino un poema, sugiriendo que el mejor reconocimiento posible para un poeta como Lezama es el de la poesía. En este sentido, el poema funciona como un homenaje poético, pero también como rememoración de una lejana amistad, como espacio de unión entre los dos poetas y una forma de conjurar la muerte de un amigo.

⁴²³ José Lezama Lima, *Fragmentos a su imán*, poema-prólogo de Octavio Paz, México: Era, 1978, pp. 7-10.

En los versos iniciales Paz nos habla del descubrimiento de la poesía de Lezama Lima en las páginas de *Espuela de Plata*:

Leí su nombre por primera vez, hace más de cincuenta años, en *Espuela de Plata*, hoja de poesía.

¿A quién espoleaba esa espuela? Caballito de palo, caballo de ajedrez, caballito del diablo,
Veloz zumbido azul montado por un jinete que segaba jardines de tinta con un largo silbido.
El jinete desmontó y, alzando el yelmo de yerba, descubrió un rostro hecho de catorce letras:
yo vi, entre los chopos líquidos de las eles y los montes magnéticos de las emes,
rodeado de vocales —sólo faltaba la u, caracol de melancolía, ciervo enamorado de la luna—
a José Lezama Lima, apoyado con su vara políglota, pastor de imágenes.

Octavio Paz rememora su primer encuentro con Lezama Lima a través del acto de lectura.⁴²⁴ También señala el descubrimiento/ reconocimiento de un poeta a otro poeta como compañero de viaje generacional. La forma de convocar la presencia de Lezama se da a través del nombre: “un rostro hecho de catorce letras”. Por otro lado, nombrar a Lezama Lima como “pastor de imágenes” es uno de los mejores homenajes que el mexicano pudo haber realizado a su amigo de La Habana, sobre todo si tomamos en cuenta el valor simbólico de llamar “pastor” a un poeta que siempre profesó una cosmovisión católica del mundo (como Luis de Góngora), así como la importancia fundamental que representó para el poeta cubano el concepto de “Imagen”. En este punto, el autor de *Libertad bajo palabra* demuestra tener conocimiento sobre la visión de José Lezama Lima como poeta de la imagen.⁴²⁵ Esta idea volverá a repetirse más adelante en el poema cuando Octavio Paz comience a dibujar su propia *imagen* de Lezama.

⁴²⁴ La veracidad de este hecho la hemos discutido en la primera parte de este trabajo.

⁴²⁵ Emilio Bejel, *José Lezama Lima, poeta de la imagen*, Madrid: Huerga y Fierro, 1994.

En los siguientes versos Paz señala la revelación que experimentó al leer la poesía del cubano:

Me mostró un pobre cemento corazón de león y me dijo: a un puente, un gran puente, no se le ve.

Desde entonces cruzo puentes que van de aquí a allá, de nunca a siempre,
desde entonces, ingeniero de aire, construyo el puente inacabable entre lo audible y lo invisible.

Un detalle significativo en el poema de Paz es el de citar versos de Lezama Lima conforme avanza la materia del poema; sucede así un interesante juego de intertextualidad poética entre ambos escritores.⁴²⁶ En el fragmento anterior, por ejemplo, los versos de Lezama son las líneas que aparecen en cursivas y que pertenecen al poema “Un puente, un gran puente”, incluido en *Enemigo rumor* (1941):

Un puente, un gran puente que no se le ve,
un puente que transportaba borrachos
que decían que se tenían que nutrir de cemento,
mientras el pobre cemento con alma de león,
ofrecía sus riquezas de miniaturista,
pues sabed, los jueces, los puentes
se entretienen en pasar a los reyes destronados,

⁴²⁶ Gérard Genette define la “intertextualidad” en los siguientes términos: “defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto otro. Su forma más explícita literal es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa)”. Véase *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*, traducción de Cecilia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1989, p. 10.

que no han podido olvidar su última partida de ajedrez.⁴²⁷

A través del recurso a la cita, Octavio Paz funde su propia voz con la de Lezama en un solo crisol representado por el espacio simbólico del poema. En este sentido el poeta mexicano tiende un “puente” intertextual entre él y la figura del poeta cubano, el cual va más allá del contacto personal entre ambos escritores, más allá de la posición geográfica —Cuba y México— y de la condición vital de ambos poetas —la muerte de Lezama Lima—. El tópico del “puente” en el poema de Lezama también funciona como vínculo en otro sentido: para ambos escritores, *la poesía es un puente hacia la otra realidad*. En Lezama representa el acceso inconcluso al reino de la imagen: “Y no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira. Pero a cada paso dentro de esa enemistad, provoca estela o comunicación”.⁴²⁸ En Octavio Paz el puente es la posibilidad imaginaria de avanzar hacia la “otra orilla”: “La imagen es el puente que tiende el deseo entre el hombre y la realidad. El mundo del ‘ojalá’ es el de la imagen por comparación de semejanzas y su principal vehículo es la palabra ‘como’: esto es como aquello”.⁴²⁹

En los siguientes versos Paz intenta conjurar la muerte de Lezama Lima a través del diálogo con los muertos que T. S. Eliot señalaba como una de las funciones principales de la poesía: “Nos tratábamos de usted pero ahora, al leer en xerox el manuscrito de *Fragmentos*

⁴²⁷ José Lezama Lima, *Enemigo rumor*, en *Obras Completas*, t. I, pp. 748-751.

⁴²⁸ Carta a Cintio Vitier, otoño de 1944, *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, transcripción, selección y notas de Iván González Cruz, *op. cit.*, pp. 536-537.

⁴²⁹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, *op. cit.*, p. 66. Sobre la poesía de Paz como un puente hacia la otra orilla, véase Maya Schärer-Nussberger, *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 113-119.

a su imán, lo tuteo”. Es decir, el paso del “usted” al “tú” sucede a través del espacio de intimidad que ofrece el poema:

Tú no me oyes ya, tú eres silencio más allá de sentido y sin sentido, tú estás más acá de silencio y de ruido,

No obstante, puesto que has escrito: *sólo existen el bien y la ausencia*, tú existes y te tuteo.

Si el Agua Ígnea *demuestra que la imagen existe antes que el hombre*, tú eres ya tu imagen.

Has vuelto a ser lo que fuiste antes de ser José Lezama Lima: el bien y la ausencia en una sola imagen.

En esta ocasión Paz cita algunos versos de los poemas “Virgilio Piñera cumple 60 años” y “Las siete alegorías”, ambos incluidos en *Fragmentos a su imán*. En el primero de estos poemas, Lezama escribe lo siguiente: “Como sólo existen el bien y la ausencia,/ los demonios y los ángeles se esconden sonriendo”. En el segundo, afirma: “El Agua Ígnea demuestra que la imagen/ existió primero que el hombre,/ y que el hombre adquirirá ¿dónde?/ el disfraz final del Agua Ígnea”. Resulta interesante que Octavio Paz elija ambos poemas por encima de otros dentro de la vasta obra del poeta de La Habana. En primer lugar, está el poema dedicado a Virgilio Piñera, escritor con quien Lezama mantuvo una relación compleja de amistad-rivalidad durante varios años.⁴³⁰ Para Antón Arrufat, la relación Piñera-Lezama

⁴³⁰ Véase Carlos Espinoza, *Virgilio Piñera en primera persona*, La Habana: Unión, 2003, pp. 121-126: “En vida Piñera y Lezama tuvieron una amistad y enemistades, grandes disgustos y solemnes reconciliaciones, largas separaciones y duraderas concordias. En varias ocasiones Virgilio escribió sobre Lezama, en especial en la juventud, y fue de los primeros en señalar, desde las páginas de *Espuela de Plata*, la importancia de su poesía. Hay en este sentido un trabajo revelador, perteneciente a la vejez de Piñera, incluido en Valoración Múltiple sobre Lezama. Para el estudio de este antagonismo habría que establecer un diálogo, un curioso diálogo entre ese texto y el poema que Lezama dedica a Piñera cuando cumplió sesenta años y que está incluido en *Fragmentos a su imán*”. Sobre las relaciones “origenistas” de Lezama y Piñera, véase Antonio José Ponte, *El libro perdido de los origenistas*, México: Aldus, 2002; también Guillermo Cabrera Infante, *Mea Cuba*, México: Vuelta, 1993, pp. 405-443.

sería similar a la que se da entre Lope de Vega y Cervantes: “Hay momentos en que un artista descubre, encarnadas en otro que le es ajeno o que es un antagonista, las virtudes que él considera opuestas a las suyas. Ese artista asume entonces como razón profunda la abolición del otro”.⁴³¹ De hecho, el poema “Virgilio Piñera cumple 60 años” pertenece a ese diálogo interminable de concordancias y discordancias que Lezama y Virgilio Piñera sostuvieron en vida hasta el final de sus días. Se trata de un poema en el que el poeta habanero dirime parcialmente sus relaciones con el autor de *Electra Garrigó* mediante un acuerdo de paz con el “enemigo”. Ante la “ausencia”, parece decir Lezama, sólo existe el “bien” y el reconocimiento para el otro. Y he aquí que, por mediación de la intertextualidad operada en el poema, Octavio Paz se introduce en esta compleja relación cubana como *tercer elemento mexicano*, conformando así una tríada poética de amistad hispanoamericana que supera las circunstancias personales, las convergencias y las diferencias que hubieran existido entre ellos. Paz retoma un poema de amistad escrito por Lezama para devolvérselo en sus propios términos: las palabras que Lezama dedica a Virgilio Piñera las asimila el mexicano con la finalidad de dedicárselas al poeta cubano. El hecho de saber que para Lezama sólo existían “el bien y la ausencia”, le permite a Paz alcanzar cierta complicidad con el autor de *Paradiso* al grado de incluirse él mismo en su amistad con Virgilio Piñera. También le permite colmarlo de cierta realidad poética, aun cuando Lezama Lima ya haya fallecido: “tú existes y te tuteo”.

Esto se vincula con los otros versos que Paz retoma de “Las siete alegorías”: “Si el Agua Ígnea *demuestra que la imagen existe antes que el hombre*, tú eres ya tu imagen”. Decía Lezama: “La poesía ha sido en mí siempre vivencial, alrededor de una pausa, de un

⁴³¹ *Ibid.*, p. 123.

murmullo, se iba formando la novela-imagen, yo iba reconstruyendo por la imagen los restos de planetas perdidos, de zumbidos indescifrables”.⁴³² La imagen como conjuración de una ausencia, como encarnación de una realidad invisible: “Y la imagen, al verse y reconstruirse como imagen, crea una sustancia poética, como una huella o una estela que se cierran con la dureza de un material extremadamente cohesivo”.⁴³³ Nuevamente Paz se vale de esta idea lezamiana para invocar la presencia del autor cubano en la diégesis del poema, es decir, para dotarlo de “sustancia poética” tras su muerte. El dramatismo con el que Paz describe la ausencia de Lezama (“Tú no me oyes ya, tú eres silencio más allá de sentido y sin sentido, tú estás más acá de silencio y de ruido”) sólo es posible resolverlo a través del milagro que realiza la profesión de fe en la poesía: “Has vuelto a ser lo que fuiste antes de ser José Lezama Lima: el bien y la ausencia en una sola imagen”. De esta manera, Octavio Paz funda la *imagen* de Lezama Lima para liberarlo de la muerte.

¿De qué imagen se trata? Los siguientes versos ofrecen una respuesta:

...te veo:

estás sentado en una silla hecha de una sola nube de metal polisemio arrancado a la avaricia del diccionario,

y tus ojos contemplan tu poema —¿o es tu poema el que contempla las visiones de tus ojos?

—sea lo uno o lo otro, te veo: teatro de las metamorfosis, cámara de las transformaciones, templo del triple Hermes.

⁴³² Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas, *Interrogando a Lezama Lima*, op. cit., p. 8.

⁴³³ José Lezama Lima, “Las imágenes posibles”, en *Obras Completas*, t. II, p. 153.

En estos versos, Paz comienza a trazar la imagen de Lezama Lima como poeta hermético: un heredero de esa tradición que va de Sor Juana Inés de la Cruz al simbolismo de Stéphane Mallarmé.⁴³⁴

En el primer verso, el autor de *Libertad bajo palabra* proyecta una imagen de Lezama conocida para todos aquellos que lo visitaron en su casa: el poeta cubano sentado en un sillón, pipa en mano, profesando una liturgia poética en compañía de sus libros y sus pinturas.⁴³⁵ Pero esta vez tal sillón no es de madera, sino “de una sola nube de metal polisemio” —en una imagen casi religiosa—, a la manera de un *trono poético*. Así, Paz eleva a Lezama a un nivel superior de la existencia y, desde esa posición superior, el poeta cubano se dedica a transformar las palabras del diccionario —maestro del lenguaje y de la forma, multiplicador del sentido— por la gracia del poema. Ese nivel superior que imagina Paz para su amigo es el de la poesía: “teatro de las metamorfosis, cámara de las transformaciones, templo triple de Hermes”. Desde ese sitio, el cubano profesa una poesía anclada en la tradición del neoplatonismo hermético.⁴³⁶

La referencia al “triple de Hermes” confirma esta idea. Como se sabe, Hermes Trismegisto fue uno de los primeros pensadores de la humanidad a quien se le atribuyen enseñanzas —la mayoría de ellas provenientes de Egipto— mediante una serie de textos denominados “herméticos”.⁴³⁷ Astrólogo, alquimista y mago, la figura de Hermes

⁴³⁴ Sobre el hermetismo en Lezama, véase Aída Beaupied, *Narciso hermético. Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama Lima*, op. cit.

⁴³⁵ Armando Álvarez Bravo recuerda a Lezama de la siguiente manera: “Lo recuerdo sentado sobre una tabla de su sillón roto, ante un retrato enorme de su padre, el coronel Lezama. No tenía medios ni posibilidad de arreglarlo. Sus trabajos eran un tanto castigo del régimen como medios para tratar de manipularlo”. Armando Álvarez Bravo, “Recuerdos de José Lezama Lima”, en Gema Areta Marigó (ed.), *José Lezama Lima. La palabra extensiva*, Madrid: Verbum, 2011, pp. 11-28, p. 18.

⁴³⁶ Véase José Alsina Clota, *El neoplatonismo. Síntesis del espiritualismo antiguo*, Barcelona: Anthropos, 1989.

⁴³⁷ Véase la introducción de Walter Scott al *Corpus hermeticum y otros textos apócrifos*, selección y versión de Walter Scott, Madrid: Edaf, 1998, pp. 9-27.

Trismegisto se difumina en el inicio de los tiempos: para algunos, se trata del mismo Hermes alado, el mensajero fiel de Zeus en la mitología griega; para otros, es el Abraham bíblico resguardado por la tradición ocultista de Occidente; y, para otros, es un sabio del siglo VI a. C.⁴³⁸ Cualquiera que sea la solución a este enigma, el hecho de que Paz vincule a Lezama con Hermes Trismegisto lo coloca dentro de esta tradición hermética. Al respecto, son varios de los ensayos donde el autor de *Paradiso* hace referencia a las enseñanzas de Hermes Trismegisto como un ejemplo de sabiduría poética.⁴³⁹

En los siguientes versos la imagen de Lezama cobra mayor forma cuando Paz trace una serie de metáforas al poeta cubano. La primera de ellas es la siguiente:

Sí, tú eres la gran boa de la poesía de nuestra lengua que al enroscarse en sí misma se incendia
y al incendiarse asciende como el carro de Faetonte, el avión fulminado del *Sueño* de Sor Juana.

En el neoplatonismo hermético, la imagen de la serpiente devorándose a sí misma lleva el nombre de *Ouroboros*. El *Ouroboros* es entendido como el “símbolo del tiempo que se reproduce perpetuamente”: “A la serpiente, animal eterno a causa de su facultad de mudar de la propia piel en primavera, se le comparaba con la vegetación que muere y vuelve a brotar”.⁴⁴⁰ La filiación que propone Paz a través de esta simbología es directa: hay un arco que va de Hermes Trismegisto a Sor Juana y de Sor Juana a Lezama Lima. Si la poeta

⁴³⁸ José Alsina Clota, *El neoplatonismo*, op. cit., pp. 54-56.

⁴³⁹ Por ejemplo, la “Introducción a los vasos órficos”, en *La cantidad hechizada*, Vol. IV, edición crítica, introducción y notas de Leonor A. Ulloa y Justo C. Ulloa, Sevilla: Confluencias, 2013, pp. 155-184. En las notas a este ensayo, José Prats Sariol comenta: “Las leyendas de este maestro de maestros, promovido durante los primeros siglos del cristianismo, fascinaban a Lezama. Una vez comentó que le hubiera gustado mucho visitar el patio de Horus en Edfu” (p. 172).

⁴⁴⁰ Olivier Beigbeder, *Léxico de los símbolos*, traducción de Abundio Rodríguez, Madrid: Encuentro, 1989, p. 369.

mexicana es el “Ave Fénix” de las letras hispanoamericanas, Lezama Lima es el *Ouroboros* cuya poesía se cierra en sí misma para morir y renacer infinitamente en la búsqueda de la otra realidad. Y este eterno retorno poético —aquí también hay que recordar a Nietzsche— es el que también vincula a Lezama Lima con la figura de Faeton, aquel héroe mítico cuya empresa de domar al sol es recreada simbólicamente en el *Primero sueño* de Sor Juana. Conviene recordar aquí lo que afirma Paz respecto de este último poema:

El sueño que nos refiere el poema [*Primero sueño*] es una alegoría del *acto de conocer*. Describe la visión las dificultades del Entendimiento, sus vacilaciones y su osadía, su ánimo heroico: quiere conocer aunque sabe de antemano que seguramente fracasará. El modelo del alma —el *tipo*, subraya Sor Juana— es Faeton, el joven que Júpiter fulmina pero que eterniza su nombre al despeñarse. Ya antes había comparado la aspiración del alma hacia la Causa Primera a las pirámides egipcias. El modelo simbólico del ansia espiritual es la pirámide; el modelo mítico es Faeton, un personaje al que se siente secretamente ligada. Todo el poema está atravesado por un impulso hacia arriba; hay caídas, sí, pero el alma una y otra vez decide emprender el vuelo.⁴⁴¹

En este sentido, Paz ve la empresa poética de Lezama como la de un Faeton que aspira al conocimiento trascendente del mundo a través de la poesía, a sabiendas de que tal empresa conlleva una imposibilidad. La imagen del *Ouroboros* vuelve a hacerse presente en este intento cíclico de ascenso y descenso poético: “el alma una y otra vez decide emprender el vuelo”. A partir de este símbolo Paz proyecta la siguiente metáfora:

⁴⁴¹ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona: Seix-Barral, 1993, pp. 498-499.

Sí, tú eres *el pájaro que perfecciona el diccionario* y que, plantado sobre la piedra de las etimologías, canta —¿y qué dice su canto? Dice: cuacué cuacué— lo lúcido es lo lúdico y lo lúdico es lo agónico.

En este versículo, el poeta mexicano retoma nuevamente los versos que el cubano escribió en el poema “Oigo hablar” de *Fragmentos a su imán*:

Los animales hablan primero,
el pájaro perfeccionó el diccionario,
la orquesta sólo lo hizo girar, girar,
soltar sus espirales y recogerlas
en la manga de botones heráldicos.

Para Lezama, el pájaro es un símbolo de la poesía, uno de los portadores del lenguaje poético por excelencia. Tomando en cuenta lo anterior, los versos transcritos podrían ser leídos a través de la siguiente explicación que Paz plantea en *El arco y la lira*:

El universo verbal del poema no está hecho de los vocablos del diccionario, sino de los de la comunidad. El poeta no es un hombre rico en palabras muertas, sino en voces vivas. El lenguaje personal quiere decir lenguaje común revelado o transfigurado por el poeta. El más alto de los poetas herméticos definía así la misión del poema: “Dar un sentido más puro a las palabras de la tribu”. Y esto es cierto hasta en el sentido más superficial de la frase: vuelta al significado etimológico del vocablo y, asimismo, enriquecimiento de los idiomas. Gran número de voces que ahora nos parecen comunes y corrientes son invenciones, italianismos, neologismos y latinismos de Juan de Mena, Garcilaso o

Góngora. Las palabras del poeta son también las de la tribu o lo serán un día. El poeta transforma, recrea y purifica el idioma [...].⁴⁴²

Así, Lezama Lima, en la lectura de Octavio Paz, cumple la misión más alta de la poesía, a saber: *transformar, recrear y purificar* el idioma, las “palabras de la tribu”, de la comunidad. Y si antes el poeta cubano era el *Ouroboros* de la poesía hispanoamericana, ahora es el poeta que perfecciona el idioma español más allá de la retórica. Esto guarda relación con la siguiente metáfora que Paz utiliza para describir a Lezama Lima:

Sí, tú eres como el gato de la bruja de Michelet, *el lugarteniente de los participios* en la noche llena de esdrújulos.

El poeta mexicano prosigue aquí con su juego intertextual al citar los versos de otro poema de Lezama, “Mañana sábado”, también incluido en *Fragmentos a su imán*:

Llegó a su casa
y encontró el gato rengueante y hambriento.
Comenzó a lanzarle
tarjetas con disculpas de visitas.
El gato comenzó a escupir
fuego por la boca, preguntaba por qué
no lo habían llevado a la fiesta.
Más respeto conmigo, dijo,
relamiéndose el fuego:
soy el lugarteniente de los participios.

⁴⁴² Octavio Paz, *El arco y la lira, op. cit.*, pp. 45-46.

Se trata de un poema que Lezama dedica a Jules Michelet y su conocido ensayo *La bruja. Un estudio sobre las supersticiones en la Edad Media*, donde el ensayista francés narra la ceremonia del “sabbat”.⁴⁴³ El gato no representa otro símbolo más que las fuerzas subterráneas de la poesía. Su presencia en el contexto del sabbat, sus ojos de fuego y el vínculo con la figura de la bruja, coloca al autor de *Paradiso* dentro de una tradición no sólo hermética, sino también herética. Recuérdese que en *Los hijos del limo* Paz argumenta lo siguiente: “El proceso de la poesía ha sido un proceso religioso: la revolución ha condenado a la poesía como una herejía”.⁴⁴⁴ Así, Lezama es un hereje porque habla un lenguaje distinto al de la razón crítica de la modernidad: las palabras pertenecientes al tiempo originario en un mundo lleno de lenguaje utilitario.

La última metáfora de la que Paz se vale para trazar la imagen de Lezama es la siguiente:

Sí, tú eres el guardián del Spermatikos Logos y lo preservas, como tu maestro Carpócrates,
de la tiranía del cosmócrata.

Se trata de una metáfora que el poeta cubano hubiera visto con buenos ojos, pues el concepto de *logos spermatikos* es fundamental dentro de su poética. Es un concepto extraído de San Agustín y que el mismo Lezama Lima define como “la participación de cada palabra en el verbo universal, participación que atesoraba una respiración, que une lo visible con lo invisible, una digestión metamorfósica y un procesional espermático, que trueca el germen

⁴⁴³ Jules Michelet, *La bruja. Un estudio sobre las supersticiones en la Edad Media*, Madrid: Akal, 2004.

⁴⁴⁴ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, en *Obras Completas*, t. 1, p. 248.

en verbo universal”.⁴⁴⁵ El *logos spermatikos* es también en la terminología religiosa “una emanación del Logos divino [la Palabra de Dios], al cual se ha de identificar con el *Ánima mundo* de Platón”.⁴⁴⁶

Desde la visión de Paz, el autor de *Paradiso* es como un sacerdote encargado de resguardar la comunión entre la poesía y la divinidad, entre la palabra del poeta y la palabra de Dios. La metáfora cobra un matiz aún más religioso —casi cristiano— en el momento en que Paz hace referencia a Lezama como alumno de Carpócrates, considerado como uno de los fundadores de la secta gnóstica de los carpocratianos, influidos por el culto egipcio a Horus.⁴⁴⁷ La “tiranía del cosmócrata” a la que se refiere Paz es la pretensión de los cosmócratas que pretendían transformar los mitos en discursos lógicos para hacerlos más comprensibles.⁴⁴⁸ En este sentido, Lezama Lima protege la sacralidad de la poesía de todos aquellos “cosmócratas” o “arcontes” que pretenden “tiranizarla” mediante el discurso lógico.⁴⁴⁹ El poeta mexicano continúa con esta metáfora religiosa al grado de hacer una profesión de fe poética a favor de su contemporáneo:

⁴⁴⁵ José Lezama Lima, “Confluencias”, en *La cantidad hechizada*, *op. cit.*, pp. 835-867, p. 839.

⁴⁴⁶ Antonio Orbe, *La unción del verbo. Estudios Valentinianos*, vol. III, Roma: Universidad Gregoriana, 1961, pp. 84-85: “El término no significa que el *Logos Spermatikos* o alguna parte de él esté sembrada en el hombre. Sino que hay sembrada en el hombre, por el Logos Personal, una simiente que se distingue claramente de él, pero es no obstante una imitación de Logos, un conocimiento en que él se refleja”.

⁴⁴⁷ S. G. F. Brandon, *Diccionario de religiones comparadas*, traducción José Valente Malla, Madrid: Cristiandad, 1975, p. 372: “Carpócrates enseñó que el mundo había sido creado por los Arcontes, a los que habían quedado esclavizadas las almas de los hombres. El alma de Jesús fue capaz de vencer las pasiones de los hombres que los convierten en esclavos de los Arcontes. Los carpocratianos pueden llegar a poseer un poder igual o mayor”.

⁴⁴⁸ Kattia Chinchilla Sánchez, *Conociendo la mitología*, San José: Universidad de Costa Rica, 2003, p. 240.

⁴⁴⁹ Paula C. Parck interpreta los versos de Paz de la siguiente manera: “Paz sugiere a través de la poesía lezamiana que uno puede comprender la capacidad germinadora del lenguaje. En el momento de su lectura, las letras y las palabras se apartan de la materia y como los gnósticos carpocratianos, se puede ir hacia la búsqueda infinita de una lejanía que trasciende la realidad física”. Véase Paula C. Park, “El hechizo de las letras: El lenguaje poético y el “Pensamiento Asiático” de Octavio Paz”, en Roberto Cantú (ed.), *The Willow and the Spiral. Essays on Octavio Paz and the Poetic Imagination*, Cambridge: Cambridge Scholars, 2014, pp. 90-107, p. 95.

Los espejos repiten al mundo pero tus ojos lo cambian: tus ojos son la crítica de los espejos: creo en tus ojos.

Si el poema lleva por título “Refutación de los espejos” es precisamente por esta idea: para Paz, Lezama Lima no hace *mímesis* de la realidad en sus poemas, sino que con ellos *produce* otra realidad. Como dice Emilio Bejel: “El sentido principal de la metáfora lezamiana es ampliar el lenguaje y, como el lenguaje se constituye en realidad, expandir la realidad”.⁴⁵⁰ Es esta realidad que, en la imagen que dibuja Paz del poeta cubano, termina por redimirlo de la propia muerte y le ofrece la posibilidad de resurrección:

Ya entraste en *el espejo que camina hacia nosotros*, el espejo vacío de la poesía,
contradicción de las contradicciones, ya estás en la casa de las semejanzas,
ya eres, a los pies del Uno, sin cesar de ser otro,
idéntico a ti mismo.

Por la gracia del poema, el poeta es capaz de conjurar los efectos de la muerte. Lo dice Paz: “La poesía no se propone consolar al hombre de la muerte sino hacerle vislumbrar que vida y muerte son inseparables: son totalidad. Recuperar la vida concreta significa reunir la pareja vida-muerte, reconquistar lo uno en lo otro, el tú en el yo, y así descubrir la figura del mundo en la dispersión de sus fragmentos”.⁴⁵¹ Paz culmina el poema con los siguientes versos:

⁴⁵⁰ Emilio Bejel, *José Lezama Lima, poeta de la imagen*, op. cit., p. 43.

⁴⁵¹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, op. cit., p. 270.

José Lezama Lima: *qué pocos son capaces de pedir*, como tu amigo Víctor Manuel, *un regalo para regalarlo*.

Yo lo he imitado y te pedí un manojito de frases: te las regalo para que te reconozcas
—no en el que escribió esas frases sino en aquél—tú—mismo en que ellas te han convertido.

Es el último juego de la intertextualidad realizado por Paz a lo largo de todo el poema. Los versos que cita esta última se encuentran en el poema “Nuevo encuentro con Víctor Manuel” (*Fragmentos a su imán*) que, como el dedicado a Virgilio Piñera, es un poema sobre la celebración de la amistad, del don como sistema de intercambio poético:

Había que acercarse y alejarse,
sentir en tu presencia furia o sosiego.
Nos hacías sentir la justificación de una charla
de una esquina o profundizabas desusadamente
el hastío de las horas muertas.
Eras un elfo con cuernecillos de caracol.
Una vez me pidió él,
era para regalárselo a un amigo,
*y qué pocos son capaces de pedir un regalo
para regalarlo.*

La operación es poética y se basa en el don: Paz *regala* a Lezama el *regalo* que escribió para el pintor cubano Víctor Manuel. Así, las palabras de amistad que el poeta de La Habana afirma sobre la persona de Víctor Manuel también podrían decirse sobre el mismo Lezama. La recursividad en el poema de Paz opera de una forma circular, espejeante, donde el mexicano invita a Lezama a verse reflejado en sí mismo.

Octavio Paz ha construido un poema en el que celebra su amistad con Lezama Lima a través de sus propios poemas, en un diálogo intertextual en el que ambas voces —el “yo” y el “tú”— se funden en una misma identidad: “vuelta a uno mismo”.⁴⁵² El poema del mexicano también funciona a la manera de un “poema-espejo” en el que Lezama habrá de vislumbrar su propia imagen, de manera similar al personaje de su poema *Muerte de Narciso*: “te las regalo para que te reconozcas”.⁴⁵³ Esta metáfora, en algún sentido, es también una manera de “refutar a los espejos”. Así, los versos que escribe Paz constituyen el “marco” propicio para que opere ese juego espejeante, cíclico y autorreferencial hecho por un poeta frente otro.⁴⁵⁴ El poema de Paz funciona a la manera del *Ouroboros*: los versos de Lezama Lima referidos —en otro poema— se transforman en un juego interminable de reflejos para constituir su imagen infinita. Una jugada excepcional del poeta mexicano.

“OCTAVIO PAZ”

En *Fragmentos a su imán*, Lezama Lima incluye el poema titulado “Octavio Paz”.⁴⁵⁵ Cabe decir que Paz no es el único autor o artista a quien el poeta cubano dedica un poema en este libro póstumo. Allí encontramos, por ejemplo, la serie de versos agrupados bajo el nombre de “Décimas de la querencia”, dedicados a Fina García Marruz, Carlos y Rosario Spottorno,

⁴⁵² *Ibid.*, p. 136.

⁴⁵³ Al respecto, escribe Petronella Zetterlund, “‘Refutación de los espejos’ es un ejemplo de la lectura en doble plano, ya que ‘el manojo de frases’ que Paz toma prestado de Lezama Lima sirve para rendirle homenaje al poeta cubano, pero también para insertarlo en su propio universo poético y para resaltar las similitudes que existen entre la poesía de ambos”, Petronella Zetterlund, *Voces ajenas en la poesía de tardía de Octavio Paz: un estudio estilístico de Árbol adentro*, Lund: Centre de langues et de littérature, 2008, p. 43.

⁴⁵⁴ Sobre la autorreferencialidad en la poesía de Paz, véase Hugo J. Verani, *Octavio Paz: el poema como caminata*, México: Fondo de Cultura Económica, 2013. También Pere Gimferrer, *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona: Anagrama, 1990.

⁴⁵⁵ *Fragmentos a su imán*, *op. cit.*, pp. 27-28.

José Triana, Juan David, Darío Mora, Reinado Arenas, Luis Martínez Pedro y Reynaldo González. También hallamos los dirigidos a Virgilio Piñera (“Virgilio Piñera cumple 60 años”) y al pintor Víctor Manuel (Nuevo encuentro con Víctor Manuel), así como los poemas “Eloísa Lezama Lima”, “Mi esposa María Luisa” y “María Zambrano”, todos amigos de Lezama, familiares o personajes a quienes el autor de *Paradiso* admiraba. Lo que pretendía hacer el autor cubano con estos poemas era una *constelación familiar* cuyo vínculo más fuerte no fuera el de la sangre ni el de la nacionalidad o el estado civil, sino el profundo amor a la poesía. Octavio Paz queda incorporado como un integrante más de esa gran *familia poética* que aspiraba proyectar el poeta habanero. Este es uno de los sentidos que se le pueden atribuir al título del poemario: Lezama Lima es el “imán” hacia cuyo centro desea atraer a todos los demás “fragmentos” de esa familia.

Lo anterior es significativo, sobre todo si recordamos que, junto con *Oppiano Licario*, con *Fragmentos a su imán* Lezama pretendía cerrar el capítulo final de toda su visión poética iniciada cuarenta años antes. Como dice Rita Virginia Molinero: “Ningún título más lezamiano ni más adecuado para resumir una poética que ha ido trazando fielmente a través de sus textos. Se trata de percibir lo que sucede a su alrededor, desde lo más insignificante hasta lo más sublime; rescatar los más diversos fragmentos del universo con la fuerza poderosa de un imán”.⁴⁵⁶

El afán de Lezama Lima por alcanzar la “Unidad” en este libro final es patente. Lo más significativo para su vida, a saber, los conceptos, los poemas, los recuerdos, los amigos, los familiares o los libros, todos ellos “fragmentos” dispersos en el espacio indeterminado de la vida diaria, adquieren sentido y unidad en la visión global del libro. En este contexto, el

⁴⁵⁶ Rita Virginia Molinero, *José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*, Madrid: Playor, 1989, p. 69.

poema dedicado a Paz también representa uno de los “fragmentos” en la configuración de la poética unificadora de Lezama Lima.

El poema, de cuarenta y cuatro versos libres, se inicia de la siguiente manera:

En el chisporroteo del remolino
el guerrero japonés pregunta por su silencio,
le responden, en el descenso a los infiernos,
los huesos orinados con sangre
de la furiosa divinidad mexicana.

Sobra decir que quien encarna al “guerrero japonés” es Octavio Paz. En efecto, como dice Marie-Claire Zimmermann, el poema de Lezama “se refiere sobre todo al encuentro de diversas culturas en la obra del mexicano, y en particular al impacto de Oriente”.⁴⁵⁷ Esta idea habrá que matizarla más adelante, aunque, en principio, resulta plausible. Cabe recordar que en los años cincuenta Octavio Paz tradujo, junto con su amigo Eikichi Hayashiya, el cuaderno de viajes de Matsuo Basho que publicado posteriormente bajo el título de *Sendas de Oku*.⁴⁵⁸ Lezama Lima leyó este texto con gran admiración, según se desprende del archivo personal que se resguarda en la Biblioteca Nacional de Cuba “José Martí” y de los poemas de temática japonesa que el poeta de La Habana escribió por aquellas fechas.⁴⁵⁹ En este sentido, la identificación de Octavio Paz con el guerrero japonés pasa por la lectura lezamiana

⁴⁵⁷ Marie-Claire Zimmermann, “Imagen y verso en *Fragments a su imán*”, en Laurence Breysse-Chanet e Ina Salazar (coords.), *Gravitaciones en torno a la poesía de José Lezama Lima*, París: Le Manuscrit, 2010, pp. 275-300, pp. 292-293.

⁴⁵⁸ Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, versión de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1957.

⁴⁵⁹ Lezama Lima experimentó con la tradición del haikú japonés en los poemas “Haikai en gerundio”, en *Obras Completas*, t. I, p. 1119.

del libro de Matsuo Basho traducido por el mexicano. Y aquí conviene recordar las palabras que el mismo Paz escribe para contextualizar la obra de Matsuo Basho: “Desde el período *Muromachi* (1333-1600) la cultura japonesa se impregna de Zen. Para los *samurais*, Zen era el otro platillo de la balanza. En un extremo, el estilo de vida *bushido*, es decir, el estilo del guerrero vertido hacia el exterior; en el otro, la Ceremonia del té, la decoración floral, el Teatro Nô y, sustento al mismo tiempo que cima toda esta vida estética, cara al interior, la meditación Zen”.⁴⁶⁰

La idea de Lezama de ver a Paz como un guerrero japonés se vincula con estos dos extremos de la cultura japonesa, y en específico, con el estilo zen del guerrero que mira hacia el exterior.⁴⁶¹ Para Lezama, el poeta mexicano es alguien que se incorpora a la tradición de la poesía japonesa centrada en la figura del guerrero zen. Si la poesía, como dice Lezama Lima, es el “enemigo rumor” que desde la otra orilla nos interpela, Paz es el guerrero decidido a disputar con ella. La idea del guerrero japonés que “pregunta por su silencio” cobra mayor relevancia desde esta perspectiva. En primer lugar, porque es un concepto fundamental en la poética del autor de *El arco y la lira*, quien precisamente define a la poesía como “el silencio anterior al silencio”.⁴⁶² En segundo lugar, porque el “silencio” —relacionado con la idea de

⁴⁶⁰ *Sendas de Oku*, versión de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, *op. cit.*, p. 29. Cursivas de Octavio Paz.

⁴⁶¹ Ernesto Hernández Busto ha señalado la posible relación entre el “guerrero japonés” y la siguiente referencia a México en los diarios de Lezama: “Me visitan Cintio y Fina, después de su regreso de México. Hablamos de la prosodia mexicana. Fina y Cintio hacen parodias deliciosas de la pronunciación mexicana. Cintio las hace con más decisión; Fina lo hace con más lentitud, desconfianza y vacilación. Las palabras ‘ataques’ e ‘insurgentes’, son el centro de sus ejercicios de silabeo azteca. Dicen ‘atqs’, ‘insurgnts’, parece como si absorbieran una cantidad de aire, que sueltan súbitamente, como temerosos de que se les escapen, sobre las otras sílabas, que así quedan oscurecidas. ‘No hablan, dice Cintio, silban’. Como la serpiente, no como el jibarito en la mañana... Recuerdo un luchador japonés, visto en mi juventud, que en medio del combate lanzaba sílabas, para nosotros, sin sentido, pero que muy pronto creíamos descifrar, regalándonos el sentido. En esa parodia azteca, el curso del aire empleado en la conversación parece ser otro. Trata como de romper las palabras, de sumergirlas, de convertirlas en serpiente, oscurecidas por una tromba diminuta, graciosa de aire”, “Dos cartas de Octavio Paz a José Lezama Lima”, <https://zonaoctaviopaz.com/>.

⁴⁶² *El arco y la lira*, *op. cit.*, p. 56.

“vaciar la mente”— es también un concepto fundamental para la práctica del zen.⁴⁶³ Pero lo más interesante de los versos de Lezama es la relación que traza entre la pregunta de Octavio Paz sobre el silencio y la solución que recibe por parte de la poesía: “le responden, en el descenso a los infiernos,/ los huesos orinados con sangre/ de la furiosa divinidad mexicana”. Hay en este juego un “contrapunteo” por parte de Lezama entre la tradición japonesa y la tradición mexicana: la poesía de Paz no sólo se nutre de las formas de la poesía extranjera, en este caso la japonesa, sino también de lo más profundo de la cultura mexicana. Hay también una postura poética en la idea de Lezama: la poesía, para alcanzar la universalidad, ha de seguir los dictados más profundos que se derivan de la propia tradición nacional.

La referencia al “descenso a los infiernos” mexicanos es importante en este caso. El poeta cubano poseía una visión telúrica del paisaje de América Latina, según podemos apreciar en los ensayos de *La expresión americana*.⁴⁶⁴ Para Lezama el paisaje constituía cultura por sí mismo y tal cultura implicaba un impulso creador que había de seguir el poeta. Para el caso de la cultura mexicana, el cubano siempre vio en ella a un elemento soterrado, plutónico, subterráneo. La imagen de México que Lezama tenía era pues la de una cultura que recuperaba una parte de la tradición del mundo griego, más cercana al mundo del Hades que al mundo de Zeus, más próxima a las profundidades de la tierra que al Olimpo estelar, a Orfeo más que a Faeton. La poesía de Octavio Paz, en esta idea lezamiana, es la encarnación de esa tradición subterránea mexicana que recupera lo más profundo del mundo antiguo. El autor de *Libertad bajo palabra* pregunta por el silencio a la manera de un guerrero japonés de la tradición zen, pero en su interior la poesía le responde con “los huesos orinados con

⁴⁶³ Byung-Chul Han, *Filosofía del budismo Zen*, Barcelona: Herder, 2015, p. 68.

⁴⁶⁴ Véase Remedios Mataix, *Para una teoría de la cultura: La expresión americana de José Lezama Lima*, prólogo de José Carlos Rovira, Murcia: Cuadernos América sin Nombre, 2000, p. 51.

sangre/ de la furiosa divinidad mexicana”. De esta manera, para Lezama, la poesía de Paz resuelve una aparente tensión: por un lado, la pasividad zen dirigida hacia el exterior y, por otro, la furia de la divinidad mexicana que emerge desde el interior, cargada de toda la tradición órfica griega. Conjunción de culturas: el zen japonés unido a la tradición ctónica de los griegos a través del telurismo mexicano. Para el autor de *Paradiso*, esto es lo que conjuga la poesía de Octavio Paz.

Los siguientes versos continúan con la imagen del poeta mexicano como la confluencia de diversas tradiciones culturales:

El mazapán con las franjas del presagio
se iguala con la placenta de la vaca sagrada.
El pabellón de la vacuidad oprime una brisa alta
y la convierte en un caracol sangriento.

El “mazapán” mexicano unido a la “vaca sagrada” de los griegos: lo nacional con lo extranjero, lo tradicional con lo antiguo. En el ensayo “Voces que el americano rechazó”, Lezama Lima compara la prosa de Quevedo con el “mazapán”, debido al *amasijo* de ideas, metáforas y conceptos que incorpora con el menor número de palabras.⁴⁶⁵ Para el cubano, la poesía de Paz es similar en este sentido, pero con el añadido del “presagio”, como si se tratara de un poeta que también habla con la voz de profeta.

Es interesante que Lezama mencione el “pabellón de la vacuidad” en estos versos, dado que es un concepto fundamental para la poética que pretende construir en *Fragmentos a su imán*. En efecto, en este poemario el autor de *Paradiso* incluye el poema “El pabellón

⁴⁶⁵ José Lezama Lima, “Voces que el americano no rechazó”, en *Obras Completas*, t. II, p. 501.

del vacío”, suma de todo el sistema poético que ha venido construyendo durante largos años. Lezama extrae el concepto del “pabellón del vacío” de la cultura japonesa: remite al pequeño espacio de nombre *Tokonoma* dentro de las casas como símbolo del lugar espiritual zen.⁴⁶⁶ Como ha señalado Rita V. Molinero, parecería que esta idea del espacio vacío contradice a la misma poética de lo “lleno” en Lezama Lima, puesto que uno de los postulados del sistema poético del cubano es el deber que tiene el poeta de solventar la “ausencia de naturaleza” — la verdadera naturaleza primigenia se ha perdido— con la “sobrenaturaleza” de la poesía.⁴⁶⁷ Sin embargo, leyendo “El pabellón del vacío” de Lezama, nos damos cuenta de que tal contradicción no existe. Veamos:

Voy con el tornillo
preguntando en la pared,
un sonido sin color
un color tapado con un manto.
Pero vacilo y momentáneamente
ciego, apenas puedo sentirme.
De pronto, recuerdo,
con las uñas voy abriendo
el *tokonoma* en la pared.
Necesito un pequeño vacío,
allí me voy reduciendo
para reaparecer de nuevo,
palpame y poner la frente en su lugar.
Un pequeño vacío en la pared.

⁴⁶⁶ Sandra Buckley, *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*, New York: London and Nueva York, 2002, p. 528.

⁴⁶⁷ Rita Virginia Molinero, *José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*, op. cit., p. 75.

Lezama busca el vacío no para hacer una celebración de la vacuidad por sí misma, sino porque tal concepto le ofrece la oportunidad de “reaparecer de nuevo”, de colmar ese vacío precisamente con la “Imagen”.⁴⁶⁸ En este sentido, el vacío representa para el cubano la misma condición de posibilidad de la poesía: el vacío y el lleno quedan resueltos en un mismo espacio, en la “Unidad” que ofrece el poema. Que Lezama sugiera esta idea en un poema dedicado a Octavio Paz es más que significativo, dado que en el poeta mexicano también existe ese afán de unir los contrarios a través de operación poética donde, según Paz, “la nada misma se vuelve activa”.⁴⁶⁹ Todo esto coincide también con las palabras que Paz escribe sobre el estado zen en el prólogo a *Sendas de Oku*: “La cima del instante contemplativo es un estado paradójico: es un no ser en el que, de alguna manera, se da el pleno ser. Plenitud del vacío”.⁴⁷⁰ La coincidencia entre ambas poéticas es así manifiesta: hay un diálogo simbólico entre Lezama Lima y Octavio Paz que pasa a través de la exploración de la estética de la cultura japonesa.

Por otro lado, es interesante señalar también el hecho de que Lezama Lima utilice la metáfora del “caracol sangriento”, puesto que una de las definiciones más célebres del poeta cubano es esa: “La poesía es un caracol nocturno en un rectángulo de agua”.⁴⁷¹ El caracol sangriento es el símbolo de la poesía y, en el contexto del poema que analizamos, representa la transformación del “pabellón del vacío” en la sustancia poética que ejecuta el autor

⁴⁶⁸ En el mismo sentido, páginas más arriba hemos visto cómo la saturación barroca de *Paradiso* puede verse como complemento a la “vacuidad” del poema *Blanco* de Octavio Paz.

⁴⁶⁹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁷⁰ *Sendas de Oku*, versión de Octavio Paz y Eikichi Hayashiaya, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁷¹ José Lezama Lima, “Playas del árbol”, en *Obras Completas*, t. II, p. 510. Sobre la metáfora lezamiana de la poesía como “caracol nocturno”, véase Fina García Marruz, “La poesía es un caracol nocturno (En torno a *Imagen y Posibilidad*)”, en Pedro Simón (ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana: Casa de las Américas, 1970, pp. 243-275.

mediante su acto creador: Octavio Paz. Las coincidencias entre los dos escritores vuelven a surgir en este verso, sobre todo si recordamos que, para Octavio Paz, “el poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal”.⁴⁷² El caracol como símbolo de la poesía donde se guarda el recuerdo perdido en la noche de los tiempos (“caracol nocturno”), y en el que los contrarios se funden en una “armonía universal”.⁴⁷³

El acto creador que realiza el poeta queda representado en los siguientes versos:

En Río el carnaval tira de la sogá
y aparecemos en la sala recién iluminada.
En la isla de San Luis la conversación,
serpiente que penetra en el costado como la lanza,
hace visibles los faroles de la ciudad tibetana
y llueve, como un árbol, en los oídos.

Lezama se hace acompañar por Octavio Paz en un viaje simbólico: del latinoamericano Río de Janeiro a la isla parisina de San Luis. El mecanismo del viaje es puramente poético y se explica por el concepto de “vivencia oblicua” que el cubano incorporó dentro del desarrollo de su quehacer poético. En entrevista con Armando Álvarez Bravo, el poeta de La Habana explica este concepto de la siguiente manera: “La vivencia oblicua es

⁴⁷² *El arco y la lira*, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁷³ En este caso, la figura del caracol también remite al famoso poema de Rubén Darío del mismo nombre incluido en *Cantos de vida y esperanza* (“Caracol”), un texto donde el poeta nicaragüense pide a la poesía que abandone Europa y viaje a América, tal como lo hiciera Andrés Bello en su “Alocución a la poesía”. En este sentido, la figura del caracol sirve a Lezama para trazar una filiación de él y Paz con Rubén Darío y, en general, con toda la poesía del continente americano. Al respecto, recuérdese el extraordinario ensayo de Octavio Paz: “El caracol y la sirena: Rubén Darío”, en *Obras Completas*, t. 3, pp. 137-171. Sobre el significado continental del poema de Rubén Darío, véase Klaus Meyer-Minnemann, “‘Caracol’. Una respuesta de Rubén Darío al soneto ‘Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx’ de Stéphane Mallarmé”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2015, vol. 44, pp. 147-167.

como si un hombre, sin saberlo desde luego, al darle al vuelta al conmutador de su cuarto inaugurase una cascada en Ontario”.⁴⁷⁴ Dos eventos acaecidos en el mundo (“darle la vuelta al conmutador” y la “inauguración de una cascada en Ontario”) y que no siguen las leyes de la causalidad lógica o empírica y pueden, sin embargo, hallarse estrechamente vinculados por un tipo de causalidad especial, la *causalidad poética*. Esto es lo que sucede en los versos transcritos, cuando Lezama escribe que alguien “tira de la sogá” en Río de Janeiro y, de pronto, ambos poetas, él y Octavio Paz, aparecen en la “sala recién iluminada” de la isla de San Luis, en París. La “vivencia oblicua” es lo que ha unido a ambos poetas en un viaje más allá de las fronteras.

No podemos dejar de lado el hecho de que la referencia a la isla de San Luis en el poema señala la influencia de la poesía francesa en Octavio Paz. De lo japonés a lo mexicano, de lo mexicano a lo griego, de lo latinoamericano a lo francés. En este punto, el diálogo entre los dos poetas se realiza a través de la tradición francesa: Baudelaire, Mallarmé, Valéry y Claudel son escritores que tanto Paz como Lezama Lima admiraron profundamente. Pero hay una interpretación más: la isla de San Luis es también la metáfora de la *otra isla* desde donde escribe Lezama: Cuba. A su vez, una y otra hacen referencia a un espacio todavía mayor, esto es, a “La Isla” simbólica como centro cósmico de la poesía (“La ínsula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos”), una idea fundamental dentro del proyecto cultural de *Espuela de Plata* y de *Orígenes*. Es en ese espacio donde se lleva a cabo un encuentro figurado entre Octavio Paz y Lezama Lima, en el cual, a través de la “conversación”, se hacen visibles “los faroles de la ciudad tibetana”.

⁴⁷⁴ Armando Álvarez Bravo, “Suma de conversaciones”, *Valoración múltiple. José Lezama Lima*, edición de Roberto Méndez Martínez, La Habana: Casa de las Américas, 2010, pp. 43-52, p. 49.

El concepto de “ciudad tibetana” es importante para Lezama, quien a su vez lo retoma del pensamiento esotérico según el cual “la gigantesca y no interrumpida muralla que bordea toda la meseta del Tibet, desde el curso superior del río Khuan-Khé hasta las colinas de Karakorum, fue testigo de una civilización que duró millares de años, y que podría revelar a la humanidad bien extraños secretos”.⁴⁷⁵ La “ciudad tibetana” es la metáfora del espacio y el tiempo primigenios donde sólo es posible acceder a través de la poesía. Podemos decir que es el paraíso perdido al que aspira todo poeta. En palabras de Lezama, “la ciudad tibetana al final de Paraíso, donde lo real y lo irreal, lo cercano y lo lejano se confunden en un ideal de lontananza”.⁴⁷⁶ El poeta de La Habana se hace acompañar por Octavio Paz en la búsqueda poética de esa “ciudad tibetana” perdida en los “orígenes” de los tiempos. Y, en la trama del poema, esa búsqueda comienza a rendir frutos:

El murciélago trinitario,
extraño sosiego en la *tau* insular,
con su bigote lindo humeando.
Todo aquí y allí en acecho.
Es el ciervo que ve en las respuestas del río
a la sierpe, el deslizarse naturaleza
con escamas que convocan el ritmo inaugural.

El lenguaje de Lezama continúa siendo esotérico en este punto. El “murciélago trinitario” simboliza la unión de una “división tripartita” fundamental dentro de su sistema

⁴⁷⁵ Helena P. Blavatsky, *La doctrina secreta. Síntesis de la Ciencia, la Religión y la Filosofía*, volumen I, México: Berbera, 1990, p. 35.

⁴⁷⁶ José Lezama Lima, “Apuntes para una conferencia sobre *Paradiso*”, en *Paradiso*, edición crítica de Cintio Vitier, *op. cit.*, p. 710.

poético: poesía, poema, poeta. En palabras de Lezama: “Una sola unidad: la penetración de lo estelar en lo telúrico, que engendra el verbo, que forma la imagen”.⁴⁷⁷ Una trinidad que, por otro lado, también es señalada por Octavio Paz en las primeras páginas de *El arco y la lira*.⁴⁷⁸ Esa trinidad, que recuerda a la trinidad cristiana, permite el retorno al “ritmo inaugural”, al “extraño sosiego de la *tau* insular”, esto es, al tiempo originario en el que el ser humano todavía gozaba del paraíso. En el lenguaje esotérico el “Tau” (representado por una “T” mayúscula) es “la más antigua forma de la letra. Tal fue el símbolo de la Tercera Raza Raíz hasta el día de su caída simbólica”.⁴⁷⁹ Este tiempo remoto, primigenio, donde todo el lenguaje es la “más antigua forma de la letra”, adquiere sentido a través del acto mismo de nombrar:

Nombrar y hacer el nombre en la ceguera palpatoria.
La voz ordenando con la máscara a los reyes de Grecia,
la sangre que no se acostumbra a la tenaza nocturnal
y vuelve a la primigenia esfera en remolino.

Versos que nos recuerdan las palabras de Octavio Paz en *El arco y la lira*: “No hay pensamiento sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento: lo primero que hace el hombre frente a la realidad desconocida es nombrarla, bautizarla”.⁴⁸⁰ Y en este acto de “nombrar” primigenio, el poeta adquiere un mayor protagonismo:

⁴⁷⁷ “Apuntes para una conferencia sobre *Paradiso*”, *op. cit.*, p. 710.

⁴⁷⁸ “[H]ay poesía sin poemas; paisajes, personas y hechos suelen ser poéticos: son poesía sin ser poemas. Pues bien, cuando la poesía se da como una condensación del azar o es una cristalización de poderes ajenos a la voluntad creadora del poeta, nos enfrentamos a lo poético”, Octavio Paz, *El arco y la lira*, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁷⁹ Helena P. Blavatsky, *La doctrina secreta*, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁸⁰ Octavio Paz, *El arco y la lira*, *op. cit.*, p. 30.

El sacerdote, dormido en la terraza,
despierta en cada palabra que flecha
a la perdiz caída en su espejo de metal.
El movimiento de la palabra
en el instante del desprendimiento que comienza
a desfilar en la cantidad resistente,
en la posible ciudad creada
para los moradores increados, pero ya respirantes.

En el contexto del poema, el “sacerdote” es el poeta, pero también es Octavio Paz, quien a través de la creación poética activa todos los poderes de la poesía representados por el “movimiento de la palabra” y la “cantidad resistente”. Los “moradores increados, pero ya respirantes” que menciona Lezama y que ocupan un espacio en la “ciudad creada” por el poema, hacen referencia, dentro de su sistema poético del mundo, a todos los poderes invisibles que hacen resurgir la poesía y que se ponen en contacto con el mundo de lo visible.⁴⁸¹ Es en este punto en que se actualiza, en términos de Lezama, la unión más alta entre el mundo material y el mundo poético, entre la causalidad y lo incondicionado, entre la metáfora y la Imagen.

Los versos finales del poema remiten la transmutación definitiva que opera la poesía en su tarea de crear una nueva visión del mundo que nos rodea, o, como decía Lezama Lima, a la misión del poema de crear “sobrenaturaleza”:

⁴⁸¹ Al respecto, escribe Mónica María del Valle Idárraga: “Invisible en los renglones lezamianos es también naturalmente lo que escapa a la percepción ocular del ojo —o del razonamiento— cartesiano o material. Entran ahí lo mántico, lo onírico, los fantasmas y aparecidos —incluyendo al Cristo Resucitado, ese ser en el umbral, entre el Cielo y la Tierra— y toda la legión de habitantes de los ámbitos católicos de ultratumba, además de la magia y la llamada ‘superstición’, pues ‘todo lo desconocido es objeto de la poesía’”. Mónica María del Valle Idárraga, *La poética política de José Lezama Lima. Imagen y vacío en sus críticas de arte*, Medellín: Universidad de Antioquia, 2010, p. 29.

Las danzas llegaron con sus disfraces
al centro del bosque, pero ya el fuego
había desarraigado el horizonte.

La ciudad dormida evapora su lenguaje,
el incendio rodaba como agua
por los peldaños de los brazos.

La nueva ordenanza indescifrable
levantó la cabeza del naufragio que hablaba.

Sólo el incendio espejeaba
el tamaño silencioso del naufragio.

Hay aquí una imagen de renovación del mundo visible a través del “fuego”, elemento purificador por antonomasia dentro del pensamiento hermético que sigue Lezama Lima. Por un lado, el fuego sacraliza al mundo profano, como se enseña en el Antiguo Testamento a través de la “Zarza ardiente”; por otro, el fuego ofrece la posibilidad de un nuevo conocimiento del mundo, según se deduce del mito de Prometeo como dador del fuego a todos los hombres.⁴⁸² Pero este fuego, como en la tradición hermética, no es sólo el componente material que se incluye dentro de los cuatro elementos, sino que hace referencia también al “fuego primordial” del tiempo antes del tiempo, aquél que “consume toda acción en el plano de las ilusiones”.⁴⁸³ Para Lezama Lima, adepto al hermetismo neoplatónico, la “realidad” del mundo no es más que un mundo de apariencias y de falsas causalidades. De allí que el autor de *Paradiso* afirme: “La penetración de la imagen en la naturaleza engendra

⁴⁸² Carmelo Lisón Tolosana, “El fuego: permanencias y variaciones enigmáticas”, en José A. González Alcantud y María Jesús Buxó Rey (eds.), *El fuego. Mitos, ritos y realidades*, Barcelona: Anthropos, 1997, pp. 25-40, p. 25.

⁴⁸³ Helena P. Blavatsky, *La doctrina secreta*, op. cit., p. 190.

la sobrenaturaleza. No me canso de repetir la frase de Pascal que fue una verdadera revelación para mí: ‘como la verdadera naturaleza se ha perdido todo puede ser naturaleza’⁴⁸⁴. Por ello, la fuerza ígnea de la poesía permite trascender esa “realidad aparente” del mundo ofreciéndonos esbozos de su “Imagen” real (“Las danzas llegaron con sus disfraces/ pero el fuego había desarraigado el horizonte”).

Y junto al fuego, el agua ocupa un lugar fundamental dentro del sistema poético de Lezama. Para el cubano, fuego y agua son dos componentes importantes del poema: “Ya los maestros antiguos veían en el agua la materia y en el fuego la forma”.⁴⁸⁵ *Forma y fondo* coinciden la revelación poética (el “murciélago trinitario”: poema, poesía, poeta): “La ciudad dormida evapora su lenguaje,/ el incendio rodaba como agua/ por los peldaños de los brazos”. La alquimia de la poesía transmuta la *forma y la materia* del mundo en una “realidad” aún más real. En la idea de Lezama el poeta ha de buscar siempre ese objetivo último que, como se deduce del título del poema, es la empresa que se impuso Octavio Paz.

Sin embargo, tal empresa es siempre una tentativa:

La nueva ordenanza indescifrable
levantó la cabeza del naufragio que hablaba.
Sólo el incendio espejeaba
el tamaño silencioso del naufragio.

Esto es, el poeta pretende conjurar las ilusiones del mundo, trascender hacia la otra realidad o colmar al mundo de “sobrenaturaleza”, pero bajo el riesgo de la derrota, del

⁴⁸⁴ José Lezama Lima, “Confluencias”, en *La cantidad hechizada, op. cit.*, p. 841.

⁴⁸⁵ José Lezama Lima, “Julián del Casal”, en *Obras Completas*, t. II, p. 87.

“naufragio” de la poesía. No obstante, no le queda otra opción que seguir jugando el juego de las apariencias y el de la realidad real, el juego de lo visible y de lo invisible, o el juego interminable entre la razón y la poesía. El ensayo “Pascal y la poesía” nos puede dar mayores luces en este tema. Allí Lezama pone el ejemplo de un náufrago que fue confundido con un rey desaparecido:

Obrar como rey y tratarse como impostor, vivir en el misterio de la doble naturaleza. Vivir la visibilidad de la conducta y en el misterio de la extrañeza de las alianzas. El contacto de los infusos círculos de la sangre que descendemos, que de pronto afloran, según Pascal, para expresar la infinitud que está en el otro extremo de la doble naturaleza, de una visita que se esboza, del encentro como forma de conocimiento, una conversación, fuera de la causalidad, en la que inopinadas preguntas y respuestas, se enlazan, se corresponden, se hacen imprescindibles. La certeza del naufragio, es aquí la correspondencia al encuentro con el rey salfo, aceptado violentamente en la necesaria fatalidad de su falsía. He aquí una grandeza que va por encima del ceremonial y del acto de escoger. Devolver en el hombre es instituir el escoger de los dioses. El único indicio que podemos tener es ese escoger la divinidad, es su correspondencia con el devolver de los humanos. Luego ese devolver es la raíz de la imagen.⁴⁸⁶

Como dice Guillermo Sucre, el poeta es como ese “náufrago impostor” que se hace pasar por rey, no tanto para fingir en el poema según la idea de Fernando Pessoa, sino para “poder vivir” en el mundo de las apariencias.⁴⁸⁷ El naufragar a través de la poesía es destino del poeta, pero es uno que le hace llevar de mejor manera el destierro permanente en que vive

⁴⁸⁶ José Lezama Lima, “Pascal y la poesía”, en *Obras Completas*, t. II, p. 563.

⁴⁸⁷ Guillermo Sucre, “José Lezama Lima: el logos de la imaginación”, *Valoración múltiple. José Lezama Lima, op. cit.*, pp. 163-185, p. 173.

después de su expulsión del paraíso. Al final le queda la poesía como último recurso: “sólo el incendio espejeaba/ el tamaño silencioso del naufragio”.

Como se puede ver, en este poema de Lezama existe toda una visión sobre el destino que recae siempre sobre el poeta: la búsqueda de la “ciudad tibetana” para los “moradores increados”, los cuales llevan dentro de sí mismos la idea de un “naufragio” que ha de ser aceptado como destino. Así, Lezama dedica a Octavio Paz un poema donde somete a ambos al *peso compartido de la vocación poética*, a la fuerza de la fatalidad de la poesía. El autor de *Paradiso* se imagina junto a Octavio Paz como el poeta que busca la transmutación del mundo a través de la palabra. Él es un *fragmento* de Octavio Paz y el mexicano un *fragmento* de Lezama; ambos, a su vez, fragmentos que giran en torno a un centro mayor —el imán simbólico de *Fragmentos a su imán*— que es la poesía.

A partir de todo lo anterior, podemos decir que el diálogo lírico operado entre uno y otro poeta sucede en dos sentidos: de Octavio Paz a Lezama Lima, en la conjuración de la muerte a través de la imagen del poeta cubano, a quien Paz hace descender de la tradición hermética/barroca; de Lezama Lima a Octavio Paz, mediante el trazo de un destino compartido que ambos han de soportar en su aspiración de transformar el mundo.

El poema “Refutación de los espejos” es la respuesta al poema “Octavio Paz” en la medida en que Paz se convierte a sí mismo en agua para reflejar —intertextualmente— la imagen de Lezama Lima; el poema “Octavio Paz” es la *respuesta posible* a “Refutación de los espejos” en la medida en que Lezama Lima se coloca en el horizonte de visión de Octavio Paz para experimentar el destino de todo poeta. Un juego espejeante que abre las posibilidades en el diálogo textual que ambos realizan. En uno y en otro poema existe la tentativa de fundir ambas personalidades y poéticas en el espacio mismo del poema, llevando

el concepto de amistad más allá de las circunstancias personales, ideológicas y geográficas que los condicionaron, en definitiva: una amistad poética.

CONCLUSIONES

En las páginas anteriores he reflexionado sobre la manera en que Octavio Paz y José Lezama Lima intervinieron en los respectivos campos literarios de sus países mediante dos estrategias: la disputa directa —o indirecta— con la generación anterior y el trazo de vínculos entre ellos y otros escritores. Mi enfoque intentó ir más allá de las visiones agonísticas de la literatura —sostenidas por autores como Pierre Bourdieu o Harold Bloom— que sólo se interesan por la “lucha” de egos al interior del mundo literario. Sin dejar de lado este aspecto, en mi análisis quise introducir también el aspecto relacional representado por los vínculos de amistad y las prácticas de sociabilidad literaria. Este es un factor que muchas veces se deja de lado en la crítica literaria de América Latina. Los escritores no sólo rivalizan entre ellos para granjearse un lugar dentro de la tradición, sino que también trazan puentes, colaboran con otros escritores e intercambian bienes culturales con fines de consagración literaria. En el caso de nuestros aurores, se trata incluso del trazo de un intercambio del don poético. Ambos escritores son una muestra de que la búsqueda por inscribirse en la tradición es una cuestión compleja. Lo decía T. S. Eliot en un ensayo clásico: “La tradición encarna una cuestión de significado más amplio. No puede heredarse, y quien la quiera, habrá de obtenerla con gran esfuerzo”.⁴⁸⁸

Para Lezama y Paz, tal inscripción exigía una redefinición de la tradición misma, un ensanchamiento del campo literario en el que cada uno pudiera desarrollar su proyecto estético e instaurar una nueva sensibilidad. En ambos casos existía la necesidad de modificar

⁴⁸⁸ Thomas S. Eliot, *Lo clásico y el talento individual*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 9.

el orden literario que había dejado la generación anterior: Paz respecto del grupo de *Contemporáneos*, Lezama respecto de los escritores de la *revista de avance*. *Taller* y *Espuela de Plata*, las dos revistas que ambos escritores ayudaron a fundar y promover, sirvieron como órganos de confrontación con la generación de vanguardia en México y Cuba, al tiempo que fungieron como espacios simbólicos de integración intrageneracional y conformación de comunidades de mutuo reconocimiento y renovación cultural. Paz y Lezama también supieron apreciar la importancia de los escritores del exilio español. Figuras como Juan Ramón Jiménez, María Zambrano y Bernardo Clariana —entre otros— fueron claves en los proyectos del mexicano y del cubano. En una época de acendrado nacionalismo, Lezama y Paz trazaron puentes y abrieron espacios a las letras del exilio con el ánimo de demostrar el universalismo practicante de la nueva generación. A su vez, el magisterio de las grandes figuras del exilio ayudó a consagrar el proyecto de renovación generacional de ambos poetas.

Por otro lado, los vínculos e intercambios que se dieron entre Lezama y Paz fueron determinantes para el desarrollo de sus respectivos proyectos literarios. El mexicano siempre vio a su contemporáneo cubano como un compañero de viaje y una de las piezas fundamentales en su concepción histórica de la poesía hispanoamericana. Lezama, por su parte, veía en la obra de Paz un ejemplo de lo que debería hacerse en Cuba como uno de los centros poéticos del continente. Establecieron puentes, colaboraron entre ellos, se admiraron mutuamente porque se reconocían a sí mismos como pares de una nueva constelación poética. Paz promovió la obra de Lezama y de los origenistas, así como Lezama y los origenistas promovieron la obra de Paz. El intercambio fue fructífero en ambos sentidos, y dio como resultado la generación de un espacio de amistad literaria más allá de las fronteras nacionales. Paz y Lezama se convirtieron así en impulsores de una comunidad simbólica

(cubano-mexicana) que tenía su centro de gravedad en la poesía impulsada por el don y la participación.

Ahora bien, las similitudes, diferencias y relaciones entre Octavio Paz y Lezama Lima que hemos estudiado no terminan ahí. Todavía falta mucho por hacerse. Mi enfoque, como he señalado en la introducción, se ha concentrado más en las prácticas culturales de ambos autores que en el análisis de la obra misma. Un estudio completo necesita profundizar en este último aspecto, por ejemplo, en la indagación sobre la poética de los dos autores. Tanto en la introducción como en la primera parte de este estudio hemos señalado ya una diferencia fundamental: el joven Paz pretendía una poesía penetrada por la historia, mientras que Lezama aspiraba a una historia penetrada por la poesía. Pero decir esto no es suficiente y hay que matizar más este aspecto. Quizá un estudio comparativo entre ensayos como *El arco y la lira* y *Analecta del reloj*, o bien, entre *Los hijos del limo* y *La cantidad hechizada*, arroje mayores luces sobre el tema. Lo mismo puede decirse de un análisis de dos libros de poesía que soterradamente tienen mucho que decirse entre sí: *Libertad bajo palabra* y *La fijeza*.

Otro tema a destacar es el de la revisión de la tradición que ambos autores hicieron en sus ensayos de crítica literaria. Por ejemplo, las lecturas que llevaron a cabo sobre dos poetas del Siglo de Oro: Góngora y Quevedo. Lezama, por supuesto, entabló mayor diálogo con la obra y figura de Góngora (y Garcilaso), mientras que Paz se interesó más por la poesía de Quevedo. Estas opciones nos hablan mucho sobre la filiación de cada uno de ellos y de sus respectivas poéticas. El tema de Sor Juana es un punto que también merece la pena destacar. Cómo olvidar las encendidas páginas que Lezama dedica a la mexicana en *La expresión americana* y otros ensayos importantes del escritor cubano, así como la relevancia que tuvo Sor Juana Inés de la Cruz en la obra de Octavio Paz. Un estudio sobre la relación simbólica de ambos escritores con la autora de *Primero sueño* sería fundamental (¿es

necesario señalar la lo fructífero de un análisis centrado en la amistad que ambos poetas sostuvieron con Alfonso Reyes y su filiación “americanista”?).

Volviendo al aspecto de las prácticas culturales, el caso Paz-Lezama aún merece mayor tratamiento. Un asunto que no analizo en mi investigación es el de la relación del cubano y el mexicano durante el periodo del llamado *boom* de la literatura latinoamericana. Como hemos visto en la introducción, Paz siempre fue promotor de la obra poética de Lezama Lima desde los años cincuenta, a tal grado que le sugirió a Carlos Fuentes pidiera al cubano su colaboración para la *Revista Mexicana de Literatura*.⁴⁸⁹ Esta revista fue la primera en “importar” la poesía de Lezama a México antes de que el cubano cobrara mayor relevancia como novelista en los años sesenta a partir de la publicación de *Paradiso*. Y es que, para la consolidación de su proyecto de renovación generacional, Paz siempre vio a Lezama como uno de sus contemporáneos debido a su obra poética; los novelistas del *boom*, en cambio, adoptaron a Lezama como uno de los suyos gracias a *Paradiso*.⁴⁹⁰ Hay así un tipo de disputa simbólica por el “Lezama poeta” y el “Lezama novelista” entre Paz y los integrantes del *boom* (de hecho, esta es una de las razones por la que Paz argumentó siempre que *Paradiso* era más un gran poema que una novela).

En este mismo rubro, habría que avanzar en la relación triádica entre Paz, Lezama y Cortázar como integrantes de una misma promoción literaria (¿Y qué decir del triángulo Paz, Lezama y Fuentes?). El enclave mexicano/cubano/argentino que Lezama abanderó en varios de sus ensayos cobra fundamental trascendencia en esta relación. La invención de una “literatura latinoamericana” vista desde los idearios continentales de los tres escritores

⁴⁸⁹ Al respecto, Malva Flores ha señalado la importante presencia de Lezama Lima en las revistas *Plural* y *Vuelta*. Véase *Viaje de Vuelta. Estampas de una revista*, México: Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 87, 170-171, 174.

⁴⁹⁰ Este último tema ha sido analizado por Rafael Rojas, *La polis literaria, op. cit.* pp. 199-216.

representaría —más allá de los esfuerzos titánicos que exige tal empresa— un estudio de vital importancia para la comprensión de las prácticas culturales del escritor latinoamericano. En la investigación hemos señalado una posible línea de exploración en este aspecto: el poema *Blanco* de Paz guarda una relación oculta con el *Paradiso* de Lezama y ambos se vinculan con *Rayuela* de Cortázar. En este sentido, nos hallamos ante tres formas complementarias de “cifrar” la realidad de América Latina: el espacio (Paz), el signo (Lezama) y el juego (Cortázar). Hay una poética de la lectura y de la escritura en la obra de estos tres escritores contemporáneos de la literatura latinoamericana que es necesario relacionar.

Las investigaciones podrían expandirse aún más. No puedo señalarlas todas. Sólo me interesa destacar que aún queda mucho por hacer al respecto. Octavio Paz y Lezama Lima son dos autores que exigen la mayor concentración del investigador. Un estudio comparativo como el que apenas esbozamos en la introducción precisa la conjunción de esfuerzos múltiples tanto de la crítica lezamaiana como de la crítica paciana. El análisis de los intercambios, cruces y proyectos paralelos entre los dos autores podría ayudarnos a entender no sólo la manera en que estos poetas se convirtieron en promotores de una renovación generacional, sino también la forma en que nació, viajó y se consolidó una poética continental de un periodo determinado de la literatura latinoamericana. Esta poética, en muchos sentidos, estuvo vinculada a las aspiraciones de universalidad de aquellos años entre los escritores del continente. El movimiento que exigía tal poética era doble, uno hacia fuera y otro hacia dentro: reinventar la tradición nacional para alcanzar lo universal; expandir el espacio de lo universal para introducir lo nacional. Tales fueron las operaciones que se propusieron José Lezama Lima y Octavio Paz en la elaboración de su obra y en sus prácticas culturales (Y al lado de ellos, poetas como Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Vicente Gerbasi, Sara de Ibáñez,

Emilio Adolfo Westphalen, Alberto Girri, Pablo Antonio Cuadra, Enrique Molina, Roberto Juarroz, entre otros). Toda esta promoción de escritores buscó salir del *impasse* heredado de la vanguardia y abrir nuevos caminos a la tradición poética del continente. Se trataba de una comunidad letrada en la búsqueda de una poética que fuera más allá de las fronteras nacionales. Una idea que el propio Paz supo proyectar en varios de sus textos: “No hay poesía argentina, mexicana o venezolana: hay una poesía hispanoamericana o, más exactamente, una tradición y un estilo hispanoamericanos”.⁴⁹¹ El mismo concepto se perfila también en el “banquete literario” que ensaya Lezama Lima en el segundo capítulo de *La expresión americana*.⁴⁹² El proyecto de unidad de la poesía hispanoamericana, heredera de la tradición del modernismo, era una idea que Lezama y Paz supieron reinventar.

⁴⁹¹ Octavio Paz, “Prólogo” a *Poesía en movimiento*, en *Obras Completas*, t. 4, p. 113.

⁴⁹² José Lezama Lima, *La expresión americana*, *op. cit.* pp. 101-106.

FUENTES CONSULTADAS

I
DE OCTAVIO PAZ

OBRAS COMPLETAS

La mayoría de las referencias a las *Obras Completas* de Octavio Paz provienen de las siguientes ediciones:

Tomo 1: La casa de la memoria. Poesía e historia, México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Tomo 2: Excursiones/Incurciones. Dominio extranjero, México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Tomo 3: Fundación y discidencia. Dimonio hispánico, México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Tomo 4: Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano, México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Tomo 5: Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe, México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Tomo 6: Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Tomo 7: Los privilegios de la vista II. Arte de México, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Tomo 8: El peregrino en su patria. Historia y política de México, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Tomo 9: Ideas y costumbres I. La letra y el cetro, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Tomo 10: Ideas y costumbres II. Usos y símbolos, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Tomo 11: Obra poética I (1935-1970), México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Tomo 12: Obra poética II (1969-1998), México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Tomo 13: Miselánea I. Primeros escritos, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Tomo 14: Miselánea II, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Tomo 15: Miselánea III. Entrevistas, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

LIBROS, ENSAYOS, POESÍA

PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

_____, *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España*, Valencia: Ediciones Españolas-Nueva Colección Héroe, 1937.

_____, *Cuarenta años de escribir poesía. Conferencias en El Colegio Nacional*, México: El Colegio Nacional/El Equilibrista, 2014.

_____, *Por las sendas de la memoria. Prólogos a una obra*, México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

_____, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona: Seix-Barral, 1993.

_____, *Corriente alterna*, México: Siglo XXI, 2000.

_____, *Sueño en libertad. Escritos políticos*, selección y prólogo de Yvon Grenier, México: Seix Barral, 2001.

_____, *Xavier Villaurrutia en persona y obra*, México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

CARTAS

PAZ, Octavio/Martínez, José Luis, *Al calor de la amistad. Correspondencia 1950-1984*, edición de Rodrigo Martínez Baracs, México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

_____, “Para un epistolario cubano de Octavio Paz”, *Revista Casa de las Américas*, no. 211, abril-junio, 1998, pp. 102-127.

_____, *Cartas a Tomás Segovia*, México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

_____, *Cartas cruzadas, 1965-1970. Arnaldo Orfila/Octavio Paz*, México: Siglo XXI, 2013.

_____, *Correspondencia. Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939-1959)*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

II

DE JOSÉ LEZAMA LIMA

OBRAS COMPLETAS

La mayoría de las referencias a las *Obras Completas* de José Lezama Lima provienen de las siguientes ediciones:

Tomo I: Novela/Poesía completa, introducción de Cintio Vitier, México: Aguilar, 1975.

Tomo II: Ensayos/Cuentos, México: Aguilar, 1975.

LIBROS Y ENSAYOS

LEZAMA LIMA, José, *La expresión americana*, México, edición con el texto establecido por Irlemar Chiampi, México: Fondo de Cultura Económica, 2017.

_____, *Algunos tratados en La Habana*, Barcelona: Anagrama, 1971.

_____, *Diarios [1939-49/1956-58]*, compilación de Ciro Bianchi Ross, México: Era, 1994.

_____, *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*, La Habana: Letras Cubanas, 1993.

_____, *Fragmentos a su imán*, poema-prólogo de Octavio Paz, México: Era, 1978.

_____, *Imagen y posibilidad*, selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi, La Habana: Letras Cubanas, 1981.

_____, *La cantidad hechizada. Ensayos completos IV*, edición crítica, introducción y notas de Leonor A. Ulloa y Justo C. Ulloa, Sevilla: Confluencias, 2015.

_____, *Paradiso*, edición crítica de Cintio Vitier, México: Archivos, 1988.

CARTAS, ENTREVISTAS Y COMPILACIONES

LEZAMA LIMA, José, *Interrogando a Lezama Lima*, Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas, Barcelona: Anagrama, 1971.

_____, *Cartas (1939-1976)*, introducción y edición de Eloísa Lezama Lima, Madrid: Editorial Orígenes, 1979.

_____, *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, edición comentada e introducción de José Triana, Madrid: Verbum, 1998.

_____, *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, introducción, compilación y notas de Iván González Cruz, Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Aceres, S. A. 1998.

_____, *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima*, edición de Iván González Cruz, Valencia: Generalitat Valenciana/Conselleria de Cultura i Educació, 2000.

_____, *El espacio Gnóstico. Archivo de José Lezama Lima*, edición de Iván González Cruz, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2001.

_____, *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima*, edición de Iván González Cruz, Madrid: Verbum, 2000.

_____, *Querencia americana. Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima. Relaciones literarias y epistolario*, edición, introducción y notas de Javier Fornieles Ten. Prólogo de Juan Pedro Quiñonero, Sevilla: Espuela de Plata, 2009.

_____, y ZAMBRANO, María, *Correspondencia entre José Lezama Lima y María Zambrano y entre María Zambrano y María Luisa Bautista*, prólogo de Eloísa Lezama Lima, Tanghy Orbón y edición de Javier Fornieles Ten, Sevilla: Espuela de Plata, 2006.

III

GENERAL

ABREU GÓMEZ, Ermilo, “Nostalgia de la muerte”, *Ruta*, núm. 2, julio, 1938, pp. 139-140.

AGUILAR-ÁLVAREZ BAY, Tatiana, “Zambrano, Lezama y Valente: mística y racionalismo”, en Luzelena Gutiérrez Velasco y Sergio Ugalde Quintana (eds.), *Banquete de imágenes en el centenario de José Lezama Lima*, México: El Colegio de México, 2015, pp. 69-107.

ALADINO, Edinson, “El peregrino inmóvil: José Lezama Lima en México”, en Ana María Dolores Huerta Jaramillo y Lilián Illades Aguilar (coords.), *Trayectos de fulgor. Libros y viajes en circulación de saberes. Siglos XVI al XXI*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2016, 347-358.

ALBERTO, Eliseo, *Dos cubas libres. “Nadie quiere a Cuba más que yo”*, Barcelona: Península, 2004.

_____, *Informe contra mí mismo*, México: Alfaguara, 2011.

ALSINA CLOTA, José, *El neoplatonismo. Síntesis del espiritualismo antiguo*, Barcelona: Anthropos, 1989.

ALTAMIRANO, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.

ALTOLAGUIRRE, Manuel, “Noticia sobre Miguel Hernández”, *Espuela de Plata*, no. A, agosto-septiembre, 1939, pp. 13-14.

ALVARENGA, Luis, “‘Sólo lo difícil es estimulante’. José Lezama Lima y la revista *Verbum*”, en *Realidad: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, no. 85, 2002, pp. 95-108.

- ÁLVAREZ BRAVO, Armando, “Recuerdos de José Lezama Lima”, en Gema Areta Marigó (ed.), *José Lezama Lima. La palabra extensiva*, Madrid: Verbum, 2011, pp. 11-28.
- _____, “Suma de conversaciones”, *Valoración múltiple. José Lezama Lima*, edición de Roberto Méndez Martínez, La Habana: Casa de las Américas, 2010, pp. 43-52.
- _____, *Órbita de Lezama Lima*, La Habana: Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, 1994.
- ÁLVAREZ, Luis y GONZÁLEZ MAFUD, Ana María, *De Lezama Lima a Severo Sarduy (Lenguaje y neobarroco en Cuba)*, Santiago de Cuba: Instituto Cubano del Libro, 2013.
- ARCOS, Jorge Luis, “Los poetas de ‘Orígenes’”, prólogo a *Los poetas de “Orígenes”*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 7-21.
- ARENAS, Reinaldo, *Necesidad de libertad. Mariel: testimonio de un intelectual disidente*, México: Kosmos, 1986.
- ARETA MARIGÓ, Gema (ed.), *José Lezama Lima. La palabra extensiva*, Madrid: Verbum, 2011.
- _____, “La cultura del rumor”, Prólogo a la edición española de *Espuela de Plata. Cuaderno Bimestral de Arte y Poesía [La Habana, 1939-1941]*, Sevilla: Renacimiento, 2002, pp. 22-26.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María, *El arte del Renacimiento español*, Madrid: Encuentro, 2009.
- BARQUET, Jesús, “El grupo Orígenes ante el negrismo”, *Afro-Hispanic Review* 15.2, 1996.
- BASHO, Matsuo, *Sendas de Oku*, versión de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1957.
- BEAUPIED, Aída, *Narciso hermético. Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama Lima*, Liverpool: Liverpool University Press, 1997.

- BECERRA, José Carlos, *El otoño recorre las islas (Obra poética 1961/1970)*, México: Ediciones Era, 1973.
- BEIGBEDER, Olivier, *Léxico de los símbolos*, traducción de Abundio Rodríguez, Madrid: Encuentro, 1989.
- BEJEL, Emilio, *José Lezama Lima, poeta de la imagen*, Madrid: Huerga y Fierro, 1994.
- _____, “Poesía de la naturaleza ausente”, en *Revolución y cultura*, La Habana, febrero de 1990, pp. 8-14.
- BLAVATSKY, Helena. P., *La doctrina secreta. Síntesis de la Ciencia, la Religión y la Filosofía*, volumen I, México: Berbera, 1990.
- BLÁZQUEZ ESPINOSA, José Carlos, “Los jóvenes Paz, Huerta y Revueltas vistos por Ermilo Abreu Gómez”, *Graffylia*, no. 19, julio-diciembre, 2014, pp. 220-225.
- BORGES, Jorge Luis, “El escritor argentino y la tradición”, en *Obras Completas. 1923-1972*, Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 267-274.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, traducción de Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama, 2000.
- _____, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, traducción Alicia B. Gutiérrez, México: Siglo XXI, 2015, pp. 85-152.
- _____, “Para una ciencia de las obras”, en *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, traducción de Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama, 1994, pp. 53-73.
- BRANDON, S. G. F., *Diccionario de religiones comparadas*, traducción José Valente Malla, Madrid: Cristiandad, 1975.
- BRULL, Mariano, “Le Muguet (poema)”, *Espuela de Plata*, no. A, agosto-septiembre, 1939, p. 2.

- BUCKLEY, Sandra, *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*, New York: London and Nueva York, 2002.
- CABRERA INFANTE, Guillermo, *Mea Cuba*, México: Vuelta, 1993.
- CAJERO VÁZQUEZ, Antonio, “Los Contemporáneos en *Revista de Avance* (1927-1930)”, *La Jiribilla. Revista de cultura cubana*, no. 713, año XII, La Habana, Cuba, 2015, s/p. <http://www.epoca2.lajiribilla.cu/articulo/9536/los-contemporaneos-en-revista-de-avance-1927-1930> (Página consultada el 13 de febrero de 2018).
- CALLAEY, Eduardo R., *La masonería y sus orígenes cristianos. El esoterismo masónico en los antiguos documentos benedictinos*, Buenos Aires: Kier, 2006.
- CAMACHO-GINGERICH, Alina, *La cosmovisión poética de Lezama Lima en “Paradiso” y “Oppiano Licario”*, Miami: Ediciones Universal, 1990, p. 19.
- CAMPRUBÍ, Zenobia, *Diario. I Cuba (1937-1939)*, Graciela Palau de Nemes (ed.), Madrid: Alianza, 1991.
- CAÑETE QUESADA, Carmen, “José Lezama Lima y su noción de ‘teología insular’: lectura del *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*”, en *El exilio español ante los programas de identidad cultural en el Caribe insular (1934-1956)*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2011, pp. 101-133.
- CAPISTRÁN, Miguel, *Los contemporáneos por sí mismos*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *El río. Novelas de caballería*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- CARPENTIER, Alejo, “La muerte de Miguel Hernández”, *Carteles*, no. 32, agosto, 1939, p. 36.
- CARTER, Ronald, *Thirties Poets: “The Auden Group”*, Macmillan Publishers, 1984.

- CASANOVA, Pascale, “La producción de la universalidad literaria: El *Gran tour* de Ibsen en Europa”, en Diana Sanz Roig (comp.), *Bourdieu después de Bourdieu*, Madrid: Arcos, 2014, pp. 205-229.
- CASANOVAS, Martín, *Órbita de la Revista de Avance*, La Habana: UNEAC, 1965.
- _____, *Órbita de la Revista de Avance*, La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1965.
- CHINCHILLA SÁNCHEZ, Kattia, *Conociendo la mitología*, San José: Universidad de Costa Rica, 2003.
- CLARIANA, Bernardo, *Ardiente desnacer. Testimonio poético*, prólogo de María Zambrano, La Habana: Ediciones Mirador, 1943.
- _____, *Artículos y ensayos*, edición y estudio de Manuel Aznar Soler, Valencia: Diputació de València-Institució “Alfons el Magnànim”, 2014.
- CORREA PÉREZ, Alicia, “La generación de *Taller*, su revista y los exiliados”, *AIH. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 3, Monterrey, México, julio de 2007, pp. 491-512.
- CRUZ-MALAVÉ, Arnaldo, *El primitivo implorante. El “sistema poético del mundo” de José Lezama Lima*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1994.
- _____, “Entre la épica y el consumo: Lezama Lima y las revoluciones”, en Juan Pablo Lupi, Marta Hernández Salván y Jorge Maturano (eds.), *Asedios a lo increado. Nuevas perspectivas sobre Lezama Lima*, Madrid: Verbum, 2015, pp. 45-82.
- CUADRIELLO, José Domingo, *El exilio republicano español en Cuba*, Madrid: Siglo XXI, 2009.
- _____, *Los españoles en las letras cubanas durante el siglo XX. Diccionario bibliográfico*, Sevilla: Renacimiento, 2011.

- Delden, Maarten Van, *Reality in movement. Octavio Paz as Essayist and Public Intellectual*, Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 2021.
- DÍAZ, Duanel, *Los límites del origenismo*, Madrid: Colibrí, 2005.
- DÍAZ ARCINIEGA, Víctor, *Querrela por la cultura “revolucionaria”(1925)*, México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- DÍAZ INFANTE, Duanel, *Mañach o la República*, La Habana: Letras Cubanas, 2003.
- DÍAZ QUIÑONES, Arcadio, *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*, Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 2006.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Las vanguardias y la generación del 27*, Barcelona: Síntesis, 2004.
- DOBRY, Edgardo, *Orfeo en el quiosco de los diarios. Ensayos sobre poesía*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, *Octavio Paz en su siglo*, México: Debolsillo, 2016.
- ELIOT, T. S., *Criticar al crítico*, Madrid: Alianza, 1967.
- EHRLICHER, Hanno, “Publicitarse como intelectual “latino”: Rubén Darío y *La Revista Moderna de México*”, en Friedhelm Schmidt-Welle (coord.), *La historia intelectual como historia literaria*, México: El Colegio de México, 2014, pp. 35-66.
- ESCALANTE, Evodio, “Conjunciones y disyunciones en Octavio Paz y José Revueltas”, *Literatura mexicana*, XXVII, no. 2, 2016, pp. 97-109.
- _____, “Los seis errores más comunes de Octavio Paz acerca de Villaurrutia y los Contemporáneos”, en Evodio Escalante, *Las sendas perdidas de Octavio Paz*, México: Ediciones Sin Nombre/Universidad Autónoma Metropolitana, 2013, pp. 95-110.
- ESPINOZA, Carlos, *Virgilio Piñera en primera persona*, La Habana: Unión, 2003.

- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, La Habana: Instituto Cubano del Libro-Letras Cubanas, 2009.
- FERRATER MORA, José, “Razón y verdad”, *Espuela de Plata*, no. H, agosto, 1941, pp. 10-12.
- FLORES, Malva, *Viaje de Vuelta. Estampas de una revista*, México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- _____, *Estrella de dos puntas. Octavio Paz y Carlos Fuentes: Crónica de una amistad*, México: Ariel, 2020.
- FORNIELES TEN, Javier (ed.), *Querencia americana. José Ramón Jiménez y José Lezama Lima. Relaciones literarias y epistolario*, Sevilla: Espuela de Plata, 2009.
- FORSTER, Merlin H., “Latin American Vanguardismo: Chronology and Terminology”, en M. H. Forster, *Tradition and Renewal. Essays on Twentieth-Century Latin American Literature and Culture*, University of Illinois, 1975.
- FREEMAN, Stephen A., *The Middlebury College Foreign Language Schools, 1915-1979: The Story a Unique Idea*, Middlebury: Middlebury College Press, 1975.
- FUENTES, Ivette, *José Lezama Lima: hacia una mística poética. Algunas confluencias del pensamiento español en la obra de José Lezama Lima*, Madrid: Verbum, 2010.
- FUMAROLLI, Marc, *La República de las Letras*, traducción de José Ramón Monreal, Barcelona: Acantilado, 2013.
- GAMERRO, Carlos, *Harold Bloom y el canon literario*, Madrid: Campo de Ideas, 2010.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa, “Aventura y revolución: el proyecto novelístico de los Contemporáneos”, en Gustavo Jiménez Aguirre (coord.), *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011.
- GARCÍA VEGA, Lorenzo, *Los años de Orígenes*, Buenos Aires: BAJOLALUNA, 2007.

- GARCÍA, Manuel, *Memorias de posguerra. Diálogos con la cultura del exilio (1939-1975)*, Valencia: Universitat de València, 2014.
- GAZTELU, Ángel, “*Muerte de Narciso, rauda cetrería de metáforas*”, *Valoración múltiple. José Lezama Lima*, edición de Roberto Méndez Martínez, La Habana: Casa de las Américas, 2010, pp. 201-203.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*, traducción de Cecilia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1989.
- GILBERTO ADAME, Ángel, “El Premio Maldoror 1970”, *Zona Paz*, https://zonaoctaviopaz.com/detalle_conversacion/459/el-premio-maldoror-1970/ (consultada el 18 de octubre de 2021).
- GILLY, Adolfo, *El cardenismo. Una utopía mexicana*, México: Era, 2001.
- GIMÉNEZ, Gilberto, “Introducción a la sociología de Bourdieu”, en *Ensayos sobre Pierre Bourdieu y su obra*, Isabel Jiménez (coord.), México: Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Estudios sobre la Universidad/Plaza y Valdés, 2004, pp. 79-90.
- GIMFERRER, Pere, *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona: Anagrama, 1990.
- GOLL, Iván, “Jean Sans Terre a Cuba”, *Espuela de Plata*, no. E y F, abr.-may.-jun.-jul., 1940, pp. 1-2.
- GÓMEZ, Susana, “Cortázar lee a Lezama: una dificultad instrumental”, en Teresa Basile y Nancy Calomarde (eds.), *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...* Buenos Aires: Corregidor, 2013, pp. 165-186.
- GRENIER, Yvon, *Del arte a la política: Octavio Paz y la búsqueda de la libertad*, traductor de Ricardo Rubio, México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

- GUILLÉN, Claudio, *Entre el saber y el conocer. Moradas de estudio literario*, Valladolid: Universidad de Valladolid/Fundación Jorge Guillén, 2001.
- GUIRAO, Ramón, “El tigre, el mono y el venado (fábula lucumí)”, *Espuela de Plata*, no. B, octubre-noviembre, 1939, pp. 75-76.
- HAN, Byung-Chul, *Filosofía del budismo Zen*, Barcelona: Herder, 2015.
- HERNÁNDEZ BUSTO, Ernesto, “Dos cartas de Octavio Paz a José Lezama Lima”, <https://zonaoctaviopaz.com/>.
- HERNÁNDEZ QUEZADA, Javier, *La imago mexicana en la obra de José Lezama Lima*, Puebla: Universidad Iberoamericana de Puebla, 2011.
- IDÁRRAGA, Mónica María del Valle, *La poética política de José Lezama Lima. Imagen y vacío en sus críticas de arte*, Medellín: Universidad de Antioquia, 2010.
- ILLADES, Carlos, *El marxismo en México. Una historia intelectual*, Madrid: Taurus, 2018.
- IRIARTE, Alfredo, “Querido gordo: cartas y viajes literarios de José Lezama Lima”, *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, No. 20, 2009.
- IRIARTE, Ignacio, “El ensayo de José Lezama Lima: una lengua nacional para los temas universales”, *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 21, no. 24, Mar de la Plata, Argentina, 2012, pp. 139-156.
- _____, “Los secretos de La Habana”, en Teresa Basile y Nancy Calomarde (eds.), *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...* Buenos Aires: Corregidor, 2013, pp. 377-394.
- JAIMES, Héctor (coord.), *Octavio Paz: la dimensión estética del ensayo*, México: Siglo XXI, 2004.
- _____, “Tradición y vanguardia: La expresión americana de José Lezama Lima”, en Liliana Weinberg (coord.), *Estrategias del pensar. Ensayo y prosa de ideas en América*

- Latina. Siglo XX*, Volumen II, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, pp.105-126.
- JAMESON, Fredric, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, traducción de Horacio Pons, Barcelona: Gedisa, 2004.
- JAUSS, Hans Robert, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid: La Balda de la Medusa, 2004.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (comp.), *La poesía cubana en 1936*, prólogo y apéndice de Juan Ramón Jiménez, comentario final de José Ma. Chacón y Calvo, La Habana: Institución Hispanocubana de Cultura, 1937.
- _____, “A Enrique Díez-Canedo”, *Cartas literarias*, Barcelona: Bruguera, 1977.
- _____, “De mi diario poético, 1936-1937”, *Universidad de La Habana*, vol. 15, noviembre-diciembre, 1937.
- KANZEPOLSKI, Adriana, *Un dibujo del mundo: extranjero en orígenes*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- _____, “Acerca de algunos extranjeros: de *Orígenes* a *Ciclón*”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, Núms. 208-209, Julio-Diciembre, 2004, pp. 839-855.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus, “‘Caracol’. Una respuesta de Rubén Darío al soneto ‘Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx’ de Stéphane Mallarmé”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2015, vol. 44, pp. 147-167.
- KING, John, *Plural en la cultura literaria y política latinoamericana. De Tlatelolco a “El ogro filantrópico”*, México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- KRAUZE, Enrique, *Octavio Paz. El poeta y la Revolución*, México: Debolsillo, 2011.
- LEÓN, María Teresa (comp.), *Crónica general de la guerra civil*, Sevilla: Renacimiento, 2007.

- LESMESS ALBIS, Marta, *Revista de Avance o el delirio de la originalidad americana*, La Habana: Casa Editorial Abril, 1996.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo, “El fuego: permanencias y variaciones enigmáticas”, en José A. González Alcantud y María Jesús Buxó Rey (eds.), *El fuego. Mitos, ritos y realidades*, Barcelona: Anthropos, 1997, pp. 25-40.
- LIZAOLA, Julieta, “María Zambrano en México”, *Revista de Hispanismo Filosófico*, no. 13, 2008, pp. 107-112.
- LLORENS, Vicente, *Memorias de una emigración. Santo Domingo, 1939-1945*, edición, estudio y notas de Manuel Aznar Soler, Valencia: Renacimiento, 2006.
- LÓPEZ ÁVALOS, Martín, *La clase política cubana o la historia de una frustración. Las élites nacionalistas*, México: Siglo XXI/Universidad de Quintana Roo, 2003.
- LÓPEZ MEZA, Enrique, “Días habaneros de Alfonso Reyes”, *Revista de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí*, Año 107, No. 2, 2016, pp. 187-191.
- LÓPEZ PLAZA, Angélica, “Políticas textuales y gráficas de *Taller*: diálogos literarios entre escritores mexicanos y exiliados españoles”, en Liliana Weinberg (2017), *El ensayo en diálogo*, t. II, México: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe/Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 83-106.
- LUJÁN, María Marta, “José Lezama Lima y la Revolución cubana”, en Teresa Basile y Nancy Calomarde (eds.), *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...* Buenos Aires: Corregidor, 2013, pp. 335-348.
- LUPI, Juan Pablo y SALGADO, César A. (eds.), *La futuridad del naufragio. Orígenes, estelas y derivas*. Leiden: Almenara, 2019.

- MACHADO, Álvaro Manuel, “Octavio Paz e José Lezama Lima: Neo-Barroco, Cultura Aberta, Nova Cosmogonía”, en Camões. *Revista de Letras e Cultura Lusófonas*, no. 2, jul-set, 1998, pp. 29-36.
- MAGIS, Carlos Horacio, *La poesía hermética de Octavio Paz*, México: El Colegio de México, 1978.
- MANUEL MATEO, José, *En el umbral de Antígona. Notas sobre la poética y la narrativa de José Revueltas*, México: Siglo XXI, 2011.
- MANZONI, Celina, *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, La Habana: Casa de las Américas, 2001.
- MAÑACH, Jorge, “El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta al poeta José Lezama Lima”, *Bohemia*, La Habana, no. 39, 25 de septiembre, 1949, pp. 78-90.
- MARINELLO, Juan, “México en España”, *Escritos sociales*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, pp. 118-125.
- MARTÍNEZ, Ana Teresa, *Pierre Bourdieu: Razones prácticas y lecciones de una práctica sociológica. Del estructuralismo genético a la sociología reflexiva*, Buenos Aires: Manantial, 2007.
- MARTÍNEZ, José Luis, “Tendencias importantes de la literatura mexicana contemporánea”, *Orígenes*, La Habana, No. 18, Año V, 1948, pp. 38-42.
- MARTÍNEZ, Lisset, *El escritor como crítico literario: una aproximación a Octavio Paz y José Lezama Lima*, St. John’s University, 2000.
- MATA, Rodolfo, “La vanguardia silenciosa”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, Núm. 224, Julio-Septiembre, 2008, pp. 635-648.
- MATAIX, Remedios, *Para una teoría de la cultura: La expresión americana de José Lezama Lima*, prólogo de José Carlos Rovira, Murcia: Cuadernos América sin Nombre, 2000.

- _____, *La escritura de lo posible. El sistema poético de José Lezama Lima*, Lérida: Universitat de Lleida, 2000.
- MATEO PALMER, Margarita, “Las palabras como peces de la cascada: Lezama Lima y el lenguaje”, *Valoración múltiple. José Lezama Lima*, edición de Roberto Méndez Martínez, La Habana: Casa de las Américas, 2010, pp. 339-351.
- MATEO PALMER, Ana Margarita y ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Luis, *El Caribe en su discurso literario*, México: Siglo XXI-Estado Libre y Soberano de Quintana Roo, 2004.
- MATESANZ, José Antonio, *Las raíces del exilio. México ante la guerra civil española, 1936-1939*, México: El Colegio Nacional/Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- MATURANO, Jorge, “La resaca de la insularidad”, en Juan Pablo Lupi, Marta Hernández Salván y Jorge Maturano (eds.), *Asedios a lo increado. Nuevas perspectivas sobre Lezama Lima*, Madrid: Verbum, 2015, pp. 19-44.
- MEDINA, Rubén, *Autor, autoridad y autorización: escritura y poética en Octavio Paz*, México: El Colegio de México, 1999.
- MICHELET, Jules, *La bruja. Un estudio sobre las supersticiones en la Edad Media*, Madrid: Akal, 2004.
- MOLINERO, Rita Virginia, *José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*, Madrid: Playor, 1989.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Adonde yo soy tú somos nosotros. Octavio Pa: crónica de vida y obra*, México: Hoja Casa, 2000.
- MORENO, Francy H., *La invención de una cultura literaria: Sur y Orígenes. Dos revistas latinoamericanas del siglo XX*, México: CIALC/Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina, “María Zambrano en Morelia ante una ventana”, *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, no. 26, 2003, pp. 311-320.
- NEGRÍN MUÑOZ, Edith, “José Revueltas y las palabras sagradas: de la metafísica a la política”, *Relaciones*, no. 44, México, 1990, pp.157-170.
- NETTEL, Guadalupe, *Octavio Paz. Palabras en libertad*, México: Taurus/COLMEX, 2014.
- OCHOA, Adriana de Teresa, *Octavio Paz 1931-1943: génesis de una poética romántica*, México: UNAM-FFyL, 2009.
- OJEDA, Alan, “La herencia hermética de la literatura latinoamericana. Tradiciones subterráneas en Octavio Paz y José Lezama Lima”, *Revista Luthor*, No. 40, 2018, pp. 23-36.
- OJEDA, Jorge Arturo, *La cabeza rota: La poética de Octavio Paz*, México: Premiá Editora, 1983.
- ORBE, Antonio, *La unción del verbo. Estudios Valentinianos*, vol. III, Roma: Universidad Gregoriana, 1961.
- ORBÓN, Julián, “Richard Strauss-José Clemente Orozco”, No. 22, Año VII, 1949.
- ORTEGA Y GASSET, José, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid: Calpe, 1923.
- PALMER, Michael, “Paz y el vanguardismo”, *Homenaje a Octavio Paz*, Nueva York: Instituto Cultural Mexicano de Nueva York-Instituto Cultural Mexicano de Whashington-Fundación Octavio Paz, 2001, pp. 89-105.
- PARK, Paula C., “El hechizo de las letras: El lenguaje poético y el ‘Pensamiento Asiático’ de Octavio Paz”, en Roberto Cantú (ed.), *The Willow and the Spiral. Essays on Octavio Paz and the Poetic Imagination*, Cambridge: Cambridge Scholars, 2014, pp. 90-107.
- PASTÉN, J. Agustín, *Octavio Paz: crítico practicante en busca de una poética*, Madrid: Pliegos, 1999.

- PERALES CONTRERAS, Jaime, *Octavio Paz y su círculo intelectual*, México: Coyoacán, 2013.
- PEREIRA, Armando (coord.), *Diccionario de literatura mexicana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Coyoacán, 2000.
- _____, “El Curso Delfico”, en *Paradiso*, edición crítica de Cintio Vitier, México: Archivos, 1988, pp. 598-618.
- PÉREZ CISNEROS, Guy, “Presencia de ocho pintores”, *Verbum*, 1, pp. 56-67.
- _____, “Sexo, Símbolo y Paisaje”, *Espuela de Plata*, no. A, agosto-septiembre, 1939, pp. 11-13.
- PERMUY LEYVA, Madeleine, “María Zambrano, y su razón poética en la Cuba secreta”, *normal Revista*, 1-2, 2010, pp. 64-72.
- PINILLA, Augusto, *Cortázar y Lezama: un encuentro iberoamericano*, Colombia: Sic, 2003, pp. 61-69.
- PIÑERA, Virgilio, “Dos poetas, dos poemas, dos modos de poesía”, *Espuela de Plata*, no. H, agosto, 1941, pp. 206-209.
- PITA GONZÁLEZ, Alejandra (comp.), *Redes transnacionales en América Latina durante la entreguerra*, México: Miguel Ángel Porrúa, 2016.
- PONTE, Antonio José, *El libro perdido de los origenistas*, México: Aldus, 2002.
- PORBÉN, Pedro P., *La revolución deseada: prácticas culturales del hombre nuevo en Cuba*, Madrid: Verbum, 2014.
- PRATS SARIOL, José, “La revista ‘Orígenes’”, *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*, vol. I, Centre de Recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers, Francia: Espiral/Fundamentos, 1984, en pp. 37-57.
- _____, “Lezama, Puebla, una imagen”, en Víctor Toledo (ed.), *Refutación de los espejos*, México: Universidad de Puebla, 2010, pp. 48-54.

- PREMAT, Julio, “Leer los comienzos, Orientaciones teóricas, Borges, Saer”, *Cuaderno lírico. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, 7, 2012, pp. 1-18.
- QUINTERO ÁLVAREZ, Alberto, “La metamorfosis de Franz Kafka”, *Taller*, no. 2, abril, 1939, pp. 37-38.
- _____, “Sobre la inteligencia”, *Taller*, no. 1, diciembre, 1938, pp. 55-56.
- RAMÍREZ ALMANZA, Antonio, *Para una presencia de Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí en Cuba*, Huelva: Facediciones, 2016.
- RASHKIN, Elissa J., *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, traducción de Daniel Alberto Reynoso y Víctor Altamirano, México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- REVUELTAS, José, “La Iglesia y el hombre”, *Taller*, no. 1, diciembre, 1938, pp. 51-53.
- RENSOLI LALIGA, Lourdes, “*Muerte de Narciso: doxa y ciencia como formas de la sabiduría*”, *Valoración múltiple. José Lezama Lima*, edición de Roberto Méndez Martínez, La Habana: Casa de las Américas, 2010, pp. 205-214.
- RICARDO RAMÍREZ, David, “La nación religiosa: Cuba según la poética teleológica de José Lezama Lima”, en *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol. 2, Bogotá, enero-junio, 2011, pp. 22-39.
- RICCIO, Alessandra, “Los años de ‘Orígenes’”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*, vol. I, Poitiers/Madrid: Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, Francia/Espiral/Fundamentos, 1984, pp. 21-36.
- RIMBAUD, Arthur, *Iluminaciones. Seguidas de Cartas del vidente*, traducción y notas de Juan Abeleira, Madrid: Hiperión, 1995.

- RÍOS-ÁVILA, Rubén, “The Origin and the Island: Lezama and Mallarmé”, *Latin American Literary Review* 8.16, 1980.
- RODRÍGUEZ BOLUFÉ, Olga María, *Relaciones artísticas entre Cuba y México (1920-1950). Momentos claves de una historia*, México: Universidad Iberoamericana, 2011.
- RODRÍGUEZ FEO, José, *Mi correspondencia con Lezama Lima*, México: Era, 1991.
- _____, “Frente a Tamayo”, No. 22, Año VII, 1949.
- RODRÍGUEZ, Mariano, “Un gallo color ladrillo para José Lezama Lima”, en Carlos Espinosa (comp.), *Cercanía de Lezama Lima*, La Habana: Letras Cubanas, 1986.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, “Tradición y ruptura”, en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México: Siglo XXI, 2016, pp. 139-166.
- ROHDE, Erwin, *Psique. Creencia en la inmortalidad entre los griegos*, Barcelona: Labor, 1973.
- ROJAS, Rafael, *La polis literaria. El boom, la Revolución y otras polémicas de la Guerra Fría*, Madrid: Taurus, 2018.
- _____, “México en Lezama Lima”, en Teresa Basile y Nancy Calomarde (eds.), *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...* Buenos Aires: Corregidor, 2013, pp. 323-333.
- _____, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona: Anagrama, 2006.
- _____, *Un banquete canónico*, México: Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 33- 52.
- _____, “El gato escaldado. Viaje póstumo de Octavio Paz a La Habana”, *Anuario de la Fundación Octavio Paz*, núm. 1, 1999.

- ROMERO, Francisco Argentine, *Escritos en honor a Descartes*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1938.
- RUBIO, Fanny, “María Zambrano y la República de los poetas”, en *La República y la cultura: Paz, guerra y exilio*, Madrid: Akal, 2009, pp. 283-292.
- SAGRA, Ramón de la, *Historia física, política y natural de la isla de Cuba. Segunda Parte*, tomo IV (reptiles y peces), París: Librería Arthus Bertrand, 1843.
- SAID, Edward W., *Beginnings: Intention and Method*, Columbia University Press, 1975.
- SAÍNZ, Enrique y HERNÁNDEZ OTERO, Ricardo, “Contexto político, social y económico. Rasgos de la vida cultural en Cuba: temas y actitudes”, en *Historia de la literatura cubana. Tomo II. La literatura cubana entre 1899 y 1958. La República*, La Habana: Letras Cubanas, 2003, pp. 181-272.
- SÁNCHEZ CRESPO, Antolín, “La estancia de María Zambrano en Chile”, *Universum*, vol. 29, no. 1, Universidad de Talca, 2014, pp. 125-137.
- SÁNCHEZ EPPLER, Benigno, *Habits of Poetry: Habits of Resurrection: The presence of Juan Ramón Jiménez in the work of Eugenio Florit, José Lezama Lima and Cintio Vitier*, Woodbridge: Tamesis, 1986.
- SÁNCHEZ-GEY VENEGAS, Juana, “María Zambrano: sus relaciones personales y su aportación a Cuba”, *escritos*, vol. 19, no. 43, julio-diciembre, 2011, pp. 423-439.
- SANTIAGO, Olga Beatriz, “Lezama Lima. Más allá de la metáfora gongorina”, en Teresa Basile y Nancy Calomarde (eds.), *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...* Buenos Aires: Corregidor, 2013, pp. 165-186.
- SANTÍ, Enrico Mario, *El acto de palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*, México: Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 24-69.

- _____, *Bienes de siglo. Sobre la cultura cubana*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- SAPIRO, Gisèle, *La sociología de la literatura*, traducción Laura Fólica, México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- _____, “Redes, institución(es) y campo”, en *Bourdieu después de Bourdieu*, Diana Sanz Roig (comp.), Madrid: Arcos, 2014.
- SARLO, Beatriz, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *América: Cahiers du CRICCAL*, no. 9-10, 1992, *Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970*, pp. 9-16.
- SCHÄRER-NUSSBERGER, Maya, *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 113-119.
- SCHÜCKING, Levin L., *El gusto literario*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- SCHWARTZ, Jorge, *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte: Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*, Buenos Aires: Consorcio de Editores, 1993.
- SCOTT, Walter, *Corpus hermeticum y otros textos apócrifos*, selección y versión de Walter Scott, Madrid: Edaf, 1998.
- SERRANO, Pedro, *La construcción del poeta moderno. T. S. Eliot y Octavio Paz*, México: CONACULTA/Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- SERRATOS, Francisco, “El concepto de amistad en la correspondencia de María Zambrano y José Lezama Lima”, en Marcos Pico Rentería (ed.), *Nueve delficos. Ensayos sobre Lezama*, Madrid: Verbum, 2014, pp. 19-36.
- SHERIDAN, Guillermo, *Los contemporáneos ayer*, México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

- _____, *México 1932: La polémica nacionalista*, México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- _____, “Jorge Cuesta y la *Antología de la poesía mexicana moderna* de 1928”, en Guillermo Sheridan, *Señales debidas*, México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- _____, “Octavio Paz, editor”, *Letras libres*, diciembre de 2006, pp. 67-73.
- _____, *Habitación con retratos. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, México: Era, 2015.
- _____, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, México: Era, 2004.
- SOLANA, Rafael, “Barandal, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva”, en *Las revistas literarias de México*, México: INBA, 1963, pp. 196-199.
- _____, “Las cien mejores poesías mexicanas modernas”, *Taller*, no. 2, abril, 1939, pp. 34-37.
- STANTON, Anthony, *Río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*, México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- _____, *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*, México: Ediciones Sin Nombre/CONACULTA, 2001.
- _____, “Octavio Paz y los ‘Contemporáneos’: la historia de una relación”, en *AIH. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, 21-26 de agosto, 1989, pp. 1003-1010.
- STEELE, Stephen, *Nouveaux regards sur Ivan Goll en exil avec un choix de ses lettres des Amériques*, Tübingen : Narr Verlag, 2010.
- SUAZO PASCUAL, Guillermo, *Abecedario de dichos y frases hechas*, Madrid: EDAF, 2017.
- SUCRE, Guillermo, “José Lezama Lima: el logos de la imaginación”, *Valoración múltiple. José Lezama Lima*, edición de Roberto Méndez Martínez, La Habana: Casa de las Américas, 2010, pp. 43-52.

- _____, “La nueva crítica”, en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México: Siglo XXI, 2016, pp. 259-275.
- TOLEDO SANDE, Luis, “Los ensayistas del Grupo Orígenes: Lezama Lima, Vitier y García Marruz”, en *Historia de la literatura cubana. Tomo II. La literatura cubana entre 1899 y 1958. La República*, La Habana: Letras Cubanas, 2003, pp. 696-788.
- TRUJILLO MONTÓN, Patricia, *Influencia literaria: la obra poética y crítica de Luis Cernuda, Jorge Guillén, José Lezama Lima, Octavio Paz, Fernando Charry Lara y Jaime Gil de Biedma*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2014.
- UGALDE QUINTANA, Sergio, *La biblioteca en la isla. Una lectura de La expresión americana, de José Lezama Lima*, Madrid: Colibrí, 2011
- _____, “El joven Lezama, Casal y la crítica literaria”, en Luzelena Gutiérrez de Velasco y Sergio Ugalde Quintana (eds.), *Banquete de imágenes en el centenario de José Lezama Lima*, México: El Colegio de México, 2015, pp. 201-226.
- _____, “Barroco y cultura afrocubana: Lezama y un saber de convivencia”, *Latinoamericana*, no. 2, México, 2011, pp. 37-56.
- _____, “Lezama en 1949: Viaje al barroco”, *Caratula. Revista cultural centroamericana*, Junio-Julio, 2014, s/p, <http://www.caratula.net/ediciones/60/critica-sugalde-lezama1949.php>. (Página consultada el 24 de agosto de 2018).
- VACCARO, Alejandro, *Borges. Vida y literatura*, Barcelona: Edhasa, 2006.
- VALENDER, James, “Lezama Lima y Manuel Altolaguirre: notas sobre una amistad literaria”, en Luzelena Gutiérrez Velasco y Sergio Ugalde Quintana (eds.), *Banquete de imágenes en el centenario de José Lezama Lima*, México: El Colegio de México, 2015, pp. 45-67.

- VALENDER, James y ROJO, Gabriel (eds.), *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*, México: El Colegio de México/Residencia de Estudiantes, 2010.
- VALERY, Paul, “La Joven Parca (poema), versión de Mariano Brull”, *Espuela de Plata*, nos. C y D, dic.-ene.-feb.-mar, 1940, pp. 6-7.
- _____, “Prefacio a los poemas de Mariano Brull”, *Espuela de Plata*, nos. E y F, abr-may-jun-jul, 1940, p. 3.
- VARO BAENA, Antonio, *María Zambrano, la poesía de la razón*, Córdoba: Asociación Cultural Andrómina, 2006.
- VERANI, Hugo J., *Octavio Paz: el poema como caminata*, México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- VILLADELÁNGEL VIÑAS, Gerardo (ed.), *México en Sur, 1931-1951*, México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- VITIER, Cintio, *Diez poetas cubanos. 1937-1947*, La Habana: Orígenes, 1948.
- _____, (comp.), *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, prólogo y notas de Cintio Vitier, La Habana: Arte y Literatura, 1981.
- _____, “Introducción a la obra de José Lezama Lima”, *Valoración múltiple. José Lezama Lima*, edición de Roberto Méndez Martínez, La Habana: Casa de las Américas, 2010, pp. 105-139.
- _____, “Prólogo a una *Antología*”, en *Revista Mexicana de Literatura*, núm. 4, marzo-abril, 1956, pp. 388-395.
- WEINBERG, Liliana, *El ensayo en busca del sentido*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2014.
- _____, *Pensar el ensayo*, México: Siglo XXI, 2004.
- _____, “El ensayo como espacio de amistad intelectual”, *Temas de nuestra América*, número extraordinario, 2012, pp. 53-59.

- _____, “Octavio Paz y el ensayo: conciencia y transparencia”, *Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, vol. 22, núm. 43, 2020, pp. 225-250.
- _____, (Coord.), *Redes intelectuales y redes textuales. Formas y prácticas de la sociabilidad letrada*, México: IPGH – CIALC, UNAM. En proceso editorial.
- WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura*, traducción de Pablo di Masso, Barcelona: Península, 1997.
- XIRAU, Ramón, *Poesía y conocimiento: Borges, Lezama Lima y Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz, 1978.
- ZAMBRANO, María, *El exilio como patria*, edición, introducción y notas de Juan Fernando Ortega Muñoz, Barcelona: Anthropos, 2014.
- _____, “Breve testimonio de un encuentro interminable”, en *La Cuba secreta y otros ensayos*, Jorge Luis Arcos (ed.), Madrid: Endymion, 1996.
- _____, “Descartes y Husserl”, *Taller*, no. VI, noviembre, 1939, pp. 59-62.
- _____, “Entre violetas y volcanes”, *Las palabras de regreso*, edición de Mercedes Blesa, Salamanca: Amarú, 1995.
- _____, “Franz Kafka, mártir de la miseria humana”, *Espuela de Plata*, no. H, agosto, 1941, pp. 3-8.
- _____, “La agonía de Europa” (síntesis del ciclo de conferencias en el Instituto de Altos Estudios), *Revista Cubana*, no. 16, La Habana, 1941, p. 5-25.
- _____, “Poesía y filosofía”, *Taller*, no. 4, julio, 1939, pp. 5-14.
- _____, *Algunos lugares de la poesía*, edición, introducción y notas de Juan Fernando Ortega Muñoz, Madrid: Trotta, 2007.

- ZARAGOZA-HUERTA, Susana, “José Lezama Lima o las ‘apologías eleáticas’ mexicanas”, en Marcos Pico Rentería (ed.), *Nueve délficos. Ensayos sobre Lezama*, Madrid: Verbum, 2014, pp. 47-62.
- ZARDOYA, Concha, “Maríza Zambrano en ‘Hora de España’”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 413, noviembre, 1984, pp. 81-94.
- ZEA, Leopoldo, “Paz: a lo universal por lo profundo”, en Héctor Jaimes (coord.), *Octavio Paz: la dimensión estética del ensayo*, México: Siglo XXI, 2004, pp. 39.
- ZETTERLUND, Petronella, *Voces ajenas en la poesía de tardía de Octavio Paz: un estudio estilístico de Árbol adentro*, Lund: Centre de langues et de littérature, 2008, p. 43.
- ZIMMERMANN, Marie-Claire, “Imagen y verso en *Fragmentos a su imán*”, en Laurence Breysse-Chanet e Ina Salazar (coords.), *Gravitaciones en torno a la poesía de José Lezama Lima*, Paris: Le Manuscrit, 2010, pp. 275-300.

IV

HEMEROGRÁFICA Y OTRAS FUENTES

Archivo documental de la Capilla Alfonsina, Ciudad de México, México.

Archivo documental de la Firestone Library, Princeton University, New Jersey, Estados Unidos.

Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, La Habana, Cuba.

Boletín de la Escuela Española, Middlebury College, verano 2010.

Espuela de Plata. Cuaderno Bimestral de Arte y Poesía [La Habana, 1939-1941], Sevilla: Renacimiento, 2002.

Nadie Parecía. Cuadernos de lo Bello con Dios (1942-1944), Edición Facsímil, Madrid: Renacimiento, 2006.

Orígenes. Revista de Arte y Literatura (1944-1956), dirigida por José Lezama Lima y José Reodríguez Feo, Colección completa, 7 tomos, Edición Facsímil, Introducción e índice de autores por Marcelo Uribe, Madrid/México: Turner/El Equilibrista, 1989.

Revista Mexicana de Literatura, núm. 4, marzo-abril, 1956/núm. 7, septiembre-octubre, 1956.

Taller (1938-1941), Colección Revistas Literarias Modernas, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Verbum. Órgano Oficial de la Asociación Nacional de Estudiantes de Derecho (1937), Edición Facsímil, Sevilla: Renacimiento, 2001.

Vuelta. Revista mensual, México, 1976-1998, 6 tomos.