



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

**LA INVENCION DE UNA CULTURA LITERARIA: *SUR* Y *ORÍGENES*.  
Dos revistas latinoamericanas del siglo XX**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
MAESTRA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

**Presenta  
FRANCY LILIANA MORENO HERRERA**

**Directora  
DRA. LILIANA WEINBERG MARCHEVSKY**

**México DF, Septiembre de 2009**



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.

*El sentimiento de la nada por exceso es menos nocivo que el sentimiento de la nada por defecto: llegar a la Nada a través de la Cultura, de la Tradición, de la abundancia, del choque de las pasiones, etc., supone una postura vital puesto que la gran mancha dejada por tales actos vitales es indeleble.*

Virgilio Piñera: "La vida tal cual"

## ÍNDICE

<b>Agradecimientos</b>	<b>4</b>
<b>Introducción</b>	<b>7</b>
Una breve introducción a los proyectos	16
<b>Capítulo 1 Dos propuestas editoriales: una carta y un programa ético</b>	<b>22</b>
1.1 Los editoriales	23
1.2 El contraste de dos estéticas	31
1.2.1 Victoria O.: del ensayo a la carta	33
1.2.2 Lezama: del poema al programa	41
1.3 Distanciamientos y continuidades	53
<b>Capítulo 2 Las revistas: de los proyectos individuales a los grupales</b>	<b>61</b>
2.1 Los lugares de encuentro	61
2.2 La labor cultural y los ceremoniales	78
2.3 Las mitologías	91
2.4 La tensa calma	101
<b>Capítulo 3 Universalismo y dos revistas en contacto</b>	<b>117</b>
3.1 Universalismo-universalismos	117
3.2 De <i>Sur</i> a <i>Orígenes</i>	128
3.3 De <i>Orígenes</i> a <i>Sur</i>	146
<b>Conclusiones</b>	<b>158</b>
<b>Anexos</b>	<b>166</b>
I. Carta a Waldo Frank <i>V.O.</i>	167
II. Índice. <i>Sur</i> , núm. 1, 1931.	172
III. <i>Orígenes</i> <i>J.L.L.</i>	173
IV. Índice. <i>Orígenes</i> , núm. 1, 1944.	175
V. Índice. <i>Sur</i> , núm. 75, 1940 – Índice. <i>Sur</i> , núm. 217-218, 1952	176
VI. Mi deuda con Ortega" <i>V.O.</i>	179
VII. La muerte de José Ortega y Gasset" <i>J.L.L.</i>	181
VIII. Nota de un mal lector <i>J.L.B.</i>	183
IX. Colaboraciones argentinas en <i>Orígenes</i>	184
X. Notas y Reseñas en <i>Orígenes</i>	185
XI. Colaboraciones origenistas en <i>Sur</i>	186
XII. Notas y reseñas en <i>Sur</i>	187
XIII. Contra los Poetas <i>W.G.</i>	188
<b>Bibliografía</b>	<b>194</b>

## Agradecimientos

En este momento, vienen a mi mente tantas personas que han hecho posible la escritura de esta tesis, que para que el ritmo de mi pensamiento no termine imponiéndose en mi escritura —y quienes han leído mis borradores saben a qué me refiero—, los mencionaré de acuerdo con los ámbitos de mi vida. Siguiendo un orden inverso a *La invención de una cultura literaria...*, partiré de lo impersonal, esto es, las instituciones, a lo personal. Aunque, claro, todo en los “Agradecimientos” es hondamente personal.

En primer lugar, quiero agradecer a la UNAM. En estos tiempos, resulta una verdadera suerte poder vivir en un lugar así. Este modelo de Universidad me gusta pensarlo —parafraseando una expresión que no es mía— no como una Institución, sino como una moral, una ética, una manera de vivir y de ver la vida. Por eso, debo agradecer a la UNAM haberme abierto sus puertas. Particularmente, agradezco al Posgrado en Estudios Latinoamericanos, a Lucio Oliver y a todos los profesores que contribuyeron a ampliar mis perspectivas de investigación y mis lecturas. También, agradezco a la División de Estudio de Posgrado por la beca que me permitió llevar a cabo esta Maestría y una de mis estancias de investigación.

Un ámbito fundamental también dentro de la UNAM ha sido el Centro de Investigación sobre América Latina y El Caribe (CIALC). Un lugar donde he podido encontrar grandes amigos, guías y compañeros de trabajo. Allí le agradezco a Mario Magallón e Isaías Peña por haberme permitido participar de ese proyecto de formación que se acerca al Pensamiento Latinoamericano del siglo XX. Ellos me han mostrado la importancia no sólo de especular y poder argumentar lo que se piensa, sino de que para que eso tenga alguna repercusión hay que fomentar interlocutores, continuadores de la discusión, hay que crear escuela.

Así mismo, del CIALC quiero mencionar muy especialmente a dos de sus investigadores. Dos personas con enfoques muy distintos que me han enseñado muchísimo: Axel Ramírez y Liliana Weinberg. Gracias a Axel Ramírez porque durante este

año ha sido un gran apoyo, le agradezco enormemente su generosidad. Liliana Weinberg ha estado en el proceso de escritura de este trabajo, pero además de mi tutora, fue mi jefe y también mi amiga. A ella quiero agradecer el apoyo que siempre me ha brindado, su disposición a escucharme y su confianza. Gracias por las charlas-guías y no sólo las que tenían como tema la investigación. También gracias por su ejemplo porque realmente es una apasionada, sufre una “enfermedad”, la del amor al arte.

Muchas gracias también a los Investigadores del Centro de Teoría y Crítica de la Universidad de La Plata. Especialmente, agradezco la amabilidad y buena disposición de Gloria Chicote; la guía de Verónica Delgado; y los ilustrativos “tips” lezamianos de Daniela Chazarreta.

También quiero reconocer el trabajo que se tomaron todos los lectores de las diferentes versiones de esta tesis. Muchas gracias a mis amigos de debate literario, Rafael Mondragón, David Ricardo y Karla Urbano, pues su lectura fue fundamental para articular mis caóticas ideas. También muchas gracias a las pacientes lecturas y los comentarios enriquecedores de las sinodales: Mariana Ozuna, Begoña Pulido, Adriana de Teresa y Verónica Delgado.

Muchas gracias a todos los amigos que me han acompañado en mi vida en México y en mis estancias en Argentina y en Cuba. Cuando se está lejos de casa, esas personas con las que convives, paseas, vas a mercar, a comer, con quienes vas los domingos a la Cineteca o a tomar café al Jarocho, se convierten en tu familia. Esas personas que ves pasar, porque siempre van y vienen o porque tú vas y vienes. Con todas ellas tengo un vínculo entrañable. En particular, muchas gracias a Maria Eugenia, a Mechi, a Mili y a Mary por su hospitalidad y amistad, porque gracias a ellas mi experiencia en Buenos Aires fue completamente diferente a una visita solitaria a bibliotecas impersonales en una ciudad algo melancólica. Muchas gracias a Sandra, a Luna, a Felix y a Cuqui, por haberme acogido “clandestinamente” en sus hogares habaneros. Gracias a los que pienso como mi familia en México: Jaques, Sebastián, Isabel, Fernando, Carlos, Raphael, Claudia, Maria Laura (alias “Noni”), Griselda y a mis diferentes compañeros de casa –David, Lucas, Leonardo, Adrian, Mario y Noni (la mención de nuevo no es insignificante).

Santiago merece un párrafo porque a él quiero agradecer por todos los anteriores: por compartir conmigo en esos espacios increíbles que son la UNAL y la UNAM; por haberme ayudado a llegar al Posgrado; por haberme acompañado y muchas veces socorrido en los sucesivos trabajos; por haber sido un paciente y constante lector desde el proyecto de investigación; por ser un gran compañero de viaje y por su hospitalidad; por estar dándome ánimos siempre; por ser el más cercano de mi familia en México; incluso, por cuidarme cuando me enfermo y ser un buen ayudante de cocina. Muchas gracias Santi por todo.

Finalmente, lo particular de lo particular: las personas que están en cada cosa que hago, en cada espacio que visito, quienes hacen parte de mí. Muchas gracias a mami, Herminia, y a mi papi, Alfonso; muchas gracias a mis hermanitos, Alejandro y David; a mis tías, Patricia, Olga, Aidé y Alba, y por supuesto, a mis dos otras-mamás, María y Ana.

## INTRODUCCIÓN

Mi interés en las publicaciones periódicas comenzó en 2004, cuando estaba haciendo la investigación para mi tesis de licenciatura. En ese entonces, me dedicaba a los cuentos de García Márquez y Germán Espinosa, comparaba los contextos personales y las maneras distintas de narrar. Acercándome a sus diferentes preferencias y elecciones en el canon literario, llegué a los testimonios en los que ellos recordaban, en entrevistas y en sus respectivas autobiografías, que los espacios de socialización, las reuniones de amigos cercanos y los encuentros en los cafés literarios habían sido fundamentales para concretar su estilo y para definir la suerte que sus obras tuvieron en el campo cultural colombiano y latinoamericano.

Ahí me topé con la ya famosa declaración hecha por García Márquez, en una entrevista de Plinio Apuleyo Mendoza, en la que mencionaba a la revista *Sur* y a las traducciones hechas “por Borges y sus amigos” como fuentes de sus lecturas juveniles<sup>1</sup>. Por esos días, también leí una declaración de Octavio Paz en la que el poeta reconocía y alababa el esfuerzo de Jorge Gaitán Durán, un escritor colombiano que a mediados de la década del cincuenta publicaba los primeros números de la revista *Mito* en Colombia<sup>2</sup>. Todo esto comenzó a abrirme el interesante universo de las activas fuerzas que hacen posible que podamos hablar de un hecho literario, que construyen un canon y que determinan los rumbos de la literatura como institución. En este caso vi que el denominado *boom* y la tradición en la que se inscribieron García Márquez y Espinosa tenían antecedentes importantes en la actividad cultural latinoamericana de mediados de siglo XX y que en ella las publicaciones periódicas eran las principales protagonistas.

Paralelamente leía a algunos filósofos y críticos que abordaban cuestiones relacionadas con la recepción de las obras literarias y otros que se detenían en la materialidad de la producción de los libros. Críticos como Hans Robert Jaus e

---

<sup>1</sup> Gabriel García Márquez y Plinio Apuleyo Mendoza. *El olor de la guayaba*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1982, pp. 49-65.

<sup>2</sup> Se editó de 1955 a 1962 y tuvo 42 números. Esta publicación tenía un perfil similar a las empresas en las que participaba Octavio Paz —*El Hijo Pródigo* (1943-1946) y *Taller* (1938-1941)—, y ha sido señalada una de las *familiares* de *Orígenes* y *Sur*.

historiadores como Roger Chartier, quienes repararon en que para que un texto exista necesita ser leído y para que sea leído, debe funcionar toda una maquinaria cultural. Estas lecturas y la de la investigación, *Lectores, Lecturas y Leídas*, comenzaron a cambiar mi modo de interrogar el problema literario, modificaron mi forma de percibir la literatura y me llevaron a preguntarme por los modos como las obras escritas se convierten en canon y por cómo los productores de cultura hacen que sus políticas sean efectivas<sup>3</sup>. En el fondo, mis interrogantes eran –y aún son– más amplios y tocaban las dimensiones históricas y filosóficas porque iban encaminados a la des-naturalización del canon literario y de la tradición. A preguntas sobre cómo un autor y una obra llegan a ser leídos y qué hace que se califiquen como buenos o malos, qué actores definen los espacios culturales o, yendo más allá, cómo se forman los criterios de gusto y los valores estéticos.

Todo esto me llevó a abordar las revistas literarias como objeto de estudio, pues en ellas se recargó la labor de producir valor a lo largo del siglo XX latinoamericano: fueron los medios por excelencia para hacer política cultural. Indagar sobre publicaciones latinoamericanas me condujo a su vez a la identificación de ciertas redes y ciertos escritores que fueron ejes de ellas como Octavio Paz y Alfonso Reyes. Sentí entonces la necesidad de profundizar en el conocimiento de América Latina pues para responder a estos nuevos intereses quise ampliar los marcos de mis lecturas y perspectivas, salir de los estudios exclusivamente literarios.

Fue así como entré a la Maestría en Estudios Latinoamericanos, comencé a pensar esa parte del mundo que hoy conocemos como América Latina como objeto de estudio y conocí otro espacio que definitivamente cambió mi experiencia de vida, mi manera de ver el mundo. Se trata de México y de la UNAM, un país y una universidad que sólo había imaginado por testimonios de profesores y amigos o por referencias literarias. Allí me acerqué a esa América Latina, como invención, como referente de identidad de pueblos que habían compartido la condición colonial y la experiencia difícil de la formación de naciones dependientes. En la UNAM tuve contacto con investigadores que incentivaron mi entusiasmo por el tema de las revistas literarias. La UNAM también me brindó la

---

<sup>3</sup> Investigación sobre el periódico bogotano del siglo XIX, *El Mosaico*. En, Carmen Elisa Acosta. *Lectores, lecturas y leídas: historia de una seducción en el siglo XIX*. Santa fe de Bogotá: ICFES, 1999.

posibilidad de estar en dos esquinas de este subcontinente y de vivir y confrontar lo que esa invención, "América Latina", en realidad incorporaba dentro de sí. Conocí los polos culturales de La Habana y Buenos Aires, sus librerías, sus bibliotecas, sus hemerotecas, algunos de los investigadores e investigaciones que se dedican al estudio de los campos literarios locales.

En Buenos Aires pude imaginar a Borges recorriendo la Biblioteca Nacional, a José Bianco caminando hacia la secretaría de *Sur* o a Virgilio Piñera o Witold Gombrowicz tan perdidos como yo, sin conocer mucha gente, tratando de descifrar los códigos de los habitantes de ese espacio. Al ver las discusiones de los señores habaneros en el Paseo El Prado o al caminar por la calle Obispo hacia la Biblioteca Villena, entendí a qué se refería Lezama Lima con "el paseo inteligente", cuando recordaba las tardes de discusión con Mariano Rodríguez y José Rodríguez Feo. Pude también sentir ese algo que transita por cada calle y que hace que cada ciudad tenga una personalidad, que muchos han intentado captar en sus obras literarias.

El encuentro con otros estudiosos fue igualmente enriquecedor: en la Universidad Nacional de La Plata, entre el grupo que estudia desde diversos enfoques la literatura argentina, conocí a dos investigadoras; una encantada por los laberintos lezaminos y otra que lee y relea los problemas planteados por Raymond Williams y trata de analizar la conformación de un campo autónomo para la literatura en la Buenos Aires de finales del siglo XIX y principios del XX. También establecí contacto con una profesora que me regaló su gracioso testimonio sobre vivencias y chismes que estaban detrás de las ceremonias y las poses para la Historia Oficial de la Literatura de los escritores alrededor de *Sur*. Igualmente, tuve la oportunidad de asistir a sesiones con otra rigurosa investigadora-traductora que planteaba una lectura del fenómeno de la traducción desde quien la importa y no desde la obra original.

La experiencia de La Habana también fue valiosa aunque no salió como la había planeado, pues lo que pensé que iba a ser un mes de encierro en la Biblioteca Nacional José Martí se convirtió en un recorrer las calles de La Habana Vieja, para revisar los catálogos de la Biblioteca Villena. También las de La Habana Centro para ir al Instituto de

Lingüística y Literatura y las del Vedado para llegar a la Hemeroteca de Casa de Las Américas. Todo porque la sala que iba a revisar justo se cerró por falla de los ascensores que estuvieron dañados todo el mes. Los obstáculos burocráticos para la revisión de fuentes y la desidia de algunos funcionarios eran complicaciones que me recordaban que la manipulación del acceso a la letra es siempre símbolo de poder. Pero también, lo poco importante que puede resultar para algunas personas estudiar objetos de hecho caducos, pues, como afirma Beatriz Sarlo, “nada hay más viejo que una revista”.

Así esta investigación se hizo cada vez más amplia, más interesante como experiencia de vida y más vasta como ámbito de preguntas. En el momento de la escritura, intenté integrar en este texto no sólo el resultado de mi descubrimiento “libresco” de las redes intelectuales y de la experiencia de lectura de las revistas que finalmente elegí, sino también de la vivencia y las dinámicas propias de las ciudades en las que se inventaron las políticas culturales de *Orígenes* y *Sur*.

De modo que este trabajo tiene una preocupación en de base en la Historia Literaria. Se inscribe en la pregunta por la conformación de lo que hoy entendemos como “Literatura Latinoamericana”, por lo que asociamos directamente a ciertos referentes y a un canon construidos a lo largo del siglo XX. Las revistas literarias *Orígenes* y *Sur* son puntos clave para acercarse a este amplio cuestionamiento porque con el pasar de los años se han constituido en referentes ineludibles. Su carácter paradigmático se refleja incluso en una reciente introducción a la selección de ensayos de *Mito* —la revista colombiana que mencioné hace unos párrafos— donde Fabio Jurado afirma que *Sur* y *Orígenes* “marcarán el ritmo hemerográfico y se constituirán en referentes necesarios para las futuras revistas de América Latina”<sup>4</sup>. En este sentido, es importante reparar en los estudios que en los años recientes han analizado sus proyectos editoriales, en las compilaciones que han tenido como fuente sus páginas, así como en los múltiples testimonios de intelectuales y de escritores que explican la participación en sus grupos<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Fabio Jurado (comp.). *Mito. 50 años después (1955-2005). Una selección de ensayos*. Bogotá: Random House Mondadori- Universidad Nacional de Colombia, 2005, p. 7.

<sup>5</sup> La mayoría están incorporados en la bibliografía general de éste trabajo. Acá sólo mencionaré los más recientes. De *Sur*: Nora Pasternac. *Sur: una revista en la tormenta. Los años de formación 1931-1944*. Buenos Aires: Paradiso, 2002; y Patricia Willson. *La constelación del Sur*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004. De *Orígenes*: Adriana Kanzevolsky. *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004 (1). Además es importante destacar que *Orígenes*

En lo que tiene que ver con los antecedentes, varios críticos han señalado cierta *familiaridad* en los proyectos de *Sur* y *Orígenes*. Adriana Kanzepolsky, por ejemplo, afirma que las dos revistas comparten el perfil cultural de *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset; además dice que coinciden en recortes de escritores, en particular europeos, en la manera de asumir el compromiso del intelectual y en la convicción de que sus proyectos se perfilaban como una especie de otra verdad, más profunda y aguda, frente a un caótico contexto sociopolítico y la pobreza cultural de sus respectivos países<sup>6</sup>. En la compilación sobre revistas literarias latinoamericanas hecha por Saul Sosnowski, las dos publicaciones son circunscritas al mismo rubro, “nacionalismo y cosmopolitismo”<sup>7</sup> y, en el artículo dedicado a *Sur*, se llama la atención sobre la importancia de estudiar las dos publicaciones latinoamericanas como *formaciones* con una política cultural cercana<sup>8</sup>. También la crítica Remedios Mataix en su libro sobre José Lezama Lima, en los capítulos dedicados a *Orígenes*, habla de esta *familiaridad* que presenta la revista cubana con *Sur* y otras publicaciones del continente como *Contemporáneos*. Todas estas menciones constituyen los antecedentes de esta investigación.

Mi propósito era muy complejo pues trataba de abordar dos proyectos que resultaban resbaladizos. Para organizar semejante análisis me remití al comparatismo literario, tuve en mente el modelo planteado por Claudio Guillén para abordar “fenómenos *genéticamente independientes* que componen conjuntos supranacionales de acuerdo con principios y propósitos derivados de la *Teoría de la literatura*”.<sup>9</sup> En este caso, pensé que los problemas que abordaría tenían un origen independiente porque los proyectos nacieron para responder a los contextos y campos literarios nacionales, pero al tiempo tomaron parte de conjuntos supranacionales porque ellos propusieron relaciones

---

y *Sur* han resultado imprescindibles a la hora de hablar de las publicaciones periódicas durante el siglo pasado en el subcontinente, muestra de esto son los artículos incluidos en las más recientes compilaciones críticas sobre revistas literarias del siglo XX en América Latina: *Revista Iberoamericana*, núm. 208-209, Vol. LXX. Pennsylvania: Universidad de Pittsburgh, Julio-diciembre, 2004; y Saul Sosnowski. *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza, 1999.

<sup>6</sup> Adriana Kanzepolsky. “*Orígenes / Sur: el murmullo de una conversación americana*”. En, Javier Lasarte V. (Coord.). *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina*. Caracas: La nave va, 2001, pp. 383-399.

<sup>7</sup> Saul Sosnowski, *op. cit.*, p. 8.

<sup>8</sup> María Teresa Gramuglio, “Hacia una antología de *Sur*. Materiales para el debate.” En, Sylvia Saíta (directora del vol.). *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 9. Buenos Aires: Emecé Editores, 2003, pp. 249-260.

<sup>9</sup> Claudio Guillén. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985, p.94.

dinámicas con el exterior dentro de los procesos de construcción de la literatura latinoamericana. Según el crítico español, de los tres modelos de análisis que él propone – genéticamente independiente, genéticamente dependiente y de conjuntos supranacionales—, el último requiere un grado de teoreticidad mayor porque la comparación se da con referencia al marco conceptual y no ha datos o a descripciones, por eso en este trabajo se encuentran herramientas de análisis que incluyen el encuentro entre la crítica, la historia y la teoría literaria.<sup>10</sup>

Una de las perspectivas teóricas para el análisis de grupos como los que se reúnen alrededor de revistas literarias o culturales es la desarrollada por el crítico inglés Raymond Williams quien señaló el carácter particular de ciertos fenómenos culturales, que él llamó *formaciones*. Con este término quiso definir las manifestaciones de algunos modos de agrupación de sectores de determinada clase social, o en sus palabras, de *fracciones* de ella. Éstas por lo regular están alejadas de las instituciones como la escuela, las universidades, los Ministerios de Cultura, etc., sin embargo, sus manifestaciones tienen una gran influencia en la cimentación de la cultura legítima y de las construcciones simbólicas de la sociedad<sup>11</sup>. Teniendo lo anterior, fue posible analizar la dinámica de los involucrados en las empresas de *Sur* y *Orígenes* buscando comparar los valores compartidos y los modos de las relaciones sociales y literarias, que por lo regular eran bastante informales. De acuerdo con Raymond Williams desde mediados del siglo XIX, en las sociedades occidentales cruzadas por los procesos de modernización, ha habido una proliferación de esos grupos independientes, debido, en gran parte, “a la generalización de la idea de que la práctica y los valores del arte son despreciados por los valores dominantes de la sociedad <<moderna>>, o deben ser diferenciados de ellos, o se consideran superiores u hostiles a los mismos”<sup>12</sup>. La importancia de su estudio está en que de ellos dependió una parte importante de la construcción de valores de gusto y la consolidación de cierto canon.

---

<sup>10</sup> *Idem*.

<sup>11</sup> Esto Raymond Williams lo mencionó en una conferencia dada a propósito del grupo de Bloomsbury en Canterbury en 1978. Posteriormente, fue publicada bajo el título, *The Bloomsbury Fraction in Kenyes and the Bloomsbury Group*. Londres: Macmillan, 1980. Yo consulté la versión, “The Bloomsbury Fraction”, en la selección de ensayos, Raymond Williams. *Culture and materialism*. New York: Verso, 2005, pp. 148-169.

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 69.

A lo largo del trabajo además de los conceptos de Williams me remito a términos sustentados por Pierre Bourdieu, como *campo, posiciones y disposiciones*<sup>13</sup>. Según Pierre Bourdieu, un *campo* no es ni medio, ni relaciones interpersonales sino un conjunto de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y las luchas que se desatan por transformarlas en aras de sustentar la legitimidad de determinada articulación simbólica. Cada *campo literario* incluye toda una serie de disposiciones frente a las que los intelectuales buscan posicionarse y presenta variadas posibilidades.

De ahí que “las determinaciones externas tan sólo se ejer[zan] [en los individuos o agrupaciones] por mediación de [...] fuerzas y [...] formas específicas”<sup>14</sup>. Las dos propuestas teóricas aportan al análisis de fenómenos sociales que involucran la figura del autor y los que incluyen propuestas de grupos intelectuales. Coinciden en pensar la literatura como un hecho social y en tener en cuenta que los intelectuales articulan sus propuestas de acuerdo a su formación, su clase y el conjunto de valores que devienen de ellas.

Los términos –*campo, posiciones y disposiciones; formación y fracción*— los menciono teniendo en cuenta que me refiero a procesos propios de grupos literarios en el contexto específico de América Latina con problemáticas propias de él, como la dependencia cultural, la preocupación por la construcción simbólica de “lo nacional” y un campo literario no totalmente autónomo en contextos de inestabilidad política y social, con condiciones diferentes de las que se pudieron dar en Francia o Inglaterra. De modo que también hacen parte de las lecturas que guiaron mi análisis textos de Historia y Crítica literaria latinoamericana, como el ya citado, *Literatura y sociedad* de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, donde se hace referencia a cómo se deben abordar este tipo de agrupaciones literarias en las posiciones y disposiciones de éste lado del mundo.

Además, fue de gran utilidad metodológica el artículo de Beatriz Salo “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, donde se precisan varios aspectos importantes a la

---

<sup>13</sup> Se hace necesario no restringirse a la perspectiva teórica de Pierre Bourdieu porque como acertadamente señalaron Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, su propuesta cae en el subjetivismo cuando trata de explicar la dinámica del campo intelectual y el sujeto creador partiendo de una armonía o coherencia entre uno y otro que obvia los matices y, por lo tanto, es insuficiente para explicar fenómenos asimétricos o procesos de ruptura y cambio. Ver: Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Hachete, 1983, p. 81.

<sup>14</sup> Pierre Bourdieu. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 2002, p. 343.

hora de abordar una publicación periódica. En primer lugar, que ésta surge para intervenir en lo público y en una coyuntura sobre la que pretende actuar, por eso abordarla implica pensar los textos propiamente dichos y el lugar de ellos en el cuerpo de la publicación. Pero también, la publicidad y todos los paratextos como viñetas, ilustraciones y notas dirigidas al lector. Pero tal vez el aporte más importante de esta crítica a mi análisis sea el concepto de *política cultural*. Cuando a lo largo del trabajo lo menciono, hago referencia a todas las estrategias de acción que este tipo de empresas articulan para la intervención en los contextos en los que se inscriben y para responder a asuntos de la hora<sup>15</sup>.

En el primer capítulo, la pregunta, de la mano de Pierre Bourdieu<sup>16</sup>, gira en torno a los centros de los proyectos, Victoria Ocampo y José Lezama Lima. Específicamente a en qué puntos coincidieron las propuestas y concepciones literarias individuales para que los proyectos terminaran perteneciendo a un mismo tipo de propuesta cultural. El capítulo comienza con la presentación inicial de los editoriales de *Sur* y *Orígenes* y la identificación de inquietudes comunes en el marco del volumen que inauguraron. Después vuelvo a ellas leyéndolas desde la idea que estos autores tenían de su propia escritura, deteniéndome en rasgos fundamentales de su estilo. Finalmente, describo cómo las motivaciones comunes de estos dos modos de hacer literatura, que configuraron los editoriales, hicieron que los proyectos *Orígenes* y *Sur* anunciaran desde su número inaugural “pactos” con cierto sector de la intelectualidad latinoamericana.

A lo largo de esas páginas me referiré a las apuestas de Victoria Ocampo y Lezama Lima, no sólo como “literarias”, sino, en un sentido más amplio, hablaré de apuestas o posturas “estéticas”. Con esto quiero captar la idea holgada que ellos mismos tenían de sus propuestas literarias personales y editoriales. Pues en los dos casos hubo intentos de configurar y facilitar los medios para analizar filosóficamente, crear desde diversos lenguajes, criticar y traducir. Esto implicó que sus intenciones no se restringieran solamente al discurso literario, aunque la literatura fue el eje principal, sino que también

---

<sup>15</sup> Beatriz Sarlo. “Intelectuales y revistas: razones de una práctica.” En, *América Cahiers du CRICCAL, Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 à 1970*, núm. 9/10. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 1990; Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Hachete, 1983.

<sup>16</sup> Pierre Bourdieu, “El campo literario, prerequisites críticos y principios de método.” *Criterios*, núm. 25-28. La Habana: enero 1989- diciembre 1990, pp. 20-42.

buscaban integrar imágenes y lecturas de diversos lenguajes artísticos y también análisis del pensamiento filosófico.

En los siguientes dos capítulos abordaré los procesos de consolidación grupal, de posicionamiento local y en el subcontinente. Esta aproximación se organizara a partir del modelo de estudio propuesto por Raymond Williams para las *formaciones* culturales. Como mencioné unos párrafos arriba, estas son “formas de organización y auto-organización” de colectividades regidas por relaciones laxas y casi siempre constituidas por *fracciones* de determinada clase social que comparten espacios de reunión y ciertas prácticas, e inician empresas que los agrupan con un fin común<sup>17</sup>. La premisa de este crítico inglés es que las clases sociales no son homogéneas y por eso la repercusión de las propuestas culturales al interior de ellas puede ser menor o mayor dependiendo de los procesos sociales generales. Hablar de *formaciones* de ciertas *fracciones* de clase, para referirnos a los proyectos editoriales de *Orígenes* y *Sur* me permitirá acercarme a su complejidad, alejándome de discusiones generacionales. Así podré entender las publicaciones en toda su riqueza como puntos de integración de propuestas divergentes y de pequeños sub-grupos muchas veces con posiciones divergentes.

En el segundo capítulo, compararé el modo como las iniciativas pasaron de ser personales a proyectarse grupalmente. Partiré del hecho de que esta consolidación dependió tanto de las relaciones internas como de las externas. De modo que el cuestionamiento que intentaré responder será: cómo se congregaron estas formaciones a partir de iniciativas de intervención cultural durante los años treinta y cuarenta del siglo XX en dos puntos del subcontinente: Buenos Aires y La Habana. El análisis examinará los espacios y encuentros de quienes gravitaron alrededor de las revistas. También, discutiré los referentes y las estrategias por las que se aclararon, en el campo cultural local, las “verdades” que, explícita o tácitamente, constituían la coherencia interna de cada grupo. Finalmente, intentaré dar una idea de la complejidad de estas formaciones a partir de la presentación de ejes de desencuentro.

---

<sup>17</sup> Raymond Williams. *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós: 1994, p. 51.

En la última parte analizo qué significó el perfil universalista que las dos revistas compartieron y cómo la *familiaridad* que la crítica ha señalado en ellas, por tener un mismo tipo de estrategias culturales, hizo que los dos proyectos se contactaran de un modo muy particular en el campo cultural latinoamericano. Allí parto, por un lado, de la clasificación enunciada por Beatriz Sarlo<sup>18</sup>, y retomada por Jorge Schwartz, según la cual debido a las tensiones propias de los procesos de modernización se pueden identificar dos tipos de revistas literarias y culturales en América Latina a partir de los años veinte: unas de ruptura –con perfiles estéticos o intereses sociales– y otras modernizantes<sup>19</sup>. Por el otro lado, tengo en cuenta la tesis de Adriana Kanzepolsky desarrollada en el artículo antes citado sobre la relación entre *Orígenes* y *Sur*, la cual, ubica las propuestas como parte del perfil universalista heredado de Ortega y Gasset.

Antes de entrar en la comparación se hace necesario que el lector tenga una idea de la trayectoria de estas revistas literarias:

### **Una breve introducción a los proyectos editoriales**

Las revistas *Sur* y *Orígenes* en realidad tuvieron una larga vida durante la cual tejieron redes de relaciones a lo largo de América Latina y con sectores intelectuales europeos y estadounidenses. La existencia de *Sur* cruzó el siglo: el primer número salió en 1931 y el último número regular fue el 341 de 1970. A partir de ahí se editaron volúmenes-libro dos veces al año con antologías hasta el número 371 de 1992. Con esto la publicación superó la vida de su propia fundadora, mecenas y directora, Victoria Ocampo (1890-1979). La existencia de *Orígenes* fue más corta, pero excedió el decenio: el primer número salió en 1944 y el último, que lleva el número 40, es de 1956.

Al comienzo *Sur* fue un proyecto inestable y esto se reflejó en la irregularidad de los números: en 1931 se publicaron cuatro, en 1932 dos, tres más entre 1933 y 1934, y ninguno entre julio de 1934 y julio de 1935. Esta etapa inicial fue resultado de una labor editorial casera, sin líneas definidas y con tan sólo tres integrantes, así lo recuerda su directora: “*Sur* empezó su vida en un modestísimo cuartito de mi casa que servía de

---

<sup>18</sup> Beatriz Sarlo. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988, p.112.

<sup>19</sup> Jorge Schwartz. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos críticos y programáticos*. México: FCE, 2002, p.45.

Redacción y Administración. Ahí nos juntábamos con Eduardo Mallea y nuestro excelente y activo secretario Guillermo de Torre. La empresa no contaba con otro personal. Era un *Sur* hogareño.”<sup>20</sup> En ese entonces, en la revista se anunciaban dos consejos editoriales que seguramente cumplieron la función de dar respaldo en el campo local, pero no conformaban un grupo con un proyecto cultural definido que los identificara como tal. El extranjero lo integraron Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Leo Ferrero, Drieu la Rochelle, Waldo Frank y Ernest Ansermet. El de redacción, Jorge Luis Borges, Eduardo J. Bullrich, Oliverio Gironde, Alfredo González Garaño, Eduardo Mallea, María Rosa Oliver y Guillermo de Torre.

Que *Sur* lograra pasar de ser reconocida como una formación con cierto nivel de *institucionalización* fue parte de un proceso que comenzó con intentos de reunir un directorio constante y que trajo consigo la posibilidad de declarar posiciones como grupo *Sur*. La consolidación de *Sur* comenzó en 1935, cuando se convocó a un equipo más amplio de colaboradores que se comprometió con la factura de la revista. Entre otras actividades, tuvo lugar una reunión memorable a la que se convocaron, entre otros a Eduardo Mallea, María Rosa Oliver, Jorge Luis Borges, José Bianco, Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña. En este encuentro se estableció que la revista sería mensual y tendría un formato más modesto y económico, que permitiría estabilidad y regularidad por más de quince años. En 1952 hubo un nuevo cambio de formato y se comenzó a publicar bimensualmente hasta 1970.

En el periodo que va desde comienzos de la década del cuarenta hasta mediados de la del cincuenta, *Sur* gozó de un lugar central en el campo literario argentino y latinoamericano<sup>21</sup>. Fue la época de auge de sus apuestas estéticas y políticas editoriales más conocidas: la fundación y consolidación de la editorial, la empresa de traducciones y un despliegue estupendo de labor crítica<sup>22</sup>. Pero además, paralelamente se posicionaron tanto dentro de la revista y en el panorama literario latinoamericano, la serie de ensayos,

---

<sup>20</sup> Victoria Ocampo. “Vida de la revista *Sur*.” *Sur*, núm. 303-304-305. Noviembre 1966-abril 1967, p.8.

<sup>21</sup> En esto coinciden John King, en *Sur: Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, México, FCE, 1989, p. 207, y María Teresa Gramuglio, “Hacia una antología de *Sur*.” En *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, de Saúl Sosnowski. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1999, p. 250.

<sup>22</sup> María Teresa Gramuglio, 2003, *op. cit.*, p. 113.

artículos críticos y obras de ficción que integraron la propuesta de literatura fantástica – contra el realismo, la tradición criolla-naturalista y el existencialismo— de Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges.

Desde la segunda mitad de la década de los cincuenta, *Sur* comenzó a desplazarse del centro del campo, lo que se debió a una incapacidad de reconstrucción<sup>23</sup> después de múltiples cambios políticos y sociales que afectaron las ideas sobre ‘lo literario’ en toda América Latina. El más importante tal vez sea el fin del primer peronismo ya que durante éste *Sur* había logrado liderar la oposición unida de los intelectuales contra un enemigo común. La caída de Perón trajo un reordenamiento del campo intelectual argentino, surgieron otras empresas literarias como la revista *Contorno* y cambiaron las disposiciones en el ámbito intelectual. Estos cambios se acentuaron con la significativa Revolución cubana y desencadenaron hechos que, como la renuncia de José Bianco a la secretaría de redacción (1961), marcaron la descentralización del grupo y lo desplazaron del lugar hegemónico que hasta entonces ocupó. Como consecuencia, a partir de la década de los setenta, los números fueron conmemorativos.

En *Sur* hubo cambios en las preocupaciones, las temáticas y los géneros que tuvieron prioridad a lo largo de los años. Los primeros números respondieron al llamado de la corriente de pensamiento americanista liderada por figuras como Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y el mismo Waldo Frank. No obstante, este americanismo, con el paso de los años, fue desplazado por preocupaciones más cercanas a los anhelos y a la formación de Victoria Ocampo: el rescate de valores perennes y el papel del intelectual ante el mundo en crisis.

Durante los años en que José Bianco fue secretario de redacción (1938-1961), en la revista se publicó con asiduidad, además del ensayo filosófico y literario – el género preferido de la directora—, cuentos, fragmentos de novelas y de obras teatrales; además se desarrolló un amplio trabajo crítico. Desde comienzos de la década del cuarenta, la poesía tuvo una presencia mayor y aunque no se llegó a integrar un subgrupo poético, sí tuvieron un lugar importante autores representativos como Alberto Girri, Eduardo

---

<sup>23</sup> John King dedica un capítulo a estos años en, *op. cit.*, pp. 207-232.

González Lanuza, Juan Rodolfo Wilcock o Silvina Ocampo<sup>24</sup>. Mientras Bianco realizó un viaje largo a Europa –la redacción estuvo en manos de Jorge Luis Borges, María Rosa Lida y Ernesto Sábato— y después de su renuncia –cuando la asumió María Luisa Bastos y Enrique Pezzoni— se mantuvo en *Sur* el perfil que aquel había impreso.

La consolidación del grupo *Sur* fue lograda de manera paralela a la publicación de la revista. El proceso de formación del grupo *Orígenes* implicó a las publicaciones *Verbum* (1936-1937), *Espuela de Plata* (1939-1941), *Nadie Parecía* (1942-1944), *Clavileño y Poeta* (estas dos aparecieron entre 1942-1943), y el de desintegración también incluyó otra revista, *Ciclón* (impresa entre 1955-1959). Las empresas que precedieron *Orígenes* fueron lideradas por José Lezama Lima y en ellas aparecen dos sectores del campo literario habanero: por un lado, los amigos cercanos de este poeta –Ángel Gaztelu, Gastón Baquero, Virgilio Piñera, René Portocarrero, Arístides Fernández y Mariano Rodríguez—; por otro, un grupo de poetas muy jóvenes conocidos de Gastón Baquero –Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego, Octavio Smith y el músico Julian Orbón. La revista por la que podemos seguir el proceso de desintegración fue fundada por el otro director de *Orígenes*, José Rodríguez Feo, y el poeta Virgilio Piñera, y contó con la colaboración del artista Mariano Rodríguez.

*Orígenes* entonces corresponde a “la época dorada” de esta agrupación de artistas, poetas e intelectuales que coincidían en intereses estéticos y éticos. La coherencia, durante los años en que se publicó la revista bajo la dirección de José Rodríguez Feo y de José Lezama Lima, se dio gracias a que se forjó una relación de amistad entre los colaboradores y a la estabilidad económica que proporcionó Rodríguez Feo. Este último, además, aportó al proyecto una dimensión amplia, al trabajar porque se conociera fuera de Cuba, al traducir y conseguir colaboraciones de y sobre intelectuales contemporáneos reconocidos. Lezama Lima coordinó a los colaboradores cubanos, pues gracias a las propuestas editoriales anteriores a *Orígenes*, él había construido alrededor suyo la idea de la existencia de un sector poético-artístico diferenciado de otros que también formaba parte del campo intelectual de la isla.

---

<sup>24</sup> Nora Pasternac, *op. cit.*, p. 200.

El proceso de desintegración se debió a la existencia de ideas encontradas sobre la creación y el deber ser del arte y la literatura, no obstante lo detonó la publicación del texto “Crítica Paralela”<sup>25</sup> de Juan Ramón Jiménez. La división produjo dos números 35 y dos 36 en el mismo año, 1954. Las versiones coinciden en los formatos y el diseño, pero el contenido de las revistas editadas por José Lezama Lima da prioridad a la producción nacional y el de las de José Rodríguez Feo, a colaboraciones extranjeras. Después de haber ganado el derecho legal de la publicación, Lezama Lima, con el respaldo de la mayoría de los poetas, sacó cinco números más, del 35 al 40, de 1954 a 1956. José Rodríguez Feo, después de sus dos últimas versiones de *Orígenes*, se unió con Virgilio Piñera y juntos editaron la revista *Ciclón*. Ésta se constituyó sobre líneas de continuidad con los valores de posicionamiento de *Orígenes*: buscar la publicación de material novedoso, extranjero o local, y propiciar filiación con polos culturales importantes como el campo norteamericano, argentino o mexicano<sup>26</sup>. Pero al tiempo, por nacer en oposición a ella, fue su complemento pues adoptó gestos contestatarios y mayor amplitud en los criterios que le permitieron incluir autores que apenas comenzaban a intervenir en el campo cubano y hacer importaciones innovadoras.

*Orígenes* se concentró en asuntos literarios y artísticos, ya que su interés fundamental era establecer un ámbito creativo. La poesía fue el eje, con relación a ella se plantearon siempre las discusiones referidas a sucesos o situaciones contemporáneas. Era una propuesta que opuso la creación a la percepción de corrupción social y política. A la poesía también se unieron cuentos, fragmentos de novelas, ensayos literarios y artículos críticos, sobre todo los que intentaban revisar la tradición literaria y artística cubana. Así mismo, la revista estuvo ilustrada por viñetas y obras de artistas cubanos.<sup>27</sup>

*Orígenes* y *Sur* coincidieron en tener como pilares de su política cultural la innovación de los campos locales por medio de la importación-exportación, por eso el universalismo

---

<sup>25</sup> Juan Ramón Jiménez, “Crítica paralela”, *Orígenes* 34, 1953, pp.7-11.

<sup>26</sup> Adriana Kanzepolsky. “Acerca de algunos extranjeros: de *Orígenes* a *Ciclón*.” *Revista Iberoamericana*, núm. 208-209, Vol. LXX. Julio-diciembre, 2004 (2), pp. 839-855.

<sup>27</sup> Los más cercanos a los directores fueron René Portocarrero, Mariano Rodríguez, Arístides Fernández, Amelia Peláez y Wilfredo Lam. En total fueron catorce los artistas cubanos que participaron en la publicación. También hubo extranjeras entre las que se destacan las de José Clemente Orozco y Rufino Tamayo.

fue un valor compartido<sup>28</sup>. Con este perfil, estas revistas entraron a dialogar con otros proyectos editoriales de corte modernizante, como la revista mexicana *Contemporáneos*, y se inscribieron en la línea de la política cultural que tenía como promotor a Ortega y Gasset y su *Revista de occidente*. Se trató de una política que partía de la creencia en que desde La Cultura –con mayúscula– se podía actuar consciente, programada y metódicamente en el <<espíritu conformador>> de todas las demás actividades humanas.<sup>29</sup> Durante los años en los que las dos revistas se publicaron simultáneamente, esto es de 1944 a 1956, *Sur* era un referente ineludible. A partir de mediados de la década de los cincuenta el grupo Orígenes comenzó a desintegrarse y la empresa Sur –editorial y revista– inició un lento proceso de declive, en el que fue desplazada del centro de las discusiones literarias y culturales.

Esta presentación general de los dos proyectos constituye un primer acercamiento a los complejos procesos en los que las publicaciones se insertaron. El paralelo de ellos podrá ser apreciado en los primeros dos capítulos; la confluencia problemática, en el último. Estas tres partes compararán las trayectorias en un movimiento que va de lo particular a lo general: comenzaré con la figura del autor partiendo de la premisa de que estas empresas se fundaron como proyectos personales; en seguida pensaré en la consolidación de los grupos que se reunieron poco a poco, y finalmente, me detendré en los modos como *Sur* y *Orígenes* se incorporaron a las dinámicas de ese conjunto supranacional que hoy llamamos Literatura Latinoamericana.

Para terminar quiero resaltar que esto es un acercamiento inicial a problemas más amplios. Muestra una pequeña parte de un proceso complejo que involucró la formación de un canon, de criterios de gusto y valor que hoy ya tenemos establecidos. Éstos condicionan nuestros modos de leer, por eso, al final, de ellos depende una parte importante de nuestra experiencia de vida.

---

<sup>28</sup> Adriana Kanzepolsky, 2004 (2), *op. cit.*, p. 841.

<sup>29</sup> Raymond Williams, 1994, *op. cit.*, pp. 12-13.

## Capítulo 1. Dos propuestas editoriales: una carta y un *programa ético*<sup>1</sup>

*El concierto de voces que Ocampo transforma in vires, in sanguinem para sí, habrá de volverse su otro cuerpo, el de esa publicación con cuyo nombre ha quedado para siempre asociada.*

Sylvia Molloy: *Acto de presencia*

*Aquel <<sueño de muchos>> que él [José Lezama Lima] quiso que fuera Orígenes constituía una contribución a la cultura cubana por lo menos tan importante como su sueño individual.*

Remedios Mataix: *La escritura de lo posible*

En repetidas ocasiones se ha enfatizado en que los motores de estas revistas fueron sus directores. La misma Victoria Ocampo cuando rememoró la historia de su publicación en el 35 aniversario afirmó que su empresa fue la de “una mula solitaria” que recibió una “gran ayuda” de “algunos caballos”, con lo que aclaró que la iniciativa comenzó siendo personal y que *Sur* era *suya*<sup>2</sup>. También, la idea casi obsesiva de fomentar un grupo creativo alrededor de revistas es conocida en el caso de Lezama Lima. Un indicador de esto es la crítica que hizo José Rodríguez Feo —el otro director de *Orígenes*— cuando afirmó: “en cuanto al grupo Orígenes, no hay que repetirlo, hace tiempo que, al igual que los hijos de Saturno, fue devorado por su propio padre.”<sup>3</sup>

El primer capítulo de esta comparación comienza justamente con ellos, los motivadores principales de propuestas que entraron a jugarse un lugar en esos los campos literarios argentino y cubano. El acercamiento lo haré a partir de los editoriales de los primeros números, textos que como presentaciones de las iniciativas culturales *Sur* y *Orígenes*, escritas por los mismos Ocampo y Lezama, son puntos que permiten vislumbrar cómo se desplazaron las propuestas literarias individuales a proyectos que buscaban

---

<sup>1</sup> Califico el editorial de *Orígenes* como *programa ético* —en cursivas— porque ni es un programa propiamente dicho, pues Lezama quería alejarse de la intención programática; ni es una ética en los términos clásicos. Sin embargo, tiene intenciones éticas porque presenta un deber ser del creador y de la creación, lo que implica un modelo de conducta y de relación con el otro, en el contexto en el que se pretende intervenir. Además, no deja de ser un programa porque como texto de presentación de una revista inscribe su política cultural en un marco que pretende actuar sobre la coyuntura.

<sup>2</sup> Victoria Ocampo, “Vida de la revista *Sur*”, núm. 303-305. Noviembre 1966- abril-1967, p. 3.

<sup>3</sup> José Rodríguez Feo, “Borrón y cuenta nueva.” *Ciclón*, núm. 1, Vol. 1, 1955, p.2.

intervenir en el terreno público de forma colectiva. La lectura de ellos será en tres enfoques: primero, como parte de esos números inaugurales de *Sur* y *Orígenes*; después, los leeré en tanto textos de cierta etapa creativa de sus autores en el conjunto de la obra personal; y finalmente, los ubicaré en diálogo o en disputa con otros editoriales de publicaciones periódicas literarias en el campo intelectual latinoamericano de la primera mitad del siglo XX.

### 1.1 Los editoriales

En el verano de 1931 salió el primer número de *Sur*; su editorial no era un programa o un manifiesto, sino una carta de Victoria Ocampo dirigida a Waldo Frank. Más de una década después, en la primavera de 1944, en La Habana se publicó el primer número de *Orígenes*. Un texto que, más que una enumeración de propósitos, era algo así como un *programa ético* redactado en términos poéticos.

La carta presentó en un tono de conversación confidencial y con guiños para buenos entendedores la versión de Victoria Ocampo de las peripecias que precedieron la fundación de *Sur*<sup>4</sup>. La siguiente evocación la inauguró:

Una tarde, hacia octubre de 1929, caminábamos juntos por Palermo [Victoria y Waldo Frank]. Había en el aire pesadez de tormenta y el olor de las rosas y de la tierra era compacto como niebla; pero atravesábamos sin sentirla esa dulzura. Usted me reprochaba con violencia mi inactividad, y yo le reprochaba, no menos violentamente, que me supusiera usted apta para ciertas labores. Entonces, por primera vez, el nombre de esta revista -que no tenía nombre- fue pronunciado.<sup>5</sup>

A partir de aquí, la escritora mencionó varias anécdotas que hacían referencia a su último viaje a Francia y a Nueva York. En el país europeo, Ramón Gómez de la Serna y

---

<sup>4</sup> Hay otra parte de la historia que incluye a otro promotor de revistas: Samuel Glusberg. Su participación en la fundación de *Sur* la menciono en el tercer capítulo.

<sup>5</sup> Victoria Ocampo, "Carta a Waldo Frank." *Sur*, núm. 1, verano de 1931, pp. 7-18. En las siguientes páginas las citas a este texto aparecerán entre paréntesis en el cuerpo del trabajo. Texto completo en Anexo I.

Pierre Drieu la Rochelle le habían advertido de eventualidades propias de publica una revista. Posteriormente, en Nueva York, Waldo Frank la convenció de asumir esa empresa. La inclusión de estas conversaciones insinúa que la decisión fue casi involuntaria y apoya la idea de que la revista nació respondiendo a la necesidad de comprender América y de llenar su vacío cultural. Necesidad que era percibida por esos reconocidos intelectuales de la época y principalmente, por el mismo Waldo Frank:

[...] vi que el proyecto de la revista me había precedido. Advertí el fantástico y absurdo aspecto que adquirió al pasar por las ajenas ese propósito inarticulado por mi boca. Entonces comprendí que tan grosera caricatura no cedería ante mis explicaciones o rectificaciones, sino ante la revista misma [...]. Usted, Waldo, me ha impuesto esta tarea. Finalmente vencida, la he aceptado de usted como un don precioso (pp. 10-13).

Además, en esta carta, Victoria reconoció que para la creación de la revista tuvo que afrontar la inseguridad que le producía embarcarse en un proyecto que era, en ese momento, totalmente ajeno a sus experiencias anteriores. Y una vez tomada la decisión, los problemas fueron la definición del nombre y la convocatoria de colaboradores. El primer asunto, según este relato, fue resuelto con una llamada telefónica, una intervención de otra autoridad de la Cultura, alguien que al igual que Waldo Frank, era un referente ineludible en la época, el filósofo español José Ortega y Gasset:

[El nombre] fue escogido por teléfono, a través del Océano. Por lo visto todo el Atlántico se necesitaba para este bautismo...Teníamos varios nombres en la cabeza, pero no lográbamos ponernos de acuerdo. Entonces llamé por teléfono a Ortega, en España. Esas gentes tienen costumbre de bautizarnos... Así, Ortega no vaciló y, entre los nombres enumerados, sintió enseguida una preferencia: *Sur* me gritaba desde Madrid (p.14).

Respecto de la segunda cuestión, el problema de quiénes colaborarían con el proyecto, junto a Frank, Victoria sencillamente convocó a su grupo de amigos e hizo la siguiente aseveración: “Waldo, en un sentido exacto, esta revista es su revista y la de todos los que me rodean y me rodearán en lo venidero” (p. 18).

Finalmente, la evocación de dos párrafos de otra carta, la que sirvió de prefacio a *Nuestra América*<sup>6</sup>, dio pie para que la autora dedicara las últimas páginas de su presentación a otorgarle un carácter americanista al proyecto, en dialogo con las ideas de Frank afirmando que “*Sur* testimoniaba [su] admiración por esa obra [*Nuestra América*], [su] absoluta adhesión a lo que la inspiró. Seguirá en cuanto a su orientación un camino paralelo”. De esta forma Victoria anunció que su aspiración de comprender América y enriquecer su cultura era consecuencia de que, a pesar de las desventajas de ser americano –denominadas como “incapacidades e imperfecciones”–, ella como Waldo Frank estaba enamorada “extrañamente” de América.

Cabe señalar que la carta fue seguida por las colaboraciones del mismo Frank y Pierre Drieu La Rochelle. La del primero, titulada “La selva”, estaba dedicada al Brasil y comparaba algunos puntos de la historia brasileña con los de la América sajona y la hispana. Intentaba revelar el carácter especial de ese país, su *ethos*, que según el autor, por un lado era “tropical” y por otro, le faltaba dejar de ser un “<<mercado>> para convertirse en una verdadera nación”<sup>7</sup>. El artículo que lo sigue, “Carta a unos desconocidos” de Pierre Drieu La Rochelle era una voz de apoyo a la revista. En ella el escritor francés habló por primera vez de un grupo *Sur* y de que el ánimo de fundar la publicación se basa en querer actuar colectivamente y expresar ideas comunes. Por eso afirmó que de ahí en adelante *Sur* sería “la verdadera patria” de un “grupo de ideas y voluntades”<sup>8</sup>. Este espaldarazo del francés y el artículo de Waldo Frank constituyen entonces el comienzo de la aventura editorial. Completan ese sentido de nacimiento que “Carta...” quiso darle al número inaugural.

---

<sup>6</sup> Este libro de Frank fue publicado en 1919 en inglés y en 1929 en español. Presentó un análisis sobre el carácter de América y el autor estadounidense lo inauguró con una carta dirigida a los franceses Jacques Copeau (1879-1949) y Gastón Gallimard (1881-1975).

<sup>7</sup> Waldo Frank, “La selva.” *Sur*, núm. 1, 1931, pp. 19-52. Ésta mirada a Brasil se complementa unas páginas más adelante con “Viaje a Ouro Preto”, las impresiones de Jules Superville basadas en un viaje a ese país, en *ibid.*, pp. 74-86.

<sup>8</sup> Pierre Drieu La Rochelle, “Carta a unos desconocidos.” *Sur*, núm. 1, 1931, pp. 53-63.

Además, este primer número de *Sur* agrupó otros artículos y notas que como se anunciaba en la presentación buscaban analizar problemas que concernían a la intelectualidad del continente, como la nota “Un paso de América” de Alfonso Reyes – crítica de las nociones sobre la condición americana— y “los problemas del compositor americano” de Ernest Ansermet. Hubo otras colaboraciones que discutieron asuntos del campo literario argentino, como el homenaje que rinde Victoria a Ricardo Güiraldes con la publicación de algunas de sus cartas en “De un epistolario” o las relecturas-invenções, por lo demás, bastante irreverentes de Borges: “El coronel Ascasubi” y “Séneca en la orillas”. Así mismo, vemos textos que intentaban dar cuenta de la actualidad cultural de los centros europeos, de América y de Argentina. Éste es el caso de “el teatro total” de Walter Gropius, “Los cuatro órdenes de la arquitectura picassiana” de Eugenio d’Ors y “Compás Poético” de Alfonso Reyes<sup>9</sup>.

A partir de la carta-presentación se definió el carácter inicial de la política cultural de *Sur*: el elitismo, que circunscribió la formación a un grupo de amigos personales de la directora; la idea de que urgía entender América, preocupación relacionada con la reflexión de intelectuales no sólo americanos sino también europeos; y, por último, la insinuación de que el proyecto surgió como respuesta “casi involuntaria” a la necesidad de llenar un vacío, no solamente sentido por Ocampo, sino por algunas autoridades intelectuales. “Carta a Waldo Frank” se convirtió con el pasar de los años en un relato “canónico” sobre el origen de la revista, a ella volvió Ocampo en cada efemérides o número especial y así la convirtió en una suerte de “fundación mítica” que sirvió como punto de referencia a un origen común de un grupo bastante diverso<sup>10</sup>.

Trece años después, Lezama Lima publicó el editorial de su propia revista que llevó por título el nombre de la misma, “Orígenes”<sup>11</sup>. Éste planteaba lo que para el grupo o, en todo caso, para el poeta implicaba el acto creativo. Trazaba un deber ser de la actitud del creador y el objetivo de su obra para la configuración de una estética cubana. Este

---

<sup>9</sup> Ver en Anexo II. el “Índice.” *Sur*, núm. 1, 1931. Este y los seis primeros números de *Sur* (no. 1 verano de 1931 al no. 6 otoño de 1932) se pueden consultar en línea en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/IndiceTomosNumeros?portal=0&Ref=8434>.

<sup>10</sup> María Teresa Gramuglio, 2003, *op. cit.*, p. 93.

<sup>11</sup> José Lezama Lima. “Orígenes.” *Orígenes*, núm. 1, 1944, pp. 5-7. En las siguientes páginas, las citas a este texto aparecerán en paréntesis en el cuerpo del trabajo. Ver el texto completo en el Anexo III.

editorial, como dije anteriormente, puede ser leído como un *programa ético*, que por estar redactado con referentes y en términos poéticos es oscuro.

Desde el primer párrafo, el texto anunció una toma de distancia frente a la intención programática de otros proyectos culturales y en la primera frase advertía: “no le interesa a *Orígenes* formular un programa, sino ir lanzando las flechas de su propia estela” (p. 5). A continuación, ironizaba la tendencia a buscar el cambio constante y la novedad propia de los movimientos de vanguardia. Se afirmaba que, al contrario de éstos, los involucrados en *Orígenes* no “cambian con las estaciones” y no tenían por qué “justificar una piel de camaleón”. En cambio, este proyecto se presentó como un “germen” de la creación que buscaba convertirse “en criatura”, y para ello, delimitaba su espacio de acción como uno de “libertad” dentro del humanismo. Por eso exigía “[...] respeto absoluto que merece el trabajo por la creación [...] siempre que se manifieste dentro de la tradición humanista, y la libertad que se deriva de esa tradición que ha sido el orgullo y la apetencia del americano” (pp. 5-6).

La definición de este lugar de libertad era seguida por unas líneas donde se relacionaba la vida y la cultura, y se redimía la propuesta de la polémica sobre si el arte debería ser autónomo o comprometido. Según este texto, la autenticidad en la creación superaba esta disputa y se fundaba en un criterio de valor que no era ni compromiso ni la pura exploración estética, sino “la absorción depurada de las raíces [del artista], en lo esencial de su desnudez, o en la plenitud que día a día logre diseñar” (p. 6). Esta idea del valor estético a partir de la exploración de lo propio es reiterada al final en las últimas frases que oponen la profundidad a la amplitud e insinúan que el deber del creador se encontraba entonces en cerrar la dilatada y poco profunda experiencia en la modernidad del siglo XX:

Sabemos hoy que nos encontramos ante la dilatada vastedad de un mundo cuantitativo sucesivo, donde las revoluciones y los peces impresionistas, las glorificaciones y la lepra, las más herméticas formas de la clausura y las más dionisiacas descargas populares, ofrecen una violenta riqueza sucesiva que es

necesario reducir, en la dolorosa reducción del yo a la nada y de ésta a un nacimiento (p. 7)

De este modo, la revista se situó en un lugar apartado de las discusiones inmediatas, sin dejar de tener presente su lugar de enunciación; esto era, las raíces del artista, esas que definían su comunidad. Por eso, en este texto también se aseveraba: “están dichosamente lejanos los tiempos en que se hablaba de arte puro o inmanente, y de un arte doctrinal, que soportaba una tesis” (p. 6). “Orígenes” planteaba así una concepción cercana a la de Ortega y Gasset y, al colocarse ahí, respondía anticipadamente a reacciones que pudiera suscitar su propuesta de favorecer “momentos de creación” por encima de opiniones y acciones sobre la coyuntura política; coyuntura, por cierto, bastante efervescente en la Cuba de 1944.

En consecuencia, este editorial definió la función de la creación como “estetización” – si cabe la palabra— de la circunstancia del artista, su comunidad y sus orígenes. De ahí, el nombre del proyecto editorial y del texto que lo presenta. Esta intención estuvo enmarcada –como veremos— en la experiencia de la vida insular, en las raíces hispánicas y en la tradición católica como puntos de partida para fundar eso cubano desde el arte y la creación literaria.

El cuerpo del primer número de *Orígenes*, coherente con la propuesta de su editorial, incluyó colaboraciones que transitaban por los marcos planteados en ella. En las primeras páginas se encuentran poemas con imágenes de la experiencia insular como los “tibios oros de siesta estremecidos // al marino rumor de la palmera” de los que habló Ángel Gaztelu<sup>12</sup>. Pero además la exploración de motivos católicos cruza el número desde el poema “Canta la Alondra en las puertas del cielo” de Gastón Baquero hasta el ensayo, “Notas para una fundamentación de la Alegría” de Aníbal Rodríguez.

En este primer número además llama la atención que las primeras páginas dan prioridad a la creación: la poesía, la narrativa y la plástica. En la portada el lector encuentra una viñeta de Mariano Rodríguez. Después del texto de presentación,

---

<sup>12</sup> Ángel Gaztelu. “Tiempos del jardín.” *Orígenes*, núm. 1, 1944, p.8.

“Orígenes”, halla poemas de Ángel Gaztelu, Gastón Baquero y Cintio Vitier, y “El juego de las decapitaciones”, un cuento de José Lezama Lima que podríamos definir como una alegoría del poder. En medio de ellos, ve reproducciones de obras de Amelia Peláez, Alfredo Lozano y Mariano Rodríguez. Además, como en el primer número de *Sur*, en éste, la sección dedicada a la actualidad llevaba el nombre de “Notas” y entre los textos que la componían estaban dos críticas de arte redactadas por Guy Pérez Cisneros y dedicadas a René Portocarrero y a Diago<sup>13</sup>.

“George Santayana: crítico de una cultura” es la colaboración de José Rodríguez Feo, quien se refirió al espacio cultural estadounidense a través de uno de sus críticos más reconocidos. Ésta y una entrevista al artista Marc Chagall, en traducción de él mismo, constituyen los elementos que desentonan con las preocupaciones de explorar las raíces católicas e hispánicas y de alejarse de la actualidad “superficial” vanguardista para ir en busca de algo más profundo.

El cuerpo de esta revista, con sus dos artículos disonantes, nos habla de características que harán parte intrínseca del proyecto. En primera instancia, de que la riqueza y amplitud de sus páginas se logró por la conciliación de ideas variadas sobre el deber ser de la publicación. *Orígenes* fue un espacio de tolerancia en la medida en que exigió que mismo Lezama Lima dejara de lado algunos gustos personales, para privilegiar la actualidad de los centros culturales europeos y de Nueva York. La preocupación de marcar distancia con la intención programática y contestataria no iba dirigida propiamente a esa intención en general, sino a referentes o propuestas del propio campo cubano como la *Revista de Avance*, por eso no pareció incoherente incluir en el número inaugural una la entrevista a Marc Chagal, un artista cuyas obras buscaban la experimentación y que se formó en el medio de las vanguardias parisinas de principios de siglo.

Los dos textos de presentación, como veremos a lo largo de este capítulo, fueron entonces una explícita toma de posición en medio de las disposiciones que ofrecía el

---

<sup>13</sup> Ver, Anexo IV. Índice. *Orígenes*, núm. 1, 1944.

campo literario argentino y cubano<sup>14</sup>. “Orígenes” contrasta con “La Carta a Waldo Frank” porque no habla de los participantes del grupo ni manifiesta explícitamente un propósito en concreto o un tema de interés, como es la comprensión de América para Ocampo. Sin embargo, se encuentra con ese texto de presentación de *Sur* en la medida en que define la política de acción fuera de la búsqueda de cambio constante, los gestos contestatarios, los “peces impresionistas”, las “revoluciones” y las “descargas populares”; la concentra en la mirada hacia sí, en llenar un vacío que ayude a la construcción de lo propio enmarcando en una tradición “firme”.

De este punto de encuentro surgen otras coincidencias. En primer lugar, en los dos editoriales hay una intención de cerrar el discurso, de dialogar sólo para quienes sean capaces de descifrar lo guiños que se encuentran a lo largo de las presentaciones. En “Carta a Waldo Frank” esto tiene que ver con el tono confidencial y los nombres y las obras citados; en “Orígenes” con el lenguaje hermético que caracteriza el estilo de su autor. En segundo lugar, vemos una necesidad de ubicarse bajo la sombra de intelectuales europeos reconocidos; en particular, los dos mencionan, aunque de forma implícita el segundo, a José Ortega y Gasset<sup>15</sup>. Finalmente, advertimos la intención de volver la mirada hacia sí, lo que implica en los dos casos la condición americana de los proyectos. Condición que en uno es objeto de análisis y, en el otro, es un punto de partida para crear.

La crítica se ha basado en estas coincidencias para relacionar los dos proyectos. Sin embargo, en esta rápida lectura de los editoriales no sólo evidenciamos coincidencias. Estos dos textos en el corpus general de los primeros números nos revelan dos modos muy diferentes de presentar una política editorial y un grupo alrededor de ella y esto no es insignificante en dos proyectos que quieren intervenir en lo público y que supuestamente optaron por caminos paralelos. Sobre todo si contamos con el papel rector en cada iniciativa de los autores de dichos textos. Resulta interesante entonces

---

<sup>14</sup> Bourdieu observó que “cada toma de posición (temática o estilística) se define (objetivamente y, a veces, intencionalmente) con respecto al universo de las tomas de posición (que corresponden a las diferentes posiciones) y con respecto a la *problemática como espacio de los posibles* que en él se hallan indicados o sugeridos”. En, Pierre Bourdieu, 1989- 1990, *op. cit.*, p. 25.

<sup>15</sup> El tema de la política cultural universalista en la misma línea de *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset lo abordaré de nuevo en el tercer capítulo. Por ahora vale la pena señalar que en el caso de la revista cubana, el vínculo mencionado sólo tácitamente en el editorial del primer número se cierra de forma explícita en el último como se puede apreciar en el Anexo VII. “La muerte de Ortega y Gasset.” *Orígenes*, núm. 40, 1956, texto que retomaré al final del segundo capítulo.

detenernos en esto, teniendo en cuenta, que los editoriales estuvieron separados por trece años y que, como presentaciones de las revistas tuvieron que concebir un espacio diferenciado que justificara la existencia de cada uno.

## 1.2 El contraste de dos estéticas

Un proyecto liderado por Victoria Ocampo no hubiera podido comenzar de otro modo que con una carta, así como una iniciativa que tuviera a José Lezama Lima como su principal animador debía empezar con un *programa ético*. La forma siempre está ligada a la intención estético-comunicativa, que responde a ciertas disposiciones y configura en conjunto *qué es lo que se quiere decir*. Por eso, un crítico como Claudio Guillén no duda en afirmar que no hay formas puras o insignificantes<sup>16</sup>. Menos aún si hablamos de textos que quieren presentar un proyecto que busca intervenir directamente en lo público y responder activamente a una coyuntura. En este caso específico, las presentaciones dieron un carácter particular a cada publicación y en ellas influyeron las disposiciones del medio y la manera en que cada autor articulaba el conjunto de su obra individual. “Carta a Waldo Frank” y “Orígenes” respondieron al universo de opciones del campo literario, por eso, ubicándolas en la historia personal de sus autores podremos vislumbrar a su vez dos historias: la de la posición, esto es el lugar que ocupaban Victoria Ocampo y Lezama Lima en el campo argentino y cubano respectivamente; y la de las disposiciones, es decir, el estado de fuerzas de esos campos en el momento de su aparición<sup>17</sup>.

La forma que Victoria Ocampo escogió tuvo que ver con el modo de entender la literatura en la sociedad patricia argentina y su élite culta. Pero además entró en diálogo con maneras de responder a la crisis de algunos intelectuales europeos, quienes por esos años discutían y analizaban valores perennes que por un lado dieran respuesta o encontraran caminos para el mundo en crisis y, por otro, hicieran énfasis en “lo profundo” frente a propuestas culturales originadas por los procesos de masificación. Por ejemplo, un francés por los mismos años treinta, Jean Prévost, evocó, no sin nostalgia, ese modo de

---

<sup>16</sup> Claudio Guillén, *op. cit.*, p. 181.

<sup>17</sup> Pierre Bourdieu, 1989-1990, *op. cit.*, p. 43.

“hacer cultura” de “otro tiempo”. Uno en que “todos los buenos escritores se comunicaban entre sí rectamente y de viva voz con el círculo entero de gente cultivada o bien escribían todos los días cartas inacabables”. Se trataba de una expresión distinta a la contemporánea, cuando el “mundo culto” se había extendido mucho. Por eso el escritor francés se lamentaba y hacía un llamado para volver a ese modo de construir cultura epistolar<sup>18</sup>. La carta de Victoria parece responder a este llamado, retoma esa costumbre de discutir temas trascendentales entre los más capacitados para ello: las minorías cultas.

El mismo gesto de buscar configurar respuestas profundas desde el discurso literario está detrás del impulso de Lezama de presentar su proyecto con un *programa ético*. Pero en este caso, la forma que toma el texto coincide y dialoga con preocupaciones y estrategias propias de la intelectualidad cubana de las primeras décadas del siglo XX. Para ese entonces el discurso literario se construía sobre una base ética relacionada con ‘lo nacional’, pues la intelectualidad se sentía responsable por la creación de los valores que sustentaran la joven república. La mayoría de las propuestas partía de un esencial antagonismo entre cultura y poder económico como reacción a la corrupción política y a un sentimiento de frustración compartido.

Según José Luis Arcos, este cuestionamiento ético estuvo presente desde principios del siglo y durante las décadas siguientes en diversas expresiones artísticas “con diferentes niveles de beligerancia, profundidad conceptual y calidad estética”<sup>19</sup>. Por eso en la intención de presentar *Orígenes* mediante un *programa ético*, podemos ver una continuidad de estas preocupaciones en busca de valores que fundamenten ‘lo cubano’ y en este sentido este texto de presentación entra a dialogar con las obras de Medardo Vitier, Jorge Mañach y Fernando Ortiz, autores que para los años cuarenta ya estaban consagrados en el medio intelectual local.

Sin embargo, ni Victoria Ocampo ni José Lezama Lima comenzaron a intervenir en el campo cultural con los primeros números de *Sur* y *Orígenes* y sus respectivos textos de presentación. Estos formaron parte del proceso de la apuesta literaria de cada uno. Por

---

<sup>18</sup> Jean Prévost, “Conseils aux jeunes littérateurs, par Charles Baudelaire, suivis d’ un Traité du Débutant”, citado por Alfonso Reyes en “Propósito.” *Monterrey. Correo literario de Alfonso Reyes*, núm. 1, junio de 1930, p. 1. Texto fue recogido en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*. México D.F.: FCE, 2002, pp. 323-324.

<sup>19</sup> José Luis Arcos. *Historia de la literatura cubana*, T.II. La Habana: Letras Cubanas, 2002, p. 8.

eso, también se pueden leer como parte del conjunto general de sus obras y en relación con textos emblemáticos del estilo articulado por estos autores. En particular, con obras reconocidas por la crítica como sus “operas primas”: *De Francesca a Beatriz* de Victoria Ocampo y *Muerte de Narciso* de José Lezama Lima.

### **1.2.1 Victoria O.: del ensayo a la carta**

*De Francesca a Beatriz* salió publicado en 1924, allí Victoria Ocampo logró concretar por primera vez sus inquietudes personales e intelectuales. Este ensayo, a partir de la aventura de Dante en busca de Beatriz en *La Divina Comedia*, presenta una lectura del amor y la de la particular experiencia de adulterio de su autora. Se trata de una interpretación de la obra de Dante que se sustenta en la creencia en que la obra literaria incluía “verdades”, confiaba en que los valores eran los que sustentaban los criterios del gusto y los parámetros que hacían que las obras sobrevivieran. La primera parte de *De Francesca a Beatriz* está dedicada a la defensa de la actualidad de Dante a lo largo de los siglos y el resto del ensayo busca respuestas para la situación personal de Victoria Ocampo.

En este escrito, la argentina descifra las aventuras del Dante en clave moral y plantea su interpretación como revelación de una verdad. Así, las relaciones amorosas, para evolucionar, como la de Dante y Beatriz, debían superar el amor carnal, representado por los amantes del “Infierno”, Paolo y Francesca. La conclusión lleva a Victoria Ocampo a sublimar una idea que está por encima de los avatares del tiempo, un sentimiento que para ella es básicamente humano: la concepción cristiana de amor puro. Por eso, al final del ensayo, el amor, como valor estético-moral que tiene vigencia con el pasar del tiempo, es el criterio para alabar la obra del Dante y la capacidad de ésta de revelar esa evolución hacia el amor verdadero. *De Francesca a Beatriz* presenta así una lectura de la obra del italiano bastante cercana, en la que Victoria Ocampo encuentra una respuesta para un problema propio. De ahí que una de sus conclusiones sea la siguiente:

Los trovadores hicieron del amor un principio de perfección literaria y moral. El amor fue concebido por ellos como un arte y tuvo sus reglas como la poesía. En el siglo XV, los principios de la gramática y de la métrica provenzales fueron llamados *Leys d'Amors*: Leyes de Amor [...]. El poder ennoblecedor del amor, fuente de todo talento y de toda virtud, tiene en el poema sagrado una importancia vertebral. *La Divina Comedia* es, desde ciertos puntos de vista, la obra del más inspirado trovador de la Edad Media. Dante Alighieri habló de su Beatriz como ningún hombre había hablado aún de ninguna mujer. La identificó con la Teología, es decir con la ciencia de las cosas divinas; con la teología, que significa inteligencia de Dios, *inteligencia de Amor*. Transubstanciación de la pasión humana y corruptible que sintió por Bice Portinari en el amor incorruptible, que todavía conmueve el mundo.<sup>20</sup>

La obra está dividida en las mismas partes de *La Divina Comedia* —“El Infierno”, “El Purgatorio” y “El Paraíso”— y desde la primera edición, está respaldada por un Epílogo de José Ortega y Gasset. En cuanto al estilo, está marcada por la autorreferencialidad, el tono confidencial y los gestos teatrales<sup>21</sup>.

En el terreno público, esta primera publicación cumplió la función de intranquilizar a la intelectualidad porteña, por la irrupción de una mujer en un medio masculino y porque esta irrupción se hizo por medio de un género que era practicado mayoritariamente por hombres, el ensayo<sup>22</sup>. En el terreno personal, mostró a la misma autora sus posibilidades

---

<sup>20</sup> Victoria Ocampo. *De Francesca a Beatriz*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1963, p. 87.

<sup>21</sup> La autorreferencialidad, el tono confidencial y los gestos teatrales son características del estilo de Victoria Ocampo que han sido discutidas por la crítica dedicada a sus obras, desde el apartado “Victoria Ocampo: la mujer sabia”, en Beatriz Sarlo 1988, *op. cit.*, hasta el análisis de la Ocampo traductora, en Patricia Willson, 2004, *op.cit.*, pero tal vez quien más se detenga en ellas sea Sylvia Molloy en su acercamiento a *Autobiografía* en “El teatro de la lectura: cuerpo y libro en Victoria Ocampo.” *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: FCE, 1996.

Sobre la autorreferencialidad como parte del estilo de Victoria Ocampo, vale la pena citar estas palabras de Beatriz Sarlo: “su ensayo sobre Alfonso Reyes comienza por el pedido de unas fotos; su ensayo sobre Camus comienza en la terraza de su propia casa, donde ella le está dictando la traducción de *Calígula* a José Bianco; “Cocteau en Nueva York” abre con el recuerdo de los tiempos en que Cocteau no era una celebridad y Victoria también era muy joven... Y así siempre”. En, Beatriz Sarlo. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007, p. 145.

<sup>22</sup> Sobre los modos de escritura autorizados para las mujeres de las primeras décadas del siglo XX entre la élite porteña, Beatriz Sarlo asegura que: “Si se trataba de poemas, vaya y pase: había un género poético femenino, sobre todo si la lengua elegida era el francés, como en el caso de Delfina Bunge. Un ensayo era demasiado, porque quien lo escribe no trabajó sólo con sus sentimientos, materia típicamente femenina sino con ideas [...]”. En Beatriz Sarlo, 1988, *op. cit.*, p. 90.

intelectuales<sup>23</sup>. De modo que en ella Victoria logró articular un modo de escribir que respondió a las limitaciones, exigencias y ventajas que le daba pertenecer a la sociedad patricia argentina. Consiguió dar forma a los elementos que conformaron su personalidad intelectual: “su bovarismo con los escritores europeos, sus enamoramientos y defensas apasionadas, su tendencia a procesar invariablemente en el plano personal y subjetivo las relaciones intelectuales”<sup>24</sup>.

Entre *De Francesca a Beatriz* y la elección de una carta como modo de presentación de un proyecto editorial con preocupaciones literarias, podemos ver una continuidad en el interés por concebir la literatura como una expresión íntima y de dar prioridad a las posibilidades dialógicas que permiten géneros como el ensayo y la carta<sup>25</sup>. Esto tiene una razón y es el impulso de transgredir marcos entendidos por Ocampo como “incultura” de su medio en la que la única escapatoria eran los libros usualmente restringidos a las mujeres de su clase. Su intento siempre fue el de pasar de una élite a otra: como explica Beatriz Sarlo, ella buscaba “firmar un pacto de identidad con la gente de letras y artes. Eligió la nobleza de toga frente a la nobleza de renta de la que provenía”<sup>26</sup>. La carta como el ensayo le permitieron entrar a participar del diálogo al que llamaba Jean Prévost por los mismos años treinta.

Un texto publicado en el número 2 de *Sur* resulta revelador en nuestro intento por leer *De Francesca a Beatriz* en relación con “Carta a Waldo Frank”, la “Contestación al Epílogo de Ortega y Gasset”<sup>27</sup> que hace referencia al incluido en *De Francesca a Beatriz*. Ahí se manifiesta explícitamente que desde 1924 cuando se publicó por primera vez el ensayo hasta la inauguración de la revista en 1931, los intereses de su autora, se habían ampliado del terreno personal a preocupaciones más generales. Éstas ya no incluían la exploración de una determinada situación particular, sino que la crisis mundial y la inestabilidad en Europa se revelaron como preocupaciones que Victoria asumió como

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>25</sup> Liliana Weinberg realza justamente ese carácter dialógico del género ensayístico que permite la conjunción de “forma-contenido, texto-contexto, creación-crítica”. En Liliana Weinberg. *Situación del ensayo*. México: CIALC-UNAM, 2006, p. 325.

<sup>26</sup> Beatriz Sarlo, “Victoria Ocampo o el amor a la cita.” *La máquina cultural: maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Planeta, 1998, p. 95.

<sup>27</sup> Victoria Ocampo, “Contestación al epílogo de Ortega y Gasset.” *Sur*, núm. 2, 1931, pp. 16-52.

propias. Es así como “Contestación...” dio una dimensión mayor al vínculo moral-literatura, que se había desarrollado en la idea del amor en *De Francesca a Beatriz*, y manifestó que en ese momento urgía “encontrar asiento” en el “espíritu” “para disfrutar de un orden” que se estaba perdiendo el mundo y que ella calificaba como “maravilloso”.

La intención que plantea la “Carta a Waldo Frank” está en el tránsito de la empresa personal a la colectiva. Ahí se encuentra “el amor” declarado hacia el continente, que no deja de estar relacionado el interés por dialogar con amigos cercanos del momento como Alfonso Reyes y Waldo Frank. En esa “Carta...” se presenta un interés por dialogar y crear un vínculo con intelectuales europeos, quienes como portavoces directos del “espíritu” aparecen justificando el proyecto editorial. Y fue precisamente este modo de entender un recorte particular de la literatura canónica europea y sus figuras consagradas contemporáneas lo que impulsó a Victoria, por un lado, a la inclusión constante de citas y de “amigos” que respaldaran su discurso; por otro, a fundar un proyecto cultural que importara literatura de otros campos externos al argentino. Y esto nos lleva al punto más conflictivo y criticado de su propuesta estética y su proyecto cultural: su eurocentrismo.

El medio de la alta cultura bonaerense sustentaba su canon de formación femenina en un recorte restringido de la literatura europea que correspondía también a restricciones de otro tipo, pues las mujeres no eran independientes, sino que de la autoridad paterna pasaban a la conyugal. Desde muy temprano, Victoria creó un espacio propio y emancipado en la lectura y la idea de importar modelos significaba en su caso, el contacto directo con un espacio de libertad. Por eso su política cultural siempre estuvo respaldada por el intento de “liberar”, “oxigenar” –según las expresiones usadas por ella misma– el panorama cultural individual y del campo literario argentino.

Así, la lectura se convirtió en un espacio íntimo de exploración de experiencias concretas, por medio de ella interpretaba los hechos que la afectaban pero también con relación a ella vivía y ampliaba su experiencia haciéndola más intensa<sup>28</sup>. Su acto de leer se incorporaba a su propia individualidad y, por eso, la lectura y la posterior escritura resultaban algo así como una representación de sí misma. Representación potenciada por

---

<sup>28</sup> Sylvia Molloy, *op. cit.*, p. 95.

el hecho de que en realidad quiso ser actriz –pero no era una profesión que pudiera desempeñar una mujer de su clase. La elección de la escritura en lugar de la actuación, junto con la inseguridad de estar incursionando en un medio de hombres desde lo que ella veía como una esquina del mundo occidental, hizo que su escritura siempre estuviera cruzada por la vacilación y que la lectura de sí misma recurriera en el momento de la escritura a lo teatral<sup>29</sup>.

El impulso de contarse y el tono teatral con el que se hizo, cruzados siempre por cierta inseguridad, son características de un estilo que se perciben tanto en la “Carta...” como en el ensayo *De Francesca a Beatriz*. En la primera llama particularmente la atención la inseguridad, pues Victoria no plantea la labor como iniciativa propia, sino que en primer lugar anuncia que “nunca se [le] hubiera ocurrido por sí sola la idea de fundar una revista”. Después menciona a Drieu La Rochelle y Gómez de la Serna y afirma que fueron ellos los que pusieron el proyecto en sus manos. Pero va más allá, porque un poco más adelante declara que emprendió el proyecto por imposición: “Usted, Waldo, me ha impuesto esa tarea”.

En esta “Carta...”, los personajes se incluyen gracias al recurso teatral que se utiliza para reconstruir y representar anécdotas en las que se mezclan voces personificadas por la misma autora, acompañadas de gestos de simulación. Incluso, cuando se narra a sí misma, como en la descripción de su estado después de haber recibido la propuesta de fundar la revista: “Después de su partida, quedé en las condiciones de un enfermo cuyos síntomas son todavía vagos y a quien el médico abandona en el período preciso de la incubación. La idea de la revista era para mí, al embarcarme hacia Europa, como esos dolores neurálgicos que no se localizan y que uno siente a veces en la espalda, a veces en el codo o en los dedos.”<sup>30</sup>

La estética articulada por Ocampo y su extensión en la empresa de *Sur* suscitaron burlas, así como prevención y defensas o juicios apasionados. En los años veinte y principios de la década del treinta, sus escritos y su revista fueron criticados por ser transgresores del lugar tradicional de la mujer y por su particular eurocentrismo. En los

---

<sup>29</sup> *Ibid*, p. 89.

<sup>30</sup> Victoria Ocampo, 1931, *op. cit.*, p. 10.

años siguientes, los ataques se centraron en las tomas de posición política e ideológica como la defensa a la España republicana, la campaña a favor de los aliados, los pronunciamientos contra el fascismo y el comunismo, la adhesión al panamericanismo etc<sup>31</sup>. Más adelante el calificativo de “revista de la oligarquía” hizo que se descalificara categóricamente tanto a Victoria Ocampo como escritora, como los contenidos de la revista y los proyectos editoriales que la acompañaron<sup>32</sup>.

Acercamientos más recientes a la obra de esta escritora presentan nuevas dimensiones de ella. Sylvia Molloy, por ejemplo, en su estudio de la *Autobiografía*<sup>33</sup>, identifica dos tipos de ambigüedades en su particular estilo. Respecto de ese intento de querer configurar una voz femenina propia a partir del apoyo de voces masculinas y de la importación de discursos ajenos, esta crítica apunta que podía deberse a que Ocampo sólo tenía a su disposición un repertorio de textos masculinos dentro de un mundo de la alta Cultura jerarquizado y que esa incorporación voluntarista “también podría verse como prueba de su ingenio”<sup>34</sup>. En segundo lugar, Molloy identifica cómo convivieron en la escritora argentina, por un lado, su erudición y, por otro, la inseguridad que se convertía en “mudez” y en la imposibilidad de tomar distancia de ciertos autores y de sus obras:

Hay un curioso desequilibrio entre esa confianza física y la cortedad de palabra que aparece con tanta frecuencia en sus textos [...]: Ocampo, ‘callada, inarticulada, muda’ ante un escritor locuaz y persuasivo [...]. En vida, Ocampo solía compensar esa falta de elocuencia con gestos [...] Era como si, cuando la escritora vacilaba, entrara en acción la gran dama, con una seguridad que no tenía la escritora. Esta excesiva facilidad para cambiar de papeles encontró lugar en sus escritos, con resultados poco felices; a momentos de sorprendente

---

<sup>31</sup> María Teresa Gramuglio, “*Sur* en la década del treinta: una revista política.” *Punto de Vista*, núm. 28, noviembre de 1986, pp. 32-39.

<sup>32</sup> Nora Pasternac hizo un examen de las impugnaciones exteriores a *Sur* en el capítulo “Oposiciones literarias” de su trabajo sobre la revista argentina, en Nora Pasternac, 2002, *op. cit.*, pp. 189-234.

<sup>33</sup> Victoria Ocampo escribió a lo largo de su vida dos obras (cada una con varios volúmenes) y en las dos narra hechos autobiográficos: *Testimonios*, 1ª serie – 7ª serie. Buenos Aires: Editorial Sur entre 1941-1977, y *Autobiografía*, vol. 1-6. Buenos Aires: Editorial Sur, entre 1979-1984. Esta última comenzó a ser escrita por los años cincuenta, pero fue publicada póstumamente en volúmenes a partir de (1972).

<sup>34</sup> Sylvia Molloy, *op. cit.*, p. 105.

acierto literario siguen rencores mezquinos y declaraciones arrogantes que a menudo llevan la marca de su clase.<sup>35</sup>

Otra crítica que ha estudiado varios aspectos de Ocampo y también la revista *Sur*, Beatriz Sarlo, destaca que las restricciones a las que respondió Victoria la llevaron a encontrar ese espacio de libertad anhelado en un recorte, que para los años treinta resultaba a veces anacrónico, de hitos de la literatura europea en los que relaciones personales atravesaban gustos literarios. Sin embargo, según ella, este recorte tiene un gesto original, cuando Victoria subvierte el uso que tenían los idiomas extranjeros y

demuestra a su medio social que los idiomas no sólo sirven para hablar y ser entendido en Europa, sino que son instrumentos culturales. La lengua extranjera, en las mujeres del origen de Victoria Ocampo, era utilizada para escribir cartas, leer novelitas, recitar un poco o asistir a representaciones [...] era lengua de consumo femenino y no de producción. Victoria Ocampo la subvierte, volviéndola lengua productiva: leer, recibir, pero también citar, devolver.<sup>36</sup>

Ahora, la estética articulada por Victoria y su necesidad de respaldarla no sólo respondieron a los deseos de libertad intelectual y al carácter conflictivo de una profesión frustrada o a las limitaciones que como mujer y como latinoamericana tenía dentro de la alta cultura, sino también a las tensiones y la agitación que vivía el medio cultural argentino en las primeras décadas del siglo XX. Éstas se relacionaban con las variaciones del papel social del escritor y con los conflictos que originaba la dicotomía entre tradición y vanguardia propias de la Buenos Aires que se modernizaba. En este sentido resulta fundamental reparar en el hecho de que Victoria Ocampo se formó en los años en los que las nociones de lo que significó durante el siglo XIX la Cultura para clase alta porteña comenzaban a ser sometidas a juicio. De ahí que uno de los marcos y los puntos de referencia a los que respondió el proyecto de la revista y la demás obra de Victoria

---

<sup>35</sup> *Ibid*, p. 100.

<sup>36</sup> Beatriz Sarlo, 1988, *Op. Cit.*, p. 91.

Ocampo, fuera precisamente la experiencia en un paisaje urbano que había cambiado radicalmente bajo los efectos de la modernización y que había influido en las modificaciones de los modos de vida<sup>37</sup>. El hecho mismo de elegir una estética de autorreferencialidad, de tono confidencial y con los guiños dirigidos a amigos, era muestra de una posición en la que se subrayaba la idea de la cultura para la élite y que buscaba más rescatar y conservar, que innovar y ampliar.

El texto que presenta el proyecto *Sur*, en particular, puede ser leído como una respuesta que opta por cerrar el círculo de la cultura, por seguir conversando entre iguales. La carta implica dos interlocutores: el que escribe y al que va dirigida. Una carta publicada en una revista invita a los interesados a opinar sobre ella y si determinada revista, que busca intervenir en un ambiente público, es presentada con una carta dirigida a un personaje específico, esto implica que la coyuntura a la que responde la propuesta cultural será dirigida a cierto círculo cuyos límites están definidos en temáticas y referentes compartidos. Éste es el caso de “Carta a Waldo Frank” donde prevalece, como vimos, el tono “siempre decoroso aunque coloquial” y “en su sentido de conversación privada entre iguales” propio de escritores pertenecientes a esa élite liberal que finalizando el siglo XIX estaba muy segura del lugar que ocupaba su patria en el mundo y el de ellos como líderes de ésta<sup>38</sup>. Por eso, podemos coincidir con María Teresa Gramuglio cuando afirma que acusar de elitista la propuesta cultural que presentaba esta carta resulta redundante<sup>39</sup>. Lo que no significa que desconozcamos que la posición de intelectuales como Victoria Ocampo no haya estado cruzada por situaciones muy variadas y por intrincados fenómenos muchas veces contradictorios.

Por otro lado, dramatizar, simular, apropiarse de otras voces apuntaba, desde el texto de presentación de la revista, a entrar en el terreno de lo público justificando un rol que no era el determinado para una mujer en su medio y que potenciaba el de la transgresión anterior que había significado *De Francesca a Beatriz*. Drieu, Ortega, Waldo, las voces de respaldo, colocaban la propuesta sólidamente en el medio cultural porteño y

---

<sup>37</sup> *Ibid*, p. 26.

<sup>38</sup> John King, p. 22.

<sup>39</sup> María Teresa Gramuglio, “*Sur*: construcción del grupo y proyecto cultural.” *Punto de vista*, núm. 17, abril-junio de 1983, p. 8.

latinoamericano, porque, como afirmó Beatriz Sarlo, “Podría decirse que *Sur* es la revista que Victoria Ocampo, de joven y adolescente, hubiera deseado leer: responde, más de veinte años después, a sus truncadas batallas de iniciación.”<sup>40</sup>

### 1.2.2. Lezama Lima: del poema al *programa*

Así como para Victoria Ocampo la carta que presentó el proyecto *Sur* significó una maduración, una intervención más directa de su particular estilo llevado a una empresa cultural, José Lezama Lima en el momento en que escribió el texto de introducción al primer número de la revista *Orígenes* también había cristalizado su apuesta estética y su propuesta cultural con anterioridad. Ésta entró al terreno público cuando en 1937 salió en el segundo número de la revista *Verbum* el poema *Muerte de Narciso*. Éste, como condensación de la estética de Lezama, nos dará luces para entender cómo se tejió la forma del texto “*Orígenes*”, a qué respondió y, en últimas, de qué modo la iniciativa que perfila el editorial termina compartiendo motivaciones con la “Carta a Waldo Frank” aunque ellas sean muy distintas.

*Muerte de Narciso*, ha señalado la crítica, es algo así como un comienzo que integró lo que el poeta desarrollaría a lo largo de su obra; en él aparecen por primera vez conjugados los elementos más distintivos de su peculiar estética. Remedios Mataix, en particular, habla de “una paradójica culminación inicial” que:

a la vez cierra y abre; resuelve los tanteos anteriores del autor y apunta una cosmovisión poética y una teoría del arte que preludian la evolución de su obra futura [...]. Desde el primer verso, mítica coordinada temporal en que <<Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo>> el poema despliega sus enlaces ocultos sobre el imaginario cultural y nos sumerge en un mundo fabuloso donde el poeta (como Dánae) va tejiendo asociaciones, imágenes, juicios, metáforas, lecturas, [...] que tienen ya el carácter monumental típico de la obra de Lezama<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Beatriz Sarlo, 1988, *op. cit.*, p. 89.

<sup>41</sup> Remedios Mataix. *La escritura de lo posible*. Lérida: Ediciones de la Universidad de Lleida, 2000, p. 143.

Este texto condensa una visión de mundo ligada a experiencias como la marginalidad, la intención de sintetizar elementos de la tradición occidental y a la preocupación por la construcción de 'lo nacional' desde lo simbólico. En el gesto de retomar y actualizar el mito de Narciso, repetido por varios autores anteriores a él desde Ovidio hasta Paul Valéry, Lezama Lima inaugura su manera polémica y singular de apropiarse la tradición occidental y de reconfigurar su significado para darle una forma particular<sup>42</sup>. En este caso, al lado de Narciso se pone Dánae y las relaciones que ellos suscitan conforman la serie de imágenes por las que el lector atraviesa mientras lee. Su Dánae es una escondida encerrada en la torre o en una caja que navega por un río, pero que además frente a “la perfección que muere de rodillas”, “teje el tiempo dorado por el Nilo, / envolviendo los labios /que pasaban entre labios y vuelos desligados”. Su Narciso es una mezcla del cautivado por su propia imagen que angustiosamente busca escapar del propio encantamiento, e Ícaro que pretende escapar también, pero del laberinto, esta vez sin alas: “Chorro de abejas increadas muerden la estela, pídenle el costado / Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar fugó sin alas”<sup>43</sup>.

Este es el tono que con el pasar de los versos perfila una especie de llamado, un tipo de demanda que en las dos penúltimas estrofas del poema llega al lector logrando resonancias que generan una impresión bastante fuerte:

Narciso, Narciso. Las astas del ciervo asesinado  
son peces, son llamas, son flautas, son dedos mordisqueados.  
Narciso, Narciso. Los cabellos guiando florentinos reptan perfiles,  
labios sus rutas, llamas tristes las olas mordiendo sus caderas.  
Pez del frío verde el aire en el espejo sin estrías, racimo de palomas  
ocultas en la garganta muerta: hija de la flecha y de los cisnes.  
Garza divaga, concha en la ola, nube en el desgaire,

---

<sup>42</sup> Un acercamiento al modo como Lezama Lima asimila los Narcisos de Ovidio y Paul Valéry en este poema lo podemos encontrar en Daniela Chazarreta, “‘Muerte de Narciso’, poema-umbral de orbe lezamiano”, en *Orbis Tertius* vol. X, no. 11, La Plata, 2005.

<sup>43</sup> José Lezama Lima. *Muerte de Narciso. Antología poética*. México: Ediciones Era, 1988, p. 40.

espuma colgaba de los ojos, gota marmórea y dulce plinto no ofreciendo.

Chillidos frutados en la nieve, el secreto en geranio convertido.

La blancura seda es ascendiendo en labio derramada,  
abre un olvido en las islas, espadas y pestañas vienen  
a entregar el sueño, a rendir espejo en litoral de tierra y roca impura.  
Húmedos labios no en la concha que busca recto hilo,  
esclavos del perfil y del velamen secos el aire muerden  
al tornasol que cambia su sonido en rubio tornasol de cal salada,  
busca en lo rubio espejo de la muerte, concha del sonido.<sup>44</sup>

En el poema podemos identificar motivos que, vistos en la perspectiva del resto de la obra de Lezama, nos permiten arriesgar una interpretación: se trata de una especie de catarsis, un tipo de purga que juega con los contrastes que sugieren Narciso y Dánae. El primero es quizá la Europa, con la mirada sobre sí misma. La segunda es, tal vez, una alegoría de América, la escondida, la ignorada “por espaldas que nunca me preguntan”, siempre en cajas o torres, encerrada o andando por las aguas muerta en vida, “mano sin sangre”.

En los versos citados hay una intención de mezclar “materiales” de procedencia diversa para configurar lo que críticos como Mataix han señalado es “la clave” de toda la obra de Lezama: la intención de reconstruir o re-crear una tradición.<sup>45</sup> Pero esa reconstrucción se hace proponiendo una lectura que no exige la interpretación a modo de explicación con relaciones directas a referentes concretos, sino que opta por las sugerencias analógicas y figuras alegóricas. Se trata de un discurso difícil pues quien lee debe concatenar imágenes que sugieren antes que explicitar y el sentido se encuentra como una revelación. Esto es el eje de la apuesta estética del poeta cubano, lo que

---

<sup>44</sup> *Ibid*, p. 39.

<sup>45</sup> Remedios Mataix, *op. cit.*, p. 154.

configura su propuesta literaria. Un trabajo formal que se articula con los conceptos de imagen y metáfora<sup>46</sup>.

En un gesto que hace un guiño al modernismo hispanoamericano de Darío y Martí, Lezama nutre sus imágenes de fuentes circunscritas a lo que él entendía eran las raíces de la “condición cubana”; esto es, algunos autores y artistas del humanismo renacentista, las tradiciones hispánica y cristiana, y una serie de relecturas del simbolismo francés y de sus herederos. Es así como la versión de la tradición que Lezama construye para sí incluye ciertas figuras renacentistas; recorre hitos del catolicismo y la mitología griega; pasa por algunos gestos del barroco del siglo de oro español; retoma recursos de Mallarmé y del simbolismo francés y a los herederos de éste, Paul Valéry y Paul Claudel. La forma como son articulados esos tropos, lo podemos apreciar en el poema antes citado, es una re-semantización de las fuentes, por medio del trabajo casi artesanal con tropos<sup>47</sup>.

En el caso particular de *Muerte de Narciso*, la intención de dar otro sentido a la tradición y de utilizarla para configurar una obra original hace que los personajes de Dánae y Narciso salgan “totalmente transformados y convertidos en algo así como una alegoría lezamiana de significados propios que encajan la materia mitológica en los moldes formales de las *Soledades* [de Luis de Góngora]”<sup>48</sup>. Otro poeta originista, Ángel Gaztelu, quien acompañó a Lezama en todos sus proyectos editoriales, dijo que este poema constituía para “Cuba el más alto y atrevido intento de llevar la poesía a su desligamiento y región sustantiva y absoluta en virtud y gracia de esa deidad de la metáfora...”<sup>49</sup>. Opinión que era compartida por los demás poetas del grupo, incluso, por quien siempre tuvo una relación problemática con Lezama Lima, Virgilio Piñera.

---

<sup>46</sup> De la importancia de la imagen y la metáfora en Lezama nos hablan los títulos de las compilaciones que se han hecho de su obra y muchos de los trabajos críticos dedicados a él. Ver la bibliografía general.

<sup>47</sup> Severo Sarduy presenta una lectura semiótica de uno de los juegos de imágenes de *Paradiso* como ejemplo de la sustitución en el barroco. Según él, en “el agujón del leptosomático macrogenitoma”: “el artificio barroco se manifiesta por medio de una sustitución que podríamos describir al nivel del signo: el significante que corresponde al significado “virilidad” ha sido escamoteado y sustituido por otro, totalmente alejado semánticamente de él y que sólo en el contexto erótico del relato funciona, es decir, *corresponde* al primero en el proceso de significación [...]” En “El barroco y el neobarroco.” En, Cesar Fernández Moreno (Comp.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1972, p. 169.

<sup>48</sup> *Ibid*, p. 156.

<sup>49</sup> Testimonio de Ángel Gaztelu citado por Julio Ortega en, José Lezama Lima. *El reino de la imagen*. Julio Ortega (comp.). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981, p. 514.

De ese modo de manejar el lenguaje para responder por medio de la imagen a la circunstancia cubana nos habla el texto que presenta *Orígenes*, pues si en *Muerte de Narciso* se crea un mundo totalizado que exhorta al lector a olvidar la lectura lineal, a recurrir a la intuición y a pasar de una imagen a otra por medio de sugerencias analógicas, en el texto que sirve como editorial de la revista se configura la conducta que justifica esta estética y la noción que está detrás de ella sobre el deber ser del trabajo creativo, su *programa ético*. Uno que habla de que la creación no está ni comprometida con alguna tesis ni encerrada en un castillo, que reconoce que se debe partir de las raíces del artista y que otorga al creador la responsabilidad de ampliar la experiencia del hombre contemporáneo, para salir de la cotidianidad y el sinsentido. No debe extrañar entonces que una de las pretensiones de este *programa*, tal vez la más ambiciosa, sea la de exceder la causalidad y la historicidad, pues como allí mismo se afirma:

Frente a ese mundo de violentos ofrecimientos, el hombre muestra su fiera selección, las cosas de las que ha querido hacerse acompañar hasta el final. Las demás modas, inútilmente disfrazadas de modo, de métodos –cultivan un fragmento o un deseo, teniendo la desventura al habitar con tristeza sus porciúnculas, de mostrar un inmenso orgullo, procurando aislar, con un terrorismo retórico, a los que buscan sin encontrar y encuentran sin buscar.<sup>50</sup>

*Muerte de Narciso* fue escrito en los primeros años de la década del 30 pero salió a la luz en 1937 en *Verbum*. Entre la composición de este poema y el texto de presentación de *Orígenes*, en el proceso de construcción de la obra de Lezama Lima, hay toda una serie de escritos importantes: por un lado, varios ensayos en los que el escritor cubano desplegó muchas de esas reflexiones que construyen su estética; por otro, los textos editoriales que inauguraron los proyectos que precedieron al que me ocupa.

De los primeros,<sup>51</sup> tal vez el más significativo para nuestro propósito sea el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*<sup>52</sup>. Allí, Lezama imaginó un diálogo con el español que giró en

---

<sup>50</sup> José Lezama Lima, "Orígenes", *op. cit.*, p. 7.

<sup>51</sup> La mayoría de ellos fueron recogidos en José Lezama Lima. *Analecta del reloj*. La Habana: Orígenes, 1953.

torno a cómo crear una expresión propia que dotara de sentido simbólico a la isla y cómo el poeta es quien tenía la responsabilidad de hacerlo. Los marcos eran la tradición cristiana y reafirmar el vínculo con la hispanidad, pues como afirma Rafael Rojas, este texto se puede entender como una resistencia a los intentos de rescate de otras tradiciones en el medio literario cubano. Según Rojas, con ese *Coloquio* “el joven poeta católico, con su tesis de una <<sensibilidad insular>>, intentaba crear el <<reverso de una expresión mestiza>>, ya que consideraba a esta última un <<eclecticismo artístico que no podrá existir jamás>>”<sup>53</sup>.

Por otro lado, están los editoriales de los proyectos anteriores a *Orígenes*. Desde el “Inicial” de *Verbum* (1937), Lezama hablaba de que era necesario construir un despertar de Cuba por medio de la palabra y también insistía en lo imperioso de cimentar un punto de partida para una “expresión”<sup>54</sup>. En este caso específico, la inquietud partía de la universidad como espacio de producción cultural porque la revista era parte de la Facultad de Derecho de la Universidad de La Habana.

En 1939 en el editorial de *Espuela de Plata*, “Razón que sea”, el poeta enumeraba los intereses del proyecto que en ese entonces era ya independiente de órganos oficiales y concluía: “mientras el hormigueo 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.*”<sup>55</sup> Algo similar se afirmaba la “Nota de recorrido”, publicada dos años después en la misma revista, donde se resaltaba el papel del arte y de la poesía como opciones independientes de “los directores oficiales de cultura”<sup>56</sup>.

La presentación “Orígenes” (1944) como potenciación de la estética que se planteó por primera vez en 1937 en *Muerte de Narciso*, y que vio distintos intentos antes de *Orígenes*, muestra una faceta más madura de Lezama que involucraba a varios

---

<sup>52</sup> José Lezama Lima, *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1938), en *Obras Completas*. T. II. México: Aguilar, 1997.

<sup>53</sup> Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama, p. 57.

<sup>54</sup> José Lezama Lima, “Inicial”, *Verbum* 1, 1937, p.1, texto incluido en la tesis de Jesús Barquet, *El grupo Orígenes y la eticidad cubana: recuento de un proceso*. New Orleans: Thane University-Ann Arbur University, Microfilms International, 1990, p. 90. “Inicial” también es citado por Roberto Pérez León. *Tiempo de ciclón*. La Habana: Ediciones Unión, 1995, p. 39.

<sup>55</sup> José Lezama Lima, “Razón que sea.” *Espuela de Plata*, núm. 1, agosto-septiembre, 1939, p. 1.

<sup>56</sup> José Lezama Lima. “Nota de recorrido.” *Espuela de Plata*, núm. 6, agosto de 1941, p.1.

colaboradores en su intención de intervenir directamente en lo público. Por eso, por ser una justificación y por exhibir a un grupo, lo más adecuado era que tomara la forma de un *programa ético*, que unificara y respaldara estéticas distintas a las del poeta, pero que al tiempo incluyera la de él mismo. De ahí que este editorial pueda ser abordado como parte de la historia de la colectividad que involucró la revista y al tiempo, como un fragmento de su obra y su apuesta literaria.

El estilo de todos los textos que he mencionado tiene una característica curiosa: su oscuridad. Se trata de una escritura que se teje alrededor de la idea de que “sólo lo difícil es estimulante” y que se despliega, tal como lo explicó el mismo Lezama, como “la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica.”<sup>57</sup> En esta dificultad es importante detenernos porque es un rasgo constitutivo en la estética de este poeta que precede y cruza sus proyectos editoriales.

El sentido de “Inicial”, “Razón que sea” y “Orígenes” sólo lo halla el lector que es capaz de seguir un juego analógico que el autor propone. Por ejemplo, en la presentación de la revista *Espuela de Plata* el primer postulado que encontramos es: “contra el desgano inconcluso y las malas ninfas que se retuercen semidespiertas en la marea del subcontinente: Dios aparece en el retablo primitivo Pere Serra con un compás en la mano”<sup>58</sup>. Aquí, Lezama recurrió a un artista del renacimiento —Pere Serra— y a una de sus obras más famosas —el retablo del monasterio de Santa María de Sigena—, en lugar de decir simplemente que le interesaba remitirse a la noción integradora del pensamiento y la expresión renacentista, según la cual el hombre era básicamente un creador.

A partir del planteamiento de relaciones analógicas y recurriendo contantemente a la construcción de alegorías Lezama manifestó su intención de, por medio de proyectos editoriales, sentar las bases simbólicas de un subcontinente donde a su modo de ver no se presentaban condiciones favorables para el desarrollo de las artes y la literatura. Porque *Verbum*, *Nadie Parecía*, *Espuela de Plata* y *Orígenes* pretendieron organizar —a manera de

---

<sup>57</sup> José Lezama Lima. “Mitos y cansancio clásico.” *La expresión americana*. México: FCE, 2005, p. 57.

<sup>58</sup> José Lezama Lima, 1939, *op. cit.*, p.1.

los perfectos arcos del compás de Pere Serra y de la tradición humanista renacentista— el caos de la condición cubana. Lezama quería conjurar “las malas ninfas” que comenzaban a “despertar”.

Por lo demás, esa dificultad hace contradictoria la intención de intervenir en la coyuntura y en el terreno público, pues lo más natural es que los términos en los que se esbozan las motivaciones a las que responden las revistas literarias sean claros. Por eso, por lo extraño que resulta que alguien pretenda explicar una empresa cultural de intervención inmediata con un texto oscuro y ambiguo; con sugerencias más que aseveraciones, y enunciados que requieren en sí mismos esclarecimiento, vale la pena preguntarse qué está detrás de querer proponer una lectura complicada que además se plantea en un texto redactado voluntaria o involuntariamente “mal”<sup>59</sup>.

Las opiniones críticas sobre semejante estilo han resultado no solamente contradictorias, sino también polémicas. Según Enrico Mario Santí, la dificultad en Lezama Lima significa que él no quiso reducir sus textos a un simple querer decir<sup>60</sup>, sino que lo que expresaba buscaba ir más allá. Quería, como afirmaba Remedios Mataix, crear mundos monumentales. Sin embargo, otros acercamientos señalan que este modo de escribir, que basaba esa dificultad en la cantidad de relaciones que planteaba, en la erudición y en la relectura de la tradición occidental, se presenta profundamente problemático cuando se repara en el hecho de que Lezama en su estética de lo espinoso incluía muchos errores de citación, gramaticales e incluso ortográficos<sup>61</sup>.

La mirada crítica de Santí asegura que la oscuridad, las ‘erratas’ y las citas imprecisas fueron respuestas al hecho de que esos “mundos monumentales” se pretendían crear desde una esquina de la cultura occidental, Cuba. Este crítico intentó demostrar que los errores ortográficos y de citación, en el caso de *Paradiso*, trataron de dar forma a una

---

<sup>59</sup> Tal vez el primero en resaltar los errores de la escritura de Lezama Lima haya sido Julio Cortázar quien finalizando los años sesenta afirmó que era “incontrovertible” el hecho de que “Lezama parezca decidido a no escribir jamás correctamente un nombre propio inglés, francés o ruso, y de que sus citas en idiomas extranjeros estén consteladas de fantasías ortográficas”. En, Julio Cortázar, “Para llegar a Lezama.” *La vuelta al día en ochenta mundos*. T.II. (1967). México: Siglo XXI Editores, 2005, p. 50.

<sup>60</sup> Enrico Mario Santí, “Parridiso”. *Bienes del siglo. Sobre cultura cubana*. México: FCE, 2002, pp. 168-188. También se puede consultar en *MNL*, vol. 94, no. 2, Hispanic Issue, marzo, 1979, <<www.jstor.org/stable/2906750>> [Consulta: 12/01/2009].

<sup>61</sup> Arnaldo Cruz. *El primitivo implorante. El <<sistema poético del mundo>> de José Lezama Lima*. Ámsterdam, Rodopi, 1994.

versión particular de la tradición, al tiempo que reclamaron una reivindicación de la posición marginal, como en el llamado que hace *Muerte de Narciso* en los versos antes citados. De acuerdo con esta lectura, Lezama intentó darle un sentido distinto a la tradición, no matándola, sino escribiéndola diferente. En él funcionó la lógica que se resume en que “la tradición con el padre muere cuando se escribe mal”. Por eso, en Lezama Lima la errata y la cita equivocada con las que construye su estilo difícil constituyen una transgresión extrema a la razón, un grado cero de significación<sup>62</sup>

Pero cerrar la explicación allí nos aleja de hurgar, como sugiere Arnaldo Cruz, en otro tipo de consecuencias de la marginalidad. Pues en esta estética de lo difícil, que buscaba crear algo “más profundo” incidió la intención de inventar un *espacio poético* y convertirlo en “imagen”, en origen, en “centro de irradiaciones” que resguardara de la descomposición del medio político cubano de la época y del sentimiento de frustración que era compartido por los intelectuales de los años 30 y 40<sup>63</sup>. Pero también, ella se creó para defender a la ciudad letrada de los cambios en las nociones y las funciones del intelectual y del escritor, que le quitaban a la escritura literaria ‘el aura’ del que había gozado como parte del lenguaje y la Cultura de élite a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX. De ahí que incluso en textos como “Razón que sea”, Lezama recurra a la figura de “Dios” al lado de la de un creador y un instrumento, el “compás”, como signos de un orden.

Horst Rogmann en el Coloquio Internacional sobre la obra del cubano, en 1984, argumentó que “lo difícil en Lezama es más el esquema teórico que acompaña o sustenta su práctica poética, y no es tanto el esquema teórico mismo [cuya] formulación con medios lingüísticos que imitan el discurso científico [...] carecen de su rigor”<sup>64</sup>. Rogmann no dejaba de alabar el logro estético del cubano, pero subrayaba el hecho de que del lector de Lezama debía ser “paciente” y tratar de descifrar un discurso paracientífico cuya

---

<sup>62</sup> *Ibid*, p. 361. Una revisión a la interpretación de Santí la hace José Prats Sariol en “*Paradiso: Recepciones*”, donde afirma que la lectura de Santí utiliza herramientas que están en contra de las concepciones de escritura del mismo Lezama y que por eso es inexacta, pero que sirve para demostrar la riqueza de un texto que permite una cantidad de interpretaciones casi infinita. En, José Lezama Lima. *Paradiso*. México: Edición Archivos, 1988.

<sup>63</sup> Sobre este sentimiento de frustración que compartía la intelectualidad cubana me detendré en el segundo capítulo.

<sup>64</sup> Horst Rogmann. “Anotaciones sobre la erudición en Lezama Lima.” En Critina Viscaíno y Eugenio Suárez (comp.). *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. T. II. Madrid: Fundamentos, 1984, p.82.

credibilidad estaba debilitada por “un bagaje cultural manipulado alegremente” con un fondo cultural flaqueado.

Esas discusiones sobre un estilo tan particular son continuaciones de las disputas que despertó la obra del cubano sobre todo desde la primera publicación de la novela *Paradiso* en 1966 y que se ampliaron a lo largo del proceso de lo que Enrico Mario Santí llamó la “invención de Lezama Lima”<sup>65</sup>, su institucionalización como “El Poeta” de la tradición literaria cubana. Tal vez la más conocida de ellas sea la de Julio Cortázar en el texto antes citado<sup>66</sup>. Según él se puede entender esta intención de oscuridad y sus erratas como resultado de una formación autodidacta limitada que, entre otras cosas, respondía a la condición marginal de los centros de producción cultural. Pues la apuesta del cubano, no sólo fue resultado de afirmación de la cubanía respecto de la tradición occidental, sino que, según aseguró el escritor argentino, también era derivación de una apropiación precaria de los medios por los que esta tradición llegó a Lezama. Por ejemplo, el simbolismo francés o G.K. Chesterton, que son en Lezama objeto de admiración, pudieron ser apropiados con herramientas frágiles, que es posible que hayan sido o bien traducciones poco fieles, o un dominio limitado del francés y del inglés.

Aún hoy la figura y la obra de Lezama son revisitadas en polémicas y discusiones. Su oscuridad se ha prestado para múltiples interpretaciones y no deja de reflejar la complejidad de las condiciones de su escritura. Al acercarnos al texto de presentación de la revista más sólida que tuvo, como una parte del resto de su obra, logramos vislumbrar motivos, como el afán de ordenar, rescatar e inventar una tradición simbólica, que lo impulsaron a ampliar su proyecto estético personal y darle un carácter colectivo.

Para terminar, es importante llamar la atención en las coincidencias y divergencias de las motivaciones que subyacen en estas dos maneras de escribir. Tanto Victoria Ocampo como Lezama Lima desarrollaron una estética incómoda que ha sido juzgada también como anacrónica y que parte de la misma posición en la que cada uno de ellos se hallaba:

---

<sup>65</sup> Título de un artículo de Enrico Mario Santí publicado por primera vez en la revista *Vuelta*, núm.12, mayo, 1985, pp. 45-52, y recogido junto a “Parridiso” en el tomo antes citado Enrico Mario Santi, 2002, *op. cit.*, pp. 195-205.

<sup>66</sup> El texto de Cortázar fue escrito en 1967, dos años después Severo Sarduy también arriesga su propia explicación de esa oscuridad en Lezama en “Dispersión/ falsas notas. Homenaje a Lezama” inicialmente publicado en la revista *Nuevo Mundo*, núm. 24, 1968, pp. 7-17, y después recogido en *Escrito en el cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969, pp. 61-89.

entre los ideales letrados del XIX y un convulsionado siglo XX. Sus lenguajes resultan polémicos porque las contradicciones que ellos encierran son estructurales de su medio y su formación: a la frustración que reinaba entre los intelectuales cubanos por los años en que se consolidó el grupo y se publicó *Orígenes*, le podemos sumar la homosexualidad de Lezama Lima; así como a las activas dinámicas de cambio del campo cultural argentino de las primeras décadas del siglo XX, es necesario agregarle la “condición femenina” de Victoria, lo que ella denominaba su “cárcel feliz”. Es así como los dos proponen estéticas conflictivas que se amplían en las empresas culturales de sus revistas. Con ello responden a las exigencias y condiciones de su formación tanto como a los cambios en las condiciones de vida y de la sensibilidad que se dieron en la primera mitad del siglo en estos países latinoamericanos.

Ahora, la conciencia de la marginalidad y el modo como ellos miraron a Europa se manifiesta en un empeño patético de incorporar cierta parte de la tradición occidental que se encontraba en la lectura y la búsqueda de filiación con hitos, principalmente, del campo francés, inglés y español. Y cuando lo califico de "patético" me refiero a las dos acepciones del adjetivo: como un anhelo muy fuerte de filiación, de buscar acercamiento –un sentimiento profundamente emotivo en los dos autores— y como aspiración patética en el sentido de grotesco, pues ha sido un impulso con gestos exagerados en los dos casos. Gestos que han provocado reticencia en el momento de la recepción de sus obras y que han sido duramente juzgados, pues han producido en la crítica hasta *vergüenza ajena*.

En Lezama Lima esta aspiración patética se basaba en la fe en que su recorte de esa tradición podría encontrar las raíces profundas a sus inquietudes de dar sentido a lo cubano. Los modos de apropiación y síntesis manifiestos en sus propias obras en un discurso erudito, pero nutrido de citas erradas, de errores gramaticales y hasta ortográficos, han hecho que, por ejemplo, existan varias “versiones” de *Paradiso*, y que tanto Cintio Vitier como Julio Cortázar hayan pretendido sacar su propia edición "corregida" del libro<sup>67</sup>. En Victoria Ocampo el deseo de integrarse activamente en el

---

<sup>67</sup> Los capítulos I-V de *Paradiso* se publicaron en *Orígenes* (núm. 22, 1949; núm. 23, 1949; núm. 31, 1952; núm. 32, 1952; núm. 38, 1955; núm. 39, 1955). La primera edición completa de la novela fue editada en La Habana en 1966 por el Taller Mario Reguera Gómez. En 1968 Carlos Monsivais y Julio Cortázar sacaron una “edición revisada” en México editada por la Biblioteca Era, de la que se derivaron la mayoría de traducciones y reproducciones. Posteriormente, con la

mundo de la alta cultura se sustentaba en la convicción de que su idea de ésta, y las lecturas que la sostenían, eran el único espacio de libertad que ampliaría lo que ella veía como una limitada experiencia de vida en un campo cerrado y opaco. Su exagerada actitud sumisa frente a algunos escritores y su ‘bovarismo’ han provocado prevención a la hora de retomar su obra y de estudiarla.

En los dos casos, estos fuertes deseos de incorporación de la tradición europea se tradujeron en un perfil universalista que intentó hacer énfasis en el vínculo del campo cultural propio con una tradición “sólida”, la occidental, por medio del rescate y la importación de ciertos recortes de ella. En el editorial de *Orígenes* esto se manifestó claramente al afirmar que la libertad era buscada en los marcos de “la tradición humanista”; en la “Carta a Waldo Frank”, cuando Victoria recuerda una conversación: “Se me preguntó con la mayor seriedad del mundo, si mi revista se proponía volverle la espalda a Europa. ¡Sencillamente porque declaré que su fin principal consistía en estudiar los problemas que nos conciernen a los americanos! ¡Volver la espalda a Europa! ¿Siente el ridículo de esa frase?”<sup>68</sup> En este sentido resulta revelador el hecho de que tanto Ocampo como Lezama en dos de sus obras más importantes hayan hecho explícito el *parentesco* con Dante Alighieri y su *Divina Comedia*: Victoria en su ensayo *De Francesca a Beatriz* y Lezama en su novela *Paradiso*.

Al tiempo que podemos percibir ese deseo también logramos ver cómo los dos autores compartieron una intención reivindicativa, que tuvo que ver con un fuerte compromiso con la construcción de ‘lo nacional’. En este sentido, los dos textos editoriales y sus proyectos respondieron a la percepción de cierto encierro, de una realidad oscura en su medio “corrupto” o “vacío”, por eso como las iniciativas de fundar una revista respondieron inicialmente a los contextos nacionales. En la misma vía o por extensión, surgió una preocupación de fondo por la definición y el sustento de la condición americana

---

organización del Fondo Lezama Lima en la Biblioteca José Martí de La Habana y el descubrimiento de un manuscrito que sería algo así como el “mapa” de la novela, Cintio Vitier arriesgó su propia edición crítica del texto, en la edición Archivos antes citada.

Cintio Vitier hizo su esbozo del proceso de escritura de esta obra, en la nota introductoria de su edición de *Paradiso*. Además, sobre las ediciones de esta novela vale la pena mirar el artículo de Prats Sariol, “*Paradiso*: Recepción” y el texto, “*Parridiso*” de Enrico Mario Santí, los dos citados unos párrafos antes.

<sup>68</sup> Victoria Ocampo, 1931, *op. cit.*, p. 13.

que divino de la pregunta por la identidad nacional y el papel de ella dentro de esa tradición occidental.

De modo que a motivaciones similares, relacionadas con fundamentar simbólicamente “lo argentino” o “lo cubano”, cada uno respondió con una intención comunicativa y un estilo distintos. Uno optó por un discurso de auto representación casi confesional, como si todo el tiempo estuviera actuando ante un público. El otro, decidió construir una escritura críptica, analógica y alegórica. Todo esto será la clave de los pactos y las rupturas que los editoriales “Carta a Waldo Frank” y “Orígenes” plantearon desde los primeros números de *Sur* y *Orígenes*.

### **1.3 Entre editoriales: continuidades y distanciamientos**

En junio de 1930, salió el número 1 de *Monterrey. Correo literario de Alfonso Reyes*. Éste fue presentado en el texto “Propósito”, un editorial que daba cuenta de una parte importante de las publicaciones periódicas literarias de entonces y que subrayaba el papel fundamental que estos medios tenían como canales de comunicación de los intelectuales. Entre otras, mencionaba publicaciones como *Repertorio Americano* de Costa Rica (septiembre de 1919 –marzo 1958); las tres pequeñas publicaciones de Juan Ramón Jiménez (*Sí, Ley e Inicial*), y las argentinas, *Martín Fierro* (segunda época, 1924-1927) y *La vida literaria* (1928-1932). También, nombraba los suplementos de diarios tradicionales de grandes tirajes como de *La Nación* de Buenos Aires, *El Imparcial* de Madrid e incluso las que eran, en palabras del mismo autor, “las abundantes y autorizadas reseñas bibliográficas del veterano *Times*”. La lista terminaba, “sin torcer mucho las perspectivas – conjugando escalas entre París, Madrid y México—”, con el postulado de que a cada gran revista correspondía un periódico literario de modo que *Nouvelle Revue Française* era a *Les Nouvelles Littéraires*, como *Revista de Occidente* era a la *Gaceta Literaria*, como *Contemporáneos* era a *Bandera de Provincias*, y *Monterrey* entraba a completar este dinámico cuadro.

El objetivo de este periódico era, según su editorial, ser “una herramienta para [un] taller artístico [susceptible de ser usada] a modo de museo privado, para exhibir en él esas

notas o curiosidades que *todos* gustamos de juntar, aún cuando dudemos que nos sirvan de nada.” Como se puede apreciar, la convocatoria llamaba a un grupo bien definido que se subrayaba, al final, en el objetivo de la publicación: ser “un órgano de relación social, con el mundo de escritores: un boletín de noticias del trabajo, casi una carta circular”. De esta forma el texto terminaba tendiendo un cerco en el espacio cultural, en el que el círculo de los escritores eran los llamados a ser lectores- colaboradores y donde el elemento de cohesión resultaba ser la amistad<sup>69</sup>.

“Carta a Waldo Frank” y “Orígenes”, publicados en 1931 y 1944 respectivamente, entraron en ese campo que trazó Alfonso Reyes en su “Propósito” de 1930. En el panorama de las publicaciones periódicas literarias en este lado del mundo, pueden ser vistos junto al texto del mexicano como enunciados de propuestas cuya política cultural inicialmente buscaba tomar distancia de actitudes expresadas en programas y manifiestos de muchas de las publicaciones de vanguardia, que habían dominado el centro del campo literario durante los años veinte. De lo anterior son muestra tres gestos que comparten los editoriales mexicano, argentino y cubano: la intención de cerrar el discurso, la negativa a buscar la experimentación y el propósito de no polemizar.

Del primero nos hablan los buenos entendedores a los que se dirigía Victoria Ocampo en su “Carta...”. También, el carácter hermético de “Orígenes” cuando delimitaba con un discurso difícil quiénes estaban incluidos en el proyecto. Todo esto contrastaba con el estilo y tono propicio para la intervención inmediata que caracterizaba a los editoriales de las revistas de vanguardia y es inevitable leer acá una toma de postura en un campo literario donde, con el pasar de los años, se mezclaban con más frecuencia posiciones políticas divergentes y discusiones ideológicas contradictorias. Ni siquiera el primer editorial de una revista como *Proa* en su segunda época (1924-1926), que en palabras de Jorge Schwartz, “parece muy poco vanguardista tanto en estilo como en propósitos”<sup>70</sup>, se manifestó tan cerrado como los textos de presentación de las revistas que nos ocupan. Esa publicación argentina aún estaba cruzada por la idea de intervenir públicamente en un marco más o menos abierto: por lo menos es lo que podemos leer en su editorial, donde

---

<sup>69</sup> Citado de la compilación de Jorge Schwartz, 2002, *op. cit.*, p.322-325

<sup>70</sup> Jorge Schwartz, 2002, *Ibid*, p. 246.

se anunciaba su intención de ser una “tribuna amplia y sin barreras” y se hablaba de que se practicaría “un trabajo de exégesis y no un reglamento dado de antemano”<sup>71</sup>.

En cuanto a la experimentación, nuestros editoriales compartían con el de Alfonso Reyes la intención de producir discursos literarios “duraderos” respaldados por una tradición “de peso”. La idea era erigir argumentos perennes, posiciones éticas y estéticas firmes. Ellos ambicionaban apartarse de la búsqueda desprevenida que planteaban editoriales como el de la cubana *Revista de Avance* (1927-1930), cuyo título era “Al levar el ancla”. En él, Alejo Carpentier, Martí Casanovas, Francisco Ichaso, Jorge Mañach y Juan Marinello, afirmaron que no querían cargar su navecilla “con mucha pesadumbre letrada” y que no iban hacia ninguna parte conocida pues si lo supieran, “perdería todo gusto la aventura [...] lo inmediato en [su] conciencia [era] un apetito de claridad, de novedad, de movimiento”<sup>72</sup>. Movimiento apreciable no sólo en los puntos planteados en esa editorial, si no también en el nombre de la publicación, pues el enunciado *Revista de Avance* era precedido por el año de edición, de modo que el nombre era: *1927 Revista ...* , *1928 R...* y así sucesivamente. No podemos obviar en este caso, que el texto “Orígenes”, al asegurar que no pretendía “cambiar con las estaciones”, hacía referencia precisamente a este propósito del proyecto antecesor de buscar la renovación constante, estaba afirmándose frente a él.

Los primeros números de *Sur* y *Orígenes* anunciaron en los editoriales un objetivo distinto al de afectar polémicamente el entorno. Para las propuestas con intenciones de ruptura estética o política, las revistas resultaban ser un medio ideal por el que respondían al esencial “carácter contestatario, tanto en artes como en cuestiones sociales [en aras de] mant[ener] una relación pragmática con el público lector, empleando un lenguaje más directo que el discurso estrictamente literario y presenta[ndo] un estatus mucho menos ‘aurático’ que la poesía o la prosa de ficción”<sup>73</sup>. Por lo regular, respondían a líneas ideológicas nítidas, “tanto por las definiciones explícitamente avanzadas en los

---

<sup>71</sup> “Proa.” *Proa*, núm. 1 (2da. época). Buenos Aires, 1924, citado de la compilación de Jorge Schwartz, en *Ibid*, p. 252. Éste texto fue firmado por Jorge Luis Borges, Alfredo Badrán Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz.

<sup>72</sup> “Al levar el ancla” *Revista de Avance* 1, La Habana, marzo, 1927, p. 1. También fue tomado del libro de Jorge Schwartz, en *ibid*, pp. 340-341.

<sup>73</sup> *Ibid*, p. 44.

editoriales, cuanto por el escaso tiempo de que disponían para asimilar una nueva tendencia o, incluso, cambiar la trayectoria de ideas inicial.”<sup>74</sup> Las presentaciones de los proyectos editoriales, como los manifiestos y otros textos programáticos, eran frentes de batalla directos, vitrinas donde se planteaban las ideas defendidas. En contraste, “Carta a Waldo Frank” y “Orígenes”, siguiendo la línea de “Propósito” de *Monterrey*, estuvieron lejos del acento contestatario e irreverente, no plantearon las revistas como espacios de discusión y polémica, sino de análisis y postulados: buscaron crear institución.

Ahora, querer intervenir por medio del discurso literario en reivindicaciones lingüísticas, sociales y político-económicas fue una motivación que cruzó algunos significativos proyectos editoriales a lo largo del subcontinente durante el siglo pasado. Uno de ellos fue la revista *Amauta* (1926-1930), un proyecto dirigido por José Carlos Mariátegui que desde el mismo título mostraba su intención de hacer un “homenaje al Incaísmo”. La presentación de este tipo de proyectos definía en una prosa sencilla, alejada de cualquier lirismo o como lo anunció el mismo Mariátegui, proscrita de la retórica, las motivaciones ideológicas que eran motor de las empresas. En el caso del editorial de *Amauta* encontramos afirmaciones como que el proyecto rechazaba “todo lo que era contrario a su ideología, así como todo lo que no traduc[ía] ideología alguna” y que además buscaba producir o precipitar “un fenómeno de polarización y concentración”<sup>75</sup>.

Otra publicación en una línea similar que supuso relación de transparencia e inmediatez entre las esferas estética y política fue la argentina *Contra* (abril-septiembre 1933) dirigida por Raúl González Tuñón. Su editorial hablaba de “perspectivas ideológico-culturales” en las que se asumía “la defensa de la renovación estética y de los progresos del socialismo”<sup>76</sup>. En este caso como en el de otra revista argentina que asumió algunos parámetros similares hacia los años cincuenta, *Contorno* (1954-1959), se heredaron no sólo la actitud contestataria y la sed de novedad de grupos de vanguardia como los martinfierristas, sino también un desplazamiento a la izquierda de actitudes y posiciones reivindicativas.

---

<sup>74</sup> *Ibid*, p. 44.

<sup>75</sup> José Carlos Mariátegui, “Presentación de *Amauta*”, *Amauta*, septiembre de 1926, p. 1. Recogido por Jorge Schwartz, en *ibid*, pp. 333-335.

<sup>76</sup> Beatriz Sarlo, 1988, *op. cit.*, p. 150.

“Carta a Waldo Frank” y “Orígenes” con esos tres gestos que venimos discutiendo, la intención de cerrar el discurso, la negativa a buscar la experimentación y el propósito de no polemizar, hicieron manifiesta su toma de distancia de propuestas editoriales como las de estas revistas y de otras publicaciones que buscaron legitimar luchas sociales desde el discurso literario. Los textos de presentación de unos y otros proyectos optaron por formas del lenguaje acordes con ciertos postulados que anunciaban cuál era su lugar en medio de las fuerzas de tensión que articulaban el campo literario latinoamericano. Así, *Sur* y *Orígenes* desde sus primeros números quisieron alejarse de algunas dicotomías que se presentaron al intentar conciliar la intención de actuar más directamente sobre la realidad contemporánea y la idea de producir discursos de calidad estético-simbólica. En este sentido también fueron continuidad de las palabras de Alfonso Reyes en su “Propósito” cuando afirmó que no había necesidad de manifiestos de estética ni de programas que eran de por sí una costumbre “en mala hora importada de la política a la literatura”.

Que los editoriales hubieran hecho explícito cierto distanciamiento de estas actitudes presentes en un número importante de propuestas de vanguardia, no significa que los proyectos dejaran de ser herederos de ella en otros sentidos<sup>77</sup>. La misma crítica que ha abordado cada iniciativa ha resaltado estos guiños a los movimientos vanguardistas: Beatriz Sarlo afirmó que el proyecto *Sur* tomó la bandera de institucionalización de algunas luchas estéticas ya ganadas por propuestas editoriales de vanguardia como *Martín Fierro*<sup>78</sup>; mientras que Remedios Mataix dijo que el caso de *Orígenes* era algo así como una vanguardia sin vanguardismo, “cuyo proyecto renovador se niega a la recepción militante de cualquier *ismo* y rechaza la parafernalia provocadora vanguardista, pero, a la vez, asume [...] conquistas [como] la amplitud metafórica, la liberación del lenguaje poético, la transgresión de reglas y límites de géneros.”<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> Dos tentativas importantes por identificar líneas comunes y un periodo de auge entre la gran variedad y complejidad de los movimientos de vanguardia son los trabajos: Peter Burger. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Editorial Península, 1997, y Simón Marchan. *Las vanguardias históricas y sus sombras 1927-1930*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995. Han habido varios intentos de hacerlo en las condiciones específicas del contexto literario latinoamericano como el trabajo repetidamente citado de Jorge Schwartz.

<sup>78</sup> Beatriz Sarlo, 1988, *op. cit.*, p. 143.

<sup>79</sup> Remedios Mataix, *op. cit.*, p. 46.

En 1931, Ocampo, mediante una carta con un estilo nostálgico, llamó estilística e ideológicamente a la estabilidad de los tiempos en los que la cultura estaba en manos de una élite instruida que creaba un lenguaje y un pensamiento selecto. Sin embargo, incluyó en su proyecto a un sector de sus amigos que era heredero del tono contestatario, el buen humor y la ruptura del *martinfierismo*, como Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza, Leopoldo Marechal y Oliverio Girondo. Esto hizo que la revista excediera las intenciones de su directora, planteadas claramente en su carta de presentación. Borges, en particular, lideró una propuesta que, como veremos en el siguiente capítulo, explotó la artificialidad del hecho literario e incluso jugó con las nociones aparentemente estables de autor y de obra. Por eso, visto en perspectiva, *Sur* se distanció de unos gestos de la vanguardia, pero asumió otros como bandera en su intención de institucionalizar una cultura literaria argentina.

Trece años después de la publicación de “Carta...”, *Orígenes* se erigió como la voz que organizaba en el plano simbólico lo que los demás habían convertido en caos, como la propuesta “aventurera” de *Revista de Avance*. En este caso, la idea de que la creación básicamente podía cambiar el mundo, en palabras de Lezama llevar “la dolorosa reducción del yo a la nada y de ésta a un nacimiento”, se presentó como un eco de gestos románticos retomados por las vanguardias latinoamericanas. Concretamente, dialogaba con “Arte poética” de Vicente Huidobro cuando éste hablaba de que el poeta debería inventar mundos nuevos y anunciaba: “Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema”<sup>80</sup>.

El texto “Orígenes” constituyó un *programa ético* que era a su vez una actualización conflictiva de esa idea de creación que pretendía ampliar la experiencia tangible por medio de la exploración de la sensibilidad. El texto se presentó como una respuesta al cuestionamiento ético que, como he mencionado, hacía parte del ámbito cubano de los años 30 y 40 de allí su filiación católico-hispana. Al tiempo, continuó un diálogo con ideas que habían sido punto de partida para otras propuestas contemporáneas, o precursoras, con ánimos vanguardistas. Además, en el proyecto general de *Orígenes* Lezama contó con

---

<sup>80</sup> “Arte poética” fue recogido en la compilación de textos críticos y programáticos hecha por Jorge Schwartz repetidamente citada en este apartado, *op.cit.*, p. 100.

la colaboración de dos sujetos disonantes de su intención solemne e “institucionalizante”: el otro director de la revista, José Rodríguez Feo, y el poeta Virgilio Piñera. Ellos coincidieron en el interés por retomar esos gestos tan caros a muchos proyectos de la vanguardia como el buen humor y el tono contestatario, y desde los primeros números sus colaboraciones enriquecieron la revista con una perspectiva distinta a la había planteado el mismo editorial.

De modo que, como veremos en los siguientes capítulos, más allá de los textos de presentación “Orígenes” y “Carta a Waldo Frank”, más allá del espacio ideal donde ellos quisieron delimitar su acción, hubo unas disposiciones muy complejas que iban del campo local al latinoamericano y a la literatura como institución, y que abrieron un lugar real donde los dos proyectos se afincaron<sup>81</sup>. En los distanciamientos y continuidades planteados en sus números inaugurales en el campo intelectual latinoamericano hubo la intención de institucionalizar algunos gestos de modernización de la vanguardia en el plano estético. En esta perspectiva los dos proyectos entraron a compartir un lugar en la tradición, por eso al lado de *Sur*, *Orígenes* se presenta ante la crítica como su prolongación poética.

La coincidencia en el perfil general de las dos publicaciones —que mencioné en la introducción y problematizaré en los siguientes capítulos— ha sido catalogada como modernizante y sigue, según Jorge Schwartz, una tendencia que se empeñaba en la renovación del panorama local artístico, lo que se constituía en una línea de continuidad con la vanguardia, pero se distinguía de las revistas como *Martín Fierro*, porque su propósito no era transgredir las normas del *establishment* literario del lugar, si no promover lo moderno en dosis moderadas lejos de la risa y el escándalo<sup>82</sup>, como hemos visto en las presentaciones de estos primeros números. Según esta perspectiva crítica, nuestras revistas se alinearon en el campo cultural latinoamericano con publicaciones como *Pluma* (1927-1931) de Montevideo, *Repertorio Americano* (1919-1958) de Costa Rica, y la ya célebre *Contemporáneos* (1929-1931) y sus herederas *Taller* (1938-1941) e

---

<sup>81</sup> En “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, Beatriz Sarlo señaló cómo metodológicamente es fundamental a abordar las revistas tener presente sus “geografías culturales” dobles: “el espacio intelectual concreto donde circulan y el espacio —bricolage imaginario donde se ubican idealmente.” En, Beatriz Sarlo, 1990, *op. cit.*, p. 12.

<sup>82</sup> Jorge Schwartz, *op. cit.*, p.45.

*Hijo pródigo* (1943-1946) de México<sup>83</sup>. Todas ellas fueron mencionadas por Alfonso Reyes, cuando quiso posicionar su propio proyecto editorial el periódico literario *Monterrey*.

Finalmente, “Orígenes” y “Carta a Waldo Frank” leídos en relación con las estéticas de cada uno de los autores, resultaron interesantes en la medida en que, como afirma Pierre Bourdieu, para entender la complejidad de los fenómenos que desencadenan estrategias estéticas y apuestas en empresas culturales es preciso indagar en “cómo un determinado escritor [...] dado su origen social y las características socialmente condicionadas que están correlacionadas con éste, pudo ocupar, o, en ciertos casos, producir, las posiciones que le preparaba y a las que lo llamaba un estado dado del campo de producción cultural.”<sup>84</sup> En este ejercicio de lectura en tres perspectivas, del texto en los primeros números de las publicaciones, como parte de la obra literaria particular de sus autores y en diálogo con otros textos de presentación de empresas literarias contemporáneas o inmediatamente anteriores, se ha desplegado una parte importante de esas disposiciones y condiciones en medio de las que se desplegaron los proyectos editoriales. A continuación me detendré en los procesos aún más complejos que desencadenó el ánimo de llevar cada propuesta individual a una dimensión colectiva.

---

<sup>83</sup> Sobre cómo *Orígenes* planteó su relación conflictiva con el campo literario Mexicano y, en particular, con estas revistas ver el capítulo “El universo hispanoamericano” del estudio de Adriana Kanzepolsky citado con anterioridad. En, Adriana Kanzepolsky, 2004 (1), *op. cit.*, pp. 122-135.

<sup>84</sup> Pierre Bourdieu, *op. cit.*, pp. 13-14.

## Capítulo 2. Las revistas: de los proyectos individuales a los grupales

*Y además Victoria tenía una concepción bastante curiosa de lo que era una revista literaria, y sólo quería publicar textos de colaboradores ilustres, y no deseaba notas sobre el teatro, el cine, los conciertos, los libros... Y todo eso es la vida de una revista, ¿verdad? Es decir, eso es lo que el lector quiere encontrar, mientras que si encuentra un artículo de cuarenta páginas firmado por Homero y otro de cincuenta firmado por Victor Hugo, eso no le interesa.*

Entrevista a Jorge Luis Borges de Jean Milleret.

En las siguientes páginas describiré el espinoso proceso por el que los proyectos personales de Lezama y Ocampo pasaron a ser grupales. El lector participará de un contrapunto por el que podrá apreciar, no sin fuertes tensiones, la consolidación de los dos grupos, uno en la Argentina posterior al fracaso del proyecto de nación de la oligarquía liberal; y el otro, en la Cuba pre-revolucionaria. Esto lo haré desde cuatro aspectos: los lugares de encuentro, el trabajo cultural y los ceremoniales, la construcción de mitologías, y la tensa calma en el interior de las propuestas culturales.

### 2.1 Los lugares de encuentro

Las formaciones *Sur* y *Orígenes* estuvieron compuestas por fracciones de la intelectualidad porteña y habanera de la primera mitad del siglo XX que, articuladas en fuertes lazos internos de amistad e incluso de parentesco, quisieron proponer modos culturales alternativos a otros existentes dentro de su mismo entorno social. Se trató de grupos circunscritos a un sector bien definido y a encuentros físicos e ideológicos. En la actualidad se habla de estas formaciones como si hubieran estado definidas como *instituciones*, sin embargo, como veremos, el modo de asociación de estos intelectuales estuvo cruzado por la informalidad<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Raymond Williams propone una distinción metodológica para facilitar el abordaje de las relaciones sociales afectivas de cultura. Por un lado están las relaciones entre los “productores culturales” (un término, si bien abstracto,

El grupo argentino se conformó gracias a vínculos, en muchos casos, familiares. Así lo subraya uno de los estudios dedicados a él:

Silvina [hermana menor de Victoria Ocampo] que después se casaría con Adolfo Bioy Casares; María Rosa Oliver [amiga de Victoria]; Eduardo Bullrich, primo de Victoria [amigo de María Rosa Oliver]; Oliverio Girondo, punto de contacto entre Güiraldes y los *martinfierristas*, el joven Eduardo Mallea [...] editor literario de *La Nación* y amigo íntimo de Victoria; Borges y su hermana Norah, casada con el español Guillermo de Torre, prolífico historiador de la vanguardia; Eduardo González Lanuza y Leopoldo Marechal, *martinfierristas* [ambos también amigos personales de Ocampo]<sup>2</sup>.

En el caso del grupo cubano sucedió algo similar: José Lezama Lima era muy amigo de los pintores Mariano Rodríguez y René Portocarrero, y del poeta Ángel Gaztelu; Cintio Vitier [hijo del reconocido ensayista Medardo Vitier] se casó con Fina García Marruz, hermana de Bella García Marruz. Esta última, esposa del otro originista, Eliseo Diego. Camila Henríquez Ureña, hermana de Pedro Henríquez Ureña, por recomendación de éste contactó a José Rodríguez Feo con Mariano Rodríguez y éste último a su vez propició un encuentro con Lezama Lima, desde ese momento los tres, el estudiante, el poeta y el pintor, entablaron una cercana amistad.

Los directores de las revistas, que tenían un “sentido orgánico de la cultura”<sup>3</sup>, heredado de su origen patricio, fueron los primeros en resaltar que la coherencia de las publicaciones se debió a esos lazos de amistad. El cubano no perdía oportunidad de recalcar esto y en una ocasión aseguró: “La raíz de *Verbum*, de *Espuela de Plata*, de *Nadie Parecía*, de *Orígenes* fue la amistad, el trato frecuente, la conversación, el paseo

---

deliberadamente neutral) e *instituciones* sociales identificables”. Por otro, las relaciones variables en las que los “productores culturales” han sido organizados o se han organizado a sí mismos, es decir, sus *formaciones*”. Cuando las formaciones comienzan a tener una gran influencia dentro del mundo de producción cultural, comienzan a ser referentes centrales y a tener, en palabras de Williams, “relaciones culturales significativas” con la institucionalidad, entonces podemos hablar de un proceso de *institucionalización*. En Raymond Williams, 1994, *op. cit.*, p. 33

<sup>2</sup> John King, *op. cit.*, p. 65.

<sup>3</sup> El crítico John King habla de cómo “para Ocampo este sentido orgánico de la cultura se perdió con el crecimiento de la ciudad, cuando facultades ocuparon los edificios que habían sido la morada de la élite”, en *op. cit.*, p. 48.

inteligente”<sup>4</sup>. Lo mismo hacía la argentina, quien con orgullo hablaba de su selecto grupo de amigos-colaboradores. En el aniversario de los cuarenta años de *Sur*, una de las primeras cosas que ella enfatizó fue que los integrantes de los dos consejos editoriales de la fundación de la revista —el internacional y el local— eran, todos, sus amigos personales<sup>5</sup>.

Como fracciones de la intelectualidad de sus respectivos países, estos grupos de amigos se definieron en medio de luchas por la hegemonía de distintas concepciones sobre el deber ser de la cultura y ellas respondieron a sentimientos compartidos de frustración e inestabilidad. El primero se debió a los fracasos de los proyectos nacionales y la crisis económica. El segundo, al cambio en los escenarios tradicionales de las ciudades, a la inconsistencia en la organización política y a las olas migratorias. En ese escenario donde nada era lo que fue y la nación parecía desintegrarse, estos amigos hallaron ciertos espacios e ideas compartidas y quisieron constituirse en una fuerza que diera sustento al proyecto nacional y que impusiera algo de orden en medio del caos. Pues como herederos de ese “legado de la vieja burguesía, un poco señorializada con el tiempo, conservaba[n] la consistencia necesaria como para enfrentar los nuevos cambios [...] con la esperanza de no perder su coherencia.”<sup>6</sup>

En todo el subcontinente las preocupaciones de las élites intelectuales a lo largo del siglo XX, estuvieron ligadas a la construcción simbólica de lo nacional dentro de los procesos de inserción en la modernidad. Sin embargo, dependiendo de la fuerza de determinados fenómenos, en cada país las políticas culturales optaron por unas u otras estrategias y dieron prioridad a determinado modelo para llevar a cabo esa construcción. Si en la Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX, las migraciones masivas, la impresionante modernización de las costumbres y los escenarios, junto a la voluntad importadora, determinaron que las diferentes fuerzas del campo intelectual se articularan con relación a la idea de ‘lo nuevo-nacional’<sup>7</sup>; en La Habana, los movimientos sociales, el desprestigio institucional y la fuerte intervención norteamericana hicieron que las

---

<sup>4</sup> José Lezama Lima. *Interrogando a Lezama Lima*. Barcelona, Anagrama-Centro de Investigaciones Literarias de Casa de Las Américas, 1971, p. 15.

<sup>5</sup> Victoria Ocampo, 1966-1967, *op. cit.*, p. 9.

<sup>6</sup> José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1999, p. 440.

<sup>7</sup> Al respecto ver el estudio de Beatriz Sarlo, 1988, *op. cit.*

tensiones se dieran con relación a 'lo ético-nacional'<sup>8</sup>. Las fuerzas en cada uno de los campos concibieron eso 'nuevo' o 'ético' de distintas formas, pero cubanos y argentinos compartieron una plataforma simbólica común: liberalismo republicano, la vanguardia estética y el pensamiento de izquierda<sup>9</sup>.

Finalizando los años veinte y durante la década de los treinta varias tendencias articularon el sistema de fuerzas del campo literario argentino. Primero estaban quienes veían eso 'nuevo-nacional' con temor y se volcaban a un anhelo de restitución de una 'época dorada'. Respondiendo a lo anterior, articularon una estética criollista de nostalgia y angustia y echaron mano del tardío romanticismo y el psicologismo. Tal vez el ejemplo más significativo de este estilo sea la prosa de Eduardo Mallea quien por esos años publicó *Cuentos para una inglesa desesperada* (1926), *Conocimiento y expresión de la Argentina* (1935) e *Historia de una pasión argentina* (1937). En segundo lugar, pero en el centro de las discusiones del momento, encontramos la noción de lo nuevo relacionada con un futuro cambio de la sociedad y el discurso literario apuntando a la Revolución y la pedagogía social. Propuestas literarias como *El violín del diablo* (1928), *La calle del agujero en la media* (1930) y *La rosa blindada* (1935), de Raúl González Tuñón, simpatizaban con esta tendencia y quisieron conciliar la renovación estética y social. En ese mismo lugar central estaban quienes, como Oliverio Girondo<sup>10</sup>, heredaron la noción de eso 'nuevo' como un valor en sí y apostaron por la profundización de gestos de la vanguardia estética. Finalmente, Jorge Luis Borges comenzaba a cuestionar la novedad como un valor y la literatura de corte realista-naturalista o psicológica de gestos decimonónicos. Para él, el papel de la literatura en la construcción simbólica de una identidad nacional se basaba en una relectura de la tradición donde 'lo simbólico argentino' se creaba fusionando la textualidad vanguardista y haciendo recortes de literaturas extranjeras. Su apuesta

---

<sup>8</sup> Esto coincidieron en señalarlo intentos de recopilación crítica de la vida intelectual y la producción literaria de los años de la República en perspectivas tan diferentes como la de Rafael Rojas, 2006, *op. cit.*, pp. 52-58., y la de José Luis Arcos, 2002, *op. cit.*, pp. 179-208.

<sup>9</sup> Sobre el modo de posicionarse de *Sur* frente a estas preocupaciones ideológicas ver el estudio de Nora Pasternac, *op.cit.*

<sup>10</sup> *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* fueron publicados por primera vez en 1922.

aprovechó la artificialidad del hecho literario y se sirvió de la lectura como posibilidad creativa<sup>11</sup>.

En la historia literaria argentina es reconocido el papel determinante que tuvieron las publicaciones periódicas en el establecimiento y la legitimación del campo literario<sup>12</sup>. Finalizando la década del veinte y comenzando la del treinta, existían medios consumados como la revista *Nosotros* (1907-1934, 1936-1943) y los suplementos literarios de *La Nación*. También había continuaciones de las polémicas de los grupos conocidos como Florida y Boedo en publicaciones como *Contra* (abril-septiembre 1933) o *La vida literaria* (1928-1932)<sup>13</sup>. En el mapa de la vida intelectual porteña que traza Beatriz Sarlo en el estudio citado con anterioridad, *Una modernidad periférica...*, se subraya el hecho de que fueron en estos medios donde se desarrollaron las discusiones que transitaron entre la restitución de una época dorada, la vanguardia estética y la utopía social. Según la perspectiva de Horacio Salas, esas discusiones, sobre todo las que se dieron entre los grupos Florida y Boedo en las revistas *Martín Fierro*, *Proa*, *Claridad* y *Los pensadores*, han sido sobre dimensionadas y en realidad en el entorno social no tuvieron en su momento una gran repercusión. Sin embargo, es innegable que la variedad de estas revistas y los planes de lectura sacados en colecciones editoriales, muchas de ellas ejecutadas dentro de la política cultural de estas mismas publicaciones, formaron un público lector más amplio y estimularon variados criterios de gusto donde encontramos propuestas literarias ciertamente heterogéneas que podían proceder o no de la élite tradicional, como las obras que simultáneamente publicaban Roberto Arlt, Oliverio Girondo, Alfonsina Storni y Nora Lange.

---

<sup>11</sup> Dos de los textos más representativos de su propuesta literaria en los años treinta, "Seneca en las orillas" y "Pierre Menard Autor del Quijote" fueron publicados en *Sur*, núm. 1, 1931 y *Sur*, núm. 56, 1939. Beatriz Sarlo se refirió a la propuesta de Borges en los años veinte y treinta, y la colocó al lado de la de Oliverio Girondo y Roberto Arlt. La crítica argentina señaló que el Borges de esos años hizo de la biblioteca y de la lengua extranjera el fundamento de su escritura, y en *Historia universal de la infamia* (1935) logró ironizar algunos valores morales y estéticos hasta hacer de "la historia universal, y no sólo la de la infamia, [...] un movimiento de degradación irónica". En Beatriz Sarlo, 1988, *op. cit.*, pp. 31-68.

<sup>12</sup> Al respecto se puede consultar: Verónica Delgado, *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias 1896-1913*. Tesis doctoral. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2006.

<sup>13</sup> Dichas polémicas habían tenido como escenario a *Martín Fierro* (segunda época, 1924-1927) y a *Proa* (1922-1923, 1923-1925), por un lado; y a *Inicial* (1923-1926) y *Claridad* (1926-1941), por otro.

Durante el mismo periodo, en Cuba hubo gran inestabilidad política y corrupción institucional. El centro del campo intelectual estuvo cruzado por polémicas que quisieron dar respuesta a la inquietud 'ética-nacional' en distintas propuestas estéticas y manifestaron su postura crítica. Algunas tenían un acento doctrinal de izquierda, como la tendencia socialista de Juan Marinello y de Rubén Martínez Villena. Por caminos bastante cercanos transitaban quienes buscaron reivindicar y rescatar la africanidad y el ejemplo más representativo es la obra de Nicolás Guillén<sup>14</sup>. Otras tendencias, también en el centro, eran las de los intelectuales más cercanos al liberalismo republicano, entre los que sobresalieron los ensayos de interpretación de la condición cubana como *Indagación del choteo* (1928) de Jorge Mañach, *Historia de la arqueología indocubana* (1922) de Fernando Ortiz y *Las ideas de Cuba* (1937) de Medardo Vitier. Finalmente, bordeando estos círculos encontramos algunos intentos de exploración y renovación estética desde la lírica que circulaban entre algunas reminiscencias modernistas, la renovación estética, el deseo de novedad e inquietudes por rescatar las tradiciones africanas. Los autores más reconocidos dentro de los interesados en la exploración del lenguaje poético eran por esos años Mariano Brull, Eugenio Florit y Emilio Ballagas<sup>15</sup>.

Todas estas diversas tendencias habían tenido un origen y una referencia común en el Grupo Minorista (1923-1928) que según José Luis Arcos, preparó el terreno para el auge de las manifestaciones de vanguardia que se dio entre 1927 y 1930<sup>16</sup>. La conformación de este grupo habla de la diversidad que allí se encontraba pues había liberales republicanos como Jorge Mañach, Francisco Ichazo y Félix Lizaso, al tiempo que escritores cercanos al pensamiento de izquierda como Rubén Martínez Villena, Martín Casanovas y Juan

---

<sup>14</sup> Cabe recordar *Poemas de transición (1927-1931)*, *Sóngoro cosongo* (1930) y *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937).

<sup>15</sup> De esos años son: *Poemas en menguante* (1928) de Mariano Brull; *32 poemas breves* (1927) y *Trópico (1928-1929)* (1930) de Eugenio Florit; y *Júbilo y fuga*. (1931), *Cuaderno de poesía negra* (1924) y *Pasión y muerte del futurismo* (La H 1935) de Emilio Ballagas .

<sup>16</sup> El primer pronunciamiento público como agrupación fue "La Protesta de los trece" y el último, "Declaración". Ésta anunciaba: "Por la revisión de los valores falsos y gastados. Por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones [...] En pro del mejoramiento del agricultor, del colono y del obrero de Cuba, [...]". Este texto fue redactado por José Martínez Villena y publicado en la revista *Social* (1916-1933), editada por Emilio Roig de Leuchsenring (esta "Declaración" se puede consultar en línea en: [http://www.cubaliteraria.com/monografia/grupo\\_minorista/memoria6.html](http://www.cubaliteraria.com/monografia/grupo_minorista/memoria6.html)).

Los desencuentros político-ideológicos propiciaron la división del grupo en 1927. Sin embargo, los participantes siguieron encontrándose en medios como *Revista de Avance* y *El suplemento del diario de la Marina*.

Marinelo. A pesar de sus diferencias, ellos constituyeron lo que Rafael Rojas denominó como una base simbólica y de sociabilidad intelectual que se encontró en distintos medios como la *Revista Bohemia* (1908-1960), *1927 Revista de Avance* (1927-1930) y *El suplemento Dominical del Diario de la Marina*<sup>17</sup>. Desde la primera manifestación pública de los minoristas, “La Protesta de los Trece”, las polémicas de estos intelectuales constantemente excedían temáticas exclusivamente literarias o artísticas y analizaban asuntos más cercanos a la ética ciudadana<sup>18</sup>. Sus debates y disputas construyeron la plataforma sobre la que circularían las propuestas intelectuales que antecedieron a la Revolución.

Los colaboradores de *Sur* y *Orígenes* se formaron en los escenarios hasta acá esbozados, y buscaron erigir alternativas a las políticas culturales existentes<sup>19</sup>. María Rosa Oliver, una de las colaboradoras constantes *Sur*, en sus memorias afirmó que comenzando la década del treinta no se sentía identificada con las propuestas de difusión cultural que imperaban en el medio social en que se movía y por eso rechazó la invitación a participar en un proyecto que pretendía editar en Francia un volumen de clásicos argentinos. Según ella, no quería hacer parte de un grupo cuyas propuestas e ideas eran lejanas: “no sé si mi corazonada se debió a que si formaba parte de ese grupo me vería en plena caricatura de mi ya pasado afán mimético o a mi imposibilidad de colaborar con quienes tenían sobre la difusión de la cultura una idea totalmente distinta, no sólo de la mía, sino de la de los amigos con quienes más afín me sentía”<sup>20</sup>.

En el otro lado del continente, en la Cuba de los años treinta, algunos jóvenes también querían diferenciar sus propuestas de las ya establecidas. Uno de ellos fue Lezama Lima, quien sintió la necesidad de escribir un texto como el *Coloquio con Juan*

---

<sup>17</sup> *Diario de la Marina* se publicó de 1844 a 1960. En 1926 José Antonio Fernández de Rojas tomó la dirección del *Suplemento Literario Dominical*, bajo su dirección este suplemento logró convertirse en el centro de las discusiones literarias del momento junto a *Revista de Avance* y después junto a *Bohemia* y *Orígenes*.

<sup>18</sup> En, Jorge Luis Arcos, 2002, *op. cit.*, p. 186.

<sup>19</sup> Raymond Williams identifica tres modos como las formaciones plantean sus relaciones externas: de especialización, alternativas y de oposición. El modo como *Sur* y *Orígenes* lo hicieron, por alejarse del tono contestatario y por no querer profundizar o continuar ninguna de las propuestas ya existentes, puede ser inicialmente llamado alternativo. Según el crítico inglés, una relación de este tipo con el contexto exterior a la misma agrupación se da en “los casos en que se aportan medios alternativos para la producción, exposición o publicación de algunos tipos de obras, cuando se considera que las instituciones existentes las excluyen o tienden a excluirlas”. En Raymond Williams, 1994, *op. cit.*, p. 65.

<sup>20</sup> María Rosa Oliver. *La vida cotidiana*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969, p. 272.

Ramón Jiménez. Por medio de él, llamó la atención sobre la necesidad de construir una propuesta teleológica alternativa al afrocubanismo de Nicolás Guillén y a los análisis de Fernando Ortiz, que además se diferenciara de la apuesta por la renovación, tanto en términos sociales como estéticos, heredera de gestos vanguardistas de la *Revista de Avance*.

Los lugares de encuentro de esos jóvenes que buscaban un espacio en ese campo cultural de Buenos Aires y La Habana habían surgido como parte de la consolidación de modos alternativos de hacer cultura durante los años veinte y treinta. Hasta finales del siglo XIX y los primeros años del XX, la intelectualidad latinoamericana convivió en el centro de las ciudades, en cafés y en sus propias casas, donde al lado de los destinos nacionales se habían establecido los criterios de gusto y los cánones estéticos y literarios. En la década del treinta, con el avance en la profesionalización de la escritura y la autonomización de la literatura y las artes, estos espacios de encuentro y socialización artística se habían diversificado. Para las formaciones *Sur* y *Orígenes* fueron especialmente importantes instituciones creadas durante la década del veinte que surgieron al lado de los cambios en los campos culturales habanero y bonaerense. Fueron espacios como la Sociedad Argentina de Escritores (1928) y Amigos del Arte (1924), en Buenos Aires; o el Lyceum (1928) y el Estudio Libre de Pintura y Escultura (1937), en La Habana. También, los Pen Clubs que desde 1921 venían abriendo diferentes sedes alrededor del mundo. Veamos cómo estos espacios se constituyeron en lugares *naturales* de encuentro de quienes rondaron las revistas *Sur* y *Orígenes*.

Amigos del Arte fue donde se encontraron las propuestas que Beatriz Sarlo definió dentro del campo literario argentino, en el paso de la década del veinte al treinta, como “la modernidad institucionalizada”. Se constituyó en el sitio abierto a los intelectuales cuya línea remite a *Martín Fierro* y *Proa* y que se congregaron posteriormente en *Sur*<sup>21</sup>. En Amigos del Arte, Oliver tuvo sus primeros contactos con Waldo Frank y con el conde Keyserling —dos de los colaboradores más frecuentes de *Sur* en sus primeros años. También, asistió a la primera conferencia en Buenos Aires de Federico García Lorca<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Beatriz Sarlo, 1988, *op. cit.*, p. 144.

<sup>22</sup> María Rosa Oliver, *op. cit.*, p. 258.

La Sociedad Argentina de Escritores (S.A.D.E.), por su parte –fundada en 1928 por Leopoldo Lugones—, también fue espacio de encuentros constantes de muchos de los que participaban en *Sur*. Es más, este lugar se prestó para la legitimación del grupo que albergó la revista, pues fueron presidentes de ella: Ezequiel Martínez Estrada (1933-1934 y 1942-1946), Eduardo Mallea (1940-1942), Jorge Luis Borges (1950-1953), Carlos Alberto Erro (1961-1963), entre otros. Nombres que vemos repetidos en la lista de quienes recibieron reconocimientos dados por la misma Sociedad: Jorge Luis Borges (1944), Eduardo Mallea (1946), Ezequiel Martínez Estrada (1947), Victoria Ocampo (1950), Manuel Mujica Láinez (1955) y Bernardo Carnal Feijóo (1963).

Por otro lado, José Bianco recuerda el Pen Club de Buenos Aires como un centro imprescindible en el ámbito intelectual de la alta Cultura. Un lugar al que Victoria estaba vinculada. De hecho, quien fuera secretario de la revista por largo tiempo destaca que desde los comienzos de su relación con Victoria –que corresponden a los primeros años de la revista— los intelectuales prestigiosos que visitaban la ciudad intercalaban sus charlas entre la casa de Ocampo y el Pen Club:

Con la primavera de 1936 llegaron los días del Congreso Internacional de los P.E.N. Clubs. Yo no era socio; de acuerdo con el reglamento, no podía serlo hasta el año próximo. Victoria me ofreció hacerme entrar con ella. Me llamaba la atención que nunca hiciera valer su condición de Vicepresidente para que la hicieran pasar antes que a los demás [...] Por entonces hubo varias reuniones en casa de Victoria, con Jules Romains, Benjamin Cremieux, los Martain, Ludwig, Michaux, Reyes, Stefan Zweig. [Todos habían ofrecido conferencias en el Pen Club]<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> José Bianco, *Ficción y reflexión*, México, FCE, 1988, p. 233-234.

En Cuba, el Lyceum de La Habana<sup>24</sup> se convirtió rápidamente en uno de los territorios de divulgación intelectual más importante durante los años treinta. Allí se dictaban charlas en las que los amigos y, no tan amigos, de Lezama Lima se encontraban con frecuencia. Allí iban a hablar distinguidos intelectuales, se organizaban exposiciones y reuniones de discusión. Según Rosario Rexach, “los intelectuales que llegaban a La Habana pronto sabían que debían hacerse oír en el Lyceum”<sup>25</sup>. Una de las voces que allí se escucharon fue la de Juan Ramón Jiménez quien en 1936 dictó la conferencia que deslumbró a Lezama Lima y que inspiró su famoso *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*.

En ese espacio también sucedió el célebre altercado entre José Lezama Lima y Virgilio Piñera, uno de los detonantes de la desintegración del grupo que había comenzado a congregarse en *Espuela de Plata*. Altercado que es ya *épico* en la historia de la literatura cubana y que ha sido *literaturizado* por Cabrera Infante en *Vidas para leerlas*, donde además se ofrece una descripción del lugar:

El Lyceum era una sociedad cultural con una sala de actos (para conferencias, teatro y conciertos de música de cámara), un salón de exposiciones y una biblioteca muy bien dotada de libros modernos y la primera biblioteca circulante de Cuba. Todos sus locales eran públicos. Nunca supe si Virgilio y Lezama se encontraron en la biblioteca o en el salón de exposiciones (era por la tarde). Lo que sí sé es que los dos salieron a la calle a dirimir su contienda a la manera machista de los contendientes cubanos (<<sal pa fuera y arreglamos esto>>)<sup>26</sup>.

Otro espacio importante en La Habana fue El Estudio Libre de Pintura y Escultura, al que estuvo especialmente ligado el grupo de amigos de José Lezama Lima. Al ser una propuesta de un centro de formación artística alternativo a la tradicional, Académica de San Alejandro también se convirtió en el símbolo de propuestas de la generación que buscaba

---

<sup>24</sup> Organización fundada por iniciativa de un grupo de mujeres ligadas por lazos familiares a intelectuales que rondaban *Revista de Avance*. Una de sus directoras fue Camila Henríquez Ureña.

<sup>25</sup> Rosario Rexach, El Lyceum de la Habana como institución cultural, en *Actas IX*, 1986, en Biblioteca Cervantes, <<[http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih\\_09\\_2\\_077.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih_09_2_077.pdf)>>,[Consulta: 12 de enero de 2009].

<sup>26</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Vidas para leerlas*, Madrid, Alfaguara, 1998, p. 23.

comenzar a intervenir en el panorama cultural de los años treinta. La primera revista en la que participó como redactor José Lezama Lima, *Verbum*, celebró su apertura, respaldó su labor e hizo eco de las actividades que allí se realizaban<sup>27</sup>. En este Estudio fue posible que los poetas José Lezama Lima, Gastón Baquero y Ángel Gaztelu, que se habían conocido en La Facultad de Derecho de La Universidad de La Habana, entablaran una relación cercana con los artistas Mariano Rodríguez, René Portocarrero, Alfredo Lozano y el crítico Guy Pérez Cisneros. Según el pintor Mariano Rodríguez, fue en este lugar donde se encontró con Lezama y allí comenzó una relación fundamental para las propuestas editoriales que vendrían después porque fue un eje de encuentro de poetas, artistas e intelectuales de diferentes procedencias. Así lo recuerda Mariano: “Lezama era visita cotidiana al centro [se refiere al Estudio], y desde la revista *Verbum* destacó su importancia y apoyó el proyecto. Acostumbraba ir por allá, y fue así como lo conocí e hice amistad con él. A partir de ese momento, nuestra amistad se estrechó y los encuentros se extendieron a otros sitios: su casa, algunos cafés de la Habana Vieja, mi estudio [...]”<sup>28</sup>

De igual modo, los origenistas estuvieron atentos a las actividades del Pen Club de La Habana. Sin embargo, en este caso su participación activa en él sólo se produjo como parte de cierto reconocimiento internacional de *Orígenes*, después de que la revista llevaba cuatro años de labor. En particular, fue significativa la invitación que recibieron en 1948<sup>29</sup> para hablar en ese escenario sobre Stéphane Mallarmé —uno de sus escritores más admirados— y sobre una antología que reunía a los poetas que colaboraban en la revista, compilada por Cintio Vitier y publicada bajo la Editorial Orígenes<sup>30</sup>. No sin razón, esta invitación fue asumida como el comienzo de la consagración en el campo cubano de la revista y del grupo poético-artístico que la sustentaba.

Las intervenciones de legitimación de los grupos en los campos culturales cubano y argentino tuvieron que pasar por los espacios hasta ahora mencionados. Los planes y las

---

<sup>27</sup> José Lezama Lima, “Fundación de un Estudio Libre de Pintura y Escultura”, *Verbum*, núm. 1, 1937, pp. 70-71, escritor recogido por Leonel Capote (comp.), en *La visualidad infinita*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1994.

<sup>28</sup> Carlos Espinosa Domínguez (comp.). *Cercanía de Lezama Lima*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1986, p. 41.

<sup>29</sup> José Lezama Lima “El Pen Club y Mallarmé”, Cintio Vitier “El Pen Club y los ‘Diez poetas cubanos’”, las dos aparecieron en la sección “Notas” en *Orígenes*, núm. 19, 1948.

<sup>30</sup> Cintio Vitier (comp.). *Diez poetas cubanos*. La Habana: Orígenes, 1948. En esta antología Vitier recogía, además de algunos poemas propios, los de Fina García Marruz, José Lezama Lima, Octavio Smith, Justo Rodríguez Santos, Eliseo Diego, Gastón Baquero, Ángel Gaztelu, Virgilio Piñera y Lorenzo García Vega.

discusiones sobre las revistas se daban en las casas de los participantes y animadores de los proyectos. En el caso argentino, los sitios más frecuentados fueron los propiciados por Victoria Ocampo: el local que fue la secretaría de *Sur* y las casas en San Isidro y en Mar del Plata. En el del cubano, los lugares de reunión fueron los frecuentados por el trío Mariano-Lezama-Gaztelu: el estudio de Mariano Rodríguez, la casa cural de Bauta, una población cercana a La Habana, y el hogar de José Lezama Lima en la calle Trocadero 163 muy cerca del paseo del Prado en el centro histórico de la ciudad.

La secretaría de *Sur* concentró a los integrantes del Grupo y a quienes fueron acercándose con los años. María Rosa Oliver en sus memorias recuerda cómo el local que servía como redacción, fue albergando a los amigos y convirtiéndose en un lugar de paso obligado:

Solía pasar [...] la tarde en el local de *Sur* —entonces en Viamonte entre Florida y San Martín— proyectando con Victoria y Mallea la composición de cada número; leyendo manuscritos y, sobre todo, conversando con los que por allí caían. Me es difícil precisar ahora cuál era el más asiduo de los visitantes, pero me parece estar viendo en la penumbra invernal de aquella planta baja, a Eduardo González Lanuza, siempre bien humorado, entretenido y tierno; a Francisco Luis Bernárdez, con su cara de bebé glotón y la luz de las lámparas bailándole en los anteojos, y a Leopoldo Marechal, tan reservado que de su boca salía más humo de pipa que palabras.<sup>31</sup>

Con el pasar de los años, este local se convirtió, no sólo en lugar de encuentro y trabajo editorial, sino también en hogar de alguno que otro colaborador. Así lo recuerda Victoria Ocampo en su relato “Vida de la revista *Sur*”, donde asegura que allí llegaron a vivir Roger Caillois y Martínez Estrada<sup>32</sup>.

Además, las casas de Victoria Ocampo en San Isidro y Mar del Plata albergaron a destacados invitados internacionales. Con motivo de estas visitas, la directora de *Sur*

---

<sup>31</sup> María Rosa Oliver, *op. cit.*, p. 334.

<sup>32</sup> Victoria Ocampo, “Vida de la revista *Sur*”, *op. cit.*, p 8-9.

ofrecía comidas-discusión de las que las más célebres fueron los “Debates” que se llevaron a cabo durante los años cuarenta y cincuenta. En San Isidro fue donde un día de 1932, se conocieron Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares<sup>33</sup>, allí comenzó una amistad que influiría radicalmente en la propuesta literaria que albergaría *Sur*. Estos espacios también sirvieron para el desarrollo de las empresas de los colaboradores-amigos de Victoria que excedían el trabajo que involucraba la propia revista, por ejemplo la corrección de la versión en español de *City Block* —novela de Waldo Frank traducida por María Rosa Oliver— tuvo lugar en una de las visitas a Mar del Plata<sup>34</sup>.

En el caso del grupo cubano lo más parecido a una redacción fue el taller de un artista, el de Mariano Rodríguez. Éste comenzó siendo un lugar de encuentro al que llegaba frecuentemente Lezama y otros amigos, y terminó albergando el comienzo y el fin de *Orígenes*:

Alquilé un estudio en el séptimo piso del edificio Cuba, en la calle Empedrado entre Compostela y Habana. Ahí nos reuníamos casi todos los días. Llegaba “el gordo” Lezama —que entonces era flaco—, con un cartuchito de galletas de diez centavos. Hacíamos café y merendábamos eso. Discutíamos de todo. El diálogo nos llevaba a una coincidencia de propósitos estéticos y culturales.<sup>35</sup>

En este espacio se llegó al acuerdo en 1939 de fundar *Espuela de Plata*, que integraba la intención de René Portocarrero y del mismo Mariano de fundar una revista de arte, y la de Lezama de fundar una de poesía, pues después de la desaparición de *Verbum*<sup>36</sup>, el poeta quería reiniciar otra aventura editorial:

El acuerdo al que llegamos fue incluir varias viñetas e ilustraciones en cada número, aparte de una lámina que salía fuera, de texto. La pintura se hermanó

---

<sup>33</sup> María Teresa Gramuglio, 1983, *op. cit.*, p. 8.

<sup>34</sup> María Rosa Oliver, *op. cit.*, p. 307.

<sup>35</sup> Testimonio de Mariano Rodríguez citado por Jesús Barquet, 1990, *op.cit.*, p. 102.

<sup>36</sup> Ésta, que fue la primera revista en la que Lezama Lima participó, no era un órgano independiente y, aunque en ella tenía un lugar importante el discurso literario, era un órgano ligada a la Facultad de Derecho de la Universidad de La Habana.

de ese modo con la poesía, y al lado de nombres como los de Amelia Peláez, Portocarrero, Lozano, Arche, Ernesto González Puig y el mío, estaban los de Emilio Ballagas, Luis Cernuda, Ángel Gaztelu, Juan Ramón Jiménez, Virgilio Piñera, Paul Valéry y, por supuesto, José Lezama Lima. Llegaron a salir seis números, pues razones económicas nos impidieron seguirla editando<sup>37</sup>.

A ese mismo estudio llegó Camila Henríquez Ureña acompañada de José Rodríguez Feo y unos días después en el mismo espacio, Mariano Rodríguez introdujo a éste último y a Lezama. El recién llegado fue incorporándose a la dinámica de charlas, caminatas y visitas a cafés y librerías de Mariano y Lezama. Uno de esos días que se encontraban deambulando por la ciudad, cuando *Espuela de Plata* ya había dejado de aparecer, se les ocurrió fundar otra revista con el apoyo económico de Rodríguez Feo, *Orígenes*, y fue en el taller de Mariano donde se definieron los pormenores como el nombre, la tipografía y el diseño.

El altercado que determinó el fin de la misma revista también se dio allí mismo. Según recuerda Mariano Rodríguez en su estudio se encontraron los dos directores después de la publicación de "Crítica Paralela"<sup>38</sup> de Juan Ramón Jiménez<sup>39</sup>:

Pepe [José Rodríguez Feo] llegó una tarde a casa y cuando estábamos conversando sobre la situación que había surgido en *Orígenes* siento un automóvil. Ahí está el Gordo [...] Lezama hizo su entrada y en cuanto vio a Pepe me dijo: 'Tú has visto que rollo ha armado este muchachito' [...] El artículo aparece en la revista justo en el momento en que Pepe está en España hablando con el propio Vicente Aleixandre. Cuando Pepe regresa a La Habana se encuentra con el fenómeno y le pide a Lezama que en el próximo número pusiera una nota

---

<sup>37</sup> En Carlos Espinosa Domínguez, *op. cit.*, p. 41.

<sup>38</sup> Juan Ramón Jiménez, 1953, *op.cit.*, pp. 7-18.

<sup>39</sup> El texto era un ataque-respuesta a la colaboración de Vicente Aleixandre, "Comemos sombra". *Orígenes* 33, 1953 p. 30 y había sido publicado sin autorización de José Rodríguez Feo.

donde se aclarara que él no había tenido nada que ver con la salida del artículo.  
Pero el Gordo se negó.<sup>40</sup>

En este taller, entonces, Lezama y José Rodríguez Feo rompieron definitivamente con la alianza que había hecho posible el ambicioso proyecto de *Orígenes*. Mariano Rodríguez tomó partido por Rodríguez Feo y a raíz de esto, Lezama Lima buscó apoyo en los demás poetas del grupo –Vitier, Gaztelu, García Marruz, Eliseo Diego y Octavio Smith. Este altercado inauguró una larga disputa por la legitimación del “verdadero” origenismo.

Otros lugares de encuentro del grupo cubano eran la casa de Ángel Gaztelu en Bauta y la de Lezama en La Habana Vieja. En ellas, visitas esporádicas harían posible que los amigos más antiguos de Lezama, que frecuentaban la casa de Mariano Rodríguez, y los de la tertulia que congregaba a Cintio Vitier, Fina y Bella García Marruz, Eliseo Diego, Agustín Pi, Octavio Smith, Justo Rodríguez Santos y el músico Julián Orbón, se incorporaran realmente a *rituales* comunes con Lezama como gran orquestador y coordinador coherente de este grupo diverso. Un testimonio donde se aprecia el cambio de espacios frecuentados por estos poetas más jóvenes, en su movimiento hacia el centro del grupo, lo dio Cintio Vitier en una entrevista de Enrico Mario Santí de 1982:

Esta reunión de amigos [...] la teníamos en casa de Fina y Bella, en los altos de Neptuno, y fueron bautizados por nuestro amigo Agustín Pi como <<el turco sentado>> [...] Después pasó a serlo en una medida mayor el <<palacio Orbón>>. Así pasamos de <<el turco sentado>> al <<palacio Orbón>>. Después fue la casa del Padre Gaztelu en Bauta, ya en la última etapa, que duró años también.<sup>41</sup>

Ellos también frecuentaron cafés, librerías y lugares céntricos al aire libre como el Paseo del Prado. Este último por los años treinta, según recuerda René Portocarrero, se había convertido en un lugar frecuentado por los artistas y escritores jóvenes, y fue donde

---

<sup>40</sup> En Roberto Pérez León, *Tiempo de Ciclón*, *op.cit.*, p. 79.

<sup>41</sup> Enrico Mario Santí, “entrevista con el grupo <<Orígenes>>”, en Cristina Viscaino y Eugenio Suarez, *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Tomo II, Madrid, Fundamentos, 1984, p. 166.

este pintor tuvo sus primeros encuentros con Lezama Lima<sup>42</sup>. Al principio, las reuniones del pequeño grupo estaban cruzadas por la informalidad, así se puede ver en los ‘reportes de actividades’ que Lezama Lima enviaba al otro director de la revista, José Rodríguez Feo, en la correspondencia que sostuvieron durante las largas estancias de éste último en Estados Unidos. Las menciones de los encuentros con los amigos incluyen motivaciones casi nunca literarias como el cumpleaños de Lezama o la visita a Cintio para conocer a su hijo<sup>43</sup>. Es con el posicionamiento de la revista que se va inyectando cierto *ceremonialismo* a estos ocasionales encuentros y se instituyen las visitas dominicales a Bauta como reuniones “oficiales” del grupo.

San Isidro y Villa Ocampo, para la formación Sur; el estudio de Mariano Rodríguez, Trocadero 163 y más adelante la casa cural de Bauta, para Orígenes, se convirtieron en lugares emblemáticos de los grupos de amigos. Los invitados internacionales comenzaron a tomarse cada vez más en serio las visitas que hacían a esos lugares conforme se acrecentaba la fama de las revistas o de los colaboradores involucrados en ellas. Fueron entonces más serias las charlas que analizaron problemáticas trascendentales del grupo Sur. También más solemnemente fueron tomadas las reuniones de los originistas.

Este paralelo ha revelado diferencias importantes entre los tipos de discursos ideológicos y los espacios de socialización y legitimación que constituyeron las disposiciones del campo literario en cada ciudad y que definieron las estrategias de cada grupo. Para terminar este acercamiento a los lugares de encuentro de las formaciones *Sur* y *Orígenes*, quiero detenerme en dos descripciones que evidencian las contrastantes posiciones materiales de las que partieron sus principales animadores. Mientras María Rosa Oliver recuerda una tarde en San Isidro, en un escenario “con habitaciones altas con aroma a madreSelva, flor de caña y magnolia, o, ya entrado el sol, bajo las copas aparasoladas y frondosas de los árboles de la barranca”<sup>44</sup>; Fina García Marruz señala que desde la primera vez que estuvo en Trocadero 163, “le llamó la atención la modestia de la casa en que vivió hasta su muerte [Lezama]”. La poeta además afirma que “Tenía una

---

<sup>42</sup> En Carlos Espinosa Domínguez, *op. cit.*, p. 44.

<sup>43</sup> Ver José Rodríguez Feo. *Mi correspondencia con Lezama Lima*. La Habana: Ediciones Unión, 2007.

<sup>44</sup> María Rosa Oliver, *op. cit.*, p. 276.

oscuridad de pecera, de gruta submarina. Los muebles, demasiado grandes para lo reducido de la sala, llena de objetos y estatuillas, daban la idea de haber pertenecido a una casa mayor, de ser los restos de algún bienestar familiar, desde hacía mucho perdido.”<sup>45</sup>

La suntuosidad y comodidad de las Quintas de Ocampo, sus contactos directos con la élite europea y la sencillez de la casa de Lezama evidencian entonces que los procesos de consolidación de los dos grupos partieron de disposiciones distintas. Reflejos de este punto de partida en el caso cubano son la inconstancia de los proyectos editoriales que precedieron a *Orígenes*, la insistencia en la marginalidad de la escena pública y el retraimiento en el que se fue sumiendo su principal animador quien, como afirmó Cabrera Infante, fue profundizando la oscuridad de su escritura a medida que se acrecentaba su fama<sup>46</sup>.

Se hace necesario, entonces, aclarar que los dos grupos plantearon un *elitismo* distinto que construyó ciudades letradas muy diferentes. Mientras por un lado se puede hablar de una formación que se legitima como promotora de una *élite de alta cultura* en un espacio que ofrecía disposiciones para ello, por el lugar privilegiado que ocupaba Victoria Ocampo y por el camino ya abierto por las manifestaciones de la vanguardia estética y política—; por el otro, tal vez, sea apropiado hablar de una formación de ‘resistencia creativa’ que pretende alzarse como una *élite exclusivamente dedicada a la literatura y las artes*, en un campo cruzado por un fuertísimo vínculo entre las esferas de la literatura y la política. La explicación del fin de una de las revistas precursoras de *Orígenes*, que hace parte de una carta que Lezama dirige a Juan Ramón Jiménez, resulta significativa en este sentido: “*Espuela de Plata* no pudo seguir publicándose, se hacía con esfuerzos increíbles, pero sin eco, y después de seis números el cansancio y la imposibilidad, nos apretaban terriblemente.”<sup>47</sup>

Si bien es cierto que en la Habana y en Buenos Aires, como en el resto de América Latina, hubo procesos sociopolíticos similares, las disposiciones para la inserción y

---

<sup>45</sup> En Carlos Espinosa Domínguez, *op. cit.*, p. 59.

<sup>46</sup> Guillermo Cabrera Infante, 1998, *op. cit.*, p. 25.

<sup>47</sup> José Lezama Lima. *Cartas (1939-1976)*. Madrid: Orígenes, 1979, p. 51.

legitimación de estas formaciones muestran que no había homogeneidad en los efectos de esos procesos, por lo menos en los fenómenos que involucraban los hechos literarios. Es necesario subrayar el hecho de que las fracciones intelectuales de las élites letradas porteña y habanera concebían diferentes modos de entenderse parte de esa *élite*. Además, las diferencias en los espacios físicos y las coincidencias ideológicas sobre las que se articularon los grupos correspondieron a dinámicas distintas de posicionamiento, aunque, a pesar de todo, coincidan en estrategias de legitimación y en oponer la política cultural a la militancia política.

## 2.2 La labor cultural y los *ceremoniales*

María Luisa Bastos afirmó que *Sur* “nunca se desprendió de manos de su fundadora” y que si no hubiese sido “una empresa fundamentalmente personal no habría sobrevivido a la inevitable disolución”<sup>48</sup>. Esta afirmación es cierta también en el caso del proyecto liderado por José Lezama Lima y aunque es una característica indiscutible de *Sur* y *Orígenes*, no podemos olvidar que sin lograr colaboraciones de un grupo de amigos estas revistas no hubieran sido conocidas por los círculos intelectuales locales, ni extranjeros. Porque el hecho de que hoy sean referentes en la tradición literaria latinoamericana no dependió sólo de la incansable labor de sus principales animadores –Victoria Ocampo y José Lezama Lima—, sino que también obedeció a la participación activa de personajes como Roger Caillois o José Rodríguez Feo. El primero hizo mucho por la difusión de autores vinculados a *Sur* en la Francia de posguerra. El segundo, además de mecenas, fue un ‘agente’ en cuyas manos estuvieron la mayoría de colaboraciones y la difusión de *Orígenes* en el círculo letrado que rondaba las universidades estadounidenses de mediados de siglo.

Igualmente, en el caso del grupo cubano fue importante tener dentro de sus miembros a dos intelectuales próximos a las instituciones culturales oficiales: el crítico

---

<sup>48</sup> María Luisa Bastos, “Victoria Ocampo”, texto recogido por Eduardo Paz Leston. “El proyecto de la revista *Sur*.” En Susana Zanetti (comp), *Historia de la literatura argentina*, T.4. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980-1986., pp. 310-311.

Guy Pérez Cisneros y el poeta Gastón Baquero. También, el respaldo del importante intelectual Medardo Vitier, quien era padre de Cintio. Tampoco se debe dejar de lado el hecho de que Borges, como un autor faro de la literatura del subcontinente, contribuyó a que muchas miradas se dirigieran sobre la publicación de Ocampo; ni que los movimientos de Virgilio Piñera en Argentina fueron importantes para que varios intelectuales latinoamericanos pusieran atención a *Orígenes*.

Ahora bien, hacer que esos amigos que se reunía esporádicamente en lugares de encuentro más bien informales, se sintieran y fueran reconocidos como parte de una fracción diferenciada en cada campo intelectual, fue parte de un lento proceso. El sentido de pertenencia fue inducido, en primer lugar, por las labores que cada publicación periódica exigía, como la definición del nombre, el aporte de colaboraciones, la edición y corrección de los textos, la labor editorial o de traducción, etc. En segundo lugar, por reuniones y actividades de integración social.

Sabemos que el trabajo de edición de *Sur* comenzó en 1931 con Guillermo de Torre, Eduardo Mallea y Victoria Ocampo. Sin embargo, ya para 1935, cuando se resolvió el formato y la periodicidad que la revista tendría hasta comienzos de la década del 50, el número de colaboradores cercanos había aumentado. Además de los tres que editaron los primeros números, encontramos activa participación de María Rosa Oliver, José Bianco, Amado Alonso, Jorge Luis Borges, Pedro Henríquez Ureña, Leopoldo Marechal, Oliverio Girondo, entre otros. A partir de entonces, fue creciendo el número de quienes estarían detrás de las diferentes empresas que se iniciaran alrededor de la revista. El compromiso que este tipo de labores despertaron, puede leerse en el entusiasmo que está, por ejemplo, en la evocación de María Rosa Oliver en sus ya citadas memorias:

Por primera vez leía originales para luego opinar sobre ellos; por primera vez comprobaba hasta qué punto la letra de molde altera lo escrito a mano y a máquina; por primera vez observé cómo se corrigen las pruebas y, junto a Angélica [Hermana de Victoria]—inmejorable compañera en todo lo que requiere sutileza y buen juicio—, aprendí más o menos a cumplir esa tarea [...] Sopesé

largamente el primer número de *Sur* que tuve en las manos [...] *Sur* tenía unidad orgánica y reflejaba el espíritu de un grupo que iría imprimiéndole cada vez más su sello particular”<sup>49</sup>

Al contrario de lo que ocurría en Argentina, ni las limitaciones económicas del principal motivador de los proyectos, ni las disposiciones del campo intelectual cubano permitían que el trabajo de la edición de las revistas –*Verbum*, *Espuela de Plata* y *Nadie Parecía*— fuera delegado a un secretario de redacción, tampoco que las traducciones o las colaboraciones pudieran ser remuneradas. De modo que fue Lezama mismo quien realizó mayoritariamente las funciones de editor en los proyectos que lideró. Por lo menos hasta *Orígenes*, la edición no fue un factor de cohesión grupal. Ángel Gaztelu, amigo cercano de Lezama y colaborador en todas sus aventuras editoriales reconoció esto: “en realidad todas la hacía él, que fue su principal animador. Nosotros prácticamente lo que hacíamos era entregarle los originales [...] Lezama se encargaba de reunir los materiales de cada número, los llevaba a la imprenta, revisaba la edición y hasta los distribuía, cosa que para aquella época resultaba una tarea titánica.”<sup>50</sup>

Cuando se fundó *Orígenes*, José Rodríguez Feo, José Lezama Lima y Mariano Rodríguez tomaron las decisiones sobre el diseño y el formato. Éste último recuerda que se decidió que la revista tuviera un formato similar al de *Espuela de Plata*, que había sido diseñada por él y Lezama, y que en este caso, él se había encargado de la elección de la tipografía y el diseño que tendría el nombre. Sin embargo, el nombre fue elegido por Lezama Lima: “una de aquellas tardes el Gordo apareció con su propuesta de nombre para la nueva revista. Nos dijo que debía llamarse *Orígenes*. A mí me gustó por lo que de originario podía tener. *Orígenes* significaba el principio de las cosas. Pepe [Rodríguez Feo] también estuvo de acuerdo.”<sup>51</sup>

El primer consejo editorial estaba compuesto por los escritores Rodríguez Feo y Lezama Lima, y los pintores Mariano Rodríguez y Alfredo Lozano, sin embargo, debido a

---

<sup>49</sup> María Rosa Oliver, *op. cit.*, p. 276.

<sup>50</sup> En Carlos Espinosa Domínguez, *op. cit.*, p. 32.

<sup>51</sup> En Roberto Pérez León, *op. cit.*, p. 78

que, los dos pintores no colaboraban en la confección de la revista, dejaron de aparecer como editores<sup>52</sup>. Lo anterior se puede corroborar en la correspondencia que sostuvieron los directores de *Orígenes*, citada con anterioridad, donde además se nota que los poetas más jóvenes, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Octavio Smith y Eliseo Diego, tenían una relación lejana con ellos. De hecho, fue por la solicitud constante de colaboraciones –al principio pedidas por José Rodríguez Feo o por medio de Gastón Baquero– que éstos fueron tejiendo una relación de amistad con el núcleo que había creado la revista –Mariano, Lezama y Rodríguez Feo.

Los objetivos de *Orígenes* fueron difundir la poesía del grupo cubano y publicar colaboraciones extranjeras y de acuerdo a ellos, se distribuyó el trabajo editorial. Lezama Lima coordinó al grupo de poetas y artistas cubanos y solicitó aportes de Juan Ramón Jiménez. José Rodríguez Feo se encargó de la obtención de colaboraciones de destacados escritores que rondaban las universidades estadounidenses que él frecuentaba, pero también tradujo notas críticas de lo más actual de la literatura contemporánea.

Por otro lado, los dos proyectos, además de publicar obras creativas de diferentes escritores y artistas, desplegaron una importante labor cultural que también fue cifra de identificación entre los colaboradores: la traducción, la crítica y las editoriales *Sur* y *Orígenes*. En 1933, se funda la editorial *Sur*, según Victoria, ella nació para apoyar económicamente a la revista. Sin embargo, hubo criterios que superaron al económico: la formación de lectores de “alto nivel” y la consolidación del grupo creativo que respaldara *Sur*. La labor de traducción, la de edición y el aparato crítico que acompañaba a ambas, se convirtieron en otra forma más de agrupar a los colaboradores.

En lo que se refiere a la traducción, además de la misma Victoria Ocampo, todos los secretarios de redacción –Guillermo de Torre, José Bianco, María Luisa Bastos y Enrique Pezzoni– fueron también traductores. La profesionalización de esta labor se favoreció con filólogos y asesores especializados como Pedro Henríquez Ureña, Raimundo Lida y Ricardo Baeza<sup>53</sup>. En la editorial, no hubo colecciones, ni temáticas y sólo existieron tres criterios de publicación: que las obras fueran recientes, que tuvieran una gran calidad

---

<sup>52</sup> En *Ibid*, p. 71.

<sup>53</sup> Patricia Willson, 2004, *op. cit.*, p. 340.

literaria y que otras editoriales no se atrevieran a publicarlas. La legitimación de éstas en el campo argentino, se hizo mediante ensayos y reseñas que aparecieron en diversos números de la revista y de otros medios para los que colaboraban los autores de *Sur*. Lo anterior se convirtió en lo que en *Asesinos de papel* se denominó una estrategia “vidriera”<sup>54</sup>.

Patricia Willson ejemplifica el caso en uno de los primeros autores traducidos y publicados por la editorial *Sur*, D. H. Lawrence. Según ella, “puede decirse que Lawrence constituye un caso testigo de uno de los aspectos de la irradiación de las prácticas de importación literaria de *Sur*”<sup>55</sup>, pues a partir de la publicación de la novela *Canguro* (1933), en Argentina se creó un público para las obras del autor inglés, público que otras editoriales aprovecharon posteriormente. La estrategia consistía en darle legibilidad a lo importado gracias a la inclusión de comentarios y ensayos críticos en las páginas de la revista, que acompañaban y antecedían la publicación de las obras. Para el caso de Lawrence, estos provenían de intelectuales extranjeros con prestigio en el medio literario local, como André Malraux<sup>56</sup>.

En el proyecto de traducción de *Sur* –editorial y revista– había una intención de modificar la lógica que rigió la traducción en Argentina hasta los años 30. Patricia Wilson demuestra cómo para las iniciativas editoriales que imperaban, “la literatura en traducción era [...] un conjunto más dentro de las publicaciones que no atendían tanto a la incorporación de lo nuevo como a la democratización del consumo de libros y la ampliación del público lector.”<sup>57</sup> El trabajo editorial que tuvo como centro a *Sur* introdujo un canon novedoso que dejó atrás las funciones puramente pedagógicas que hasta el momento habían imperado y dio prioridad a ciertos criterios de calidad literaria con una clara intención estética que estuvieron cruzados por los gustos personales de quienes

---

<sup>54</sup> Jorge Raul Lafforgue y Jorge B. Rivera. *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Calicanto Editorial, 1977.

<sup>55</sup> Esto es citado por Patricia Willson en *op. cit.*, pp. 246-248.

<sup>56</sup> André Malraux. “A propósito de *Lady Chatterley’s lover*.” *Sur*, núm. 4, 1931 pp. 125-130.

<sup>57</sup> Esta lógica imperaba en proyectos como “La biblioteca de *La Nación*” (1901-1920), la colección “Los Pensadores” de la revista y editorial Claridad (durante los años 20) o la serie de textos europeos publicados por el diario *Crítica* entre 1924 y 1926. Ver el capítulo “La Literatura extranjera en ‘los anaqueles del pueblo’”. En el trabajo de Patricia Willson se muestra el proceso por el que hubieron disposiciones en la argentina para la circulación de Henry James y H. G. Wells como autores que innovaron criterios de gusto, En Patricia Willson, *op. cit.*, pp. 41-74.

lideraban la empresa. Acá vale la pena mencionar a tres de ellos: Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges y José Bianco.

La primera llevó a la traducción su idea romántica de la escritura y ligaba indisolublemente al autor con la obra y con la experiencia de ella misma. Sus versiones de *El cuarto en que se vive* de Graham Greene o del *El troquel* de T.E Lawrence buscaron fidelidad literal y estaban cruzadas por comentarios personales<sup>58</sup>. No obstante, en su proyecto editorial, Ocampo fue una traductora que partía del presupuesto de que se podía realizar un intercambio real entre iguales y “razonando como tal generó el lugar para que otros tradujeran: lo que estuvo en juego en el proyecto Sur es no ya un autor y su inefable modo de organizar las palabras de una lengua, sino toda una literatura”<sup>59</sup>.

Dentro del grupo, Borges fue sin duda el más exitoso en el posicionamiento de su obra<sup>60</sup>. Fue un traductor vanguardista que dio prioridad al conjunto del universo articulado en los escritos y a su propia experiencia lectora regida por criterios fundados en autores en ese momento marginales y principalmente de origen inglés como Sr. Thomas Browne o Thomas De Quincey. Como en el resto de sus escritos, en sus obras vertidas al español también está presente la idea de que la originalidad no era sinónimo de ‘lo nuevo’ sino que se derivaba de la copia y la lectura crítica. Fue así como, por ejemplo, en su traducción de *Orlando* de Virginia Woolf, comenzó por leer en negativo la crítica inglesa dedicada la obra en el momento, pues el texto no es de las novelas consagradas de la autora, y terminó dándole vuelta a la misma estética de Woolf. Como acertadamente demostró Willson:

Borges no lee el *Orlando* desde *Mrs Dalloway*, o desde *To the lighthouse*, como lo hizo la crítica anglosajona; lo lee desde el *Tristram Shandy*. Dicho de otro modo: en su traducción, al destacar el carácter intrusivo del narrador, Borges

---

<sup>58</sup> Las dos fueron publicadas por la editorial Sur, *El cuarto en que se vive* en 1953 y *El troquel* en 1955. Entre otras traducciones de Victoria Ocampo cabe mencionar: *Los poseídos* (Losada, 1960) de Albert Camus, *La casilla de las macetas* (Sur, 1960) y *El amante complaciente* (Sur, 1960) de Graham Green.

<sup>59</sup> Patricia Willson, *op. cit.*, p. 83.

<sup>60</sup> Muchas traducciones de Borges son famosas, vale la pena recordar las que gozaron de mayor recepción en América Latina: *La metamorfosis* (Losada, 1963) de Franz Kafka, *Las palmeras salvajes* (Sudamericana, 1940) de William Faulkner, y *Un cuarto propio* (Sur, 1936) y *Orlando* (Sur, 1937) de Virginia Woolf.

desarma la sintaxis que imponen las nociones de “autor” y de “obra”, para armar –dentro de la tradición literaria inglesa—una nueva sintaxis, que sustrae a Virginia Woolf de la problemática del verosímil psicológico<sup>61</sup>.

José Bianco creyó que la traducción podía llegar a ser transparente<sup>62</sup>. Confiaba en que era posible un traspaso de la obra original a otra lengua, sin que se vieran las manos del traductor, gracias al carácter artificial de la literatura. Lo importante era el efecto que producía la obra, por eso su prioridad era poder re-presentar la experiencia estética de lectura mediante ciertos recursos narrativos. Él re-creaba y lo hizo con éxito en traducciones como *The turn off the screw*, por una afinidad estética con Henry James que buscaba en las obras mostrar la complejidad de las relaciones del mundo explotando la función crítica del escritor. De ahí que Patricia Willson en su acercamiento al modo de traducir de Bianco haya afirmado que éste reescribió la prosa de James, re-ordenándola desde un lugar autorizado por las similitudes estéticas como la sobriedad en el lenguaje, la profundidad de caracteres que no eran juzgados moralmente por un narrador y las descripciones sobrias alejadas de los recursos naturalistas o modernistas. “Con esto Bianco contribuyó a reafirmar en la literatura argentina los supuestos del fantástico racional”.<sup>63</sup>

En lo que involucra a la crítica literaria, José Bianco también tuvo un papel protagónico porque hizo de *Sur* algo así como una escuela. Como secretario de redacción incentivó las notas sobre las obras y autores, y también sobre la actualidad literaria. Con él a la cabeza, la labor crítica se constituyó en otra de las labores que agrupó a los amigos de Victoria Ocampo y que, como la traducción, en manos de ellos se profesionalizó. En una entrevista de 1979, el mismo Bianco remarcó que uno de sus propósitos como secretario de redacción fue formar un círculo crítico: “Yo empecé a pedir notas de libros a todos los

---

<sup>61</sup> Patricia Willson, *op. cit.*, p. 154.

<sup>62</sup> La traducción más célebre de José Bianco fue indudablemente *Otra vuelta de tuerca* (Emecé, 1945) de Henry James, pero también fue muy polémica en su tiempo *Las criadas* (Sur, 1959) de Jean Genet. El secretario de *Sur* también tradujo *La idea fija* (Losada, 1954) y *Miradas al mundo actual* (Losada, 1954) de Paul Valéry; *Malone Muere* (Sur, 1958) de Samuel Beckett; entre otras.

<sup>63</sup> *Ibid*, p. 204.

escritores, sea cual fuera la importancia que tuvieran. Poetas, novelistas, ensayistas. González Lanuza, decía, riendo, que yo lo había convertido en crítico de libros.”<sup>64</sup>

De modo que el proyecto personal de Victoria de entender América, transmutado en el problema del papel del intelectual en el mundo en crisis, sirvió de plataforma para otro que gozó de una gran recepción en América Latina: el liderado por un lado, por José Luis Borges y su idea de ‘la copia’ y la traducción creativa; y por otro, el de José Bianco como productor de crítica y discusión. Además, estas labores de crítica y de traducción no estuvieron restringidas a la revista y a su editorial, pues los integrantes de la formación *Sur* llegaron a ocupar casi todos los espacios del campo cultural argentino. Fueron los mismos escritores que colaboraron en el proyecto de Victoria, quienes también lideraron muchas de las políticas editoriales de importantes e influyentes casas como Losada, Emecé y Sudamericana.

La dimensión de la 'maquinaria cultural' desplegada por ellos para poner en el centro del panorama sus preferencias de importación de literatura extranjera, su lectura de la tradición y su propia obra, puede verse en el trabajo de Willson. Ella subraya el hecho de que, por ejemplo, una editorial con una distribución bastante amplia como Losada tuviera en su directorio a Guillermo de Torre, Pedro Henríquez Ureña y Francisco Romero –todos colaboradores de *Sur*<sup>65</sup>. De Torre además fue el director de las colecciones Novelistas de Nuestra Época y La Pajarita de Papel. Por otro lado, Borges y Bioy dirigieron la colección El Séptimo Círculo, fundada en 1944 por Emecé, donde entre otras cosas publicaron por primera vez la famosa *Antología de la literatura fantástica*, así como otros títulos de obras y traducciones hechas por ellos y por otros colaboradores habituales de la revista.

Por su parte, Lezama Lima y sus amigos, que no perdían de vista a *Sur* y se habían formado con *Revista de Occidente* y *Contemporáneos*, intentaron incorporar a su proyecto el modelo de política cultural que éstas habían adoptado y quisieron incluir en sus propias revistas traducciones, crítica y, por supuesto, una editorial que tomó el nombre de las diferentes publicaciones que fueron apareciendo desde *Espuela de Plata*. Sin embargo, el

---

<sup>64</sup> Entrevista que apareció en *La Opinión cultural* en marzo de 1979 que fue recogida por Eduardo Paz Leston, *op. cit.*, p. 301.

<sup>65</sup> Patricia Willson, *op. cit.*, pp. 241-142.

modo como se articularon estas empresas no es comparable con el ambicioso proyecto que se desarrollaba en Argentina, pues en Cuba no logró cuajar la profesionalización del escritor alejado de los vínculos del poder. Tampoco la industria editorial había afianzado empresas que permitieran la independencia de la escritura literaria ni la existencia de público lector amplio. Aunque sí había muchas propuestas editoriales y de publicaciones, el círculo de los que leían y escribían era bastante reducido y tendía a comprometerse, en la plataforma de sociabilidad de discusión de “lo ético-nacional”, con iniciativas promovidas por el gobierno de turno, aunque mostraran posturas críticas. Debido a lo anterior:

el entusiasmo y la nostalgia que muestran los miembros de *Orígenes* por sus labores cuando anunciaban que cada número de la revista era recibido con el alborozo que en una vecindad produce la llegada de un pan caliente, no se acercaba a la realidad, pues una mirada menos nostálgica comprueba rápidamente que las circunstancias de recepción y distribución [...] fueron, de hecho, bien menos favorables<sup>66</sup>.

Las publicaciones de la formación cubana se centraron en las obras de los mismos poetas del grupo y la traducción sólo en una o dos oportunidades, salió de las páginas de las revistas para imprimirse en volúmenes-libro<sup>67</sup>. Las ediciones eran de modestos tirajes y los gastos eran sufragados por los mismos autores<sup>68</sup>. En su peculiar estilo, Cabrera Infante describió en *Mea Cuba* esta situación: “si quería ver sus poemas publicados, Lezama (o su mecenas platudo [Juan Ramón Jiménez]) no tenía otra opción que abrir la billetera. Era, ni

---

<sup>66</sup> Adriana Kanzepolsky, *op. cit.*, 2004 (1), p. 11.

<sup>67</sup> La editorial Orígenes sólo publicó un libro de un autor extranjero: *La joven Parca* de Paul Valéry en traducción de Mariano Brull (1940).

<sup>68</sup> De esto también nos hablan las cifras de impresión que habían en el campo cubano, que comparadas con el argentino, resultan ilustrativas. Rafael Rojas afirma que por ejemplo, *El Magazine de Hoy* –suplemento cultural del periódico *Noticias de Hoy* que define como una “publicación masiva” de la fracción comunista que salió durante la década del 40— tenía una tirada de mil ejemplares semanales y costaba 25 centavos. *Orígenes*, el proyecto con mejor recepción de nuestros intelectuales preocupados por la creación, editaba quinientos por cada número e imprimía 4 al año que vendía a 50 centavos. En Rafael Rojas, *op. cit.*, p. 123.

más ni menos, un flagrante atraco literario: la bolsa o el inédito. Para Lezama, como para la mayoría de los escritores en la Cuba de entonces, era cuestión de publica o perece.”<sup>69</sup>

En semejantes disposiciones no es de extrañar que en *Orígenes* la traducción sólo tuviera el criterio de dar prioridad a la poesía. Por lo demás, fue una labor irregular nunca entendida como un oficio intelectual compartido por los colaboradores y por eso, no tuvo atisbos de profesionalización. La publicación de traducciones de autores como T.S. Eliot, Paul Claudel o G. K. Chesterton<sup>70</sup> respondió a los intentos de vincular catolicismo y creación que compartía buen número de los colaboradores, pero la poca frecuencia con que aparecieron estos autores en la revista nos habla de que no fue parte de la política cultural de *Orígenes* difundir su obra ni en traducciones, ni en opiniones críticas de ella.

En lo relacionado con el deseo de constituir a *Orígenes* en un nacimiento simbólico de la isla y con la intención de edificar una versión particular de su historia, no podemos pasar por alto dos traducciones que presentaron imágenes de Cuba en las opiniones de viajeros del siglo XIX. Éstas ocuparon un lugar destacado en el cuerpo de los números 21 y 24 de 1949: “La sociedad en la Cuba antigua” de Jonathan Jerkins, en traducción de Eliseo Diego, y “Viajes a Cuba en el siglo XIX”, una selección de fragmentos de diarios de viaje hecha por Roberto Tro. Éstas constituyen una clara propuesta de relectura de la tradición cubana con intenciones de explorar los orígenes de esa nación que tanto los inquietaba.

José Rodríguez Feo fue el único que tradujo con cierta frecuencia y aunque no existen obras reconocidas que hayan sido vertidas al español por él, de los 34 artículos que son de su autoría y 25 fueron traducciones, la mayoría sobre, o de, autores ampliamente discutidos en el mundo académico estadounidense que él frecuentaba. Llamaron particularmente la atención el fragmento del tercer tomo de la autobiografía de George Santayana, “Epílogo a mi anfitrión el mundo”; el ensayo “Honorato de Balzac” de Henry James; y el poema, “El mundo amargo de la primavera” de Williams Carlos Williams<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> En, Guillermo Cabrera Infante. *Infantería*. México, D.F.: FCE, 1999, p.813.

<sup>70</sup> De T.S. Eliot se publicaron dos poemas que integraron el libro *Four Quartets* (1943) y fueron traducidos por José Rodríguez Feo: “Burn Norton”, *Orígenes*, núm. 22, 1949; e “East Coker”, *Orígenes*, núm. 9, 1946. De Paul Claudel el primer y segundo acto de “El canje”, en *Orígenes*, núms. 35 de 1954 y 38 de 1955. De G. K. Chesterton, “Canciones para cuatro gremios” en traducción de Eliseo Diego, *Orígenes*, núm. 20, 1948.

<sup>71</sup> El primero apareció en *Orígenes*, núm. 21, 1949; el segundo es un ensayo de James que apareció en inglés en *Notes on novelist with Some Other Notes*, 1914 y fue publicado en *Orígenes*, núm. 26 de 1950; y el tercero salió en versión bilingüe en *Orígenes*, núm. 3, 1944.

También publicó dos textos que fueron parte de un trabajo conjunto y una interesante amistad epistolar sostenida entre este director de *Orígenes* y el poeta Wallace Stevens: el ensayo, “Las relaciones entre la poesía y la pintura”, y el poema “Tentativa por descubrir la vida”<sup>72</sup>.

Al número de traducciones de Rodríguez Feo, lo siguen las de Cintio Vitier, que sin embargo en los diez años de publicación de la revista, no superaron la decena. En particular, se percibe en sus elecciones cierta preferencia por el simbolismo. Entre ellas pueden formar un conjunto significativo, por la inclinación que compartía Vitier con Lezama Lima y Eliseo Diego por el simbolismo francés: “Un golpe de dados jamás abolirá el azar” de Stéphane Mallarmé y *Las iluminaciones* de Arthur Rimbaud<sup>73</sup>. Por su parte, Lezama Lima aportó tres de traducciones: “El enigma de Lautremont” de Thierry Maulnier, “El caso Nerval” de Emile Nuolet, y “Lluvias” de Saint John Perse<sup>74</sup>. Las dos primeras hablan del acercamiento de Lezama Lima a rescates y relecturas de figuras del romanticismo hechas por algunos franceses contemporáneos a él.

En el caso de la formación *Sur*, como he mencionado, la crítica, la labor editorial y de traducción se articulaba para la difusión de autores extranjeros al tiempo que se publicaban y reseñaban las obras de los colaboradores de la revista. En el cubano, la labor crítica fue un factor de cohesión grupal y discusión de gustos literarios pero tuvo como objeto principal la misma obra de los colaboradores. Lezama mismo se ufanó de esto al afirmar que “la generación de *Orígenes* fue muy dichosa en el acompañamiento crítico de sus libros de poesía”<sup>75</sup>, acompañamiento que significó legitimación de sus propias obras.

Las reseñas y notas de autores extranjeros fueron escasas, la crítica fue más bien, un punto de cohesión grupal pues en esta formación no todos hablaban el mismo lenguaje, allí había poetas, críticos y artistas, incluso hubo un músico. Se constituyó entonces en un punto de encuentro, un espacio de dialogo y esto lo han señalado varios estudios de

---

<sup>72</sup> El ensayo salió en *Orígenes*, núm. 30, 1952, y el poema fue publicado en versión bilingüe en *Orígenes*, núm. 12, 1946. La correspondencia entre estos dos intelectuales fue publicada en una edición crítica hecha por Coyle y Alan Filreis, *Secretaries of the Moon: The Letters of Wallace Stevens & José Rodríguez Feo*, Durham: Duke University Press, 1986.

<sup>73</sup> Aparecieron en *Orígenes*, núm. 32, 1952 y *Orígenes*, núm. 35, 1954, respectivamente.

<sup>74</sup> La primera en *Orígenes*, núm. 12, 1946; la segunda en *Orígenes*, núm. 7, 1945; y la última, en *Orígenes*, núm. 9, 1946.

<sup>75</sup> José Lezama Lima, 1981, *op.cit.*, pp. 43-50.

dicados a *Orígenes* que, coincidieron con Barquet en resaltar que: “junto al trabajo propiamente de creación, aparecían siempre textos críticos en que los integrantes del grupo enjuiciaban las obras de sus colegas [...] Así tenemos a Pérez Cisneros enjuiciando la pintura de Mariano, a Piñera estableciendo un balance entre la poesía de Ballagas y Lezama [...]”<sup>76</sup>.

El contraste de los campos argentino y cubano en las labores propias de este tipo de empresas culturales —de edición, traducción y crítica— resulta revelador, pues la intención materializada en la ambiciosa maquinaria y el profesionalismo de la empresa editorial y de traducción del proyecto Sur fue posible gracias a que entró a jugar en un campo muy activo. En él, las condiciones estaban dadas para formar un círculo de lectores más o menos amplio “al nivel de Henry James” —como solía decir Ocampo— y el proyecto continuó un proceso de profesionalización de las labores intelectuales que había comenzado en Buenos Aires de finales del siglo XIX y que para mediados de la década del treinta, junto al auge de la industria editorial, mostraba cifras nada despreciables<sup>77</sup>. En el caso de la formación *Orígenes* las cosas fueron a otro precio, más cerradas, con menos lectores y con una idea de la labor cultural, que como veremos, se aleja de querer buscar la profesionalización.

Raymond Williams —en los trabajos antes citados— señaló que la identificación de los integrantes de estas formaciones podía ser producida por labores que se desarrollaran conjuntamente al tiempo que por espacios y costumbres, modos de vida y valores compartidos. En el caso de la argentina y la cubana que me ocupan, la cohesión que se logró en el trabajo que implicaba desplegar la política cultural, estuvo también acompañada de una dinámica actividad social. Además de los encuentros rutinarios de los que, por ser fracciones de la misma intelectualidad participaban, hubo una serie de actividades propiciadas por los mismos Lezama Lima y Victoria Ocampo. De estas, se

---

<sup>76</sup> Jesús Barquet, 1990, *op. cit.*, p. 100.

<sup>77</sup> Beatriz Sarlo, en *Una modernidad periférica*, habla de que la tirada de *Martín Fierro* (1924-1927) alcanzaba los 14.000 ejemplares, *Claridad* —editorial y revista— sacó un millón de ejemplares con tirajes que acostumbraban a estar en 10.000. Además, según ella, a mediados de los treinta los analfabetos nativos sólo llegaban 2,30. En, Beatriz Sarlo, 1988, *op. cit.*, pp. 18-22.

volvieron emblemáticas en “Conferencias y Debates” del grupo Sur y *Los Ceremoniales de Orígenes*.

La importancia de “Conferencias y Debates” en la construcción del proyecto argentino y su grupo, se puede apreciar en que Victoria Ocampo no perdía oportunidad para remarcarlos como uno de los logros más importantes. Estos encuentros eran organizados como un gran suceso intelectual y a ellos muchas veces se invitaban personalidades internacionales. El número conmemorativo del vigésimo aniversario, por ejemplo, incluye un apartado en el que se enumeran los nombres de los principales invitados –Gabriela Mistral, Jacques Maritain, Henri Michaux, Waldo Frank, entre otros— y posteriormente se habla de los Debates en los que “se abordaban problemas que concernían directa o indirectamente al papel del individuo [el intelectual] en la sociedad moderna, a la actitud rebelde o sumisa que adopta con respecto a aquella, y a las leyes específicas que rigen la evolución o cambios bruscos de la vida colectiva.”<sup>78</sup>

Los *Ceremoniales* de Orígenes eran reuniones ocasionales en las que los colaboradores de la revista visitaban la casa de la parroquia del pueblo donde oficiaba Ángel Gaztelu. En estos espacios se leían poemas, se discutían temas de actualidad o se hablaba sobre planes editoriales. Desde 1938, Lezama planeó ocasionales visitas a las parroquias, en los diferentes lugares que le asignaban a su amigo y a ellas invitaba a colaboradores de *Orígenes*. Las reuniones de este tipo que tuvieron lugar en la población de Bauta –en la que Gaztelu estuvo trabajando durante los años en los que se publicó *Orígenes*— fueron especialmente memorables porque al estar el grupo mucho más cohesionado, en ellas se congregaron la mayoría de los origenistas e incluso a ellas asistieron algunos destacados amigos internacionales como la filósofa española María Zambrano.

Gaztelu mismo recordó que Lezama Lima era el centro de las tertulias y que de estas reuniones llegaron a salir algunas obras artísticas para las parroquias que los albergaron: “surgieron trabajos como el Cristo esculpido por Alfredo Lozano para la iglesia de Baracoa, las catorce estaciones del Vía Crucis pintadas por Portocarrero y dos vitrales a la virgen de

---

<sup>78</sup> Victoria Ocampo, “Conferencias y Debates.” *Sur*, núm. 192-193-194. Octubre-diciembre, 1950, p.12.

Fátima y a San José realizados por Mariano para la Iglesia de Bauta, que pasó a conocerse por eso como la Iglesia de *Orígenes*<sup>79</sup>. Cintio Vitier también testificó la productividad de dichas reuniones; en la entrevista ya citada de Santí, el poeta cubano comentó que incluso llegaron a grabar poemas recitados: “En alguna ocasión hicimos un disco. Hicimos una grabación de Julián al piano y Lezama leyendo unos sonetos de Fina; también Gastón.”<sup>80</sup>

El texto “Un día de ceremonial” dio nombre a estos encuentros, nombre que se ajustó a la nostalgia que acompañó sus rememoraciones. En él Lezama Lima señaló que las visitas a Bauta tenían dos momentos, el primero era el “ceremonial litúrgico (bodas, bautizos y santos)” y después el “ceremonial de la amistad [...] que era el ceremonial de la conversación, que mantenía avivados los comentarios y las noticias literarias.”<sup>81</sup> Este texto no se escribió para trazar la dinámica del grupo, el motivo principal fue elogiar “Primer discurso” de *Calzada de Jesús del Monte*, pues iba a ser incluido en un volumen sobre Eliseo Diego. Es importante subrayar que este texto fue publicado después de la muerte de Lezama y los usos que ha tenido en la configuración de la “historia” del grupo hacen parte del asunto en el me detendré a continuación: el modo como esos proyectos se legitimaron “míticamente”. Porque si bien es cierto que las revistas tienen un lugar ideal que se puede ver en sus editoriales y un lugar real del que de hecho participan cuando entran en el terreno público, su legitimación, su espacio en el Historia de la Literatura, se forja gracias a la construcción de una “historia oficial” de la formación.

### 2.3 Las mitologías

Con el pasar de los años, toda la dinámica de relaciones sociales y de labores culturales se combinó en recapitulaciones que construyeron “la historia oficial” de ambos proyectos. Erigir una *mitología* respondió a apoyar la idea de que estas formaciones eran un comienzo simbólico profundo y firme de ‘lo cubano’ o ‘lo argentino’. Dicha mitología tuvo como punto de partida las verdades compartidas, los acuerdos éticos que, como en

---

<sup>79</sup> En Carlos Espinosa Domínguez, *op. cit.*, p. 59.

<sup>80</sup> Enrico Mario Santí, “Entrevista con el grupo Orígenes”. En, Cristina Viscaino y Eugenio Suárez Galbán. *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. T. 2. Madrid: Fundamentos, 1984, p. 167.

<sup>81</sup> José Lezama Lima, 1981, *op. cit.*, p. 46.

el caso de los grupos estudiados por el crítico inglés Raymond Williams a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX —que mencioné en la introducción—, estaban dados por unos modos de vida compartidos dentro del sector social del que hacían parte y fueron fortalecidos por la labor cultural conjunta.

En el caso del grupo Sur, “la historia oficial” fue construida por su directora dentro de la misma revista en los números conmemorativos y hasta finales del peronismo, cuando la revista ocupó el centro indiscutible del panorama literario tanto en el campo argentino como latinoamericano, no tuvo demasiados detractores. Fue la siguiente generación la que comenzó a cuestionar el lugar de la “historia oficial” de *Sur* en la tradición literaria argentina hasta lograr producir cierta prevención a la hora de abordarla. En el caso de Orígenes, no existe una “historia oficial” sino varias versiones que disputaron esa oficialidad, porque esta formación como el resto de la vida cultural cubana a partir de la Revolución ha tenido que disputar un lugar en lo que Rafael Rojas llamó como “el panteón de la discordia” que se dio por la radicalización de las distintas posturas de campo intelectual que hasta ese momento había convivido en lo que ese mismo crítico describió como base simbólica de sociabilidad.

Para Victoria Ocampo, el espacio de la construcción de esa “historia oficial” de *Sur* fue la celebración de las efemérides que, como los números especiales o la publicación de novedades editoriales, tuvieron un espacio central en la revista. Su insistencia en dedicar ediciones enteras a esas conmemoraciones, acompañadas de algún acto público, impresionaba al mismo José Bianco: “organizaba conferencias y debates, celebraba los diez años de *Sur*, los quince, los veinte, los treinta, el número 50, el 75, el 100, el 150. Yo le decía: ‘¡Pero Victoria, mire que a usted le gustan los guarismos!’ Ella continuaba impertérrita”<sup>82</sup>.

Los números conmemorativos en *Sur* usualmente comenzaban con recuentos hechos por la misma directora, en los que podemos identificar constantes, como la vuelta a la “Carta a Waldo Frank” y sus anécdotas, de ahí que ésta se haya constituido en algo así como un “origen común” que involucraba, como punto de referencia, a los personajes que

---

<sup>82</sup> Entrevista citada por John King, en *op. cit.*, p. 78.

por su insistente aparición y por el efecto que tuvieron como ‘padrinos’ del proyecto, conformaron la *mitología* de *Sur*: Waldo Frank, Pierre Drieu La Rochelle y Ortega y Gasset. Al lado de ellos, en cada nueva versión, Ocampo insistía en lo inminente de la acción de la *élite intelectual* y su incuestionable influencia en la construcción de un público que continuara el proyecto planteado por la revista: la formación de “lectores al nivel de Henry James” y sus criterios de gusto –el estilo personalista, la búsqueda de valores simbólicos perennes en el discurso literario y un canon “universal” que incluía autores como Virginia Woolf, Bernard Shaw, Aldoux Huxley, entre otros. Todo ello se respaldaba ubicando a *Sur* en la misma línea de otras pequeñas revistas literarias que proclamaban la universalidad como *The Criterion* liderada por T. S. Eliot –citado en “Después de cuarenta años”<sup>83</sup>– o con la inclusión de las opiniones de reconocidos editores como el fundador de la editorial estadounidense New Directions, James Laughlin, o el de la revista inglesa *Horizon* (1940-1950), Cyril Connolly –ambos citados en el número conmemorativo del vigésimo aniversario<sup>84</sup>.

Además, “Carta a Waldo Frank” y las demás recapitulaciones articularon también “las verdades” que fueron, al tiempo motivación y fundamento organizador de la política cultural de la revista. María Teresa Gramuglio en su estudio sobre la formación del grupo las resumió de manera coherente:

La idea de la importancia de las *élites*, de las minorías ilustradas, en la configuración y mantenimiento de la cultura es el eje en torno del cual se articulan otras posiciones menores, a las cuales impregna con su sentido: hacer conocer aquí lo mejor de la cultura europea, difundir a los escritores argentinos en el extranjero, formar la *élite* futura [...] La idea del elitismo, del grupo minoritario y la aristocracia intelectual forma parte explícita de su sistema de valores. Y *Sur* no sostuvo esos valores simplemente por su carácter de portavoz de la oligarquía o por calculado maniqueísmo [...] La defensa de la aristocracia

---

<sup>83</sup> Victoria Ocampo. “Después de 40 años.” *Sur*, núm. 325-326, julio-agosto, 1970. Este texto fue recogido por Eduardo Paz Leston, en *op. cit.*, pp. 303-306.

<sup>84</sup> Victoria Ocampo, 1950, *op. cit.*, pp. 6-7.

del espíritu que proclama *Sur* no se explica por su carácter de grupo minoritario; ambos términos se reclaman mutuamente, es más verdadero afirmar que la adscripción a esos valores es lo que explica la forma que adopta la constitución del grupo en su momento inicial<sup>85</sup>.

Los presupuestos mencionados son los que condicionaron las posiciones de la formación *Sur* y se sustentaron, como lo anuncia Gramuglio en esta cita, en la idea de que una *élite intelectual* era absolutamente necesaria para fundar, simbólicamente, un discurso argentino que respondiera a la exigencia de la modernización desde la plataforma de “lo nuevo-nacional” y promulgando el universalismo como un valor. De la fuerza de estas certezas partió la imposibilidad de Victoria Ocampo y muchos de sus compañeros en *Sur* para entender los cambios sociales que vinieron acompañados de variaciones en los criterios hegemónicos de gusto y valor literario después de 1955, cuando cayó el primer peronismo, y que se potenciaron con el peso simbólico de la Revolución cubana. Esto lo podemos ver en la amargura que se percibe en el texto que cierra el ciclo de la revista “Después de cuarenta años”, donde Ocampo plantea cómo su concepción de la labor cultural ya no era compatible con el mundo de 1970: “la exigencia de calidad a que yo me refiero se resiste cada vez más el mundo moderno. Es impopular, y con eso queda todo dicho...”<sup>86</sup>. De modo que cuando los criterios de gusto en boga se alejaron de los de *Sur* y su grupo, ella desistió de su labor constructora, miró hacia el pasado y optó por la perpetuación de la *mitología* que ya había construido. Por eso, a partir de 1970, *Sur* deja de ser una revista bimensual y se convierte en un cuaderno-libro de historias, donde se publicaron antologías de ensayos, cuentos y poemas recogidos de los 326 números anteriores<sup>87</sup>.

En cambio, de Lezama no existe nada parecido a la “historia oficial” como la construida por la directora de *Sur* de manera sistemática conmemoración tras conmemoración. De hecho, sus recapitulaciones se reducen a algunas declaraciones en

---

<sup>85</sup> María Teresa Gramuglio, 1983, *op. cit.*, p. 9.

<sup>86</sup> Recogido por Eduardo Paz Leston en *op. cit.*, p. 304.

<sup>87</sup> *Ibid*, p. 306.

entrevistas y al recuento de “Un día de ceremonial” –que mencioné al final del apartado anterior. La construcción de la “memoria de *Orígenes*” estuvo en manos de los demás colaboradores del proyecto, por lo que se caracterizó por la divergencia y el tono cercano al ajuste de cuentas, pues cada versión quiso perfilarse como la “oficial”. Esto se puede ver desde la primera recapitulación, hecha por Lorenzo García Vega –quien junto a Roberto Fernández Retamar colaboró en los últimos años de la publicación y cuya participación en la empresa fue tangencial. En ella, García Vega hizo un desordenado recuento de esos años, con la clara intención de despertar polémica, pero, su reconstrucción está llena de juicios y valoraciones sin mucha profundidad<sup>88</sup>. Además de criticar los rígidos prejuicios morales de Lezama y Vitier, este escritor no se centró en las preocupaciones del proyecto como empresa cultural, sino más bien, se enfocó en sus desencuentros personales con Lezama Lima.

Otra versión fue la de Cintio Vitier en “La aventura de *Orígenes*” que comienza con la aclaración de que hubo unos “conductores del mensaje central” del origenismo<sup>89</sup>. Ese “mensaje” no era otro que la idea de la creación poética teleológica que inauguró el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* y que buscaba rescatar un origen de la cubanía, vinculado a la tradición hispánica. Sus conductores o continuadores eran el mismo Vitier y sus amigos más cercanos –Ángel Gaztelu, Fina García Marruz, Octavio Smith y Eliseo Diego. Es así como “La aventura de *Orígenes*” pretendió mostrar a la producción poética de esta formación como el fundamento simbólico de 'lo cubano', y aunque reconoció la participación de José Rodríguez Feo en la revista, sacó a éste —y de paso a los artistas que como hemos visto hicieron parte de ésta formación— del grupo de los “conductores” de ese “mensaje central”.

Esta “historia del origenismo” fue escrita en una etapa en la que Cintio Vitier quiso demostrar que *Orígenes* y Lezama Lima, por su postura crítica frente al caos reinante en la cuba de los años cuarenta, fueron la opción simbólica del proceso revolucionario, así Lezama era a *Orígenes*, como Fidel Castro a la Revolución, el primero había fundado el

---

<sup>88</sup> Lorenzo García Vega, *Los años de Orígenes*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1979.

<sup>89</sup> Cintio Vitier, “La aventura de *Orígenes*”, en José Lezama Lima. *Fascinación de la memoria*. La Habana: Letras Cubanas, 1993, pp. 309-337.

despertar simbólico-poético, el segundo el histórico. De esta forma, el autor de *Lo cubano en la poesía*, utilizó la figura de Lezama Lima y el reconocimiento de la revista, para legitimar su propio proyecto personal al haberse convertido en un intelectual reconocido por las instituciones de la Cuba de los últimos decenios del siglo pasado<sup>90</sup>.

*La familia de Orígenes* de Fina García Marruz, por su parte, insiste en poner a Lezama Lima como el “centro inolvidable del grupo” y como en el caso de “La aventura de orígenes”, entiende ese grupo como la fracción de los poetas. No obstante, al contrario de Vitier, ubica el proyecto como continuidad del modernismo y subraya la “esencia católica de *Orígenes*”<sup>91</sup>. Sin embargo, también reconoce que si bien había un núcleo mayoritario que se regía por esos valores, también hubo algunos que “respondían a ese espíritu de la vanguardia que, desde luego, la revolución incorporó” y con ellos se refiere a las figuras excéntricas de José Rodríguez Feo y Virgilio Piñera. Además, García Marruz coincide con Vitier en querer resaltar el carácter marginal y crítico del proyecto, y en colocar a Lezama y al subgrupo de los poetas como el centro de las manifestaciones culturales de esta formación.

La reconstrucción de la “historia” que hicieron estos dos origenistas, se complementó con una entrevista realizada por Enrico Mario Santi a Gaztelu, Diego, Vitier y Fina García Marruz<sup>92</sup>. También fue reforzada por las perspectivas críticas que intentaron recapitular la historia de la formación basadas en la versión de ellos como: *Orígenes: La pobreza irradiante*, de Jorge Luis Arcos; *Vigencia de Orígenes*; y *El grupo Orígenes y la eticidad cubana* de Jesús Barquet<sup>93</sup>. De modo que las versiones conjugadas del matrimonio Vitier terminaron convirtiéndose en algo parecido a una “historia oficial” que, sin embargo, contrasta con el testimonio de José Rodríguez Feo en “Las revistas *Orígenes* y *Ciclón*”<sup>94</sup>. Allí, el antiguo director en lugar de Lezama, ubica el centro de su proyecto en la importación de lo mejor, lo más novedoso y destacado del campo literario de mediados

---

<sup>90</sup> Esa idea no sólo estuvo presente en este escrito, sino que se retomó en otros textos como “Introducción a la obra de José Lezama Lima” (1976), “De las cartas que me escribió Lezama” (1982), “Un párrafo para Lezama” (1986) y “La casa del alibi” (1986). En: Rafael Rojas, *op. cit.*, p. 240.

<sup>91</sup> Fina García Marruz. *Familia de Orígenes*. La Habana: Ediciones Unión, 1997, pp.7-11.

<sup>92</sup> Enrico Mario Santi, 1984, *op. cit.* pp. 157-189.

<sup>93</sup> Éstas hacen parte de la bibliografía general.

<sup>94</sup> José Rodríguez Feo. “Las revistas *Orígenes* y *Ciclón*.” *América Cahiers du CRICCAL. Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 á 1970*, núm. 9/10, 1990, pp. 41-45.

de siglo y, por supuesto, en su labor de traducción. En otra recapitulación, él mismo cree necesario precisar ciertas cosas de *Orígenes* “antes de hacer la historia de *Ciclón*”:

Desde el principio, Lezama y yo solicitábamos las colaboraciones que irían apareciendo en la revista [...] El segundo punto que quiero destacar es que el llamado grupo Orígenes nunca tuvo nada que ver con la publicación de la revista [...] Cuando la revista se fundó fui yo —no Lezama Lima— quien les pidió colaboración, como puede verse por la carta que Cintio Vitier me escribió el 18 de agosto de 1944.<sup>95</sup>

José Rodríguez Feo incluso cita parte de los testimonios de los mismos Eliseo Diego, Fina García Marruz y Cintio Vitier en *Cercanía de Lezama Lima* —libro citado a lo largo de este capítulo—, en los que reconocen que se acercaron al poeta por medio de Rodríguez Feo y por las colaboraciones que comenzaron a solicitar para la *Orígenes*. Ellos, aunque habían participado en las publicaciones que Lezama promovía, no eran amigos cercanos del poeta, ni colaboraban en las labores editoriales que los proyectos anteriores a *Orígenes* exigieron<sup>96</sup>.

A pesar de todo, esas versiones encontradas de esta “historia” —desde la de Lorenzo García Vega, hasta los testimonios de José Rodríguez Feo y la entrevista realizada por Enrico Mario Santí— tienen en común dos motivaciones. Por un lado, la preocupación por ubicar y aclarar el significado del trabajo del grupo en la tradición literaria cubana. Por el otro, la insistencia en la marginalidad de la escena pública. Estas dos coincidencias, no se pueden aislar del hecho de que estas reconstrucciones son posteriores a la Revolución; a los complejos procesos de institucionalización de ésta; e incluso, a la muerte y

---

<sup>95</sup> Testimonio recogido por Roberto Pérez León, en *op. cit.*, p. 71

<sup>96</sup> Para este trabajo yo he tomado el sentido amplio del grupo, esto es, de todos los que participaron en la revista *Orígenes*, durante los años en que Lezama y Rodríguez Feo la dirigieron. Pues fue durante la publicación de ésta que el grupo y la revista tuvieron mayor coherencia y lograron posicionarse en el medio latinoamericano. Sin embargo, la disputa por definir los “verdaderos” origenistas ha propiciado serios problemas incluso a la crítica, pues se hace difícil hablar del grupo Orígenes sin entrar en la discusión planteada por los mismos miembros. Jesús Barquet por ejemplo, en sus dos trabajos del grupo, *El grupo Orígenes y la eticidad cubana: recuento de un proceso* (1990, *op. cit.*) y *Consagración de La Habana. Las peculiaridades del grupo Orígenes en el proceso cultural cubano* (Miami, University of Miami, Iberian Studies North-South Center, 1992), dedicó capítulos enteros a aclarar por qué resultaba pertinente o no hablar de una “generación” o de un “grupo” Orígenes.

canonización de Lezama Lima. Al principio se hicieron como respuesta tardía a los ataques que recibieron los origenistas después de 1959 por parte de los intelectuales más jóvenes en medios como *Lunes de Revolución*. Posteriormente, para ellos mismos ubicarse en un lugar destacado al lado del ya canonizado Lezama Lima. Por eso, en el conjunto de ellas podemos ver un mensaje que:

no sólo explicita y reivindica la 'misión' [...], sino que también tiene como propósito aclarar ciertos malentendidos y desavenencias que se produjeron a partir de la Revolución [...] Décadas después del cierre de la revista –hasta el cincuentenario de su fundación al menos– los origenistas sienten todavía la necesidad de aclarar que ellos no sólo se distinguieron de la perversión que caracterizó a los regímenes políticos contemporáneos, sino que fueron una opción frente a ellos<sup>97</sup>.

Ahora bien, la misión que reivindican estas historias, que en últimas quieren dar un papel protagónico a la formación en la tradición literaria cubana, rescatan los marcos y las “verdades” que el mismo Lezama construyó en los sucesivos pronunciamientos y notas en las páginas de *Orígenes*. En ellos, por un lado el poeta resaltaba la idea de que su grupo era marginal y nada numeroso, una *élite poética y creativa*, que apostaba por la producción artística como destino; por otro, resaltaba al universalismo como un valor y se ufanaba de las colaboraciones y los pronunciamientos de apoyo de intelectuales extranjeros reconocidos del momento, tanto en Cuba como en América Latina. Así, por ejemplo, en “Cuatro años” (1947) explicitó que estaba fuera de su revista: “lo chusma, lo frío, lo informe, lo apresurado [...]”, pero también subrayó con orgullo:

hemos traducido con expresa autorización a T.S. Eliot, Saint John Perse, Wallace Stevens, Williams Charles Williams, Harry Levin, Mathiessen, etc. Hemos logrado colaboración directa de Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Bergamín, Salinas,

---

<sup>97</sup> Adriana Kanzepolsky, 2004 (1), *op. cit.*, p. 15.

Alfonso Reyes, J.D. García Bacca. Traemos a nuestras páginas los mejores escritores nuestros o de otros países hispanoamericanos, como en el homenaje rendido a las letras de México [...] <sup>98</sup>.

Pero también, el principal animador del proyecto justificaba esos valores por medio de alegorías, tan caras a él. Esto sucede en “Diez años en *Orígenes*” (1954), donde para ilustrar la misión que fundamentaba el destino compartido por los participantes del proyecto, afirmó: “al cumplimentar esos primeros años de *Orígenes*, podemos ofrecer el primer método para operar en nuestra circunstancia: el rasguño en la piedra. Pero en esa hendidura podrá deslizarse, tal vez, el soplo del Espíritu, ordenando el posible nacimiento de una nueva modulación” <sup>99</sup>. El acuerdo que hubo en este destino de vida común que figuraba a un creador que marginal y pacientemente “rasguñaba la piedra”, fue el valor que soportó la sociabilidad a esta formación.

Esos marcos y las “verdades” compartidas en *Orígenes* comenzaron a ser ubicados en la tradición literaria cubana en artículos de las mismas páginas de la revista por medio de reseñas o en publicaciones que el mismo proyecto editaba, como en la antología *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)* <sup>100</sup> de Cintio Vitier. Ésta, no es solamente un conjunto de autores y poemas, sino que en ella, el compilador consagró un lugar preponderante para la obra de los poetas que participaban en la empresa origenista y anunció que la visita de Juan Ramón Jiménez en los años 30 y la obra de Lezama Lima eran el comienzo de un nacimiento de lo profundo cubano, del que era sinónimo el origenismo. No es de extrañar entonces que este libro fuera objeto de una nota crítica de Lezama en *Orígenes*, “Alrededores de una antología” <sup>101</sup>, en la que se destacaba la labor de Vitier como compilador en tanto integrante del grupo y se proclamaba la grandeza del proyecto cultural de *Orígenes*. Además, allí Lezama retomó los mismos argumentos de Cintio Vitier para concluir que el proyecto era “un estado organizado frente al tiempo”, que por

---

<sup>98</sup> *Orígenes* 16, 1947 p. 46.

<sup>99</sup> *Orígenes* 35, 1954, pp. 65-66.

<sup>100</sup> Vitier, Cintio. *Cincuenta años de poesía cubana. 1902-1952*. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, Ediciones del Cincuentenario, 1952.

<sup>101</sup> José Lezama Lima, “Alrededores de una antología”, *Orígenes* 31, 1952, pp. 63-68.

primera vez en la cultura cubana integraban de forma novedosa “los elementos de creación y sensibilidad”.

Esa versión de la tradición poética cubana, enunciada por Vitier y legitimada por Lezama, alabándose mutuamente, fue ampliada seis años después en una relectura crítica y en clave poética de la historia de la isla, titulada, *Lo cubano en la poesía*<sup>102</sup>. Allí Vitier hizo más explícita la consagración del sub-grupo de poetas que hicieron parte de *Orígenes* y le dio dimensiones más amplias a sus repercusiones para la construcción de la tradición futura. Esta obra, que consagró a Cintio Vitier como ensayista también fue una auto-bendición que se publicó dos años después del cierre de la revista y en el momento más álgido del pleito con Rodríguez Feo y Virgilio Piñera, quienes por esos años ya editaban la revista *Ciclón*. El ensayo de Vitier propicia la ambigüedad por pretender crear una mirada crítica de un canon y una tradición que incluía al mismo autor. Construye “un espejismo de valoraciones, en el que la crítica y la historia se vuelven vías de afirmación de un discurso poético o histórico e incluso, de una ideología”<sup>103</sup>. La aceptación de esta lectura poética-histórica fue amplia y muy difundida y hoy algunos acercamientos a Lezama y a su obra, la rescatan como “la biblia del origenismo”<sup>104</sup>.

El esbozo de la *mitología* origenista, se completa con las dos figuras que sirvieron como legitimación de su labor. Porque así como Victoria Ocampo utilizó a Ortega y a los personajes de su “Carta a Waldo Frank”, Lezama, Vitier e incluso, Piñera recurrieron a Juan Ramón Jiménez y a María Zambrano. El primero fue para los origenistas quien vino “a ocupar el lugar de una tradición literaria nacional ausente y también el de una inexistente 'ética artística' en el precario campo intelectual habanero”<sup>105</sup>. La segunda, con el artículo titulado “La Cuba Secreta”<sup>106</sup> se constituyó en la figura que confirmó el éxito de esa apuesta por una ética artística cuya manifestación más cara era, según ese artículo, la antología de Cintio Vitier *Diez poetas cubanos*.

---

<sup>102</sup> Publicado en 1958 por el Departamento de Relaciones Culturales y la Universidad Central de Villas.

<sup>103</sup> Rafael Rojas, *op. cit.*, p. 228.

<sup>104</sup> Según Remedios Mataix, este libro constituye “no sólo el recuento de las diversas formulaciones del problema [de la tradición nacional] llevadas a cabo por sucesivas promociones de escritores lo que <<impone una trama a la historia literaria y a la historia de la cubanidad>> sino, además, convierte la literatura en <<un instrumento de exaltación nacionalista>>”, en Remedios Mataix, *op. cit.*, p. 108.

<sup>105</sup> Adriana Kanzepolsky, 2004 (1), *op. cit.*, p. 24.

<sup>106</sup> María Zambrano, “La Cuba secreta.” *Orígenes*, núm. 20, 1948, pp. 3-7.

La dinámica de relaciones, ceremonias, trabajo editorial e intentos legitimadores trazada hasta ahora ha dejado ver estrategias similares de organización grupal. Siguiendo a Raymond Williams, podemos hablar de una coincidencia en el tipo de identificación que se construyó, porque las dos formaciones heterogéneas limaron las diferencias y crearon identificación interna gracias a un espacio común basado en firmes creencias compartidas<sup>107</sup>. En *Sur* y *Orígenes* fue la certeza de que ellos constituían una *élite – intelectual o poética—* que era entendida, en cada extremo del subcontinente, como esencial para erigir “lo propio” y que al tiempo se relacionaba con la importación de obras y autores prestigiosos. Sin embargo, las posiciones y disposiciones divergentes de los campos literarios porteño y habanero saltan a la vista y revelan grandes diferencias como las concepciones en las ideas sobre la crítica, el trabajo editorial y la traducción; también en los modos como se construyó la legitimación de cada formación en la tradición cultural del respectivo país.

#### **2.4 La tensa calma**

Si bien es cierto que algunas prácticas habituales y un conjunto de “verdades” compartidas hicieron posible que cada proyecto editorial se convirtiera en punto de encuentro importante, esto no significó uniformidad o completa armonía entre quienes participaron en él. De hecho, allí se encontraron ideas heterogéneas sobre cómo fundamentar ese el perfil universalista y de *élite –intelectual o poética*. Y por querer influir prioritariamente en el terreno simbólico por medio del discurso literario, literarias fueron también las principales fuerzas en disputa.

En el caso de *Sur*, el mayor punto de tensión giró en torno a la apuesta por la artificialidad del hecho literario –la trama— *versus* la idea de la literatura personalista con sentido ético y moral. Las disputas por el lugar central se dieron en términos de si la obra desarrollaba ideas profundas, representaciones trascendentales de la realidad y del

---

<sup>107</sup> Raymond Williams 1981, *op. cit.*, p. 64.

escritor en ella, o daba prioridad al juego con el lenguaje, al razonamiento y a la trama<sup>108</sup>. Una se ajustaba a las preferencias estéticas de Victoria Ocampo y Eduardo Mallea; la otra, a las de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. La diferencia es evidente desde la misma idea de lo que significaba hacer una revista, pues los proyectos editoriales que Borges dirigió se distanciaban de los trascendentalismos que determinaron los gustos literarios de Victoria Ocampo<sup>109</sup>.

Cada tendencia tuvo su espacio y su época de protagonismo. La propuesta literaria de la narrativa y los ensayos sobre valores eternos o de corte psicológico hicieron de la revista en sus primeros años “más una publicación de ideas que un foro para la experimentación literaria”<sup>110</sup>. Victoria Ocampo y Eduardo Mallea, como buenos herederos de los gestos de angustia ante eso “nuevo-nacional” que inundó Buenos Aires, se sintieron muy identificados con la idea del intelectual arrojado a un mundo abyecto, y con algunos planteamientos que intentaban responder a semejante situación, como los de Aldous Huxley, Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno o D.H Lawrence. La expresión criolla de esta tendencia se materializó en las reflexiones-creaciones –por lo demás, no del todo lejanas del tono naturalista del siglo XIX— de Eduardo Mallea, para quien el orden del mundo contemporáneo exigía la existencia de un nuevo tipo de autor. Por eso al escritor-espectador opuso uno que realizaba su existencia en la obra: el escritor-agonista<sup>111</sup>.

En los primeros años de *Sur*, los escritos de Eduardo Mallea ocuparon el centro en la distribución de la revista<sup>112</sup>. De esta forma, se dio prioridad a una concepción de la literatura al nivel de la ética, la pregunta por ser y los valores morales; que por un lado recuerdan tonos propios del siglo XIX romántico en Hispanoamérica; por el otro, al existencialismo que se perfilaba algunas obras de Miguel de Unamuno. Paradójicamente,

---

<sup>108</sup> En cuanto a la prioridad de determinado género, John King afirma que fueron el ensayo y el cuento los que primaron a lo largo de los años, en, *op. cit.*, p. 18; sin embargo, en el estudio de Nora Pasternac se demuestra que la poesía también tuvo un espacio importante en las páginas de la revista, en, *op. cit.*, pp.199-204.

<sup>109</sup> Entre otras cabe mencionar la *Revista Multicolor de los sábados* (1933-1934) del diario *Crítica*, que dirigió junto a Ulyses Petit, *Los anales de Buenos Aires* (1946-1948) y *Destiempo* fundada junto a Adolfo Bioy Casares en 1936 (tuvo sólo tres números).

<sup>110</sup> John King, *op.cit*, p. 78.

<sup>111</sup> Jorge Warley. “Un acuerdo de orden ético.” *Punto de vista*, núm. 17, 1982, p. 13. Según este artículo, el escritor agonista es aquel que “realiza su obra mediante el compromiso y riesgo de su propia existencia, el que participa trágicamente en el destino de su tiempo, y para quien su estética se transforma en ética”.

<sup>112</sup> Ver la diferencia en la distribución de la revista en el Anexo V. que contiene los índices de *Sur*, núm. 75, 1940, y *Sur*, núm. 217-218, 1952.

es en estos años cuando Borges comienza a plantear su poética de un “formalismo criollo” desde un lugar excéntrico y marginal, desde las orillas del grupo y de la publicación<sup>113</sup>. En el segundo número de *Sur* encontramos comenzando la revista la ya citada, “Contestación a un epílogo de Ortega y Gasset”, de Victoria Ocampo, un poco más adelante, el relato “Sumersión”, de Eduardo Mallea, y “El *Martín Fierro*”, de Jorge Luis Borges, está casi al final de esa sección de artículos principales<sup>114</sup>. Durante los primeros cinco años de publicación de la revista (1931-1935), Borges colaboró con 16 textos pero dentro de la sección destinada a los artículos centrales, además de tres traducciones, sólo encontramos cuatro escritos suyos: “El coronel Ascasubi”, “El *Martín Fierro*”, “Arte de injuriar” y “Una vindicación de Mark Twain”<sup>115</sup>.

Como ha sido señalado por acercamientos críticos como el de Nora Pasternac, en los años de formación y consolidación del grupo, entre 1935-1944, Borges fue posicionando su particular estética y poco a poco ocupó un lugar destacado dentro de la publicación<sup>116</sup>. Resulta interesante, corroborar esto en el aumento del número de colaboraciones que llevan su firma: si en 1935 aparece en cuatro textos, en 1936 la vemos en catorce oportunidades y en 1939, en quince<sup>117</sup>.

Conforme la importancia de Borges aumenta sus textos ocupan un lugar cada vez más central en las páginas de *Sur*. Mallea, sus exploraciones psicológicas y sus descripciones conmovedoras de Buenos Aires, poco a poco, van cediendo su espacio a los textos de Borges. De modo que en 1931 y 1932, “Seneca en las orillas”, “El arte narrativo y la magia” y “Noticias de las Kenningar”, aparecieron en “Notas”<sup>118</sup>; en 1940, cuentos como “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius” y “Las ruinas circulares”, se encuentran finalizando la sección de artículos principales<sup>119</sup>; y en 1952, en el homenaje a Güiraldes, el artículo, “Sobre *Don*

---

<sup>113</sup> Beatriz Sarlo. “Borges en *Sur*: Un episodio del formalismo criollo.” *Punto de vista*, núm. 18, 1983. Además sobre la propuesta estética “orillera” de Borges ver, Beatriz Sarlo, *Borges. Un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995.

<sup>114</sup> *Sur*, núm. 2, 1931.

<sup>115</sup> Ellos aparecieron respectivamente en: *Sur*, núm. 1, 1931; *Sur*, núm. 2, 1931; *Sur*, núm. 8, 1933; y *Sur*, núm. 14, 1935.

<sup>116</sup> Nora Pasternac, *op. cit.*, p. 233.

<sup>117</sup> Consultar el “cronológico”, de Sara Luisa Carril y Mercedes Rubio en, *Jorge Luis Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999, pp. 338-355.

<sup>118</sup> Aparecieron en este orden: *Sur*, núm. 1, 1931; *Sur*, núm. 5, 1932; y *Sur*, núm. 6, 1932.

<sup>119</sup> El primero en *Sur*, núm. 68, 1940 y el segundo en *Sur*, núm. 75, 1940.

*Segundo Sombra*” de Borges, aparece abriendo el número, justo después de la presentación hecha por Victoria Ocampo, y una carta inédita del mismo Güiraldes<sup>120</sup>.

En la disputa por el lugar central<sup>121</sup>, surgieron críticas bastante ácidas como las que se hicieron parte de los cuentos de Honorio Bustos Domecq. Un autor apócrifo creado por Borges y Bioy e introducido por José Bianco no sólo a las páginas de *Sur* sino a la lista de publicaciones de la editorial. Su primer cuento, “Las doce figuras del mundo”<sup>122</sup>, apareció en el número 88 de 1942 precedido por “Digresión sobre la Guerra” de Guillermo Pastor. Dos números después, el 90 del mismo año, antes de un artículo sobre Stendhal de Guillermo de Torre y de “La esperanza europea” de María Zambrano, se encuentra el segundo: “Las noches de Goliadkin”<sup>123</sup>. “Las doce figuras del mundo” parodian al periodismo ligado a la figura José S. Álvarez conocido como “Fray Mocho”, quien fuera director del popular semanario *Caras y Caretas* (1908-1941)<sup>124</sup>. “Las noches de Goliadkin” presentan una caricatura que se ajusta bastante a Eduardo Mallea y parodian maneras de la alta cultura porteña que se asemejaban a las de la misma Victoria O.<sup>125</sup>

Los lectores de *Sur*, que seguramente también accedían a las obras que publicaba la editorial, tuvieron de nuevo noticias de Bustos Domecq por la publicación de su colección de cuentos, *Seis propuestas para don Isidro Parodi*<sup>126</sup>. Gracias a esta edición, el público de *Sur* conoció la historia de ese misterioso escritor que había logrado colarse en las páginas de tan prestigiosa revista. Las palabras que prologaban el volumen, escritas por su maestra de escuela primaria, Adelia Puglione<sup>127</sup>, y por Gervasio Montenegro —el protagonista de “Las noches de Goliadkin” proporcionaron datos biográficos

---

<sup>120</sup> *Sur*, núm. 217-218, 1952.

<sup>121</sup> Este tema fue abordado por Judith Podlubne en su tesis de maestría *La batalla literaria en Sur (1931-1945)*. Mallea, Borges, Bianco, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2003.

<sup>122</sup> *Sur*, número 88, enero, 1942, pp. 38-44.

<sup>123</sup> *Sur*, número 90, marzo, 1942, pp. 29-37.

<sup>124</sup> María del Carmen Marengo, “El mundo cultural de H. Bustos Domecq o ¿quién leyó esos libros?: de lo residual en la cultura argentina del siglo XX.” *Escribas. Revista de la Escuela de Letras*, núm. 2. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, diciembre, 2002, p. 45-55.

<sup>125</sup> Algunos de los giros que hacen referencia a la directora de la revista son comentados por Nora Pasternac en *op. cit.*, p. 227.

<sup>126</sup> Éste reunió los dos relatos arriba nombrados y otras cuatro aventuras policiales del peculiar detective y fue publicado en Buenos Aires por *Sur* en 1942.

<sup>127</sup> En la segunda edición el nombre de la maestra se modificó a Adelma Badoglio y algunos datos sobre Bustos Domecq también cambiaron. Esto aparece en el artículo de Lisa Bloch titulado, “‘El fraude entre la ficción y la farsa’. Borges y Bioy Casares frente a Don Isidro Parodi y sus problemas”, en Olea Franco, Rafael. *In Memoriam Jorge Luis Borges*. México: El Colegio de México, 2008.

fundamentales de Bustos Domecq<sup>128</sup>. Entre otras cosas, revelaron su naturaleza literaria, pues ubicaron sus vivencias en el mundo de los personajes que hacían parte de los mismos cuentos. Así, aclararon que la intromisión de Bustos Domecq en *Sur* no sólo era una transgresión de orden social, un “vulgar” en medio de “cultos”, o de tipo estético, la mutación de un género<sup>129</sup>, sino que presentaron además otra subversión: la invasión de un personaje ficticio en un medio real y sobrio como lo era el de la revista *Sur* y su grupo.

De ahí que desde su misma ubicación en la revista, estos cuentos desafiaran los referentes y las preocupaciones de Victoria Ocampo. Además, dentro de la dinámica del grupo, esta parodia del mundo literario de los años cuarenta –en el que cada vez con más fuerza se afianzaba la “solemne” *Sur*– fue también una crítica profunda a las preferencias literarias de Victoria Ocampo y Eduardo Mallea dentro de la revista pues ridiculizaban desde poses intelectuales hasta el sentido de la re-presentación de valores morales eternos en literatura y la erudición en el vínculo con la trascendencia del Espíritu; pasando, claro, por el estilo narrativo de Mallea y su figura intelectual.

Es así como en “Las doce figuras del mundo”, además de la parodia al campo del periodismo porteño, podemos encontrar una sátira a la idea de la búsqueda de valores trascendentales en la lectura –al estilo de Victoria Ocampo. También, en este cuento, se ridiculiza el recurso de representar complejas tramas psicológicas y poner en boca de personajes disertaciones “profundas”, como solía hacer Mallea. Allí, Aquiles Molinari, “un muchacho moderno, un hombre de [su] época; que [ha] vivido, pero que también le gusta meditar”, por un interés “espiritual” busca vincularse a una secta sirio-libanesa y se ve envuelto en un rito-broma que termina con un asesinato. En el momento de su entrevista con el detective, a quien busca para que le ayude a resolver el misterio del crimen, Molinari tiene la certeza de que haber errado el orden de los signos zodiacales durante dicho rito había provocado la muerte del líder de la secta y que si no persistía en la repetición de dichos signos según el orden del *Almanaque Bristol*, el mundo se acabaría.

---

<sup>128</sup> Cristina Parodi realizó una completa biografía literaria de este autor en la que incluye sus influencias, datos sobre su vida privada y el desarrollo literario posterior a los dos cuentos publicados en *Sur*. Además, hace una “Semblanza de colegas de Honorio Bustos Domecq”. En Cristina Parodi, “Una argentina virtual. El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq.” *Variaciones Borges*, núm. 6, 1998, *op. cit.*, 1998, pp. 49-126.

<sup>129</sup> Cristina Parodi, “Borges y la subversión del modelo policial”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México: El Colegio de México, 1999, pp. 77-97.

Tan absurda suposición no sólo ridiculiza esta fuente de conocimiento popular – *Almanaque Bristol*—, sino que también cuestiona la pretensión de crecimiento espiritual a partir de la lectura demasiado cercana que, como vimos en el primer capítulo, era la base de la propuesta literaria de Victoria Ocampo.

Por otro lado, en “Las noches de Goliadkin” se construye el universo de un narcisista “amante de las letras” y amigo cercano de una “gran señora respetable”. Su intervención en el cuento comienza con la siguiente advertencia: “La claridad es privilegio de los latinos [refiriéndose a sí mismo]”<sup>130</sup>. Gervasio Montenegro poseía una característica que la crítica ha encontrado también en Mallea: “una voluntad demostrativa que no se esconde y que sobrecarga sus relatos con un intelectualismo muy insistente”<sup>131</sup>. Pero allí no paran las coincidencias, porque los dos dotan sus narraciones de un tono solemne y lírico, donde sobresalen frases como: “En todas partes he estrujado el jugoso racimo de la vida [...]”, de Gervasio Montenegro, o “Aprendí a descifrar el monólogo articulado de la tierra [...]”, de Eduardo Mallea.

Al igual que en la obra del amigo de Victoria Ocampo, en la de Montenegro “es evidente la fantasía idealizadora de un paisaje y de unos habitantes que recuerdan a los piadosos campesinos de Millet a la hora del ángelus”<sup>132</sup>. Esto se aprecia en las similitudes de descripciones como una del amanecer en la Pampa hecha por Montenegro y la imagen de un puerto del cuento “Sumerción” de Mallea. Según el personaje del relato de Bustos Domecq: “un rayo de sol cayó sobre el campo. Bajo el benéfico derroche solar, los postes, los alambrados, los cardos, lloraron de alegría [...]”<sup>133</sup>. En la imagen de “Sumerción”: “El puerto abría su boca monstruosa, la noche viajaba, las bellas aguas nocturnas oscilaban brillando. Una queja de animal poderoso vibraba; trepidantes, usinas y sirenas rompían la garganta del estuario [...]”<sup>134</sup>.

---

<sup>130</sup> Honorio Bustos Domecq. *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 43.

<sup>131</sup> Nora Pasternac, *op. cit.*, p. 216.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>133</sup> Honorio Bustos Domecq, *op. cit.*, p. 53.

<sup>134</sup> Eduardo Mallea. “Sumerción.” *Sur*, núm. 2, 1931, p. 89.

Igualmente, en los dos intelectuales –Gervasio y Mallea— la patria y la argentinidad se tornan obsesión. En *Sur*, el segundo presentó reflexiones como en la que insiste en ese “tono” particular de la argentinidad de la cual extraigo el siguiente apartado:

El peligro que veo yo ahora en la vida argentina es que vienen a florecer unos sistemas, unos dogmas en los cuales el tono argentino no existe. Existe un tono inteligente –intelectualmente inteligente, ideológicamente inteligente, sea— pero extranjero, un tono de esta última hora, no un tono argentino pero no un tono esencial y orgánicamente argentino<sup>135</sup>.

En fin, Montenegro –como el Mallea re-presentado en sus personajes— entre autoelogios y un “lirismo” abrumador está incapacitado para ver cualquier cosa más allá de sí mismo y por eso no entiende nada de lo que sucede a su alrededor.

No es de extrañar entonces que semejante broma produjera escasos simpatizantes entre los miembros del grupo. Al respecto, el mismo José Bianco recordó que estos cuentos llamaron mucho la atención, pero no en el buen sentido pues “algunos se preguntaban cómo Victoria dejaba publicar en su revista esas chabacanerías”<sup>136</sup>, lo que contrasta con la hilaridad que –como él mismo recuerda— produjo la lectura de los relatos hecha entre los autores. Y la verdad es que las dos concepciones de la literatura también estuvieron cruzadas por actitudes y gestos distintos a la hora de legitimarlas, por eso el trascendentalismo y la seriedad de Victoria Ocampo y de sus amigos más cercanos siempre chocaron con la irreverencia de Borges.

Sin embargo, había verdades que los unía: “la literatura era el campo privilegiado de la experiencia, y la civilización se basaba en saber ‘cómo’ leer”<sup>137</sup>. Idea manifestada, por ejemplo, en el corto debate que sostuvo el mismo Borges con Roger Caillois, a propósito de una reseña nada aduladora del libro del segundo, *Le roman policier*. Al comienzo de la dura crítica al libro del francés, Borges resaltó que él mismo sabía poco de historia y de

---

<sup>135</sup> “El hombre gordo de Kengsinton.” *Sur*, núm. 75, 1940, p. 16.

<sup>136</sup> Danubio Torres Fierro, “Conversación con J.B.”, en José Bianco, *op. cit.*, p. 402.

<sup>137</sup> John King, *op. cit.*, p. 78.

sociología, pero de literatura sabía bastante<sup>138</sup>, lo que superaba en valor a las dos disciplinas juntas, y lo autorizaba para la lectura que a continuación presentó del libro de Caillois.

La existencia de este acuerdo tácito sobre 'lo literario' hizo posible que en el mismo año en que salió la obra de Bustos Domecq se dedicara un número de la revista de "Desagravio a Borges"<sup>139</sup> porque no se le había otorgado el premio anual de la Comisión Nacional de Cultura. Esto, a pesar de la enemistad que se había ganado Borges entre muchos miembros del grupo y el disgusto provocado en la misma directora de la revista. Como era de esperarse, en esta *Sur*, las intenciones reivindicativas no impidieron que Aníbal Sánchez Reulet dijera que disentía de Borges en muchos puntos<sup>140</sup>, ni que Francisco Romero dejara claro que con Borges se pueden tener diferencias de "modos y preferencias"; tampoco, que Amado Alonso resaltara el hecho de que Borges es un gran escritor y que eso lo aceptaban hasta "quienes sufrían alergia" borgeana.

De cualquier forma, lo cierto es que el autor del "El Aleph", además de su indiscutible talento, tuvo unos fuertes aliados en el grupo: Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Además, de un patrocinador sin el que sus gustos literarios no hubieran podido ocupar un lugar protagónico en la publicación: José Bianco. Porque como ha sido reconocido por la crítica, la postura contra el realismo y la propuesta de nacionalismo literario en tanto síntesis universalista, fueron parte de una práctica colectiva. De hecho, Borges, Bioy, Silvina Ocampo y José Bianco constituyeron un sub-grupo que adoptó, para legitimar su apuesta:

La red de textos y de hechos literarios [que] funcion[ó] como una suerte e manifiesto disperso, en tanto [fue] lanzando una poética que disput[ó] el espacio a las ya existentes y aceptadas, y, sobre todo, porque en el mismo movimiento

---

<sup>138</sup> King se detiene en esta interesante polémica en su estudio en el capítulo "Los años de guerra", en *Ibid.*, pp. 121-159.

<sup>139</sup> *Sur*, núm. 94, 1942.

<sup>140</sup> Nora Pasternac analiza algunas de estas opiniones y señala dos cambios en el modo de juzgar a Borges en opiniones anteriores y posteriores a la reproducida en este número, las de Anderson Imbert y Pedro Henríquez Ureña. Esta crítica además describe extensamente la anécdota. En *op. cit.*, pp. 232-234.

inscrib[ió] argumentos estéticos e ideológicos en torno a la pregunta que desde el Centenario se ha[bía] tornado obsesiva: cómo escribir la literatura nacional.<sup>141</sup>

Bianco fue quien sintetizó las dos fuerzas en tensión pues en su concepción literaria inicial se unían criterios morales y la idea de que el narrador tenía una función principalmente crítica<sup>142</sup>. Él no desarrolló una estética radical contra el realismo –aunque Borges lo viera así en su reseña de *Las ratas*<sup>143</sup>— sino que buscó articular *otro realismo* que lograra presentar la vida en toda su complejidad. Si Bianco –como demuestra Judith Podlubne— entró a la revista por su coincidencia con el espíritu que imperaba en ella por los años treinta, en esa unión moral y literatura cercana a los gustos de Victoria; su apuesta cada vez se inclinó más hacia la distancia crítica y a las “posibilidades de invención que brinda al escritor la naturaleza arbitraria del hecho literario”<sup>144</sup>. Lo anterior, sumado al desgaste de su relación personal con Victoria, lo inclinó en el momento de su renuncia a la secretaría de *Sur* en 1961 a declarar que las colaboraciones de Borges prácticamente justificaban la publicación de la revista<sup>145</sup>, lo que al parecer incomodó bastante a Victoria Ocampo.

En el caso cubano, los principales polos de tensión fueron Virgilio Piñera y Lezama Lima. El primero se inclinaba por gestos vanguardistas, como la irreverencia, el tono contestatario y la desacralización del arte y la literatura, en tanto que el segundo estaba convencido del carácter sagrado de la poesía y de la creación artística como destino trascendente. Virgilio Piñera buscaba crear una literatura que polemizara y se construyera críticamente. Su postura estaba atravesada por dos creencias totalmente divergentes del ceremonialismo de Lezama y Cintio Vitier: el ateísmo y la liberalidad sexual. Para José Lezama Lima, hemos visto, la literatura debía articular unas raíces profundas para la comunidad y para el caso cubano era esencial la exploración del vínculo hispano, católico

---

<sup>141</sup> María Teresa Gramuglio, “Bioy, Borges y *Sur*. Diálogos y duelos”, *Punto de vista* 34, julio, 1989. , pp. 11-16.

<sup>142</sup> Judith Podlubne, “Los comienzos de Bianco en *Sur*”, en *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*. Daniel Balderston (comp). Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006, pp. 47-57.

<sup>143</sup> *Sur*, núm. 111, 1944, pp.76-78.

<sup>144</sup> Judith Podlubne, *op. cit.*, p. 51.

<sup>145</sup> Anécdota citada por John King, en *op. cit.*, p. 140.

y que a través de estas líneas de la tradición occidental llegara a las raíces mismas de ella: el humanismo.

Desde *Espuela de Plata* (1939-1941) se perciben esas divergencias en la concepción de la poesía y “lo literario”. Basta dar una ojeada al número 3 de esa publicación<sup>146</sup>, para corroborar el contraste de estas dos propuestas. Allí, ya pasada la mitad del volumen, el lector se encuentra la monumental secuencia de imágenes de La Habana nocturna de Lezama Lima. Una de, “Verdes insectos portando sus fanales // se pierden en la voraz linterna silenciosa //[y de] La mar violenta añora el nacimiento de los dioses// [donde] Dioses no ordenan, olvidan”<sup>147</sup>, y unas páginas después, el lector llega a concisos y pequeñísimos poemas de Virgilio Piñera dedicados al acto de escribir, seguidos de dos “Composiciones”, tres sonetos y una “Estancia de los cuatro elementos”. Estos hablan de la poesía como “suicidio de palabras” que choca con el anterior juego de imágenes anterior. También se refieren a una hoja, “un juego en el aire” y presentan el pesimismo nihilista característico de este autor en un mar donde “finos fantasmas sueñan la neblina // [hablan de una] espléndida sustancia inexplicable // en trampa muerta de silencio vivo” [y de que] “como ascendía en círculos la muerte. // como callaba el corazón del mundo //con su inútil paloma de agua triste.”<sup>148</sup>

Al comienzo de este capítulo, cité una declaración de Mariano Rodríguez en la que aseguró que *Espuela de Plata* había fracasado por dificultades económicas. Sin embargo, con el encuentro de dos estéticas tan distintas allí, es posible que las razones de la ruptura se hubieran debido también a desencuentros estéticos e ideológicos. Como se ve en una carta de Virgilio Piñera, él no estaba de acuerdo con el vínculo que Lezama y Gaztelu quisieron hacer entre la poesía y el catolicismo:

He tenido que soportar que este mismo maniqueo, con un impudor e insinceridad que eran de esperarse [José Lezama Lima], me comunicase como un gran descubrimiento que *Espuela de Plata* era una revista católica y que se había

---

<sup>146</sup> *Espuela de Plata*, núm. 3, diciembre-marzo, 1940.

<sup>147</sup> José Lezama Lima, “Noche insular: jardines invisibles”, en *Ibid.*, pp. 17-20.

<sup>148</sup> Virgilio Piñera, “Poesía”, “La Hoja”, “Espada”, “Composición No. 1”, “Composición No. 2”, “La Gracia”, “Tránsito de la rosa”, “Nacimiento del mar” y “Estancias de los cuatro elementos –Agua”, en *Ibid.*, pp. 22-24.

tomado el acuerdo de elegir al buen presbítero [Ángel Gaztelu] porque todos ustedes eran católicos, no ya sólo en sentido universal del término, sino como cuestión dogmática [...] Yo no soy católico al uso católico 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 los derechos de trabajo y amor a sostener la posición de asesor de la misma [...] ahora sólo creo en *Espuela de Plata* y no en su admirable director José Lezama Lima<sup>149</sup>

Virgilio aquí confronta a Lezama, pero se adhiere a su proyecto, porque cree en la autonomía de la literatura y el arte de la política, pero no en su sacralización; coincide en tener él mismo un destino como escritor, pero no de carácter trascendental ni tampoco exclusivamente poético. Se encuentra en las fuerzas del campo cubano dentro de “lo literario” y “lo artístico” como oposición a la degradación de “lo inmediato-político”, pero no cree en la búsqueda de raíces profundas hispanistas y menos en los vínculos entre el catolicismo y la literatura. Esta posición, muchas veces ambigua la manifestó Piñera en su revista *Poeta*, de la que fue director y redactor, en cuya editorial, a pesar de que reconoce que su revista se encuentra del lado del 'nosotros' de *Espuela de Plata*, anuncia que este posicionamiento se da “por la enemistad, por las contradicciones, por la patada de elefante.”<sup>150</sup>

Además, la mayoría de los poetas origenistas, que creían en la poesía como un destino de vida sagrado, necesario para salvar a Cuba de la perversión. Al lado de Juan Ramón Jiménez veían como una amenaza la profesionalización del escritor en tanto oficio pagado cercano al periodismo y rechazaban el academicismo. Virgilio Piñera, en cambio, simpatizaba con la idea de que la escritura debía ser un oficio pago. En una oportunidad, cuando se hallaba en Argentina, Lezama le pidió que consiguiera algunas colaboraciones para *Orígenes*. Aquel respondió que era muy difícil pedir las sin pago y Lezama, al parecer, respondió airadamente porque Piñera contestó con su acostumbrada ironía, aclarando

---

<sup>149</sup> Carta dirigida a Lezama Lima fechada en mayo 29 de 1941, incluida en José Lezama Lima, 1993, *op. cit.*, p. 270.

<sup>150</sup> Editorial 1 de *Poeta* 1, citado por Barquet, 1990, *op. cit.*, p. 272.

que no tenía nada malo querer vivir de la escritura y, alabando la organización del campo argentino frente a la desorganización del cubano:

No puedo creer que por solicitar de *Orígenes* pago de colaboraciones haya debido morir a los 25. Tan honorables son los escritores aspirando a que se les pague como *Orígenes* no pudiendo pagarles ni un centavo. Se escribe para morir pero también para comer [...] Además, en Bs. As., al contrario de la Habana, hay una vida intelectual organizada, con políticas intelectuales y editoriales y etcéteras [...] Yo no digo que hayan descubierto potosíes de cultura superiores a los nuestros ni que sean más geniales. No, esto no. Pero existe aquí la profesión de escritor, que tiene editoriales, revistas, periódicos y demás que le solicitan y pagan sus colaboraciones.<sup>151</sup>

En una posición similar se encontró el académico José Rodríguez Feo, pues Lezama ironizaba frecuentemente sobre los cursos que tomaba en reconocidas universidades de Estados Unidos, como en la carta de enero de 1948, donde le reprochó: “Tu enumeración escolar de prosistas del Medioevo francés es deliciosa e infantil. ¿Por qué tienes tanto gozo en prolongar tu etapa didáctica? Creo que acabarás en profesor. Tantas vueltas arduas, y tantos días de quemazón existencialista, irán a terminar a la cátedra calva.” Pero la crítica no acaba ahí, pues concluía con una opinión lapidaria:

Toda esa tradición profesoral acumulada y transmitida, como la tinta Parker, ha sido incapaz de darnos un Melville, simple empleadillo de aduana. Creo que ese profesorismo mata a la novela. Entrega un mundillo dividido y va imposibilitando para la captación del instante, que es acumulativo y no antológico. El demonio de lo sucesivo se apodera de sus tripas. No tiene la preferencia decisiva.<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> José Lezama Lima, 1993, *op.cit.*, p. 282-283.

<sup>152</sup> José Rodríguez Feo, 2007, *op. cit.*, p.133.

Lezama llegó, incluso, a descalificar la obra de maestros de Rodríguez Feo como Pedro Salinas que eran además de poetas, académicos. Sobre una de las colaboraciones que el español envió por medio de Rodríguez Feo, Lezama consideró que el poema le parecía “descolorido, aunque con sus habituales destrezas”<sup>153</sup>. A pesar de esta opinión personal, por el lugar que deseaba para su proyecto, Lezama aprovechaba el reconocimiento internacional y local de Salinas, y lo mencionara como una de las figuras extranjeras que respaldaban el valor universalista de *Orígenes*.

Fue así como Piñera y Rodríguez Feo coincidieron en su posición excéntrica del grupo de los poetas, pero también, en su gusto por el humor y la ironía. Durante los años en que se publicó *Orígenes*, ellos crearon el tono que atenuaba la formalidad de la revista. Así lo confirman artículos como la nota publicada en el número *Papeles de Reciénvenido* de Macedonio Fernández<sup>154</sup> o los poemas “Paseo del Caballo”, “Tesis de Gabinete Azul y Secretos del espía” de Virgilio Piñera<sup>155</sup>. Y es precisamente en estos gestos, en los que deciden profundizar cuando Piñera aprovecha la coyuntura de la separación de Rodríguez Feo y Lezama, y le propone al primero que creen una revista anti-origenista, *Ciclón*.

La ruptura de esa sección de *Orígenes* constituida por Rodríguez Feo y Piñera produjo una revista que quiso ubicarse en el panorama cubano llenando los vacíos que los rígidos valores origenistas no permitían desplegar, pero continuando con el perfil universalista y de apuesta por buscar una respuesta simbólica a la preocupación “ética-nacional” por medio del discurso literario. Esto lo hicieron adoptando tres estrategias: la irreverencia, el tópico de la sexualidad y publicando los autores más jóvenes del campo cubano que no tenían cabida en *Orígenes*<sup>156</sup> —pero sobre esto que volveré en el siguiente capítulo.

Para finalizar, quiero detenerme en la coincidencia de tres de las figuras excéntricas de *Sur* y *Orígenes* —José Rodríguez Feo, Virgilio Piñera y Jorge Luis Borges— en la publicación de un texto que buscó desacralizar una figura que estaba en la base de los dos proyectos editoriales desde su fundación: el filósofo español José Ortega y Gasset. Resulta

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, p.74.

<sup>154</sup> José Rodríguez Feo, “El pragmatismo del absurdo, o la humorística de Macedonio Fernández.” *Orígenes*, núm. 4, 1944, pp. 43-45.

<sup>155</sup> *Orígenes*, núm. 11, otoño de 1946.

<sup>156</sup> Adriana Kanzepolsky, 2004 (2), *op. cit.*, p. 841.

significativo que justo en 1956, el año del cierre de *Orígenes* y en el comienzo de la decadencia de *Sur*, con el patrocinio de Rodríguez Feo, Piñera y Borges manifestaran su “desconfianza innata hacia lo afirmativo y una afirmación contraria a las dudas y perplejidades, tanto de índole estética como filosófica”<sup>157</sup>, mediante la publicación de un texto que erosionó y cuestionó la mirada a la figura que representaba la plataforma de la política cultural universalista.

En el número 1 de enero de 1956, en la revista *Ciclón*<sup>158</sup>, Virgilio Piñera y José Rodríguez Feo publicaron “Nota de un mal lector” de Jorge Luis Borges, en medio de una serie de artículos elogiosos dedicados a Ortega y Gasset. El texto comienza “agradeciendo” al filósofo y a Unamuno por intentar ampliar los referentes culturales de la intelectualidad española y porque “miraron con sincera curiosidad el ayer y el hoy y los problemas o perplejidades eternos de la filosofía”, y a continuación, el autor se pregunta: “¿Cómo no agradecer esta obra benéfica, útil a España y a cuantos compartimos su idioma?” Pero la cosa no para allí, porque en el siguiente párrafo, Borges arremete contra el estilo del filósofo español que hace imposible la lectura de su obra, pues según su opinión, Ortega tiene una escritura del mal gusto que “utiliza artificios triviales” y “ha sido fabricada en frío”. Finalmente, la nota se cierra con una irónica confesión de ignorancia y de que el autor guarda la esperanza de que algún día deje de parecerle “misteriosa la fama que hoy consagra a Ortega y Gasset”<sup>159</sup>.

Virgilio Piñera esperó con mucha ansiedad la colaboración de Borges, incluso hizo que Rodríguez Feo, editor de la revista, retrase un poco la impresión del número. La carta que envía junto a la colaboración habla por sí sola al respecto:

---

<sup>157</sup> Como demuestra Jorge Schwartz, citando un artículo de Guillermo de Torre sobre Borges, Ese es el punto de partida del giro estético que da el escritor argentino desde *Fervor de Buenos Aires*; es válido también para caracterizar los constantes gestos de Piñera, aunque éste no participa en movimientos de vanguardia de los años veinte. Piñera adopta y profundiza el gesto contestatario, desacralizador y casi, nihilista, pero lo se hace para darle la espalda a la misma vanguardia. Sobre estos giros posteriores a los movimientos de los veinte en el campo latinoamericano ver Jorge Schwartz, 2002, *op.cit.*, p. 80.

<sup>158</sup> Este aparece en una especie de dossier dedicado a Ortega acompañado de los siguientes artículos: “Ortega y su experiencia americana” de Juan Marichal, “Ortega y el concepto vital” de Ferrater Mora y “La filosofía de Ortega y Gasset” de María Zambrano, en *Ciclón*, núm. 1, Vol.2, 1956.

<sup>159</sup> Jorge Luis Borges, “Nota de un mal lector”, *Ciclón* 1, Vol. 2, 1956, p. 28. En Anexo VIII.

Por fin va lo de Borges sobre Ortega [...] Quedará muy bien entre los incondicionales de Ortega. Te sugiero no lo pongas en primer lugar. Si no último, [...] así causará más sensación. Esto va a producir un revuelo enorme. Piensa que pocas veces se decide por el ataque. Otra ventaja: su trabajito saldrá primero que el de *Sur*, que aparece en marzo. Pensándolo bien, me gusta que sea, como es, corto, el lector se asombrará mucho más con esas pocas líneas. En uno de muchas páginas tiene tiempo para calmar su ‘furia’, pero dos páginas cortan la respiración a cualquier fervoroso de Ortega [¿Lezama?].<sup>160</sup>

La colaboración de Borges en *Ciclón* resulta aún más significativa cuando tenemos en cuenta que casi simultáneamente, *Orígenes* y *Sur*, preparaban homenajes al filósofo. El de *Orígenes* fue una “Nota de la dirección” que cerró su último número. En ella se ponía en el mismo nivel la muerte del filósofo y el final del propio proyecto: “a su espíritu de fineza, a la noble voracidad de su fervor humanístico, a la rectitud de su señoría, a la sobriedad de su muerte, el homenaje, un angustioso detenernos en la marcha, de los que trabajamos en *Orígenes*”<sup>161</sup>. El de *Sur* denunciaba que los criterios de gusto de la revista, en la misma línea de Ortega, estaban cada vez más al margen de la actualidad cultural<sup>162</sup>. El punto de vista de Borges y la complicidad de Virgilio y Rodríguez Feo para su publicación, chocan entonces con este vínculo de continuidad que tenían Victoria Ocampo y Lezama Lima con Ortega y Gasset.

Según otra carta de Piñera a Rodríguez Feo, incluso el secretario de redacción de *Sur* se había sorprendido con la colaboración de Borges: “Bianco me dijo: y con esto para *Ciclón*, ¿qué va a decir ahora en *Sur*?”<sup>163</sup>. Visto a distancia, este texto parece el punto de partida de los cambios que sufriría el campo literario latinoamericano en los años

---

<sup>160</sup> Carta fechada en febrero de 1956, recogida por Roberto Pérez León, en *op. cit.*, 176-177.

<sup>161</sup> José Lezama Lima, “La muerte de Ortega y Gasset”, *Orígenes*, núm. 40, 1956, p. 78. En Anexo VII.

<sup>162</sup> Victoria Ocampo, “Mi deuda con Ortega”, *Sur*, núm. 241, julio-agosto de 1956, pp. 206-222. Este texto de Victoria está acompañado de una serie de artículos, todos elogiosos y de distinguidos intelectuales, donde desde tres perspectivas —“Ortega en la filosofía”, “el ensayista” y “el hombre”— se traza una imagen del español y se resalta la riqueza de su obra. Ver fragmentos del texto de Victoria Ocampo en Anexo VI.

<sup>163</sup> Al final, aunque *Sur* sí solicitó colaboración de Borges para el Homenaje a Ortega, parece que o él nunca la escribió o la redacción decidió no publicarla.

siguientes. Cambios en los que tendría mucho que ver el campo argentino y cubano, y que se precipitarían cuatro años después con la significativa Revolución Cubana.

En conclusión, si tanto en el caso cubano como en el argentino, “las verdades” que compartían estas fracciones de la intelectualidad porteña y habanera, respectivamente, — sus particulares tipos de *elitismo*, el deseo universalista y el convencimiento que el ámbito literario superaba los demás— fueron las que hicieron posible que individuos tan heterogéneos se cohesionaran en un proyecto común; los espacios para la expresión literaria y la crítica fueron los que manifestaron las tensiones y posiciones de los diferentes colaboradores. Fue así como, en el interior de estas formaciones, diversas propuestas disputaron un espacio central en la política editorial de las publicaciones en aras de erigir un sólido proyecto nacional y sus disputas fueron cada vez más fuertes conforme se acrecentaba la fama de las publicaciones.

En *Sur*, estas tensiones se produjeron entre los gustos de Victoria Ocampo y Eduardo Mallea, en pugna constante con la propuesta que tuvo como centro a Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. El articulador, el punto medio, fue el redactor de la revista, José Bianco. En *Orígenes*, las atracciones o repulsiones tuvieron como eje a José Lezama Lima y a su idea de fundamentar un ámbito poético y artístico que sustentara teleológicamente la comunidad de la nación cubana. En el lado contrario estaban el otro director de la revista, el crítico José Rodríguez Feo y el escritor Virgilio Piñera, irreverente y desacralizado.

### Capítulo 3. Universalismo y dos revistas en contacto

*Creo que nuestra poesía debe tener más atención en el resto de América. Sólo puede compararse con la de México y Argentina.*

Carta del 21 de agosto de 1947 enviada por Lezama Lima a José Rodríguez Feo

#### 3.1 Universalismo-universalismos

A lo largo de este trabajo he mencionado que Victoria Ocampo y José Lezama Lima entendieron el universalismo como un valor en una línea similar a la política editorial que tuvo como su principal animador a Ortega y Gasset con *Revista de Occidente*. Con lo anterior, *Sur* y *Orígenes* se ubicaron en una tradición que ya tenía experiencias precedentes en América Latina y por lo cual, estas dos publicaciones se incorporaron a una *familia* de empresas culturales. De la primera generación, tal vez la más célebre fue la mexicana *Contemporáneos* (1925; 1929-1931) cuyos miembros no sólo leían asiduamente la publicación del español sino que la misma revista “tenía el formato el tipo de letra y el diseño de caja semejantes a los de la publicación de Ortega [...] también la estructura [...] emulaba a la española con un cuerpo básico de ensayos, poesías, artículos de fondo y luego otro secundario de reseñas, comentarios breves y noticias”<sup>1</sup>. Como anuncié en la introducción, críticos como Beatriz Sarlo y Jorge Schwartz han clasificado este tipo de publicaciones bajo el rubro de “publicaciones modernizantes”, separándolas de las de corte más contestatario y de otras con vínculos cercanos a la idea de participar en la revolución social. Pero veamos qué significa eso de la política universalista y cómo ese tipo de política determinó que las revistas *Sur* y *Orígenes* entraran en contacto.

El universalismo en la versión de Ortega fue muy difundido. Tanto que Pedro Henríquez Ureña en 1928, en un número de otra revista con un perfil similar, *Pluma* de Montevideo, advirtió sobre el peligro de adopción reduccionista de este modo de hacer cultura como si fuera ‘La Cultura’<sup>2</sup>. La advertencia era absolutamente válida pues la influencia del español fue tal que en realidad la mayoría de los intelectuales formados en los años veinte y treinta, pensaban que ese modelo de cultura era de hecho “La Cultura”,

---

<sup>1</sup> Tzvi Medin, *Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*. México: FC E, 1994, p. 34.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 32.

por la sencilla razón de que era la fuente principal de su formación. No obstante, la situación particular de cada país y los avatares de los campos intelectuales locales —su carácter azaroso y las relaciones casi informales que los tejían— iban a hacer que cada pequeña formación a lo largo del subcontinente terminara creando su propia versión del universalismo.

Vale la pena reparar en que este perfil no fue inventado en *Revista de Occidente* (1923-1936), sino que, como muchas ideas, estaba en el ambiente intelectual de la época. En España, el modelo universalista respondió a la necesidad de insertarse en la modernidad y de constituir o rescatar un recorte de la tradición occidental que respondiera a la crisis del racionalismo. Al tiempo, se trataba de proporcionar un sustento simbólico para una nación que había dejado de ser imperio, lo cual se podía leer en 1910, en uno de los proyectos que precedió a *Revista de Occidente*, la revista *Europa*, órgano del diario *El Imparcial*, en el que participó el mismo Ortega junto a otros intelectuales. Allí se quiso plantear una política cultural basada en la importación donde no se hablaba de universalismo sino de europeísmo: “cuando postulamos la europeización de España, no queremos otra cosa que la obtención de una nueva forma de cultura distinta de la francesa, la alemana... Queremos la interpretación española del mundo. Mas, para eso, nos hace falta la sustancia, nos hace falta la materia que hemos de adobar, nos hace falta la cultura”<sup>3</sup>.

En este editorial de 1910 encontramos ya una noción que está en la base del universalismo modernizante de Ortega y Gasset: la idea de apropiarse de una tradición amplia que no se reduce a la del campo español. Ahí vemos esa intención de completar eso que hace falta para dar piso sólido a 'lo nacional' en el proceso de inserción a la modernidad y de asimilación de la modernización tecnológica y comercial. Para pasar de esta intención europeísta a una dimensión 'universalista', Ortega amplía la perspectiva a todo el occidente. Con esto incluye no sólo a Europa, sino a América y a la misma España, en “lo universal”. De ahí que la base de su herencia a las formaciones que editaron *Sur* y

---

<sup>3</sup> “España como posibilidad”, *Europa*, núm. 27, vol. II, 1910, citado por Evelyne López Campillo, *La Revista de Occidente y la formación de minorías (1923-1936)*, Madrid, Taurus, 1972, p. 39.

*Orígenes* y toda la serie de revistas de esta *familia*, haya sido la de partir de la certeza de que Occidente era una zona cultural única<sup>4</sup>.

Esta manera de ubicarse en el mundo, dentro de un occidente que es sinónimo del Universo, estuvo motivada por un sentimiento de orfandad y de falta de soporte, de necesidad de explicación que sustentara la nación. Y éste fue el punto en el que muchos intelectuales latinoamericanos encontraron afinidad con las ideas de Ortega y Gasset. De este fenómeno habla Rafael Rojas cuando se refiere a esa necesidad casi obsesiva del intelectual latinoamericano por explicarse y buscar crear mitos fundadores para dar piso a los proyectos nacionales. Como señala Rojas, las jóvenes naciones americanas, a pesar de los muchos intentos de cimentarse ya sea sobre mitos modernos –Argentina o Estados Unidos— o bien por restitución de mitos antiguos –México o Perú—, no pudieron librarse de un malestar cultural “que siente la falta de un bosque originario, de un archivo para su tradición”<sup>5</sup>. De ahí que la voluntad de importar o de reconocerse como parte de la amplia tradición occidental, de retomar el humanismo o dialogar con la principal intelectualidad europea haya encontrado ecos entusiastas en este lado del mundo.

Ese sentimiento de orfandad es el que vemos aparecer en la motivación que antecede el universalismo con ánimos modernizantes tanto en Lezama Lima como en Victoria Ocampo. Es lo que mueve esas “máquinas culturales” que tuvieron como centro sus revistas, lo que encabeza el voluntarismo importador de Victoria Ocampo, su amor a la cita y su empeño en la traducción. También lo que incita a Lezama Lima –y en esto coincide con Jorge Luis Borges y con Adolfo Bioy Casares— a fundamentar su idea de una tradición futura. En el caso de *Sur*, existía la motivación de pensar América o de construir una expresión auténtica y de alto valor americana. En *Orígenes*, aparece una necesidad de crear con raíces sólidas, una expresión que carecía de ellas. No se trataba de inyectar, sino de incorporar y producir discursos inéditos, nuevos análisis, originales creaciones y posicionarlos en el mundo de la alta cultura de Occidente.

---

<sup>4</sup> Adriana Kanzepolsky, 2001, *op. cit.*, p. 384.

<sup>5</sup> Acá Rojas sigue el análisis del campo intelectual mexicano que hace Roger Bartra en *La jaula de la melancolía*. México: Random House Mondadori, 2005., en Rafael Rojas, *op. cit.*, p. 54.

Pero veamos qué implicó el impulso universalista llevado a los dos proyectos editoriales latinoamericanos que nos ocupan, pues en ellos no hubo una importación directa de las políticas de Ortega. El universalismo que siguieron estos proyectos también tuvo un precedente en el cosmopolitismo, debido a las líneas de continuidad o ruptura que, como vimos en el primer capítulo, adoptaron de las manifestaciones literarias inmediatamente anteriores: las vanguardias.

Jorge Schwartz señaló que la noción de cosmopolitismo en la acepción que llegó al siglo XX, fue heredada del XIX, cuando el término pasó de entenderse como adjetivo a significar un criterio de valor estético: “‘el cosmopolitismo’ inicialmente referido a la persona que pertenece a varias partes del mundo, se desplaza, y cristaliza en un sistema textual donde el cruce de tiempo, espacios y lenguajes configuran la síntesis poética”<sup>6</sup>. Entre la intelectualidad latinoamericana, los gestos ‘actualizadores’ y el deseo de ser ciudadano del mundo han estado presentes desde vieja data.

Los antecesores más cercanos de los integrantes de nuestras formaciones, por las repercusiones que tuvieron en los centros culturales de Francia y España, fueron el cosmopolita Rubén Darío y el cosmopolitismo de los movimientos vanguardistas de los años 20 inaugurados por Vicente Huidobro y la vanguardia estética. Al tomarse este cosmopolitismo como fundamento de revistas literarias, que buscaban intervenir en lo público y en determinada coyuntura, ese valor estético se justificó no sólo en la incorporación-presentación de las obras creativas de lenguajes diversos y recortes de heterogéneos campos y épocas, sino que se vinculó a la idea de novedad, al interés de buscar un diálogo directo con lo más actual y al apoyo de figuras consagradas en el campo literario internacional.

La noción de cosmopolitismo pretendía tramar relaciones *filiales* porque procuraba intercambios equitativos que no fueran en desmedro de ninguna de las partes y proclamaba su heterogeneidad. No obstante, dichos intercambios se daban —y se sigue dando— en un conjunto ya ordenado<sup>7</sup>. Cuando el intercambio es planteado por una

---

<sup>6</sup> Jorge Schwartz. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1983, p. 21.

<sup>7</sup> Daniel-Henri Pageux. “De la imaginaria cultural al imaginario.” En Pierre Brunel e Yves Chevrel. *Compendio de literatura comparada*. México: Siglo XXI Editores, 1994, p. 122.

intelectualidad con una conciencia clara de su condición periférica, como la intelectualidad latinoamericana, aunque sostiene relaciones *filiales*, éstas están condicionadas por la mirada hacia ciertos centros, en desmedro de otros lenguajes y campos. Por eso, en América Latina no fueron tan amplios los referentes de este cosmopolitismo y lo que fue posteriormente el universalismo. No es gratuito que intelectuales tan divergentes estéticamente como Horacio Quiroga y Rubén Darío compartieran la idea de que “el cosmos” estaba en París<sup>8</sup>.

A lo largo del siglo XX y lo que llevamos del XXI, la introducción de ciertos autores extranjeros y sus obras a los campos locales ha seguido rigiéndose bajo ese orden previamente establecido, orden del que no escaparon quienes se vincularon con *Sur* y *Orígenes*. La conciencia del carácter periférico la podemos ver claramente en comentarios como los de Victoria Ocampo cuando se sintió emocionada por Waldo Frank, quien gozaba de gran fama en aquellos años, y destacó que era remarcable y casi halagador que por primera vez, un escritor norteamericano tomara en serio a la intelectualidad porteña y sintiera simpatía por ella, olvidándose el “color local”<sup>9</sup>.

Así mismo, podemos ver una dependencia cultural naturalizada en las palabras que Cintio Vitier pronunció en el Pen Club cuando presentó su antología *Diez poetas cubanos*:

Ahora bien, lo que a Europa debemos, señaladamente a la prodigiosa Francia moderna y a la España intrahistórica [...] no podía ser olvidado sin caer en la triste ingenuidad americana de negar el papel todavía rector de la cuenca del Mediterráneo en los rumbos del espíritu. Y decimos todavía porque un nuevo espíritu [Estados Unidos], si así puede llamarse, amenaza con helar nuestras mejores esencias (aquellas que por el contrario Europa nos ayuda a partear y definir)<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> *Ibid*, pp. 24- 31.

<sup>9</sup> Victoria Ocampo. *Testimonios*.9a. Serie. Buenos Aires: Sur, 1975, p. 7.

<sup>10</sup> Cintio Vitier, en *Orígenes*, núm. 19, 1948, *op. cit.*, p. 41.

De esta cita se puede inferir que en contraposición a la amenaza norteamericana, Vitier inscribía a su grupo de amigos en una tradición con raíces más profundas, “la cuenca del Mediterráneo”, pero esta idea nunca lleva consigo la noción de independencia cultural, por eso, estoy de acuerdo con Kanzepolsky cuando afirma con respecto a esta misma cita que cuando el cubano destaca la tradición de esa “cuenca del Mediterráneo”, está reconociendo “el lugar periférico que la cultura americana ocupa, y más significativo aún, es que el 'todavía' que utiliza no encierra la idea de que en algún momento la cultura americana dejará de adeudarle a la europea, sino de que esa influencia se ve amenazada por la norteamericana a la que considera perniciosa”<sup>11</sup>.

Ahora bien, por el modo en que se llevaron a la práctica las políticas culturales, no debemos hablar de un único universalismo sino de universalismos, porque para que cada proyecto trazara “un dibujo del mundo” —para utilizar la expresión de Kanzepolsky— los grupos tuvieron que partir de disposiciones distintas tanto locales como internacionales de la literatura como institución. Igualmente, los recursos con los que contaron para legitimarse fueron variables. Los mecenas o corresponsales de los que dependieron la mayoría de las relaciones con la actualidad literaria internacional tenían filiaciones distintas, por eso los centros de actualidad que pudieron contactar se diversificaron: en *Sur* fue París, en *Orígenes* fue la actualidad literaria de Nueva York que se nutría de los intelectuales que visitaban universidades como Middlebury College, Harvard y Princeton.

El punto de partida de cada versión de universalismo de *Orígenes* y *Sur* lo construyeron los mecenas: Victoria Ocampo y José Rodríguez Feo. En primer lugar, la incorporación de intelectuales y obras de campos distintos al local dependió de ellos, pues eran quienes tenían contactos más sólidos con el exterior. Independientemente de la idea de la tradición que cada miembro del grupo quería desplegar en su estética y sus distintas versiones sobre la originalidad, la actualidad literaria estaba en los centros y su incorporación de ella dependía de los contactos personales. En segundo lugar, estos mecenas tuvieron un carácter muy conflictivo porque en el momento en que decidieron

---

<sup>11</sup> Adriana Kanzepolsky, 2004 (1), *op. cit.*, p. 39.

emprender las empresas, los dos intelectuales no estaban incorporados a las dinámicas internas de los campos locales, pocos años antes ni siquiera escribían en español.

Victoria Ocampo tuvo al francés como primera lengua y vivió largas temporadas en Francia. De ahí que para tramar su versión del universalismo primaran vínculos con París; por encima de amistades también cercanas a ella como la del norteamericano Waldo Frank. Cuando en los años treinta se redefinieron las posiciones de los sectores en el ámbito de la cultura bonaerense, Victoria Ocampo no participaría de las polémicas de las fuerzas en tensión, que enfrentaban las preferencias estéticas afines al cubismo francés, el ultraísmo español y el modernismo arquitectónico, y las tendencias más caras al expresionismo alemán y ruso o al surrealismo. Tampoco se identificaría con las posturas de derecha, con los antifascistas y antiimperialistas reunidos en *Claridad* o con las propuestas más revolucionarias como las de la revista *Contra*. No deja de ser significativo que *Sur*, como revista, quedara afuera de este sistema de relaciones en esos años, a pesar de que algunos de sus colaboradores participaran en encuestas y debates planteados por otros medios o de que Borges fuera “sistemáticamente considerado un gran escritor en las páginas de muchas de las publicaciones de izquierda”<sup>12</sup>.

En el caso de *Orígenes*, José Rodríguez Feo tampoco hablaba muy bien español porque había estudiado muchos años en Estados Unidos. Era una figura excéntrica que no coincidía con la idea de tener un destino fundamentalmente poético y creativo. Su espacio en la revista —como hemos visto— fue el de la crítica, la traducción y la consecución de colaboraciones extranjeras de los círculos que frecuentaba en prestigiosas universidades estadounidenses. Además, la suya era una contemporaneidad recibida con reservas por los demás miembros del grupo, pues la difícil posición de Cuba frente a la presencia constante de los Estados Unidos imponía que intentaran posicionarse contra lo que este país significaba, como lo manifestó Cintio Vitier en una cita anterior.

La novedad en el proyecto argentino siempre tuvo como referencia la versión que en París había de lo actual, en particular, el panorama que presentaban *La Nouvelle Revue Française* y de la editorial Gallimard. Por ejemplo, según el crítico John King, es probable

---

<sup>12</sup> Beatriz Sarlo, 1988, *op. cit.*, pp. 144- 145.

que la decisión de traducir y publicar a William Faulkner haya sido influida porque Gallimard ya había sacado varios de sus cuentos y novelas, y también por el hecho de que *La Nouvelle...* había publicado ensayos críticos de la obra del autor estadounidense, hechos por un prestigioso académico de la Universidad de Princeton, Maurice Coindrieu<sup>13</sup>.

De esta cercanía también nos habla el hecho de que dos de los colaboradores que *Sur* se ufanó de haber introducido en Latinoamérica casi tan tempranamente como habían sido descubiertos en su lugar de origen fueron justamente: Albert Camus y Jean Paul Sartre. Además, José Bianco contó en una oportunidad que la idea de comprar los derechos de *Las Criadas* de Jean Genet estuvo precedida porque durante una estancia de él mismo en París esta obra estaba de moda<sup>14</sup>. En fin, el vínculo del proyecto argentino con el campo francés fue tan fuerte que durante los años de la Segunda Guerra Mundial, el grupo *Sur* hizo una defensa explícita de la causa aliada, de modo que cualquier lector de *Sur* estuvo al tanto por medio de sus páginas de la naturaleza de la guerra y su repercusión en la cultura francesa. Además, Victoria Ocampo sustentó económicamente una revista editada por Roger Caillois de autores exiliados y como resistencia a la toma de París —*Lettres Françaises* (1941-1945)— y cuando Caillois regresó a Francia, éste impulsó la traducción y difusión de las obras del grupo *Sur* en ese campo<sup>15</sup>.

En el caso de *Orígenes*, la relación con Francia fue de formación y de lecturas y el canon de ellas no privilegiaba la actualidad tanto como los gustos estéticos con los que se sentían más afines algunos de los miembros del grupo, en particular, como una suerte de rescate de modernismo, con el simbolismo. De ahí la idea de los origenistas de incorporar traducciones o autores franceses que, por encima de los más contemporáneos como Sartre o Camus, produjeron—según su perspectiva— una verdadera renovación: “los poetas que posibilitaron el surgimiento de la poesía del XX [Stéphane Mallarmé y Arthur Rimbaud] y entre sus herederos, primero Valéry y en segundo término Claudel”<sup>16</sup>. Por lo demás, los origenistas no tuvieron amigos personales en el campo francés y mucho menos un corresponsal en París. Sólo una vez Rodríguez Feo viajó a Francia, en junio de 1953, sin

---

<sup>13</sup> John King, *op. cit.*, p. 101.

<sup>14</sup> “Testigo y creador”, entrevista hecha por Hugo Beccacece, recogida en, José Bianco, 1988, *op. cit.*, p. 383.

<sup>15</sup> Ver más sobre esto en John King, *Op. Cit.*, pp. 129-135.

<sup>16</sup> Adriana Kanzevolsky, 2001, *op. cit.*, p. 396.

embargo este viaje no modificó el criterio de selección y la imagen de la tradición francesa que este grupo había decidido crear en la revista<sup>17</sup>.

Más lejano, aunque aún en el centro, estuvo el campo inglés. Las elecciones de *Sur* fueron por un lado, Aldous Huxley, Bernard Shaw —con cuya filosofía simpatizó María Rosa Oliver—, D.H. Lawrence y G.K. Chesterton. Por otro, las preferencias de Borges y su grupo en el género fantástico<sup>18</sup>. Además, Victoria quiso ver un homólogo de su labor cultural en la, ya mencionada, fracción de Bloomsbury y en el centro estuvo su desmedida admiración por Virginia Woolf. En *Sur* hubo viajes que permitieron acceder a la actualidad inglesa, sin embargo tanto en los *Testimonios* de Victoria Ocampo —por ejemplo, el de su primer encuentro con Bernard Shaw<sup>19</sup>— como en la negativa de Virginia Woolf de responder a las atenciones de la argentina, se puede ver que con algunas excepciones, como el caso de Aldous Huxley, las relaciones con el campo inglés fueron más frías que con el francés.

Otra cara del universo literario inglés la presenta *Orígenes*, pues “no se puede hablar de una relación específica o particular [...] con esa literatura, ni siquiera de una lectura origenista de la literatura inglesa”<sup>20</sup>, lo que no significa que no hubiera colaboraciones de autores ingleses. En este caso sucedió que los autores publicados fueron los que se movieron o que tenían una presencia fuerte en Estados Unidos, bien fuera en la crítica o con sus obras, por eso se puede afirmar que sus nombres se incluyen en la revista cubana, a manera de *continuum* de ese campo intelectual. De ahí que José Rodríguez Feo fuera una figura protagónica en lo que se publicó en lengua inglesa. Y así como muchos autores importantes de Estados Unidos que fueron publicados en *Sur* pasaron primero por los criterios en boga en Francia, los autores ingleses de *Orígenes* fueron tomados de las opiniones de los círculos intelectuales que pasaban por Estados Unidos. Por un lado,

---

<sup>17</sup> Adriana Kanzepolsky, 2004 (1), *op. cit.* pp. 271.

<sup>18</sup> El repertorio de traducciones que lideró Borges era bastante variado y como se puede inferir en el primer “Prólogo” de la *Antología de la literatura fantástica*, no siempre primaba en los criterios de selección la novedad. Pues “las ficciones fantásticas son anteriores a las letras”. Pero sí se puede ver que el referente de esas ficciones que sirvieron para sustentar la propuesta creativa y su canon sigue los avatares del campo inglés, pues “la literatura fantástica [que ellos preferían] aparece en el siglo XX y en idioma inglés”. En el índice de esa obra, por ejemplo vemos aparecer a Chesterton al lado de James George Frazer, Rudyard Kipling, Lewis Carroll y James Joyce. En Jorge Luis Borges; Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.

<sup>19</sup> Victoria Ocampo. “Una visita a George Bernard Shaw”. *Testimonios*. 5ta. Serie, Buenos Aires, Sur, 1957.

<sup>20</sup> Adriana Kanzepolsky, 2004 (1), *op. cit.*, p. 265.

Stephen Spender, W. H. Auden y Dylan Thomas que encerraban algo así como lo más actual de la poesía inglesa. Por otro, las lecturas críticas a autores ya consagrados como James Joyce<sup>21</sup>.

Resulta significativo que en la misma nota en la que Lezama elogia los *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)* de Vitier –que mencioné en el capítulo anterior— hable del universalismo de *Orígenes* como uno de los éxitos de su labor cultural. Y justamente al lado de los integrantes de esa justificación origenista, mencione a los que simbolizan para él “lo contemporáneo”: T. S. Eliot, Saint John Perse y Stephen Spender –nombres que también los vemos aparecer en *Sur*—. El hecho de haber obtenido colaboraciones expresamente autorizadas por ellos, para Lezama era sinónimo de llevar la novedad a la isla, de lograr que “lo contemporáneo no fuera más una nostalgia provinciana”. Por eso, también se proclama como un baluarte de su proyecto: “Era ya lo nuevo entre nosotros, signo esencialísimo de *Orígenes*, un seguro paso de calidades, y la dimensión universal del arte, en búsquedas y en rendidos frutos, propia y expansiva pertenencia”<sup>22</sup>.

En lo que se refiere al campo español, *Orígenes* estuvo mucho más atenta a los movimientos de los intelectuales españoles que *Sur*, a pesar de que en ésta vemos aparecer más autores de esta nacionalidad. La fracción de poetas cubanos fueron próximos a los poetas de la generación del 27 y a Juan Ramón Jiménez, hasta el punto de que se trasladó a las páginas de *Orígenes* un conflicto de vieja data entre las dos fracciones del campo español: los poetas de la generación del 27 eran cercanos a Rodríguez Feo por su vida en los Estados Unidos, donde conoció a Jorge Guillén, Luis Cernuda y fue alumno de Pedro Salinas. Juan Ramón –hemos visto— era el tutor de los poetas. María Zambrano, la otra figura fundadora, tuvo buenas relaciones con los dos directores incluso después del altercado de disolución, pues ella no participaba en la disputa de los poetas españoles.

---

<sup>21</sup> Sin embargo, hay una inclusión que no cruza a este director de la revista, es el texto de Chesterton traducido por Eliseo Diego –que cité con anterioridad—, “Canciones para cuatro gremios” de G. K. Chesterton, *Orígenes*, núm. 20, invierno de 1948, pp. 70-73.

<sup>22</sup> Lezama Lima, “Alrededores de una antología”, *op. cit.*, p. 64.

En *Sur* aparecen igualmente nombres como Pedro Salinas, Jorge Guillén<sup>23</sup> y el mismo Juan Ramón Jiménez; también la filósofa María Zambrano, pero no hay testimonio de intercambios continuos de correspondencia o de intereses particulares despertados por las obras de ellos que se puedan seguir en notas o reseñas, por eso, al parecer el contacto de los españoles con la fracción argentina fue esporádico. Sólo hay dos poetas del exilio español que estuvieron rondando siempre el proyecto de Ocampo: Ramón Gómez de la Serna y Rafael Alberti. El primero se incorporó casi totalmente al campo argentino y al principio estuvo cerca de *Sur*, pero después se alejó. El segundo fue amigo de Pedro Henríquez Ureña, María Rosa Oliver y Eduardo González Lanuza y colaboró con alguna regularidad a lo largo de los años con la empresa argentina. De hecho, en 1963, la revista le dedicó un homenaje<sup>24</sup>.

En general, la variedad y la diversidad de autores y literaturas fue mucho mayor en *Sur*. En ésta hubo cabida para escritores italianos, suizos, alemanes, incluso se publicaron números enteros dedicados a la literatura canadiense<sup>25</sup>, japonesa<sup>26</sup> e israelita<sup>27</sup>. En *Orígenes*, la única literatura que queda fuera de la breve descripción que hice arriba fue la alemana, con una solitaria traducción de Martín Heidegger<sup>28</sup>. Las dos revistas compartieron los centros y ciertos criterios pero no siempre incorporaron de la misma forma determinados cánones. Por eso, en el proceso de inserción en la literatura latinoamericana, algunos autores estarán siempre vinculados a *Sur* como Albert Camus, Henry James, William Faulkner y Virginia Woolf; otros, como Wallace Stevens o Juan Ramón Jiménez a *Orígenes*.

Los universos que las revistas buscaban imprimir en sus páginas partían de la conciencia de que su lugar de enunciación era América. Una América que cada vez más claramente se diferenciaba del norte y que además se interesaba por erigir una expresión propia y original. *Sur* y *Orígenes* al contrario de revistas como las argentinas *Renovación* y

---

<sup>23</sup> La primera edición de *Cántico* la sacó Sudamericana en 1950.

<sup>24</sup> *Sur*, núm. 281, 1963.

<sup>25</sup> *Sur*, núm. 294, 1956.

<sup>26</sup> *Sur*, núm. 247, 1957.

<sup>27</sup> *Sur*, núm. 254, 1958.

<sup>28</sup> "El regreso al fundamento de la metafísica" (trad. De Humberto Piñera Llera), *Orígenes*, núm. 22, verano de 1949, pp. 181-187.

*Flecha*<sup>29</sup>, no fueron latinoamericanistas ni buscaron en realidad la integración del subcontinente. Tampoco desarrollaron un análisis sobre la situación de dependencia o sobre el americanismo o “lo americano”.

No obstante, cada imagen particular de América como lugar común de enunciación que debía construirse, está detrás de las relaciones que las dos revistas tejieron con intelectuales del subcontinente. En este caso, el universalismo llevado a América implicó también un orden y tuvo su centro en México. Es así como, tanto en *Orígenes* como en *Sur*, los intelectuales mexicanos tuvieron un espacio destacado, mientras que con otros grupos del subcontinente –exceptuando la compleja relación mutua– los contactos e intercambios fueron casi nulos o muy esporádicos. Es significativa la imagen que tenía el propio Lezama, quien siempre estaba mirando al continente en detrimento de sus vecinos antillanos –a pesar de que estaba muy cerca de una publicación también de la misma familia universalista, *Asomante* de Puerto Rico (1944-1970). Algo similar podemos ver en *Sur*, donde aunque se publicó un número especial dedicado a Brasil<sup>30</sup>, nunca se planteó un diálogo verdadero o se siguió la actualidad literaria del país vecino.

La historia de lo que llegó de *Sur* a esa lejana isla donde Lezama intentaba dar forma a “lo cubano” y lo que de los poetas y artistas cubanos llegó a *Sur* es una parte fundamental de otra historia. La de una idea que fue encontrando un lugar en la literatura occidental como institución: la de la existencia de una literatura latinoamericana con un canon y una tradición<sup>31</sup>.

### 3.2 De *Sur* a *Orígenes*

La “Carta a Waldo Frank” –hemos visto– inauguró *Sur* declarando su “amor” a América y promoviendo la necesidad de analizar “lo americano”. Este relato cimentó una

---

<sup>29</sup> Las dos publicadas entre 1923 y 1936 en Buenos Aires.

<sup>30</sup> *Sur*, núm. 96, 1942.

<sup>31</sup> Según Arturo Ardao, en “Primera idea del americanismo literario”, “el advenimiento histórico de la expresión América Latina –acuñada como denominación continental ya a mediados de la década del cincuenta del siglo pasado– fue genéricamente de ‘americanismo’ que se habló de esa materia [...] Es en estos años, en la transición del tercero al último cuarto de siglo actual, que la terminología latinoamericanista ha venido a imponerse”. En, Arturo Ardao, *La inteligencia Latinoamericana*, Montevideo, Universidad de la república del Uruguay, 1996, p. 5.

“historia oficial” que fue construida por su directora. Sin embargo, la idea de fundar una revista americana tiene otra historia que fue intencionalmente omitida por Victoria Ocampo: la de un proyecto que tenía intenciones de integrar las dos Américas<sup>32</sup>.

En 1930 Samuel Glusberg –director de la publicación *La Vida Literaria*<sup>33</sup>— y Waldo Frank, con la participación del peruano José Carlos Mariátegui, buscaron involucrar a Victoria Ocampo en la fundación de una revista que se llamaría *Nuestra América*. El nombre de los colaboradores que pensaban invitar ya habla sobre el carácter de la empresa: Baldomero Sanín Cano, Ezequiel Martínez Estrada, Fernando Ortiz, Horacio Quiroga, Monteiro Lobato, Franz Tamayo, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, entre otros. Semejante proyecto estaba condenado al fracaso, en primer lugar porque, como afirmó Horacio Tarcus, hubo diferencias de clase y de gusto: Glusberg era de origen inmigrante y amigo de Leopoldo Lugones y algunas fracciones del campo literario porteño que no simpatizaban con gustos de los amigos de Ocampo, principalmente, los que coincidían con las líneas de la vanguardia heredadas del *martinfierismo*. Al final, Ocampo sacó su revista, Mariátegui murió, Glusberg quedó fuera del proyecto y Waldo Frank vio frustradas sus intenciones mesiánicas de integrar a los intelectuales de América.

De modo que, dejando atrás cualquier intención integradora, *Sur*, en sus primeros años, se intentó perfilar como una revista que analizaba a América. Como la crítica ha señalado, los análisis en sus páginas desplegaron dos ideas sobre 'lo americano', una optimista y una pesimista. La primera confiaba en la renovación y el aporte del mundo joven al viejo, la segunda, resaltaba el carácter incompleto de América<sup>34</sup>. Un colaborador muy importante y con autoridad en este tema, Alfonso Reyes, apelaba a las dos<sup>35</sup>. En “Un paso de América”, por ejemplo, enumeraba todas las deficiencias de la condición americana y después daba vuelta a la argumentación poniendo énfasis en que había un derecho ya ganado a toda la tradición europea, pero gracias a que éramos distintos de Europa, en este continente se hallaba la innovación y la capacidad de dar respuesta a la

---

<sup>32</sup> Esto es lo que recupera Horacio Tarcus en *Mariátegui en Argentina*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2002, gracias a la correspondencia entre Waldo Frank, Victoria Ocampo y Samuel Glusberg.

<sup>33</sup> Publicación mencionada por Alfonso Reyes en el editorial de *Monterrey* que vimos en el primer capítulo.

<sup>34</sup> Beatriz Sarlo en “La perspectiva americana en los primeros años de ‘Sur’”. *Punto de Vista*, No. 17, 1982, y Nora Pasternac, en *op. cit.*, coinciden en esto.

<sup>35</sup> Alfonso Reyes, “Un paso de América”, *Sur*, núm. 1, 1931, p. 149-158.

búsqueda de valores morales que, por esos convulsionados años treinta, se veían perdidos, y en esto vemos algunos ecos de las ideas sobre la decadencia de Occidente.

Sin embargo, esta intención inicial no podía perdurar mucho en alguien tan ligada a Europa, como Victoria Ocampo, y en un grupo en el que había una inquietud más fuerte que el americanismo como tema de análisis: la del sentimiento de orfandad. La fracción de la intelectualidad que se encontró en *Sur* coincidía, con la mayoría de la intelectualidad latinoamericana, en la creencia en que la principal particularidad de su lugar de enunciación era que “carecía de esas formaciones casi geológicas que [...] admiraban en la cultura europea, esa solidez que hacía posible tanto la estabilidad de la identidad del escritor, como la violencia de las rupturas del vanguardista”<sup>36</sup>. De ahí que antes de analizar su condición incompleta, se centraran en llenar sus vacíos y construir una cultura nueva. De modo que ese americanismo inicial de *Sur* terminó siendo una intención bastante vaga que fue desplazada por otros análisis relacionados con el papel del intelectual en el mundo en crisis, análisis más cercanos a las preocupaciones que tan atentamente seguía Victoria Ocampo en Francia e Inglaterra.

La falta de reflexión y el no reconocimiento de la redefinición de América Latina, que se llevaba a cabo desde finales del siglo XIX, no sólo frente a Europa sino también frente a Estados Unidos, fue lo que hizo que en realidad en *Sur* no se pensara en que era necesario una postura ni anti-imperialista, ni americanista. Aunque sí se tomó partido por otras causas –a favor de la España republicana, en contra del fascismo y el comunismo, a favor de los aliados, contra el peronismo, etc. Fue así como el americanismo de los primeros números en *Sur* terminó siendo un componente “sin inflexión política, social o económica, y sin reconocimiento de que la asimetría de las Repúblicas latinoamericanas con los Estados Unidos podía implicar una polémica sobre el imperialismo y la dependencia”<sup>37</sup>.

El primer crítico del europeísmo acrítico del proyecto *Sur*, como había de esperarse, fue el mismo Samuel Glusberg en *La Vida Literaria*. Su nota fechada el 28 de enero de 1931, dice que el proyecto de Ocampo era loable como europeo y por su calidad, pero que le falta sentido “propio americano” y que ese perfil americanista se llevaba a cabo en las

---

<sup>36</sup> Beatriz Sarlo, 1982, *op. cit.*, p. 10.

<sup>37</sup> Nora Pasternac, *op. cit.*, p. 83.

páginas de la revista forma mínima<sup>38</sup>. *Sur* planteo su política para ubicarse internacionalmente como centro de La Cultura y para eso, no pensó en el americanismo sino en llenar vacíos, por lo que su apuesta por la importación de la actualidad europea, fue inversa al que hubieran llevado a cabo Waldo Frank y Samuel Glusberg, que era por la integración. Sin embargo, lo que desplegó el proyecto de Victoria Ocampo a lo largo de los años, supera el tan discutido europeísmo de su fundadora, la idea de América y el modo de posicionarse en ella fue más complejo.

El lector que detenidamente vea el número del 30 aniversario de la revista —fechado en 1950 cuando era ya reconocida como el centro literario del subcontinente—, se sorprenderá al hallar que la mención de los distinguidos colaboradores no separa los rubros de los latinoamericanos y los argentinos. En este gesto, que parece obvio y natural, podemos leer dos ideas que no lo son: primero, que la formación se sentía parte obvia de Latinoamericana; segundo, el hecho de que dentro de este rubro, la mayoría de colaboradores sean argentinos, puede significar que éstos se están ubicando como centro del subcontinente. Dichas ideas manifiestan que la formación asumió, al lado la construcción de una tradición nacional, la tarea de convertirse en un centro literario, de ser un polo cultural de referencia y ubicar su selección de autores dentro de la producción literaria argentina y latinoamericana, como “Los Escritores” y “La Tradición” de toda América Latina.

No obstante, para hacer de *Sur* una fuente de actualización y para constituir la en el centro de una “nueva tradición”, era necesario hacer algo más que colocar a sus colaboradores en un lugar central de una lista de un número conmemorativo. Fue así como, en busca de prestigio, el proyecto desplegó una política importadora de los intelectuales más consagrados y al lado de ésta importación, los colaboradores nacionales posicionaron sus obras. Pero no fueron sólo sus obras, sino también sus lecturas críticas de la literatura importada y sus propias versiones —traducciones— de ella. Esto soportado en una buena distribución y teniendo como amigos a tejedores de redes intelectuales muy activos en el subcontinente como Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y Octavio Paz.

---

<sup>38</sup> Horacio Tarcus, *op. cit.*, p. 53.

En lo que tiene que ver con la distribución fue fundamental el impulso de la industria editorial en Argentina con la fundación de Sudamericana (1939), Emecé (1939) y Losada (1938). Estas editoriales distribuyeron publicaciones por todo el subcontinente y al lado de ellas siempre iba *Sur*, la revista y la editorial. *Sur* pasó su fondo editorial a Sudamericana y en la fundación de esta empresa editorial participó la misma Victoria Ocampo. En las demás editoriales se desplegaron los miembros de *Sur* tejiendo una red en la que unos traducían, otros prologaban y escribían la crítica, y la revista *Sur* era el escaparate. Los criterios eran compartidos porque los mismos colaboradores —como vimos en el segundo capítulo— trabajaban también en las editoriales. Por eso, “independientemente del marco de enunciación en que se produjera: podía ser la revista *Sur* o la editorial; podían ser las colecciones de Losada, de Emecé, de Sudamericana. [...] Traductores en una editorial pasaron a ser editores de colecciones de literatura extranjera en otra, o prologuistas de traducciones, y viceversa.”<sup>39</sup>

Fue así como las manifestaciones de la formación *Sur* llegaron a muchos países latinoamericanos, de lo que dan cuenta varios intelectuales, quienes dicen que algunas de sus fuentes de formación fueron *Sur*, su editorial y las traducciones que hacían los que García Márquez identificaba como “los amigos de Borges”. Además del colombiano, quien afirma haber leído a William Faulkner y a Graham Greene de las traducciones que hacía el grupo argentino<sup>40</sup>; Octavio Paz<sup>41</sup> y José Lezama Lima seguían con atención la revista. El primero fue colaborador de ella a lo largo de los años y trabó amistad con José Bianco. De hecho, él mismo escribió una nota en un número conmemorativo de la revista en la que afirmaba que lo que para los europeos fue *La Nouvelle...*, fue para él *Sur*, pues las dos revistas significaban, “las letras concebidas como un mundo propio —ni aparte, ni enfrente de los otros mundos— pero jamás sometidos a ellos”<sup>42</sup>.

En América Latina, donde la formación de los intelectuales a lo largo del siglo XX estuvo cruzada por el autodidactismo y por la búsqueda de profesionalización de la

---

<sup>39</sup> Patricia Willson, *op. cit.*, p. 240.

<sup>40</sup> Esta famosa declaración de García Márquez fue citada en la introducción a este trabajo.

<sup>41</sup> La primera colaboración del mexicano fue la crítica a *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia publicado por *Sur* en 1938. La reseña salió en *Sur*, núm. 47, 1938.

<sup>42</sup> *Sur*, núm. 346, enero-junio, 1980, p. 92.

escritura<sup>43</sup>, la revista y la editorial *Sur* se convirtieron entonces en algo así como ‘una escuela’ que llegó a posicionar con autoridad, sus valores, canon y criterios de gusto. Tuvo gran prestigio y se convirtió en referencia obligada, se estuviera o no de acuerdo con sus criterios. Vargas Llosa, por ejemplo, recordó que en el Perú, el hecho de que su compatriota, Sebastián Salazar Bondy publicara algunos trabajos en *Sur* despertó gran envidia<sup>44</sup>. También Octavio Paz reconoció en una carta a José Bianco que cuando supo que un ensayo suyo iba a ser publicado en la revista, su entusiasmo fue tal que no pudo dormir<sup>45</sup>.

A Cuba llegaron intelectuales reconocidos que publicaban en *Sur*, y entre ellos, los más significativos para los cubanos seguramente fueron los españoles padrinos de su propio proyecto: María Zambrano y Juan Ramón Jiménez. Entre éstos y Lezama parece que la empresa argentina era tema de conversación casi *natural*, porque hasta en asuntos cotidianos estaba presente lo que tenía que ver con ella o con su siempre polémica directora. De ello nos habla una curiosa carta de Lezama Lima a Juan Ramón Jiménez, fechada en octubre de 1941, en la que el poeta cubano ironiza sobre Victoria Ocampo y sus amistades a propósito de la muerte de uno de ellos, el primer premio nobel hindú, Rabindranath Tagore:

Recuerdos a Zenobia, y a usted ahora, que por la muerte de Tagore, guardarán luto y una recia amargura salobre. Es verdad que nos habíamos hecho la idea de que sin ser vegetariano ni pesado como Bernard Shaw, podía gozar de una prolongación multiplicada en años y poemas. Y de pronto su muerte y no sólo eso, sino el homenaje de *Sur*, donde la buena Victoria se hace retratar dos o tres veces con él. Si ella tiene fotografías suyas se podían hacer gestiones para recuperarlas y evitar un buen susto suyo.

Dispéñeme<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> Ángel Rama menciona tres transformaciones básicas que influyeron en la formación del campo intelectual en Latinoamérica a lo largo del siglo XX: la incorporación de doctrinas sociales, el autodidactismo y el profesionalismo, en *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984, pp.161-170.

<sup>44</sup> Citado por John King, en *op. cit.*, p. 179.

<sup>45</sup> Entrevista hecha a José Bianco por John King, en *Ibid.*, p. 137.

<sup>46</sup> José Lezama Lima 1978, *op. cit.*, p. 38.

Más allá de los ácidos comentarios de Lezama, esta carta revela cómo *Sur* era tema de actualidad, y no sólo literaria, entre los círculos letrados que rondaban el subcontinente. También manifiesta que sus números eran leídos con asiduidad. Esto permitió que fueran conocidas y comentadas las propuestas estéticas del grupo cuyo centro fue Jorge Luis Borges, así como también colaboraciones de poetas vinculados a iniciativas de la época como Silvina Ocampo, Eduardo González Lanuza, Rodolfo Wilcock o Vicente Barbieri<sup>47</sup>.

En esa época, en Cuba, no sólo se conocía la revista, pues también las publicaciones *Sur*, al lado de las de Losada, Emecé, Santiago Rueda y Sudamericana llegaron a engrosar los estantes de librerías habaneras como La Victoria, donde Ángel Gaztelu recuerda que podía encontrar gran cantidad de libros importados<sup>48</sup>. Seguramente ahí llegaron ediciones de algunos de los autores más admirados por los origenistas como Paul Claudel, de quien Julio E. Payró tradujo *El libro de Cristóbal Colón* (Losada, 1941), o G.K. Chesterton, quien fue traducido por Alfonso Reyes<sup>49</sup>. Resulta entonces significativo que entre los cubanos rotaran obras como *Antología de la literatura fantástica* (Sudamericana, 1940), que el artista René Portocarrero recuerda haber recibido de manos de Lezama Lima: “nunca dejó de enviarme sus libros con algunas dedicatorias muy hermosas y extensas, en un ejemplar de la *Antología de la literatura fantástica* de Borges y Adolfo Bioy Casares que me regaló, me llamaba <<pez de Japón y araña ecuménica>>”<sup>50</sup>.

Sin embargo, no sólo chismes y lecturas interesantes llegaron de *Sur*, también hubo colaboraciones. La primera que recibió Lezama fue en 1940 para *Espuela de Plata* de uno de los poetas integrantes del círculo central de *Sur*: Eduardo González Lanuza. “6 Cantares”<sup>51</sup> aparece en el número 4, después de “La mano” del artista cubano Arístides Fernández y precediendo traducciones de dos autores bastante prestigiosos, que también

---

<sup>47</sup> Nora Pasternac, en *op. cit.*, pp. 202-203.

<sup>48</sup> En Carlos Espinosa Domínguez, *op. cit.*, p.30

<sup>49</sup> *El hombre que fue jueves* (Losada, 1938) y *El candor del padre Brown*, (Losada, 1939).

<sup>50</sup> En Carlos Espinosa Domínguez (comp.), *op. cit.*, p. 35.

<sup>51</sup> Eduardo González Lanuza, *Espuela de Plata* E y F, abril-julio, 1940, p. 9.

hacían parte del repertorio de *Sur*: T. S. Eliot y Gastón Bachelard<sup>52</sup>. Para Lezama Lima esta colaboración dio prestigio a su propia publicación, lo que es sinónimo de la autoridad de la que gozaban los colaboradores del proyecto de Victoria Ocampo ya para 1940 en el campo cubano. Y si en este número, el poeta cubano pone a González Lanuza al lado de prestigiosos autores europeos, en una nota conmemorativa posterior lo ubica al lado de Pedro Salinas, Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén para respaldar el reconocimiento de *Espuela de Plata* en el ámbito literario internacional<sup>53</sup>.

El interés en publicar autores cercanos a *Sur* parece propiciado por el mismo Lezama. Cuando se acaba *Espuela de Plata*, no es ni en *Poeta*, revista dirigida por Piñera, ni en *Clavileño*, que concentró a los más jóvenes Vitier, Diego y García Marruz junto a Gastón Baquero, sino en *Nadie Parecía*, que sacaron él mismo Lezama y Ángel Gaztelu, donde volvemos a encontrar colaboradores argentinos: Jorge Luis Borges<sup>54</sup>, Adolfo de Obieta<sup>55</sup> y Vicente Barbieri<sup>56</sup>. El segundo de ellos resulta un poco insólito porque en ese momento no es parte central del grupo *Sur* aunque gravita cercanamente. Adolfo de Obieta sólo se acercará a la revista argentina a partir de mediados de la década del cincuenta. Sin embargo, estos poemas muestran una faceta poética de Obieta que no desentona para nada con el cuerpo de la revista y que en estilo dialoga con las colaboraciones de sus compatriotas.

Las colaboraciones de Borges en *Sur*, junto algunos de sus primeros libros de poesía, fueron seguidas atentamente y comentadas por los intelectuales cubanos desde muy temprano, aunque lo más probable es que ésta colaboración no haya sido autorizada por el argentino, sino seleccionada arbitrariamente por José Lezama Lima. Vicente Barbieri, González Lanuza y Silvina Ocampo, por su parte, fueron los poetas centrales de *Sur* y en la tradición literaria argentina conforman el sector de lo que la crítica ha denominado la

---

<sup>52</sup> Los textos fueron “Los hombres huecos” de T. S. Eliot, en traducción de Gastón Baquero, y “El Bestiario de Lautremont”, de Gastón Bachelard, en traducción de Guy Pérez Cisneros, en *Ibid*, pp. 10-17.

<sup>53</sup> “Nota de recorrido”, *Espuela de Plata*, núm. 6, 1941, p. 1.

<sup>54</sup> No pude consultar el número donde está incluida la colaboración de Borges pero Graciela Areta Marigó en la introducción a la edición facsimilar de la revista (Editorial Renacimiento, 2006) afirma que los versos que se publicaron en esta revista fueron los últimos versos del poema “La Vuelta” de *Fervor de Buenos Aires* (1923). Esta información fue consultada en los fragmentos del libro publicados en <<<http://books.google.com.mx>>> [Consulta: 12 de julio de 2009].

<sup>55</sup> Adolfo Fernández de Obieta, “Empozamiento”, “No un Olvido sino un No Fué”, “Monótono de la lluvia”, “Sobrevivientes No Haya” *Nadie Parecía* VIII, agosto de 1943.

<sup>56</sup> Vicente Barbieri, “Encantamiento de las Vihuelas”, *Nadie Parecía* X, marzo de 1944.

generación neorromántica o del 40<sup>57</sup>. En la tendencia clasicista y en los poderes regeneradores que los tres adjudicaban a la poesía, se ve concordancia con los gestos ceremoniales de los poetas origenistas. Seguramente, esta afinidad fue percibida por Lezama y lo motivó a publicar estos poemas en *Nadie Parecía*, una revista que llevaba por subtítulo “cuadernos de lo bello con Dios” y que fue la más clasicista de las que sacó.

En el proyecto más sólido de la fracción habanera, *Orígenes*, vemos aparecer un repertorio mayor de colaboraciones cercanas a *Sur*<sup>58</sup>. Esto porque Virgilio Piñera y Rodríguez Feo sirvieron como corresponsales de la revista cubana. “Dido en la poesía de Chaucer”, de María Rosa Lida<sup>59</sup>, es la primera colaboración que aparece en *Orígenes* de alguien cercano a *Sur* y sigue la línea clasicista de los textos recibidos en los proyectos anteriores. El texto presenta un análisis erudito que relaciona al personaje romano desde su aparición en la *Eneida* de Virgilio hasta Chaucer. Es probable que este texto haya sido enviado por Pedro Henríquez Ureña a José Rodríguez Feo, pues el dominicano fue maestro del cubano en Harvard.

Las demás colaboraciones aparecieron esporádicamente desde el número 4 hasta el 40. Entre ellas, los más cercanos al centro de la publicación argentina, al lado de los poetas que ya habían publicado en *Espuela de Plata* y en *Nadie Parecía* —Eduardo González Lanuza y Vicente Barbieri—, son Enrique Anderson Imbert y Francisco Romero. También hay textos de quien estuvo rondando *Sur* pero siempre fue un margen de ella: Macedonio Fernández. Finalmente, hubo presencia de los jóvenes que se fueron uniendo al proyecto de Victoria como Graziella Peyrou, Juan Rodolfo Wilcock y Fryda Schultz, estos últimos publicados por su amistad con Virgilio Piñera, pero los origenistas no mostraron interés en sus obras. Pero allí no paran las colaboraciones argentinas, porque además de estos escritores que de una u otra forma gravitaban *Sur*, también encontramos textos de dos de quienes por esos años quisieron formular propuestas de oposición o alternativas a la hegemonía que en ese momento detentaba el proyecto *Sur*: Adolfo de Obieta y Witold Gombrowicz.

---

<sup>57</sup> Nora Pasternac, *op. cit.*, p. 201.

<sup>58</sup> Ver Anexo IX.

<sup>59</sup> *Orígenes*, núm. 4, 1944, pp. 3-14.

De las colaboraciones mencionadas tal vez las más significativas por su coherencia con la estética que primaba en *Orígenes* sean las de los mismos autores que habían publicado en los proyectos anteriores: Eduardo González Lanuza y Vicente Barbieri. No es gratuito que poemas de ellos, junto a textos de Francisco Romero y de María Rosa Lida, fueran recogidos en el número que *Orígenes* dedicó a José Martí<sup>60</sup>. Allí los poemas “Hay un hombre”, de Barbieri, y “Pudiera ser”, de González Lanuza, aparecen al lado de “Almuerzo al sol”, de Gabriela Mistral, y “Marginalia. Bombas de ideas”, de Alfonso Reyes. Igualmente, el número incluye poemas de los españoles Luis Cernuda, Vicente Aleixandre y Jorge Guillén. Todos en medio de un amplio repertorio de nombres cubanos, que incluía autores más jóvenes que los del centro del origenismo y algunos de la generación anterior. Por el valor que la figura de Martí tenía entre los cubanos y por el hecho de que el volumen intentara integrar varias voces de América Latina rindiéndole un homenaje poético al prócer cubano, podemos pensar en este número como un gesto integrador de la expresión literaria latinoamericana.

En contraste con el tono de las colaboraciones argentinas hasta acá presentadas, *Orígenes* 19 de 1948 comienza con unos fragmentos irreverentes de Macedonio Fernández<sup>61</sup>. Se trata de pequeños textos en prosa llenos de ironía y buen humor que hablan estudios que “comenzaron hacia el año 1600, al tiempo que comenzó también la fecunda Grafología y la Sombrología (investigación del carácter por el perfil de la sombra de la persona en las paredes)”<sup>62</sup>. También, ellos ilustran sobre estrategias para “desarrugar los puños”, despliegan un postulado sobre el arte del deshacer, y presentan unas maravillosas imágenes, que aunque se apartan bastante de las presentadas por Lezama en sus poemas, no dejan de ser sugestivas, por ejemplo, el “*Símbolo del dolor y preocupación terrenal*: Busto inclinado del padre sobre el plato de sopa, sorbido sin dirigir palabras [...]”<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup> *Orígenes*, núm. 33, 1953.

<sup>61</sup> Macedonio Fernández, “Psicología del caballo de estatua ecuestre”, “Una novela para nervios sólidos” y “Símbolos”, *Orígenes* núm. 19, otoño de 1948, pp. 3-5.

<sup>62</sup> *Ibid*, p. 3

<sup>63</sup> *Ibid*, p. 5.

En la misma línea del humor macedónico, el cuento de Witold Gombrowicz “Filimor Forrado de niño”<sup>64</sup> es un despliegue de humor negro y sarcasmo y se desarrolla en el reino del absurdo. Cuenta la historia del último hijo de los hijos de un campesino del s. XVIII que se agarra a trompadas con su opositor en un distinguido partido de Tenis en el Racing Club de París. En el partido coinciden un coronel con gran puntería, un gran industrial y su distinguida esposa, un epiléptico potencial que por una sencilla bofetada comienza a botar espuma, una empleada recién llegada de África, un hombre con una extraña manía –la de saltar cabezas en actos públicos– y un tal marqués de Filimor que termina forrado de niño y se va a su casa.

Dos años después de publicado “Filimor Forrado de Niño”, *Orígenes* publicó una reseña de la novela que lo contenía. En ella, Adolfo de Obieta ataca la institución literaria, critica a los autores consagrados, se mofa del mundo de la cultura en general, tan serio y pretencioso, en fin, se va contra de “las sucesivas pedagogías responsables del estado actual del 'homo sapiens'”. En su crítica no deja en pie ni siquiera a las “damas propietarias de instituciones culturales y revistas que se sienten propietarias de la cultura nacional”<sup>65</sup>. De modo que esta reseña que presenta la novela *Ferdydurke* del polaco Witold Gombrowicz, comienza legitimando a su autor –a pesar de él mismo– y termina mencionando las limitaciones de la traducción y la ilustre participación del cubano Virgilio Piñera en ella. Al final se deja claro que: “la novela resiste el juicio de un idioma extraño, a pesar de ser obra de un estilista y sospechase que haya podido perder (y alguna vez ganar...) un por ciento de felicidad en la versión, realizada simpáticamente con traductores –a ambos lados– que sólo sabían el propio idioma”.<sup>66</sup>

Los textos de Macedonio Fernández, Witold Gombrowicz y Adolfo de Obieta resultan excéntricos en el cuerpo de *Orígenes*. Primero porque en ellos el humor y la irreverencia chocan con el tono trascendental propio de los originistas. Después porque no son nombres que gozaran de consagración internacional que ayudaran a legitimar el proyecto en el campo cubano, que era el criterio que primaba a la hora de incluir colaboraciones

---

<sup>64</sup> *Orígenes*, núm. 11, otoño 1946, pp. 22-24.

<sup>65</sup> Adolfo de Obieta, “*Ferdydurke*, de Witold Gombrowicz”, *Orígenes*, núm. 17, primavera 1948, p. 42

<sup>66</sup> *Idem*.

extranjeras. Sin embargo, como veremos, ellos constituyen el punto de encuentro de los dos excéntricos del grupo, Virgilio Piñera y José Rodríguez Feo, y vistos en perspectiva, juntos prefiguran las líneas sobre la que estos dos armarán la contracara de *Orígenes*, la revista *Ciclón*.

De todas las formas en que el proyecto de *Sur* se hizo presente entre los amigos de Lezama, las que mejor revelan los matices y preferencias de recepción de las propuestas literarias argentinas, con centro en *Sur*, son las notas críticas y las reseñas bibliográficas publicadas en la misma *Orígenes*: “Las Ratas” [nota] y “En torno a la poesía de Jorge Luis Borges” de Cintio Vitier; “El pragmatismo del absurdo, o la humorística de Macedonio Fernández” [nota] de José Rodríguez Feo; “Nota sobre espacios métricos de Silvina Ocampo” [nota] de Fina García Marruz; “Nota sobre la literatura argentina hoy” de Virgilio Piñera y “América Murena Borges” de Roberto Fernández Retamar<sup>67</sup>.

En la primera, dedicada a *Las Ratas* (1943), Cintio Vitier alaba la obra de Bianco por su gran elaboración formal y por haber logrado plasmar “la madura vivencia, por el testimonio de universal validez”<sup>68</sup>. Pero, al contrario de la lectura de Borges que se centra en la pericia formal<sup>69</sup>, Vitier destaca la capacidad de Bianco para mostrar la complejidad profunda de la adolescencia y de la extrañeza, como el sentimiento que domina esa etapa de la vida. Se detiene en el carácter de los personajes y afirma que “no se persigue aquí lo laberíntico ni lo policial, pero se logra vivir el sueño”. Para el poeta cubano lo que en realidad seduce de *Las Ratas* no son las astucias formales o el estilo, sino la profundidad de la realidad que representa.

La otra crítica de Vitier está dedicada justamente a *Poemas (1922-1943)* (Losada, 1944), de Jorge Luis Borges. Esta vez el texto aparece como artículo principal y no en la sección “Notas”. En este acercamiento, el cubano muestra una gran admiración por el argentino y reconoce que es un “maestro de las letras contemporáneas”. Destaca el modo de abordar temas metafísicos, “la intelectualización de sus más conmovidas intuiciones” y el criollismo como “estado espiritual en el que emana esa posición fervorosa y a la vez

---

<sup>67</sup> Ver Anexo X.

<sup>68</sup> *Orígenes*, núm. 3, 1944, pp. 40-43.

<sup>69</sup> *Sur*, núm. 111, enero de 1944, pp. 76-78.

marchita". Vitier alaba el carácter universal de los poemas borgeanos que son personales pero por eso mismo logran la universalidad: "un acento impersonalizado a fuerza de persona, así como también universalizado a fuerza de patria." De paso, celebra el alejamiento del poeta argentino del ultraísmo que, en su opinión, es una "miserable asepsia" que alejaba a Borges de los versos. El acercamiento crítico termina afirmando que en *Poemas* su autor logró una gran profundidad, casi a pesar de él mismo: "así que el que se nos anunciaba como alguien que pasa bordeando su vivir, ha llegado en medio del camino de la vida en medio de una experiencia medular [por lo que] es forzoso reconocerle un estilo absolutamente personal y realizado"<sup>70</sup>.

Con otro tono y siguiendo una lógica distinta encontramos la nota de José Rodríguez Feo "El pragmatismo del absurdo, o la humorística de Macedonio Fernández"<sup>71</sup>. Como el título lo anuncia, es una apología a la estética del absurdo. El texto se inaugura remarcando, contra cualquier trascendentalismo, que esta obra es una muestra de que "no se ha gastado el humorismo del americano". El director de *Orígenes* celebra el carácter novedoso de *Papeles de Reciénvenido* (Losada, 1944) por su no originalidad, por su desarticulación de las convenciones de autor, lector y obra. De modo que en la misma lógica del absurdo de Macedonio, Rodríguez Feo presenta a un autor que no necesita "una nota biográfica", pues "ha llevado a la perfección la biografía del desconocido". La nota termina retomando la burla que Macedonio hace a una figura del canon literario ya consagrada, Henry James, y anunciando que el autor será bienvenido en *Orígenes* en una segunda oportunidad, aunque la obra seguramente no le guste al público general.

Siete números después de la entusiasta nota de Rodríguez Feo, Fina García Marruz nos devuelve al tono de Vitier y presenta *Espacios métricos* de Silvina Ocampo (Sur, 1945)<sup>72</sup>. El libro de poemas de la escritora argentina es casi un pretexto para que la cubana despliegue primero su propia idea de la mujer como creadora y después, la de la poesía. Es así como en Silvina Ocampo, García Marruz ve su propia imagen. Primero, como mujer poeta que explora el mundo de la intuición y la naturaleza, frente al hombre que es

---

<sup>70</sup> Cintio Vitier, "En torno a la poesía de Jorge Luis Borges", *Orígenes*, núm. 6, 1945, p. 42.

<sup>71</sup> José Rodríguez Feo, "El pragmatismo del absurdo, o la humorística de Macedonio Fernández", *op. cit.*, pp. 43-45.

<sup>72</sup> Fina García Marruz, "Notas sobre *Espacios métricos*", Silvina Ocampo", *Orígenes*, núm. 11, 1946, pp. 42-46.

historia. Después, en la materialización de su ideal de lo poético ligado a la preocupación por “lo propio” y esto la lleva a remitirse a un libro anterior de la escritora argentina *Enumeración de la patria* (Sur, 1942). Al final —en un gesto cercano al de los ensayos de Victoria Ocampo—, la idea de la creación poética de quien reseña termina siendo evidenciada gracias a la lectura del libro que presenta: “poesía es siempre lo que se habla, lo que se ha podido decir de lo indecible”.

“Nota sobre literatura argentina hoy”<sup>73</sup> es el único artículo que no aborda un libro o un autor, sino que a partir de la experiencia de uno de los colaboradores de *Orígenes* en Argentina, pretende presentar una ojeada de la actualidad literaria en el país austral. Allí, Virgilio Piñera utiliza la metáfora de Tántalo —que hace referencia al castigo de tener cercanos frutos para saciar el hambre y agua para la sed, pero no poderlos agarrar— para criticar la tendencia de explorar la forma en desmedro de la “sustancia” o, si se quiere, la falta de sustancia de esos frutos que muestran gran calidad en la forma. Esto lo relaciona con la ausencia de un sustento que en general caracteriza a los americanos y pone al tantalismo como un defecto intrínseco a todo el subcontinente. En Argentina, la materialización literaria, Piñera la encuentra en las apuestas estéticas de los tres escritores que para esa fecha estaban ya consagrados: Macedonio Fernández, Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges.

La metáfora de Piñera hace referencia al anti-realismo, a la experimentación cerebral que desarticula como en el caso de Macedonio todas las convenciones sobre lo literario; que en Girondo termina haciendo apología a la “nada” y que hace que en los relatos de Borges “la construcción que los ha presidido está hecha por la construcción misma [...] de modo que el lector se queda con el plano de la cosa pero no con la cosa misma”<sup>74</sup>. La solución a ese problema que él denominó tantalismo consiste en que: “hay que partir y asentarse en una realidad muy real, que procurándonos cifras, llaves, conclusiones y respuestas las va, también, a otorgarlas al lector, para no dejarlo en la insólita, extraña situación de un mundo dado gratuitamente”<sup>75</sup>. Por eso, Piñera invita a Borges a ser más

---

<sup>73</sup> Virgilio Piñera, “Nota sobre literatura argentina de hoy”, *Orígenes*, núm. 13, 1947, pp. 48-53.

<sup>74</sup> *Ibid*, p. 44.

<sup>75</sup> *Ibid*, p. 41.

“concreto”, a “dejar de segregar tantalismo, [y a] no tantalizar más a sus lectores” —no hay que olvidar que por esos años Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo desarrollaban toda su teoría anti-realista—, y le asegura que así dará el paso para convertirse en una figura realmente universal como “un Proust, un Kafka o un Melville”.

En las páginas de *Orígenes* y en el contexto cubano esta crítica resulta reveladora de los puntos de discordancia de referentes distintos de los mismos campos cubano y argentino. Como vimos, el primero era un espacio cruzado por el discurso sobre 'lo nacional' y una preocupación ética a la que trataron de responder todas las propuestas intelectuales pre-revolucionarias. Para alguien con este discurso como referencia, esa preocupación tan insistente por la forma y el juego a partir de la artificialidad del hecho literario debía resultarle insulso, sin sustancia, por más atraído que se sintiera hacia ciertos gestos vanguardistas como la irreverencia o el humor. Por eso, su presentación del panorama de la literatura argentina muestra que a ella le falta lo que a Tántalo. De modo que se ve claramente lo que podíamos calificar como “un choque de valores”, que se produce cuando alguien que está acostumbrado a discutir alrededor del arquetipo de “lo ético-nacional” se inserta en un espacio heredero del referente de “lo nuevo-nacional”. Las bases ideológicas que compartió la intelectualidad latinoamericana de liberalismo, vanguardias y cultura de izquierda, como vimos en los capítulos anteriores, podían ser similares en Cuba y Argentina, pero el modo de plantear simbólicamente el discurso no era el mismo, de ahí la lectura tantálica de Piñera, su desconcierto y desazón ante relatos como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” o “Pierre Menard autor del Quijote”.

Estas lecturas de lo que llegaba del sur, terminan en *Orígenes* con el artículo que Fernández Retamar<sup>76</sup> dedica al libro de H. A. Murena, *El pecado original de América* (Buenos Aires, Sur, 1954), donde a la tesis de Murena, que planteaba que para solucionar el problema de soledad y el carácter incompleto del americano había que cometer parricidio con la tradición europea, el crítico cubano opone la tesis de Borges y de Alfonso Reyes de que el americano es dueño de toda la tradición europea y que debe tomar de ella lo que le convenga. Siguiendo a Borges, en el ensayo “El escritor argentino y la

---

<sup>76</sup> Roberto Fernández Retamar, “América Murena Borges”, *Orígenes*, núm. 38, 1955, pp.53-56.

tradición”<sup>77</sup>, Fernández Retamar termina desacreditando la tesis del libro de Murena, y de paso también la de Ezequiel Martínez Estrada, al insinuar que desde la formulación de la pregunta hay un error, pues el sólo hecho de hacerla significa partir de que existe ese carácter incompleto.

La lectura de Rodríguez Feo sobre Macedonio Fernández, lo muestra como el único punto discordante de una coherencia de bases ideológicas de sus compañeros que perciben en la producción literaria argentina cierta levedad o vacío. Era el único que tenía una perspectiva distinta porque hacía parte de las dinámicas del campo intelectual cubano. Él se había formado en Estados Unidos y, según recuerda, comenzó a insertarse y a conocer la dinámica del campo cubano por medio de su participación en *Orígenes*. Además, durante el tiempo en que se imprimió la revista, él estuvo largas temporadas fuera de Cuba en el dinámico medio de las universidades estadounidenses; esto hizo que su idea del campo argentino no coincidiera con la del resto de los origenistas. Su percepción era realmente distinta y ello se distingue en la apreciación sincera del humor y el absurdo de Macedonio Fernández.

Si Virgilio Piñera había mostrado en su “panorama” del campo argentino concordancia con las bases ideológicas del resto del grupo, las colaboraciones que por insistencia suya se publican en *Orígenes*, de figuras que salen del centro de *Sur*, revelan que de todas maneras sus criterios de selección son distintos de los de Lezama y los demás poetas. Particularmente, podemos verlo en la publicación de Witold Gombrowicz no sólo de su cuento, sino también de la reseña de la novela *Ferdydurke* que hace Adolfo de Obieta. Pero también en la colaboración que por medio del mismo Obieta obtiene de Macedonio Fernández y con la que ubica sus gustos cercanos a los de José Rodríguez Feo y su lectura de *Papeles de Reciénvenido*.

Lezama no le dio mucha importancia ni al cuento de Gombrowicz “Filimor forrado de niño”, ni a la reseña de la novela del polaco. Ni siquiera incluyó junto al relato una nota que Virgilio Piñera pidió expresamente que se publicara con él, en la que se daban noticias de la obra que incluía el relato:

---

<sup>77</sup> Jorge Luis Borges, “El escritor argentino y la tradición”, *Sur*, núm. 232, 1955.

<<Filimor forrado de niño>> forma parte –junto con <<Filifor forrado de niño>>, aparecido en la Revista *Papeles de Buenos Aires*— de la novela titulada *Ferdydurke* escrita por el conde Witold Gombrowicz, autor polaco. Dicha obra fue publicada por primera vez en Varsovia el año 38. Ahora, su autor, que reside en Buenos Aires, la ha vertido él mismo al español. Muy próxima su aparición, Gombrowicz ha cedido a *Orígenes*, por intermedio del poeta cubano Virgilio Piñera, el manuscrito de <<Filimor forrado de niño>>, a fin de que nuestra revista lo ofrezca como avance de la obra al público culto de habla española<sup>78</sup>.

Lezama Lima manifestó su desagrado por la prosa anti-realista que Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo y José Bianco publicaban en *Sur* por los años cuarenta. Para él, las exploraciones formales y del humor, como en los cuentos de Bustos Domecq, no eran sino muestras del desgaste de la creatividad de los argentinos y de su simplicidad. En una carta que envió a Rodríguez Feo fechada en Abril de 1946, el poeta opinó sobre un número reciente de *Sur* que el cuento de Bioy Casares le parecía “estúpido”, que el de Borges era “deseñido” y “monótono”, y que eran síntomas de que “lo de *Sur* iba cada vez peor”<sup>79</sup>.

El ‘dibujo’ del campo argentino hecho por los proyectos de Lezama hasta *Orígenes*, también manifiesta las divergencias que encerraba la formación cubana. Virgilio Piñera y Rodríguez Feo harán del humor, la irreverencia y el absurdo, tan disonantes del resto de los colaboradores de *Orígenes*, los pilares del perfil de su propia revista, la anti-origenista *Ciclón*. Esta publicación logrará posicionarse tanto en el campo cubano como en el latinoamericano incluyendo en sus páginas autores muy jóvenes del ámbito local que no tenían cabida en *Orígenes*, como Guillermo Cabrera Infante y Antón Arrufat, y ahondando las relaciones en el campo argentino –para lo que fue fundamental comenzar a pagar a las colaboraciones. Así, Virgilio y Rodríguez

---

<sup>78</sup> Fue incluida como posdata en la carta que envió Piñera a Lezama fechada el 21 de junio de 1946, en José Lezama Lima 1993, *op. cit.*, p. 275.

<sup>79</sup> José Rodríguez Feo, 2007, p. 56.

Feo lograron incluir en su revista autores argentinos reconocidos para 1955, entre quienes estuvieron Jorge Luis Borges, José Bianco, Ernesto Sábato y Adolfo Bioy Casares e incluso Julio Cortázar.

*Ciclón* heredó el universalismo de *Orígenes* e intentó ahondar en este perfil. Continuó traduciendo a quienes habían estado dentro de los intereses de *Orígenes*, como Stéphane Mallarmé. Rodríguez Feo mantuvo sus contactos en Estados Unidos y gracias a ellos fue posible incluir en su nuevo proyecto algunas colaboraciones de Estados Unidos, esas de las que Lezama se hubiera sentido orgulloso de tener en su publicación. También, recibió poemas y artículos de sus amigos españoles de la generación de 27. Pero fue un texto producido para una intervención en el campo literario argentino, “Contra los poetas” de Witold Gombrowicz, el que, Rodríguez Feo y Virgilio Piñera trasladaron a las páginas de *Ciclón* y utilizaron como una especie de declaración de principios de su proyecto anti-origenista<sup>80</sup>.

“Contra los poetas” argumenta la tesis de que “los versos no gustan casi a nadie y que el mundo de la poesía versificada es un mundo ficticio y falsificado” donde la poesía pura es como azúcar puro y el poeta que la crea cada vez está más sólo e indefenso. Las formas de volver a acercar ese lenguaje poético a la vida y a la humanidad –según Gombrowicz– eran o encerrarse o promulgar una poesía del pueblo, pero ninguna de las dos lograban en realidad hacer el hecho poético significativo para la sociedad, sino que su valor se daba más como símbolo de un sistema de poder reproducido en ritos educativos en el concierto de las naciones. Gombrowicz además denuncia que la expresión poética comienza por alejar al lenguaje de su función comunicativa y termina por volverse un fin en sí y asegura que “la perfección y el hermetismo del arte deben ser compensados de algún modo” para que no se vuelva un Dios. Pero la parte del texto que más directamente golpea al *ceremonialismo* de *Orígenes* es en la que el polaco se burla de las pretensiones de querer trazar círculos de poetas aislados de otros espacios sociales porque según él: “todavía no han comprendido los poetas que de la poesía no se puede hablar de un

---

<sup>80</sup> Adriana Kanzevolsky, 2004 (2), *op. cit.*, 852.

todo poético y por eso sus revistas están llenas de poetizaciones sobre la poesía muy a menudo horripilantes por su estéril malabarismo verbal”<sup>81</sup>.

Estos argumentos fueron utilizados por Gombrowicz para aclarar su posición en el campo literario argentino y para desacralizar muchos de los ritos y reuniones que tenían como centro a la fracción del campo intelectual porteño que se agrupaba en *Sur*. Este texto resulta importante en esta mirada de lo que de *Sur* llegó a *Orígenes*, porque ubica en el centro del panorama literario latinoamericano una propuesta que, si bien en el campo local quiso perfilarse como una oposición estética a *Sur*, ya tomando dimensiones latinoamericanas, entra a minar las aspiraciones de *élites poéticas*, como la que fundaron Lezama Lima, Vitier, Gaztelu, García Marruz y Octavio Smith en el marco de la formación origenista. En el campo literario cubano, este texto entra a aclarar algunas posiciones y a remover las disposiciones del marco de fuerzas entre las que se debatía la intelectualidad cubana justo antes de la Revolución. Además, lo anterior resulta sintomático de la percepción de que cierto envejecimiento comenzaba a rondar los dos proyectos, el de Victoria Ocampo y el de Lezama Lima.

### **3.3 De *Orígenes* a *Sur***

El acercamiento más reciente al universalismo de *Orígenes* afirma que dentro de él no hubo un análisis de la condición incompleta o fragmentada de América, sino que primó, a la manera borgeana, la idea de que partían de una tradición de libertad<sup>82</sup>. Por eso si en *Sur* hubo lugar para un desplazamiento de la pregunta por lo americano hacia ensayos filosóficos sobre el papel del intelectual en el mundo en crisis; en *Orígenes*, el hecho de pensar el lugar de enunciación libre de explicaciones, redimió la propuesta de la necesidad de argumentar también otros posicionamientos de manera explícita. No es que estos poetas, críticos y pintores estuvieran alejados de inquietudes ligadas a la identidad o

---

<sup>81</sup> Este texto nació como una intervención que Witold Gombrowicz hizo en el café Rex, invitado por Fray Mocho en 1947 y fue reproducida en *Ciclón*, núm. 5, vol. I, 1955, pp. 9-16. Ver Anexo XIII.

<sup>82</sup> Estas ideas que comenzaron a desplegarse en los primeros ensayos que Borges escribiría en *Sur* serían concretadas y ampliadas en el ensayo “El escritor argentino y la tradición” que apareció en *Sur*, núm. 232, 1955, pp. 1-9.

al papel de su obra en la sociedad, sino que en lugar de pretender analizar, desplegaron estéticamente su modo de entenderse en el mundo.

Debido a lo anterior, sus ideas y figuraciones sobre 'lo americano' se pueden seguir en intentos de dar forma a una expresión propia, de configurar un comienzo estético para un lugar que sentían indefinido: Cuba. Ese modo de entenderse y de desplegarlo estéticamente hizo necesario también que buscaran un reconocimiento continental de su propuesta, que intentaran posicionarse como una fuerza cultural y así entrar a formar parte de la realización de esa expresión americana inicial. De modo que las manifestaciones de la formación *Orígenes* no tuvieron propósitos de integración para fundar un proyecto americanista, ni latinoamericanista, pero sí ambicionaron erigir imágenes de una condición determinada y buscaron darles dimensiones universales.

Dos maneras bastante sugestivas de representar poéticamente ese lugar de enunciación las podemos ver en “Pensamientos en La Habana”, de José Lezama Lima<sup>83</sup>, y “El segundo discurso: el que pasa” de *En la Calzada de Jesús del Monte*, de Eliseo Diego<sup>84</sup>. El primero imagina esa Habana como un “susurro” —“porque habito un susurro como un velamen // una tierra donde el hielo es una reminiscencia”. Una tierra “de la existencia solitaria” que está “rota por decir que sus recuerdos están recordados” y “sus estilos los fragmentos de una sierpe // que queremos soldar”. Un producto de una gran destrucción inicial que en su presente se veía asediado por el imperio de quienes “en esas vitrinas alternan el maniquí con el quebranta huesos disecado”. Frente a esta condición el poeta advierte “Y que aunque mastiquemos su estilo, // we don't choose our shoes in a show window”. Él mismo se imagina como un “pájaro mosca”, un hombre moderno que “mancha y traspasa” al “hombre desnudo” y que no tiene herramientas sólidas, porque “nuestra madera es un buey de peluche; // el estado ciudad es hoy el estado y un bosque pequeño”. Y a pesar de todo, afirma que su alma “no está en un cenicero”.

“El segundo discurso: el que pasa”, de Eliseo Diego, comienza anunciando: “Dicen que soy reciente, de ayer mismo, // Que nada tengo en que pensar, que baile // como los

---

<sup>83</sup> *Orígenes*, núm. 3, 1944, pp. 134-144.

<sup>84</sup> *Orígenes*, núm. 14, 1947, pp. 83-84. Este es un fragmento del primer libro de poemas de Eliseo Diego que lleva el mismo título *En la calzada de Jesús del Monte*, que fue publicado por la editorial *Orígenes* en 1949.

frutos que la demencia impulsa.” Así se poetiza el sentimiento de incertidumbre, de esa condición amorfa imposible de asir y el poeta advierte: “porque no sé de nada duro a no ser la semilla”. Esta semilla para él es la derrota y la muerte a la que opone un nuevo nacer que se depende de que “fuimos fructificados por la preciosa sangre” y de que este nacimiento se produjo “bajo la telaraña menuda de las sombras, / y la fragancia de las vencidas hojas”. Por eso, al tiempo que reconoce que la suya es una voz condicionada a la mirada del otro y a “el llamarme bufón”, anuncia que “Luego de la primera muerte, señores, las imágenes” y la construcción de un futuro:

la muerte engendró mi espejo  
sobre su azogue de muy espesa púrpura,  
mi espejo engendró.  
la fiel imagen que inicia su periplo<sup>85</sup>.

Como vemos en estos poemas, las imágenes origenistas de su condición partieron de la idea de un vacío y por eso su apuesta fue la creación de una tradición cubana apuntalada al futuro y en diálogo con otras expresiones que también compartían preocupaciones similares y que intentaban dar un comienzo a una expresión propia: la *familia universalista*. Porque *Orígenes*, al igual que *Sur*, fue una empresa con intereses fundamentalmente nacionales.

Para el comienzo de esa expresión retomaron algunos sectores de la tradición del mediterráneo, España y Francia, y quisieron atraer la actualidad que se movía en las activas universidades estadounidenses. Al tiempo, intentaron entrar en contacto con los polos del subcontinente, México y Argentina, donde ciertos grupos intelectuales habían logrado posicionarse con autoridad en el panorama cultural. El idioma español compartido con las fracciones intelectuales de estos países se constituyó en una suerte de oposición a la influencia de la cultura y el modo de vida estadounidense, que permeaba todas las instancias de la vida cubana y que era sinónimo de degradación.

---

<sup>85</sup> *Ibid*, p 84.

Los poetas, críticos y artistas reunidos alrededor de Lezama Lima fueron entonces muy receptivos frente a lo que les llegaba de los campos mexicano y argentino. Al lado de *Sur* leyeron *Contemporáneos* (1929-1931) y buscaron contactarse con el grupo de *Taller* (1938-1941) y de *El Hijo Pródigo* (1943-1944). Su relación con el campo mexicano fue bastante cercana e, incluso, dedicaron un número de homenaje a ese país<sup>86</sup>. México era para ellos “lo deseable” pues allí se había logrado consolidar una expresión propia<sup>87</sup>. Estar cerca geográfica y culturalmente permitió construir un verdadero intercambio con un sector importante del campo intelectual de ese país y no sólo en la poesía sino también en la plástica.

Argentina y su expresión literaria, sin embargo, eran vistas de una forma diferente a México. A pesar de que en 1944, cuando se publicó el primer número de *Orígenes*, el campo argentino, con *Sur* en el centro, contaba con autoridad y prestigio, los cubanos no veían claro que en ese país se hubiera llegado a consolidar una expresión consistente y significativa como en el caso mexicano. A ésta idea contribuyó el hecho de que, al contrario del panorama amplio que tenían de México, lo que les llegaba de Argentina se limitaba casi exclusivamente a los criterios de los colaboradores de *Sur* y al diseño que esta empresa cultural hacía de él. Es sólo con la presencia de Virgilio Piñera en Buenos Aires que llegan atisbos de otros sectores de ese mismo campo. Es así como su mirada a la propuesta que representaba *Sur* no fue de admiración propiamente, aunque buscaran tener el prestigio de colaboradores destacados del proyecto de Victoria Ocampo y publicar su propio anuncio en la conocida publicación argentina. En cambio, los cubanos intentaron situarse como una alternativa a *Sur*, enfatizando en lo que para ellos era lo más profundo, la poesía, y consiguiendo colaboraciones tan prestigiosa como las que incluía la publicación argentina en sus páginas.

Las primeras “señales de vida” de los origenistas en *Sur* no pasan de ser menciones cortas entre las notas de actualidad<sup>88</sup>. La primera salió en *Sur* 88, enero de 1942, en la

---

<sup>86</sup> *Orígenes*, núm. 13, 1947.

<sup>87</sup> Adriana Kanzepolsky, 2004 (1), *op. cit.*, p. 82.

<sup>88</sup> Esto sucedió en secciones que fueron recogidas en el Índice 1931-1966 en la *Sur*, núm. 303-305, noviembre 1966-abril 1967, bajo el rubro “Crónicas”. Ellas llevaron por título “Revistas”, “Libros” y “Calendario” y tenían el fin de presentar un panorama general de actividades culturales, publicaciones periódicas, e incluso de comentar situaciones políticas. Durante los cuarenta la mayoría de las notas tenía como fin las opiniones de intelectuales sobre la guerra o la denuncia

sección “Revistas”, se hizo a propósito de *Espuela de Plata* y en ella se citaban apartes de la “Nota de recorrido”<sup>89</sup>. Otra mención a un origenista se hace en la reseña dedicada a la *Revista Universidad de La Habana* 34, enero-febrero de 1941, donde se mencionó al crítico de arte Guy Pérez Cisneros como uno de los organizadores de una serie de exposiciones y conferencias. En el “Calendario” de *Sur* 104, mayo-junio 1943, se vuelve a encontrar una referencia. Esta vez el motivo es el número IV de *Nadie Parecía*, diciembre de 1942. La nota menciona los autores que aparecen en el número –Shelley, Pico della Mirandola, etc.— y se refiere a la publicación como “hermosos cuadernos de poesía [...]”. Es posible que esta nota hubiera sido leída por Adolfo de Obieta y Vicente Barbieri, quienes publicaron textos –como vimos— en números posteriores de la misma publicación.

Estas “señales” fueron anteriores al primer viaje de Virgilio Piñera a Buenos Aires, que se realizó en febrero de 1946, razón por la cual, seguramente, las revistas cubanas llegaron al sur a través de María Zambrano o del mismo Juan Ramón Jiménez; también es posible que hayan sido enviadas por correo directamente a la secretaría de *Sur*. De cualquier forma, para 1946 Lezama ya tenía intercambio de correspondencia con Ernesto Sábato, quien fue el encargado de la sección “Calendario” y “Revistas” de 1942 a 1945, pues se conservan tres cartas del argentino dirigidas al cubano que por las referencias que tienen se infiere que fueron de esos años<sup>90</sup>. En una de ellas, Sábato anuncia que recibió un ejemplar, que podemos inferir es de *Orígenes*, y afirma que desde hacía un año no estaba a cargo de la sección dedicada a la reseñas de revistas en *Sur*. Lo interesante de esta carta, además de corroborar el hecho de que existía un contacto directo entre Lezama y un escritor vinculado con *Sur*, es la buena opinión que el argentino tenía de las revistas cubanas: “acabo de recibir la hermosa revista que ustedes han tenido la delicadeza de enviarme a *Sur*. Cuba nos tiene acostumbrados ya a revistas de magnífico contenido y de

---

de hechos reprochables, posteriormente primaron los pronunciamientos en oposición a Perón. Estas secciones fueron también un puente de comunicación con muchas publicaciones y actualidad literaria en el continente allí se reseñaron números de revistas como *Cuadernos Americanos* de México, *Revista Nacional de Cultura* de Venezuela, *Ateneo Puertorriqueño*, *Anales de la Universidad de Chile*, *Revista de la universidad de Antioquia* de Colombia, etc. Sobre las Notas y reseñas de *Orígenes* en *Sur* ver Anexo XII.

<sup>89</sup> En *Espuela de Plata*, núm. 6, 1941. A este texto me referí en el primer capítulo.

<sup>90</sup> Éstas fueron recogidas en José Lezama Lima, 1993, *op.cit.*, pp. 301-305.

presentación extraordinaria. Pero creo que ésta supera todas las experiencias anteriores”<sup>91</sup>.

De hecho, en otra de las cartas que dirigió Ernesto Sábato a Lezama Lima, pregunta por la reseña de una obra teatral que le envió y parece que Lezama nunca recibió. Además le pide a Lezama explícitamente colaboraciones para *Sur* así fueran textos de números anteriores de *Orígenes* o del libro del cubano *Analecta del reloj*<sup>92</sup>. Esto demuestra que Ernesto Sábato conocía la obra de Lezama, confiaba en la calidad de los artículos que salían en *Orígenes* y veía cierta coincidencia con los criterios de *Sur*. En realidad, no sé por qué estas colaboraciones nunca llegaron a publicarse en *Sur*, es posible que por la posición siempre problemática de Sábato en esa formación o porque él sólo estuvo a cargo de la secretaría un corto tiempo durante un viaje que José Bianco hizo a Europa –tiempo en el que también la dirigieron otros miembros del grupo. De todos modos, resulta interesante este interés de intercambio genuino que mostró Ernesto Sábato con José Lezama Lima.

Por otro lado, en 1944 cuando José Rodríguez Feo emprendió el proyecto de *Orígenes* junto al autor de *Paradiso*, aquel buscó contactar a su maestro Pedro Henríquez Ureña para activar el intercambio con los colaboradores de *Sur*<sup>93</sup>. Sin embargo, el dominicano murió en 1946 y sólo alcanzó a enviar una colaboración a *Orígenes*: “Dido en la poesía de Chaucer” de la filóloga María Rosa Lida –artículo que mencioné en el apartado anterior. Por medio del dominicano fue posible que José Rodríguez Feo iniciara correspondencia con algunos miembros de *Sur* como Ernesto Sábato y José Bianco. Producto de estos contactos fue que, desde 1945 hasta 1954 –con cierta regularidad–, *Sur* y *Orígenes* publicaran avisos publicitarios mutuos.

A veces *Sur* no publicaba el aviso de *Orígenes* y esto molestaba mucho a los directores. En una oportunidad hacia 1947, Lezama le escribió a Rodríguez Feo –que se encontraba en Estados Unidos– para que hiciera el reclamo porque en *Sur* 151 no aparecía *Orígenes*. En cambio habían publicado el letrero de *El Hijo Pródigo*, que para esa

---

<sup>91</sup> *Ibid*, p. 305.

<sup>92</sup> *Ibid*, p. 301.

<sup>93</sup> Según recuerda Rodríguez Feo fue por insistencia de Henríquez Ureña que él buscó tomar cursos con los poetas españoles de la generación del 27 y se interesó por la literatura en español, lengua que por cierto la había olvidado parcialmente. En José Rodríguez Feo, “prólogo”, Pedro Henríquez Ureña. *Selección de ensayos* (José Rodríguez Feo Comp.) Cuba: Casa de Las Américas, 1965.

fecha ya había desaparecido, e incluso el de la que era, en opinión, de Lezama una “idiota” publicación: la *Revista de Indias* (1939-1944) dirigida por Germán Arciniegas. Por eso, el poeta le pedía a Rodríguez Feo que su carta-reclamo fuera “fulminante” e “irónica”<sup>94</sup>.

La vida intelectual de Nueva York y de las universidades que Rodríguez Feo visitaba – Middlebury College, Princeton y Harvard— era bastante activa pues por ellas pasaban visitantes de todas partes. Allí, el director de *Orígenes* tuvo la oportunidad de conocer a uno que otro argentino del grupo de amigos de Victoria Ocampo o, por menos, intentó contactarlos. De hecho, lo más probable es que las colaboraciones recibidas en *Orígenes* de los más cercanos al centro de *Sur* –Anderson Imbert y Francisco Romero— hayan sido conseguidas por él en ese país, pues ni éstos eran amigos de Piñera en Buenos Aires, ni en las cartas de éste se mencionaba nada acerca de ellos<sup>95</sup>.

Además de ser ideal para hacer contactos literarios, Nueva York y sus cercanías fueron espacios propicios para darle visibilidad al proyecto cubano. Allí el mismo Rodríguez Feo hizo mucho para que fuera conocido lo que se hacía en Cuba, incluso antes de emprender el proyecto *Orígenes*, cuando apenas comenzaba a acercarse a Lezama y a Mariano Rodríguez<sup>96</sup>. En una oportunidad envió una selección de poesía cubana para *Anthology of Contemporary Latin America Poetry* compilada por Dudley Fitts (A New Directions Book. Norfolk, Conn., 1942). De esa selección, la editorial estadounidense escogió el poema “Rapsodia para el mulo” de Lezama Lima y de la publicación salió una reseña en *Sur* hecha por Jorge Luis Borges<sup>97</sup>. Además, constantemente durante las estancias en el país del norte, Rodríguez Feo pedía al otro director que enviara números de la revista o volúmenes de las Ediciones Orígenes para distribuirlos en las bibliotecas. Por eso es común encontrar en esta correspondencia requerimientos como los siguientes:

Debes mandarme sin falta un ejemplar de las *Aventuras sigilosas*, *Enemigo rumor* y *Diez poetas cubanos* para la biblioteca de Princeton. [Américo] Castro y

---

<sup>94</sup> Carta del 31 de julio de 1947, en José Rodríguez Feo, 2007, *op. cit.*, p. 103.

<sup>95</sup> Ver la carta de abril de 1949, en *Ibid*, p. 186.

<sup>96</sup> En *Mi correspondencia con Lezama Lima*, José Rodríguez Feo fecha la *Anthology...* en 1947. Tal vez se confundió o hay un error en la edición porque la antología es de 1942 y hay una reseña de Borges de 1943.

<sup>97</sup> *Sur* 202, marzo, 1943, pp. 62-65.

[Rafael] Lapesa quieren leer tus cosas. Es más, si puedes, te agradecería un ejemplar de cada libro publicado por las ediciones *Orígenes*. De ahí puedo intentar un bosquejo de la poesía cubana y preparar una conferencia. No te olvides de estas cositas. Es que queremos y debemos dar a conocer a nuestros mejores<sup>98</sup>.

En una conferencia de 1970, Rodríguez Feo destacó su labor como traductor y “corresponsal” en el exterior de *Orígenes*; lo que más enfatizó en esa ocasión fue su mediación para hacer de *Orígenes* “una gran colección universal”, gracias a la obtención de célebres colaboraciones<sup>99</sup>. Pero creo que, más importante aún, por lo menos para hacer de la iniciativa una referencia importante para América Latina, fue su labor de difusión, porque, en realidad, la visibilidad del proyecto en Estados Unidos, el hecho de comenzar a ser reconocidos en ese campo, también hizo que muchos intelectuales a lo largo del subcontinente los tomaran en serio.

El otro corresponsal de *Orígenes* fue Virgilio Piñera, quien llegó a Buenos Aires en febrero de 1946 gracias a una beca de la Comisión Nacional de Cultura cubana. Él completará el cuadro origenista de “asedio” a *Sur*, porque mientras éste trataba de conseguir colaboraciones entre sus amigos cercanos –Graziella Peyrou, Adolfo de Obieta, Fryda Schultz—, desde Cuba, Lezama enviaba los números de *Orígenes* y sus publicaciones, y desde Estados Unidos, José Rodríguez Feo pedía a algunos autores argentinos colaboraciones –quienes no gratuitamente habían sido cercanos a Pedro Henríquez Ureña— y reclamaba por el anuncio, que como decía José Lezama Lima flotaba, aparecía y desaparecía “como una boya campaña”<sup>100</sup>. Es así como en una carta en la que el mismo Lezama la pide a Piñera que consiga colaboraciones, además le encarga la tarea de corroborar si a *Sur* llegaron los ejemplares y los libros que él había enviado con

---

<sup>98</sup> José Rodríguez Feo, 2007, *op. cit.*, p.159.

<sup>99</sup> José Rodríguez Feo 1990, *op. cit.*, pp. 41-45.

<sup>100</sup> José Rodríguez Feo 2007, *op. cit.*, p. 103.

anterioridad: “¿recibió el número 9 y 10 de *Orígenes*? Se envía periódicamente a escritores que usted conoce, ¿sabe si ellos lo reciben?”<sup>101</sup>.

Pero a pesar de las “señales” y el posterior asedio, todas las apariciones de *Orígenes* en la publicación argentina hasta 1956 fueron esporádicas e incipientes. *Sur* intentó, por medio de secciones como “Calendario”, dar cuenta de la actualidad cultural y literaria no sólo de París, Londres o Nueva York, sino también de actividades que tenían lugar en América Latina. Sin embargo, el interés central de la revista, desde comienzos de 1940 hasta mediados de la del cincuenta, se alejó de sus vecinos del continente, pues los avatares de la Segunda Guerra Mundial y posteriormente, la oposición al peronismo ocuparon las secciones principales de sus páginas. Tampoco hubo muchos autores latinoamericanos como colaboradores frecuentes durante ese periodo. Entre esos escasos colaboradores la lista de los más constantes y frecuentes —Gabriela Mistral, María Luisa Bombal, Octavio Paz y Xavier Villaurrutia— no incluía nombres cubanos.

Los únicos autores vinculados al proyecto origenista que vemos aparecer en *Sur* son Virgilio Piñera y José Rodríguez Feo, pero sus colaboraciones aparecen cuando se ha dividido la fracción origenista y ambos habían emprendido el proyecto de *Ciclón*<sup>102</sup>. Dicho proyecto como he mencionado, en muchos aspectos fue una continuidad de *Orígenes*, de su universalismo y de la intención de crear una tradición cubana sólida, y se benefició de las relaciones que por años, *Orígenes* había creado con el campo argentino. De esta herencia nos habla otra de las cartas de Ernesto Sábato a Lezama Lima, quien envió una colaboración para *Orígenes*<sup>103</sup> y se llevó la sorpresa de que ésta salió en *Ciclón*:

Acabo de recibir el número de *Ciclón* en que aparece mi artículo, así como la noticia sobre el conflicto que se ha producido entre ustedes. Acá nos enteramos hace unos pocos días y lo hemos lamentado infinitamente por la obra de cultura seria y de jerarquía que todos ustedes realizaban desde *Orígenes* [...] Ustedes han tenido siempre la delicadeza de mandarme puntualmente todos los libros y

---

<sup>101</sup> Carta de agosto de 1946, en, José Lezama Lima. *Como las cartas no llegan* (Ciro Bianchi Ross Comp.). La Habana: Ediciones Unión, 2000, p. 114.

<sup>102</sup> Ver Anexo XI.

<sup>103</sup> “Sobre el arte abstracto de nuestro tiempo” *Ciclón*, núm. 1, Vol. I, 1955, pp. 9-15.

publicaciones que nacían bajo el signo de *Orígenes*; Rodríguez Feo, a través de mi amigo Henríquez Ureña, tuvo también para conmigo infinitas muestras de amistad personal y literaria. ¿Qué podría hacer para no herir el sentimiento de unos y otros? [...] Lamento mucho que haya tenido la mala suerte de enviar mi primera colaboración a *Orígenes* en un momento de división como ésta. Y lo que es más desagradable, sin saber de ella.”<sup>104</sup>

La aparición de Virgilio Piñera y Rodríguez Feo en *Sur*, se logró gracias a los contactos del primero en Buenos Aires, quien tuvo tres estancias allí, durante las cuales ocupó distintos lugares en el campo literario porteño y tejió una red diversa de relaciones<sup>105</sup>. En la primera que va de febrero de 1946 a diciembre de 1947, fue becario de la Comisión Nacional de Cultura de Buenos Aires y se ubicó al margen del grupo central de *Sur* al lado de Adolfo de Obieta, Graziella Peyrou y los escritores que estuvieron en la empresa de la traducción de la novela del polaco Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*<sup>106</sup>, quienes, entre otras cosas, también eran colaboradores de la revista de Macedonio Fernández y Adolfo de Obieta, *Papeles de Buenos Aires*. En esta temporada, su trato con la fracción origenista parece que tuvo buenos términos aunque no dejó de ser distante<sup>107</sup>. De estos años son la mayoría de las colaboraciones que el propio Piñera entregaría a *Orígenes*; también el cuento de Witold Gombrowicz y la reseña de *Ferdydurke* hecha por Adolfo de Obieta.

La segunda temporada fue de abril de 1950 a mayo de 1954; durante ese tiempo fue empleado administrativo del Consulado de Cuba en Buenos Aires y se distanció de *Orígenes*, seguramente por alguno de sus desencuentros con Lezama. En este periodo, Piñera no envió ni colaboraciones argentinas, ni suyas para *Orígenes*. En realidad, su última colaboración a la revista que dirigían Lezama Lima y Rodríguez Feo es *Falsa Alarma* que salió en los números 21 y 22 de 1949. La distancia que tomó del proyecto cubano, es

---

<sup>104</sup> Del 18 de marzo, probablemente de 1955, en José Lezama Lima 1993, *op. cit.*, p. 303.

<sup>105</sup> Virgilio Piñera, “La vida tal cual.” *Unión*, núm. 10, año III, abril-mayo 1990, pp. 22-43.

<sup>106</sup> Sobre los avatares de ésta traducción ver Rita Gombrowicz. *Gombrowicz en Argentina 1939-1963*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2008.

<sup>107</sup> Esto se puede corroborar al comparar la correspondencia que sostuvo Lezama Lima en los mismos años con Rodríguez Feo y Virgilio Piñera (Ver Roberto Pérez León, *op. cit.*). Con el primero el tono es mucho más familiar y amigable, con el segundo es cortante.

reflejo de que sus intereses se centraron en profundizar las relaciones que había tejido en la anterior estancia en Buenos Aires y en aprovechar la visibilidad que le dio haber trabajado en la traducción y divulgación de *Ferdydurke*. Frutos de esto son: la publicación de *La Carne de René* (Buenos Aires, Editorial Siglo XX, 1952) y su acercamiento al círculo que rondaba la Sociedad Argentina de Escritores.

La tercera estancia en Buenos Aires, Piñera la llevó a cabo de enero de 1955 a noviembre de 1958. Allí fue corresponsal de *Ciclón*. En esta ocasión el escritor cubano logró ingresar a las páginas de *Sur*, y esto fue gracias a que tejió una cercana amistad con José Bianco. El mismo Bianco, en el prólogo que escribió para *El que vino a salvarme*<sup>108</sup>, recreó su primer encuentro con el cubano un día que fue a dejar ejemplares de *Ciclón* a la redacción de *Sur*. Según Bianco, fue en ese momento cuando le propuso que escribiera para *Sur*<sup>109</sup>. Así, finalmente, aparecieron en la revista argentina colaboraciones de autores originistas, sólo que en ese momento los antiguos originistas se habían dedicado al anti-origenismo.

Así como los cubanos se inclinaron en su recorte del campo argentino por la poesía, la redacción de *Sur* prefirió la narrativa y la crítica. En esta revista se publicaron cuentos, dos reseñas y un ensayo de Virgilio Piñera<sup>110</sup>, y un artículo dedicado a Walt Whitman de José Rodríguez Feo<sup>111</sup>. Pero además, hubo una reseña a *Cuentos fríos* —colección de cuentos que había sido publicada por Losada en 1956— de Ernesto Schóo<sup>112</sup>. Como era de esperarse, dicha reseña resalta la forma de los cuentos y el efecto que producen en el lector. También, destaca el manejo de un lenguaje sencillo para la presentación de hechos crudos y alaba el humor negro. No menciona sin embargo la complejidad del mundo que representan estos cuentos o la personalidad de los personajes. De modo que seguramente para Virgilio Piñera la opinión de Ernesto Schóo sobre sus cuentos sería algo así como lectura tantálica de ellos.

---

<sup>108</sup> Virgilio Piñera. *El que vino a salvarme*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.

<sup>109</sup> "Piñera Narrador", en José Bianco 1988, *op. cit.*, pp. 281-287.

<sup>110</sup> Entre otros cuentos, se publicaron de *Cuentos fríos* (Losada, 1956): "La carne" y "El infierno", *Sur*, núm. 242, septiembre-octubre, 1956, pp. 17-19 y 21-22.

<sup>111</sup> "Walt Whitman y la literatura", *Sur*, núm. 239, 1956, pp. 13-24.

<sup>112</sup> Ernesto Schóo, "*Cuentos Fríos*", *Sur*, núm. 245, 1957, pp. 108-111.

*Ferdydurke* había significado la consolidación de un proyecto al margen de la revista *Sur* que la cuestionaba y quiso posicionarse contra muchos de los valores que a ella la motivaron. Cuando logra contactarse con los intelectuales cercanos a Victoria Ocampo, Virgilio Piñera se debate entre los valores que mueven su propia propuesta, y que son la base de *Ciclón* y del *ferdydurkismo* —la irreverencia, el humor, el tono contestatario y la desacralización del hecho literario—<sup>113</sup>, y la necesidad de las colaboraciones extranjeras prestigiosas que ayudaran a posicionar el proyecto *Ciclón* dentro del valor universalista. De esto habla el hecho de que para “evitar mal entendidos”, Virgilio Piñera diera instrucciones a Rodríguez Feo de no publicar en el mismo número de *Ciclón* el poema de Borges “Infierno, I, 32” y “Contra los poetas” de Gombrowicz—que como vimos en el campo literario cubano pudo ser leído como una declaración de principios contra *Orígenes*, pero en el argentino iba en contra de los nuevos amigos de Piñera<sup>114</sup>.

Además, en ese movimiento que utilizó un texto producido en el campo literario argentino para intervenir polémicamente en el cubano, pero sin afectar las relaciones de Piñera en el primero, queda manifiesto el interés de no mezclar en las páginas de *Ciclón* un debate de un campo extranjero. Sobre todo después de haber permitido que esto sí sucediera con la disputa entre los españoles de la denominada generación del 27 y Juan Ramón Jiménez en las páginas de *Orígenes*, la cual había potenciado las contradicciones internas de la formación origenista y, terminó siendo el detonante del fin del proyecto más sólido que tuvieron Lezama, Piñera, Rodríguez Feo y todos los poetas y artistas que los acompañaron en lo que fue nombrado por Cintio Vitier como “La aventura de *Orígenes*”.

---

<sup>113</sup> Piñera y Gombrowicz llegaron a hacer dos publicaciones-parodia del proyecto de Victoria Ocampo: *Aurora. Revista de la resistencia*, que llevaba como subtítulo “un periódico blanco lanudo y bien alimentado”, y *Victrola. Revista de la insistencia*. Las portadas de estas se pueden consultar en <<[www.cubaliteraria.cu/autor/virgilio\\_pinnera/cronologia.html](http://www.cubaliteraria.cu/autor/virgilio_pinnera/cronologia.html)>>, [consulta: 1 de agosto de 2009].

<sup>114</sup> Carta del 6 de abril de 1955, en Roberto Pérez León, *op. cit.*, p. 169. El texto de Borges apareció primero, en *Ciclón*, núm. 3, vol. 1, 1955 p. 3, y el de Witold Gombrowicz como vimos en una cita anterior, salió dos números después. Esto nos habla también del criterio de privilegiar el prestigio de un texto de Borges, sobre la polémica que podía producir un autor poco conocido en el subcontinente.

## Conclusiones

En la introducción mencioné las inquietudes que motivaron esta investigación, expliqué que se inscribían en cuestionamientos bastante amplios sobre la legitimación de determinadas producciones del lenguaje entendidas como literarias. También, en la pregunta por nuestros modos de leer y los procesos que hacen posible hoy hablar de una Literatura Latinoamericana, con mayúscula, con sus respectivos canon y tradición. En este sentido, esta aproximación a las formaciones *Sur* y *Orígenes* puede ser leída como parte de un diálogo crítico que pretende complejizar asuntos relacionados con la Institución de la Literatura<sup>1</sup>, y procura entender la formación de criterios de gusto y la producción de escritos dentro de una máquina cultural; pero a su vez, intenta analizar los modos en que esos escritos modifican nuestras experiencias de vida. Todo dentro de un conjunto de posiciones y disposiciones especiales en el marco de América Latina.

No gratuitamente este recorrido lo integran el ensayo *Tumbas sin sosiego* de Rafael Rojas, las revisiones de María Teresa Gramuglio a las políticas de *Sur*, el análisis de Adriana Kanzepolsky al universalismo de *Orígenes* y las revaloraciones de Beatriz Sarlo a las figuras y las obras de Victoria Ocampo y de Jorge Luis Borges. Aproximaciones críticas con las que dialogué apoyándome en algunos conceptos de Pierre Bourdieu y de Raymond Williams. De los trabajos del primero tomé algunos de sus análisis sobre el campo literario y las reglas sociales que rigen la producción de bienes simbólicos. De las teorías del segundo recogí sus estudios sobre *formaciones* culturales que son producto de *fracciones* de determinado sector social.

En diálogo con dicha línea crítica y metodológica revisé las revistas y los testimonios de los involucrados en ellas. En mi lectura, mostré que las formaciones *Sur* y *Orígenes* no fueron monolíticas y se articularon sobre relaciones y valores diversos. A lo largo de éste trabajo fue posible entender por qué resulta reduccionista ver en *Orígenes* una

---

<sup>1</sup> Siguiendo la definición de Williams sobre el artista institucionalizado en las condiciones de la modernidad, lo que implica gozar de reconocimiento de los sectores autorizados por el ámbito cultural como por ejemplo pudieron ser Los Pen Club en buena parte del siglo XX o en la actualidad los certámenes literarios o la publicación por determinada editorial, podemos pensar en la "Literatura como Institución", como ese ámbito definido por una Historia, Crítica y Tradición, e incluso como un campo de conocimiento con una Teoría reconocida y legitimada por estamentos ligados a la educación, la prensa, los Ministerios de Cultura etc. Ver: Raymond Williams, 1994, *op. cit.* pp.33-35.

manifestación de ‘arte puro’, olvidando las motivaciones éticas del entorno social y dejando de lado el fuerte compromiso de una fracción de la intelectualidad cubana con el proyecto nacional. Al tiempo, aporté nuevos argumentos a las revisiones de la crítica que descalificó a la labor de *Sur* por ser una manifestación de la élite, olvidando que su política cultural tuvo repercusiones extensas, las cuales llegaron a rebasar los criterios de la propia directora.

Esta comparación de *Sur* y *Orígenes* aporta una lectura particular de los editoriales, de los procesos de consolidación de los grupos, hace un acercamiento a la idea de universalismo y se detiene en cómo las dos revistas entraron en contacto, no buscando intercambio o integración, sino la legitimación de cada proyecto. El enfoque del conjunto supranacional; es decir, América Latina, hizo posible vislumbrar facetas inéditas de los procesos que envolvieron a estas dos formaciones y de los aportes de ellos para la conformación de un tipo especial de cultura literaria.

Mi aproximación a los editoriales fue entendiéndolos como parte del conjunto de las revistas, al tiempo que, como fragmentos de la obra de Victoria Ocampo y José Lezama Lima, respectivamente. También, los ubiqué en una tradición de textos de presentación, manifiestos y programas, que cumplían la función de delimitar unos marcos ideológicos y estéticos, lo que me permitió identificar los vínculos o distanciamientos de estos textos en un campo de fuerzas bastante complejo. Gracias a lo anterior, fue posible entender a “Carta a Waldo Frank” y “Orígenes” como parte de inquietudes individuales y de procesos divergentes de escritura, que sin embargo, compartieron algunas motivaciones, entre las que sobresale la intención de organizar un mundo percibido “en caos” y desde la conciencia de la condición marginal en él. Además, mostré que los modos de escritura problemáticos de Ocampo y Lezama aspiraron responder desde el discurso literario a una situación incómoda, de inestabilidad social y de fuertes cambios que trajeron los procesos de modernización a lo largo del subcontinente.

A continuación, hice un contrapunto de las dinámicas de cada fracción intelectual en su respectivo campo literario, el cual evidenció algunas semejanzas ideológicas y numerosas diferencias en las disposiciones y posiciones de cada proyecto. Identifiqué una

plataforma discursiva común, trazada en los marcos del liberalismo, la vanguardia estética y la cultura de izquierda, y coincidencias ideológicas, entre ellas, el hecho de entender la literatura como un destino. En la revisión de esos procesos fue claro cómo, desde el terreno de los signos, desde sus distintas versiones simbólicas de sus *ciudades letradas*, las manifestaciones *Sur* y *Orígenes* intervinieron definitivamente en lo público. Concretamente, en ese desvelo constante de los intelectuales latinoamericanos por la construcción simbólica de lo nacional. Las diferencias tuvieron que ver con: las condiciones materiales de cada proyecto editorial, la posición de los líderes de ellos en cada campo, y con fenómenos político-sociales que disputaron el valor literario en términos de “lo nuevo nacional”, en Argentina, y de “lo ético-nacional”, en Cuba. Así mismo, fue posible corroborar cómo los proyectos comenzaron a construirse de una forma azarosa y terminaron creando “historias oficiales” o “mitologías”, que han tenido un papel fundamental en su legitimación dentro de la tradición literaria latinoamericana y que no han estado alejados de ciertos intereses políticos.

En la última parte, problematicé el universalismo tratando de pensarlo como un valor supeditado a relaciones sociales y al “orden” del mundo occidental. Allí, conseguí mostrar cómo se dispusieron complicadas formas y medios de comunicación intelectual que determinaron la intrincada relación de estas formaciones *Sur* y *Orígenes* y que llevaron a que por ejemplo, dos autores que se movían en el campo argentino, Borges y Gombrowicz, intervinieran indirectamente en problemáticas propias del campo cubano.

Creo que uno de los aportes más importantes de este trabajo es haber logrado mostrar los matices que toman categorías como “elitismo” o “universalismo”. El primero al ser analizado en el marco de las experiencias de escritura de Victoria Ocampo y Lezama Lima. El segundo, como parte de una política cultural con estrategias concretas de importación-exportación. En el caso del *elitismo* de Victoria Ocampo, expliqué por qué la *élite letrada* que conformó, no fue sinónimo de la élite oligárquica a la que pertenecía, sino una fracción de ella. En el caso de Lezama, fue posible apreciar que su confianza en que el poeta y el artista debían erigir unas raíces simbólicas consistentes para su comunidad, lo llevó a incentivar una *élite poética-creativa*. Lo anterior no estuvo desligado

de cierta nostalgia por formas del pasado, heredadas de una “estructura de sentimiento”, que en el caso de Lezama se manifestaron en un interés por reavivar el vínculo con la tradición cristiana e hispánica<sup>2</sup>.

El acercamiento a las estéticas creadas por Ocampo y Lezama abrió nuevos interrogantes, que remiten a líneas diversas de análisis. Pienso en pesquisas que estudien las implicaciones históricas de determinadas formas literarias, que indaguen en la relación de géneros de escritura confesional, como la autobiografía, la carta y el ensayo; que profundicen en el sentido del hermetismo y de los estilos que explotan el carácter analógico del lenguaje; o que aborden al “Editorial” como un género literario.

Igualmente, considero que esta investigación abre la pregunta para ahondar en un seguimiento más detallado, sistemático, y si se quiere, formal, de los modos como se articularon las políticas de importación y exportación; cómo determinadas obras o autores influyeron en los criterios de novedad o universalidad; y cuáles fueron los matices y diferencias que se dieron a lo largo del subcontinente. Porque, como demostró para el caso argentino Patricia Willson, los procesos de incorporación de otras literaturas nacionales a los espacios locales no se dan en una sola dirección, sino que responden a intereses y gustos de los grupos letrados y a dinámicas de las fuerzas internas, de modo que esas políticas pueden ser resultado de inquietudes innovadoras o pueden tener la intención de afianzar la tradición.

Al mencionar las ideas de América que predominaron en *Sur* y *Orígenes* dejé propuesta la cuestión de los diferentes modos de situarse como parte de este lado del mundo y de concebir la dependencia cultural. También, demostré la importancia de profundizar en las variaciones en la idea de América, Hispanoamérica y Latinoamérica, y su influencia en la forma de entenderse simbólicamente como parte de un conjunto supranacional, que a su vez, condiciona las relaciones literarias e intelectuales. A lo largo del trabajo, mencioné constantemente al campo literario mexicano que se constituyó en un punto de referencia fundamental para el resto del subcontinente, lo que anuncia la necesidad de explorar el significado de este campo en el resto de América Latina, de

---

<sup>2</sup> El asunto de las formas “restitutivas” lo aborda Raymond Williams en, *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001. Lo que se relaciona con las estructuras en, *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1980.

profundizar en el papel de algunos intelectuales de ese campo como tejedores de redes, así como la recepción de obras de, por ejemplo, Alí Chumacero o Xavier Villaurrutia.

Dentro de la pregunta por lo universal, queda pendiente un abordaje detallado de las intenciones de incorporar y propiciar un diálogo entre las artes en las páginas de las revistas literarias y culturales. En particular, el examen de las reseñas de cine, exposiciones y teatro que integraron los números de *Sur*. También el análisis del modo como en el cuerpo de *Orígenes* se incluyeron las obras del grupo de artistas y sus opiniones críticas. Un subgrupo que hizo parte activa de esta fracción del campo intelectual habanero y participó de los mismos “rituales” e intervenciones.

En el recorrido hubo dos textos que, vistos en perspectiva, se revelaron como síntomas de una torsión en las ideas y motivaciones que conforman a los hechos literarios. Por su desplazamiento del ámbito argentino al cubano esos textos hablan de que dicha torsión no fue solamente local, sino que se manifestó paralelamente en la literatura latinoamericana como conjunto: “Nota de un mal lector”, de Jorge Luis Borges, y “Contra los poetas”, de Witold Gombrowicz, los dos importados y publicados por intervención del irreverente Virgilio Piñera y el patrocinio de José Rodríguez Feo.

La descripción de los procesos que involucraron a las formaciones, que fue revelando algunos matices entre los proyectos, del mismo modo que, torsiones significativas en los criterios de gusto y canon, también corrobora que existieron líneas de continuidad entre las dos revistas ligadas al perfil modernizante antes mencionado, contra otras opciones que siguieron líneas más combativas. El ambiente propicio para el diálogo y la apertura, que abrieron la irreverencia y el deseo de novedad de los movimientos de vanguardia en las primeras dos décadas del siglo, fue cerrándose con el pasar de los años y las diferentes posturas ideológicas se radicalizaron.

En 1931, *Sur* nació cuando se habían conformado ciertos espacios diferenciados entre escritores y artistas, y mientras unos preferían la exploración formal, otros entendieron que su labor estaba ligada al cambio social. También existían tendencias que se inclinaron por el romanticismo y el existencialismo en contra de otras que prefirieron jugar desde el buen humor, y aprovechando el carácter artificial del lenguaje, con las categorías de

autor, obra y lector. Sin embargo, aún era posible el intercambio, de ahí que en los primeros números de *Sur* hubieran tenido cabida desde personajes simpatizantes del nacionalismo liberal o católico hasta comunistas.

Para 1944, cuando se publicó el primer número de *Orígenes*, las dos formaciones participaban de espacios radicalizados que exigieron tomas de posición y finalizando esa década, los términos de las polémicas fueron aún más combativos. Las discusiones en el espacio de sociabilidad que habían creado los sectores comunistas, liberales y católico-hispanistas, en el campo intelectual cubano, tomaron un tono de confrontación del que es un ejemplo la disputa entre Jorge Mañach y Lezama Lima repetidamente citada por la Historia literaria cubana. También es un ejemplo de esa radicalización, los pronunciamientos en contra de Perón que inundaron las páginas del *Sur*<sup>3</sup>. La propuesta de Lezama en *Orígenes* es definitiva en este sentido, pues su apuesta es radical por la creación y el creador. En ella quedan afuera el tono contestatario, el cambio constante y la toma de posición por coyunturas inmediatas. No deja de ser significativo, teniendo en cuenta el periodo en que se publicó *Orígenes* (1944-1956), el hecho de que no se mencionen en sus páginas asuntos relacionados con la Segunda Guerra Mundial, ni con movimientos sociales previos a la Revolución.

Al final de los años cincuenta, ya *Orígenes* había dejado de aparecer y, las nuevas fuerzas en el campo intelectual latinoamericano conmovieron definitivamente a la formación argentina y determinaron que ocupara un lugar cada vez más periférico en la actualidad literaria<sup>4</sup>. La renuncia de José Bianco a la secretaría de redacción fue un hecho que precipitó lo anterior. El argentino, atraído por el entusiasmo generalizado que

---

<sup>3</sup> La polémica entre Jorge Mañach y Lezama Lima se dio fuera de las páginas de *Orígenes* en las publicaciones *Bohemia*, *Prensa libre* y *Diario de la marina* entre septiembre y octubre de 1949. Este debate y otras confrontaciones intelectuales pre-revolucionarias son abordadas en, Rafael Rojas, *op. cit.*, p.126. Por otro lado, para visualizar los términos del ataque a las políticas peronistas desde *Sur*, vale la pena cita “El poder de las palabras” de Roger Caillois que apareció en *Sur*, núm. 135, 1946. En él, el escritor francés denuncia el uso del lenguaje y de su vacuidad en la sociedad contemporánea y termina con una cita de Confucio que redondea la sátira una Perón y a su política populista: “a dominaciones incorrectas, razones incoherentes; a razones incoherentes, negocios comprometidos; a negocios comprometidos, ritos y música sin cultivar; a ritos y música sin cultivar, penas y castigos inadecuados, el pueblo no sabe con qué pie baila, ni qué hace con sus diez dedos.”

<sup>4</sup> La nota “*Sur* o el antiperonismo colonialista” de Oscar Massota, de *Contorno* del 7 de julio de 1956, entre otras cosas, anunciaba: “Frente a la hegemonía de espiritualidad del grupo [Sur] es necesario que nosotros a nuestro turno comencemos a decir contra el espíritu, nada tenemos [...] No sería difícil demostrar el bajo nivel cultural de los artículos [de un número reciente de *Sur*] nos limitamos a declarar nuestra insatisfacción espiritual. Espiritualmente *Sur* no convence [...] Hoy lo se nos ocurre una franca decadencia artística cultural y espiritual de la revista [Sur]”.

despertó en sectores importantes de la intelectualidad latinoamericana y europea el triunfo de la Revolución, aceptó una invitación de Casa de las Américas y de su amigo Virgilio Piñera para ser jurado del Premio de la nueva editorial. Haber acudido al evento en un momento de radicalización política suscitó una disputa entre él y Victoria Ocampo, lo que ocasionó la renuncia de Bianco a la secretaría de *Sur*. Mediando la década, ante la inminencia de las nuevas posiciones desatadas, el último redactor de la revista, Enrique Pezzoni, intentó abrir sus páginas a más escritores latinoamericanos y apuntando a ello, dedicó el número 293 de 1965 a problemas del subcontinente. En él, la mirada a Cuba intentó ser neutral y por eso se invitó a un pro-revolucionario, Alejo Carpentier y a un opositor, Humberto Piñera<sup>5</sup>. Pero la revista ya había creado un espacio muy bien definido por una “historia oficial” y en el ámbito literario era reconocida como el símbolo de una política cultural entendida como contraria a las nuevas expectativas.

Algunos críticos como John King señalaron que el movimiento de *Sur* de querer incorporar, en un lugar protagónico a escritores latinoamericanos, se había hecho demasiado tarde y que en ese entonces la publicación tenía una imposibilidad estructural que le impedía, a pesar de intentos de variación de su política, volver a ocupar un lugar central. Yo considero que esto fue así pero no se cierra allí la explicación, porque como con los demás hechos que envolvieron las fracciones *Sur* y *Orígenes*, el fin de ellas o su periodo de auge, como centro de discusiones literarias, estuvo determinado por una dinámica más amplia a las posibles intenciones del interior de los grupos. Cuando las disposiciones fueron propicias, sus manifestaciones en el campo habanero y porteño se constituyeron ocuparon un lugar céntrico, pero al haberse modificado los criterios de gusto y las preocupaciones que estuvieron en la base de su creación, dichas manifestaciones, entre ellas las revistas, perdieron su sentido.

Más allá de la caducidad, la cual es relativa en estos casos, la aparición periódica de cada número de *Sur* y de *Orígenes* estuvo condicionada por movimientos que respondieron al ritmo de la Institución de la Literatura, pero su lugar en la tradición ha dependido de muchos factores políticos y sociales. En primer lugar es indudable que la

---

<sup>5</sup> Alejo Carpentier, “Actualidad cultural de Cuba”, y Humberto Piñera, “Cultura y revolución en Cuba”, *Sur*, núm. 293, marzo-abril, 1965, pp. 61-78.

canonización de la obra de Jorge Luis Borges y de José Lezama Lima fue determinante para el lugar que hoy ocupan. En cuanto a la relación con posiciones políticas, el caso cubano resulta muy interesante: si en los años que siguieron a la Revolución la fracción origenista fue atacada por su catolicismo y conservadurismo –ataque propiciado por dos antiguos miembros del grupo, Piñera y Rodríguez Feo—<sup>6</sup>, hacia los años noventa, Cintio Vitier, uno de esos intelectuales rezagados, vuelve a jugar un papel protagónico. Entonces, retoma la olvidada “historia oficial” de *Orígenes* y –como mencioné en el segundo capítulo— figura un vínculo teleológico entre la fracción de los años cuarenta y el movimiento Revolucionario: “esa conexión simbólica entre José Lezama Lima y *Orígenes*, de un lado, y Fidel Castro y la Revolución cubana, del otro.”<sup>7</sup>

Finalmente, quiero subrayar la vocación formadora de Victoria Ocampo y de Lezama Lima, pues estos incómodos personajes fueron responsables de las importantes repercusiones de *Sur* y *Orígenes* en la formación de una cultura literaria. Ellos crearon espacios para el encuentro de varias voces y con la formación de cierto círculo de lectores-escritores, consiguieron dar dimensiones colectivas a sus proyectos originales y desplegaron verdaderas máquinas culturales<sup>8</sup>.

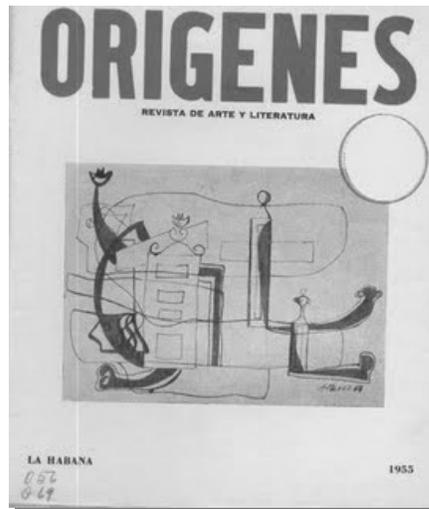
---

<sup>6</sup> Guillermo Cabrera Infante, 1999, *op. cit.*, pp. 811-846.

<sup>7</sup> Rafael Rojas, *op. cit.*, p. 240.

<sup>8</sup> Esto lo podemos ver por ejemplo en evocaciones que han constituido gruesos volúmenes como *Cercanía de Lezama Lima* o en entrevistas como la hecha por Enrico Mario Santí, las dos citadas repetidas veces a lo largo de este trabajo. También lo hacen muchos de los colaboradores de *Sur* en el grueso volumen *Testimonios sobre Victoria Ocampo* (1962. s.p: s.n.) o en distintas declaraciones aisladas como la de José Bianco en su evocación de “Victoria” en *op. cit.*, Incluso, integrantes de estas fracciones que tuvieron diferencias con los directores de las empresas, como José Rodríguez Feo o el poeta Virgilio Piñera, o Jorge Luis Borges reconocen esa labor en estos personajes.

Para ver esta película, debe  
disponer de QuickTime™ y de  
un descompresor.



## Anexos

Para ver esta película, debe  
disponer de QuickTime™ y de  
un descompresor.

© 1995 Apple Computer, Inc. All rights reserved.

I.

### “Carta a Waldo Frank”<sup>1</sup>

Victoria Ocampo

Una tarde, hacia octubre de 1929, caminábamos juntos por Palermo. Había en el aire pesadez de tormenta y el olor de las rosas y de la tierra era compacto como niebla; pero atravesábamos sin sentirla esa dulzura. Usted me reprochaba con violencia mi inactividad, y yo le reprochaba, no menos violentamente, que me supusiera usted apta para ciertas labores. Entonces, por primera vez, el nombre de esta revista -que no tenía nombre- fue pronunciado.

Existe la angustia de los que esperan, en plena actividad, que una tregua, que una forzada interrupción los lleve al reposo. Existe la angustia de los que, en plena inactividad, esperan que una tarea, que un deber les sea impuesto por las circunstancias. Tal vez había usted, generoso amigo, leído en mi semblante esta última angustia, tal vez decidió así ser la circunstancia.

Nunca se me hubiera ocurrido por sí sola la idea de fundar una revista. Y creo que sin esa constante insistencia suya, capaz de sacudir mis dudas, no habría siquiera consentido en reflexionar al respecto.

Bien sabe usted que no se trataba de falsa modestia. Se trataba simplemente de una disciplina adquirida a golpes de experiencia y que no me permite creerme en condiciones de llevar a cabo algo que no haya intentado nunca.

Usted me acusaba de ser tímida. Es cierto, mi timidez llega hasta el sufrimiento. Pero es una timidez combatida que a veces lo echa a perder todo y que sin embargo no impide nada. Quiero decir que no consigo privarme de mis medios cuando se trata de hacer algo que creo poder realizar a mi manera.

Si me hubiera usted pedido una lectura de poemas en público; si me hubiera pedido que decorara interiores (lo que significa para mí limpiarlos de decorados) o que le escribiera lo que pienso de uno de sus libros, mi timidez no habría contado para nada. Pero quería usted verme al frente de una revista, lo que ya es harina de otro costal. Y esta vez la razón y la experiencia sostenían mi timidez.

Durante la última semana de su estadía en Buenos Aires, el tema de la revista volvió constantemente a nuestras conversaciones. Sus argumentos tenían el aspecto de una ofensiva, y los míos el de una de esas resistencias pasivas que acaban con la tenacidad inglesa en la India.

---

<sup>1</sup> *Sur*, núm. 1, 1931, pp. 7-19.

Llegó el día de su partida. Todavía no me había inclinado usted hacia ninguna decisión definitiva. Pero me había llenado, en cambio, de inquietudes, de escrúpulos, de proyectos. Esto era el alba de su triunfo.

Le prometí ir a continuar el debate en Nueva York.

Después de su partida, quedé en las condiciones de un enfermo cuyos síntomas son todavía vagos y a quien el médico abandona en el período preciso de la incubación.

La idea de la revista era para mí, al embarcarme hacia Europa, como esos dolores neurálgicos que no se localizan y que uno siente a veces en la espalda, a veces en el codo o en los dedos.

Las gentes -siempre más enteradas que nosotros de los accidentes de nuestra vida- me interrogaban: «¿De modo que va a fundar una revista?». Y yo los miraba azorada como si hubieran entrado en mi cuarto sin llamar a la puerta. Me chocaba el comentario en alta voz de algo que tenía, para mí, el color y la forma del secreto.

Ya en París, vi que el proyecto de revista me había precedido. Advertí el fantástico y absurdo aspecto que adquirió al pasar por las ajenas ese propósito inarticulado por mi boca. Entonces comprendí que tan grosera caricatura no cedería ante mis explicaciones o rectificaciones, sino ante la revista misma.

Digo caricatura grosera al recordar que se me preguntó, con la mayor seriedad del mundo, si mi revista se proponía volverle la espalda a Europa. ¡Sencillamente porque declaré que su fin principal consistiría en estudiar los problemas que nos conciernen, de un modo vital, a los americanos!

¡Volver la espalda a Europa! ¿Siente el ridículo infinito de esa frase?

Claro está que nos vemos irremisiblemente obligados, en el sentido físico como en el intelectual, a dar la espalda a alguna cosa si queremos volver la cara hacia otra. Pero eso no implica forzosamente que nos demos vuelta en sentido figurado.

Cuando me acuesto para dormir me acuesto boca abajo y vuelvo la espalda al cielo. Cuando sólo descanso me extiendo de espaldas y las vuelvo a la tierra. Dios sabe, sin embargo, hasta qué punto adoro su cielo y su tierra.

Afortunadamente olvidé, riéndome con algunos amigos, el disgusto provocado por esas falsas interpretaciones. Me acuerdo de ciertas comidas, en París. Ramón pronunciaba discursos disparatados acerca de las dificultades que acechan al desgraciado director de una revista como la que yo me proponía hacer. ¿Cómo imponer, efectivamente, armonía entre gentes que se detestan? Y en eso están todas las repúblicas americanas, que se

quieren como perro y gato. Drieu decía: «Frank y Victoria son capaces de pasar a través de todo eso sin inmutarse: son dos inocentes».

*Honni soit qui mal y pense.*

Drieu quería decir que somos americanos, Waldo, y que en nosotros la inocencia es todavía auténtica. Que puede, por consiguiente, hacer milagros.

Yo pensaba que si América es joven, el mundo no lo es y que nuestro continente se parece a esos niños cuya infancia se marchita de vivir siempre entre adultos. América no cree ya en los cuentos de hadas, pero lleva en sí la eterna necesidad que los hizo nacer. Como necesita creer en ellos acabará por inventarlos de nuevo. Y ése será su milagro.

Quise regresar a Buenos Aires *Vía all América*. ¿Se acuerda de mi llegada a Nueva York? ¿Se acuerda de su decepción al constatar que ante los rascacielos y los *jazz* parecía yo olvidada de la revista?

Una noche que comíamos en un *Child's* me dio usted un sermón. Su largo discurso terminaba así: «Pero si la revista le interesa tan superficialmente que cualquier cosa la distrae de ella, abandone su proyecto».

Usted vio que los ojos se me llenaron de lágrimas (lágrimas que cayeron en las alverjas de mi plato). Yo estaba fastidiada y conmovida a la vez. Fastidiada por mi propio enternecimiento y conmovida por su amistosa rudeza.

Tenía usted razón. Es decir, habría tenido razón si los resultados hubieran sido los que lógicamente tenía el derecho de prever.

Esa misma noche, sin embargo, una vez disipado su resentimiento, me confesó usted que comprendía perfectamente mi avidez de Nueva York y el olvido del resto. ¡Quién mejor que usted para comprenderlo!

Al embarcarme en Brooklyn estábamos los dos seguros de que la revista se haría.

Usted, Waldo, me ha impuesto esa tarea. Finalmente vencida, la he aceptado de usted como un don precioso.

He creído poderla aceptar debido a los amigos que están en mi torno y en quienes tengo confianza. Gracias a su ayuda todo se hace posible.

Esta revista no será mi revista sino porque es la revista de ellos y la revista de usted. Ella será el lugar constante de nuestro encuentro.

No sé, a la hora en que escribo, si conoce ya su nombre. Fue escogido por teléfono, a través del Océano. Por lo visto todo el Atlántico se necesitaba para este bautismo...

Teníamos varios nombres en la cabeza, pero no lográbamos ponernos de acuerdo.

Entonces llamé por teléfono a Ortega, en España. Esas gentes tienen costumbre de bautizarnos... Así, Ortega no vaciló y, entre los nombres enumerados, sintió enseguida una preferencia: *Sur* me gritaba desde Madrid.

Volví con ese nombre de mi pesca telefónica y lo clavamos con una flecha en la tapa de la revista.

Ahora la revista está en prensa.

¿Qué será *Sur*?

¿Recuerda usted su carta a Copeau y Gallimard que sirve de prefacio a *Nuestra América*? Comienza así:

«Este libro es vuestro en un sentido exacto. Os diré porqué. Vinisteis a América y nos hicimos amigos. Estabais llenos de la voluntad de comprender y me requeristeis con preguntas acerca de mi país. Yo estaba lleno del deseo de compartirlo con vosotros. De un modo extraño estaba enamorado de él. Y os digo que estaba enamorado de un modo extraño porque las cualidades que yo amo en América estaban ocultas. Todo lo que ella grita al exterior, con voz estridente, son cosas que detesto. América no era un sabroso fruto maduro para ser ofrecido al paladar de mis amigos. América era un oculto tesoro...».

No tengo que cambiar en eso una sola palabra. Eso es lo que quisiera decirle; eso y lo que sigue:

«América era un oculto tesoro y para conquistarlo teníamos que derribar muchas jactancias, atravesar los pantanos de muchas mentiras, destruir muchos mitos, muchas simplezas, de modo que no tardé en descubrir que vosotros y yo explorábamos juntos. Nuestras conversaciones se ensanchaban y se profundizaban. Nuestras palabras no eran la mera lectura en voz alta de páginas escritas. Eran un viaje de descubrimiento. Vosotros que veníais de Francia y yo, americano, descubríamos juntos América».

Waldo, en un sentido exacto, esta revista es su revista y la de todos los que me rodean y me rodearán en lo venidero. De los que han venido a América, de los que piensan en América y de los que son de América. De los que tienen la voluntad de comprendernos, y que nos ayudan tanto a comprendernos a nosotros mismos. Las cualidades de su América, Waldo, son secretas como las cualidades de la mía. Lo que su América grita con voz estridente no es tal vez exactamente lo que grita la mía, pero nuestro odio va hacia ello por las mismas causas.

Su América y la mía -escribamos para simplificar «nuestra América» ya que el tesoro escondido que buscamos en ella es el mismo o equivalente-, nuestra América es un país por descubrir y nada nos incita más al descubrimiento, nada nos pone más seguramente en el rastro de nuestra verdad como la presencia, el interés y la curiosidad, las reacciones de nuestros amigos de Europa. Su carta a Copeau y Gallimard es, en ese sentido, el ejemplo más patente.

Ha querido usted explicar a sus amigos por qué es América un gigante inquieto pero todavía sin palabras, y ha escrito un libro.

*Sur* testimonia mi admiración por esa obra, mi absoluta adhesión a lo que la inspiró. Seguirá en cuanto a su orientación un camino paralelo.

Cada uno, según las fuerzas respectivas, nos pondremos a la búsqueda de América, de esa América del oculto tesoro.

«El hombre tiende a negar lo que no sabe afirmar», declara secamente un gran francés.

Lo que desde ya sabemos afirmar de América es que estamos enamorados extrañamente de ella. Y ese amor, como todo gran amor, es una prueba. Prueba que arroja sobre nuestras incapacidades e imperfecciones una luz resplandeciente y cruel.

Este amor se dirige a lo que está más allá de nosotros y parte de lo que está más allá de nosotros. Tener conciencia de ello, sufrir por ello es saludable.

Así está usted, así estamos nosotros enamorados de América.

II.

Índice. *Sur*, núm. 1, verano 1931.

Carta a Waldo Frank por *Victoria Ocampo*

La selva, por *Waldo Frank*

Carta a unos desconocidos, por *Drieu la Rochelle*

Compás poético, por *Alfonso Reyes*

Notas de viaje a Ouro Preto, por *Jules Supervielle*

Los cuatro órdenes de la arquitectura picassiana, por *Eugenio d'Ors*

De un epistolario, por *Ricardo Güiraldes*

Los problemas del compositor americano. El compositor y su tierra, por  
*Ernest Ansermet*

El coronel Ascasubi, por *Jorge Luis Borges*

El teatro total, por *Walter Gropius*

NOTAS

Un paso de América, por *A. R.*

El cinema en el atolladero, por *Benjamín Fondane*

La aventura del mueble, por *V. O.*

Séneca en las orillas, por *J. L. B.*

Precisiones de Le Corbusier, por *Alberto Prebisch*

Nuevos pintores argentinos, por *Guillermo de Torre*

Noticia y vejamen del «alacraneo», por *Francisco Romero*

Ansermet y el sentido de una obra cultural, por *Enrique Bullrich*

### III.

## Orígenes<sup>2</sup>

José Lezama Lima

No le interesa a *Orígenes* formular un programa, sino ir lanzando las flechas de su propia estela. Como no cambiamos con las estaciones, no tenemos que justificar en extensos alegatos una piel de camaleón. No nos interesan superficiales mutaciones, sino ir subrayando la toma de posesión del ser. Queremos situarnos cerca de aquellas fuerzas de la creación, de todo fuerte nacimiento, donde hay que ir a buscar la pureza o impureza, la cualidad o descalificación de todo arte. Toda obra ofrecida dentro del tipo humanista de cultura o es una creación en la que el hombre muestra su tensión, su fiebre, sus momentos más vigilados y valiosos, o es por el contrario, una manifestación banal de decorativa simpleza. Nos interesa fundamentalmente aquellos momentos de la creación en los que el germen se convierte en criatura y lo desconocido va siendo poseído en la medida de lo posible y en que no engendra una desdichada arrogancia.

El respeto que merece el hombre afanoso de acercarse a esa creación, cuya obra tiene que desenvolverse dentro de una ganada libertad, engendrando en consecuencia la justicia que nos interesa, que consiste en dividir a los hombres en creadores y trabajadores, o por el contrario, en arribistas y perezosos. La libertad consiste para nosotros en el respeto absoluto que merece el trabajo por la creación, para expresarse en la forma más conveniente a su temperamento, a sus deseos o a su frustración, ya partiendo de su yo más oscuro, de su reacción ante las solicitudes del mundo exterior, siempre que se manifieste dentro de la tradición humanista, y la libertad que se deriva de esa tradición que ha sido el orgullo y la apetencia del americano.

Sabemos que cualquier dualismo que nos lleve a poner la vida por encima de la cultura, o lo valores de la cultura privados de oxígeno vital, es ridículamente nociva, y sólo es posible la alusión a ese dualismo en etapas de decadencia. En épocas de plenitud, la cultura, dentro de la tradición humanista, actúa con todos sus sentidos, tentando, incorporando el mundo a su propia sustancia. Cuando la vida tiene primacía sobre la cultura, dualismo sólo permitido por ingenuos o malintencionados, es que se tiene de ésta un concepto decorativo. Cuando la cultura actúa desvinculada de sus raíces es pobre cosa torcida y maloliente. *In hoc nescio primun, necio deinde*. En estas cosas no hay primero, no hay después. Que siendo ambas, vida y cultura, una sola y misma cosa, no hay por qué separarlas y hablar de ridículas primacías. Un filólogo ha observado que *Don Quijote* y *La*

---

<sup>2</sup> *Orígenes*, núm. 1, 1944, pp. 5-7.

*Dorotea*, son consecuencia de vivir la literatura o de literaturizar la vida. En las fundamentales cosas que nos interesan todo dualismo es superficial, todo apartarse de lo primigenio –que no tolera dualismo o primacías– obra de falacia o de apresurados inconscientes.

En música, pintura y poesía, se han alcanzado entre nosotros ya algunas calidades. Para ello era necesario desbrozar los obstáculos que venían demorando nuestro arte. Ya están dichosamente lejanos los tiempos en que se hablaba de arte puro o inmanente, y de un arte doctrinal, que soportaba una tesis, sumergido en un desarrollo que partiendo de una simplista causalidad se contentaba con un final esperado, impuesto y sobreentendido. Si el artista necesita de una cabal libertad para su expresión, su justificación será el rendimiento de esa misma libertad en forma cualitativa. Los frutos de esa libertad serán saludables o cenicientos por la calidad de sus jugos nutricios, escogidos con exquisita libertad que señala el árbol bien plantado y suelto frente al cielo. Su pureza estará, repetimos, en la absorción depurada de sus raíces, en lo esencial de su desnudez, o en la plenitud que día a día logre diseñar, nunca en las manifestaciones externas o ruidosas movidas por manos que pueden ser estériles, aunque se agiten en el orbe de una extremada locuacidad.

Cualquiera que sea la actitud que se adopte para valorar el fenómeno artístico, sabemos hoy que nos encontramos ante la dilatada vastedad de un mundo cuantitativo sucesivo, donde las revoluciones y los peces impresionistas, las glorificaciones y la lepra, las herméticas formas de clausura y las más dionisiacas descargas populares, ofrecen una violenta riqueza sucesiva que es necesario reducir, en la dolorosa reducción del yo a la nada y de ésta a un nacimiento. Frente a ese mundo de violentos ofrecimientos, el hombre muestra su fiera selección, las cosas de las que ha querido hacerse acompañar hasta el final. Las demás modas, inútilmente disfrazadas de modo, de métodos –cultivan un fragmento de un deseo, teniendo la desventura al habitar con tristeza sus porciúnculas, de mostrar un inmenso orgullo, procurando aislar, con un terrorismo retórico, a los que buscan sin encontrar un encuentran sin buscar.

#### IV.

#### Índice. *Orígenes*, núm. 1, 1946.

Tiempos de Jardín, por *Ángel Gaztelu*

Canta la alondra en las puertas del cielo, por *Gastón Baquero*

Juego de las decapitaciones, por *José Lezama Lima*

Esfinge fugaz, por *Cintio Vitier*

Nocturnos, por *Luis Antonio Ladra*

Notas para una fundamentación de la alegría, por *Aníbal Rodríguez*

George Santayana: crítico de una cultura, por *José Rodríguez Feo*

#### NOTAS

Lo atlántico en *Portocarrero*, por *Guy Péres Cisneros*

Diago, por *G.P.C.*

XI Concierto de Orquesta Filarmónica, por *Eduardo Valdés Santo Tomás*

Una entrevista con Marc Chagall, por *James Johnson Sweeney*

Viñetas de *Mariano Rodríguez*

V.

**Índice. Sur, núm. 75, 1940.**

Saludo a Sur en su cumpleaños, por *Waldo Frank*

Carta a Waldo Frank, por *Victoria Ocampo*

El hombre gordo de Kensigton, por *Eduardo Mallea*

Conmemoración extraoficial, por *Guillermo de Torre*

Vaticinio de América, por *Patricio Canto*

1940, por *Jules Supervielle*

Sumario de literatura, por *Alfonso Reyes*

Sería espléndido, por *William Faulkner*

Lot, los ángeles y la estatua, por *Silvina Ocampo*

Seres del anochecer, por *Roges Caillois*

Las ruinas circulares, por *Jorge Luis Borges*

El lago, por *Eduardo González Lanuza*

Defensa de la historia vulgar, por *Germán Arciniegas*

El mar, por *Carlos Alberto Erro*

NOTAS

Preludios de Martín Fierro, por *Amaro Villanueva*

Rilke y nuestro tiempo por *Ana M. Berry*

LOS LIBROS: García Lorca: "Poeta en Nueva York" por *Rafael Alberti*

Eduardo Mallea: "La bahía del silencio", por *Bernardo Canal Feijóo*

Adolfo Bioy Casares: "La invención de Morel", por *E. G. L*

María Zambrano: "Filosofía y poesía", por *José Ferrater Mora*

## Índice. *Sur*, núm. 217-218, 1952

Carta a Ricardo Güiraldes, por *Victoria Ocampo*

Una carta inédita de Ricardo Güiraldes

Sobre “Don Segundo Sombra”, por *Jorge Luis Borges*

La psiquiatría vista desde la filosofía, por *Julián Marías*

La continuación, por *Silvina Ocampo*

Leonardo, teórico del arte y de la ciencia, por *Rodolfo Mondolfo*

Leonardo en la historia de la ciencia, por *José Babini*

Leonardo y Freud, por *Enrique Anderson Imbert*

El pecho es una casa grande, por *Héctor Miguel Angeli*

Habitación cerrada, por *Olga Orozco*

Celeste y colorado, por *Juan José Sebreli*

Lunes de Carnaval, por *Juan Goyanarte*

### CRÓNICAS Y NOTAS

Aproximación al último libro de Borges, por *Enrique Pezzoni*

Fryda Schultz de Mantovani: “Fábula del niño en el hombre”, por *Luis Emilio Soto*

Werner Bock: “Idea y amor”, por *Carlos F. Grieben*

Thomas Merton: “Semillas de contemplación”, por *A. Fernández Suárez*

Joaquín Gómez Bas: “Barrio gris”; Marcel Aymé: “Sumados a la vida”, por *Daniel Devoto*

Francisco Luis Bernárdez: “Florilegio del Cancionero Vaticano”, por *María Elena Walsh*

José Toribio Medina, por *Boleslao Lewin*

## CRITICA DE ARTE

Exposiciones recientes y tendencias profundas del arte contemporáneo, por *J. E. P*

## MÚSICA

A proposito de "Wozzeck", por *Juan Carlos Paz*

## TEATRO

"Los hermanos Karamazov", por *Roberto Di Pascuale*

## CINEMATÓGRAFO

"Ambiciones que matan; "La malvada", por *Estela Canto*

"Un domingo de verano", por *H. M. A.*

CALENDARIO, por *Alfredo J. Weiss y Norberto Rodríguez Bustamante*

## BIBLIOGRAFÍA. LIBROS RECIBIDOS

## VI.

### Mi deuda con Ortega<sup>3</sup> (Fragmentos)

Victoria Ocampo

Esta historia, la de mi deuda con Ortega, no pretende superar los límites de un testimonio sobre la persona, no sobre la obra. Pero tratándose de quien se trata, es casi un imposible. La vida del hombre está en la obra; la obra era una traducción del hombre. Además, necesitaría muchas más páginas y mucho más sosiego interior para decir la mitad de lo que llevo dentro. El espacio que me adjudico en *Sur* no puede ni debe ser mayor. En cuanto al sosiego...

[...]

Por poco que hayamos sospechado que habíamos nacido para tratar de devolverle al mundo, dentro de nuestras posibilidades, un orden “vivable”, nuestra existencia deja, hoy, de pertenecernos. Ortega conoció esta inquietud. En abril de 1940, me escribía a Mar del Plata desde Buenos Aires: “El mundo está cada vez más desapacible, más torturado y torturador. Y cuando busca uno qué podría hacer para procurar aún en minúscula medida algo para su curación, descubre al precisarse uno su proyecto que sólo serviría para aumentar la algarabía y la miseria”.

[...]

En las primeras páginas del primer número de la *Revista de Occidente* (“Propósitos”), Ortega señala ya que muchas gentes sienten la perturbadora invasión del caos en sus existencias. Ya declara en julio de 1923 que la revista dará la espalda a la política, porque la política “no aspira nunca a entender las cosas”. Por desgracia, la política, que no aspira nunca a entender las cosas, iba a apoderarse del mundo, a convertirse en el casi único tema de nuestro tiempo.

Con cuánta curiosidad y emoción abrimos ese primer número que nos sorprendía hasta por sus caracteres tan recónditos y claros, por el rulo de la d en la bastardilla, por el verde tan verde del título en la tapa, por el ocre del león erguido contra u agave [...] A pesar de la admiración con que la seguí desde los comienzos, sólo muchos años después, en las tribulaciones de *Sur*, aprendí a aquilatar el *tour de force* que representaba la *Revista de Occidente*. Toda nitidez, revelaba a cualquier mirada un poco perspicaz lo muy concertado de “sa sacrète architecture”. Inconfundiblemente orteguiana, se parecía a su director, el joven español que había desembarcado en Buenos Aires hacía siete años; se parecía al

---

<sup>3</sup> *Sur*, núm. 241, 1956, pp. 206-220.

desconocido que entró a nuestro puerto y salió de él, pocos meses después, más que conocido: reconocido.

Pero pese a la calidad de los caracteres, a la calidad del pensar que dispensaban las páginas de aquella nueva revista, el tiempo estaba, seguía fuera de sus goznes. Y si en 1923 ese hecho, cada vez más patente, lo preocupaba al “espectador”, en 1930 lo obsesionaba.

[...]

Pero el mundo andaba a tumbos. Y el mundo, *nuestra circunstancia*, nos dolía cada vez más. Quizá el dolor fuera necesario para conducirnos a un “bien” difícil de alcanzar si el dolor no nos sacaba bruscamente de nuestras rutinas [...].

[...]

Cuando le escribí a Ortega para informarle de mi proyecto de revista, pidiéndole consejo, me contestó que si la cosa se realizaba yo debía escribir, para el futuro “Sur”, en un tono tan personal como el de Montaigne, sobre los temas más personales que se me ocurrieran. Memorias, cartas, por ejemplo. A ese consejo obedezco en este momento

[...]

A Ortega, mi amigo de las ideas claras, le hubiera complacido esta precisión. La jara, que huele a incienso, no es *incienso*. Ésta es su particularidad. Y la pongo entre sus libros porque no tengo nada más vivo que ofrecerle, en la hora de su muerte.

## VII

### La muerte de José Ortega y Gasset<sup>4</sup> (Fragmentos)

José Lezama Lima

Ya hoy lo podemos complacer, pues le acaba de llegar la gracia de la complacencia trascendente, ya le podemos decir Ortega el americano. La extrañeza del americano en el idioma, su voluntariosa o soterrada desconfianza de las palabras, hasta que una a una se decide a descubrirlas, a desgarrarlas en cada instante germinativo, estaba vivaz en él. Sabía que no podía disfrutar del idioma en blanda siesta, sino apoderarse de él como una conquista, como un comienzo. Ni el calvado aticismo, máscara de tanta endeblez y ñoñería, ni las elegancias minuciosas de la sensación en sus reflejos, ni el rodaballo perifoloso. No apetecía la tradición como disfrute, sino el disfrute de una tradición matinal, reciente, descubierta. Primera de sus hazañas: frente a la mortandad del verbo hispánico de sus comienzos, levantarse a la eficacia conquistadora del idioma [...]

Sabía que en España el labriego y el cortesano a la manera de Garcilaso, habían cantado y danzado, para el mejor gusto o el éxtasis, pero quedaba el fragmento del escritor, que no le correspondía al campesino, que tenía que comenzar su aventura. Que desde siglos había perdido carácter, energía, desenfado, o para decirlo en el lenguaje de los músicos, “su alegría majestuosa [...]

[...] Y Ortega comprendió que había que despellejar aquel falso ordenamiento que dañaba lo hispánico. “La perdurable modorra de idiotéz y egoísmo que ha sido durante tres siglos de nuestra historia”. Se enfrentó hasta su muerte con esa idiotéz combatió, hasta que una mezquina circunstancia histórica le cerró todas las puertas, esa modorra. Pero aún hay ás en esa valentía, señalar el tránsito de Castilla, medieval, mística, creadora, a pura escenografía, a retórica de la llaneza [...]

Y esa colonización, revés de la minoritaria inglesa, según él subraya, había sido hecha por el pueblo. Todo lo había hecho el pueblo, pero lo que él no había hecho, marchaba a la deriva sin pulso formativo. Entonces fue cuando Ortega precisó el destino que le quedaba por realizar a “los mejores”. A su formación, a su responsabilidad, a lo necesario de su universalidad, dedicó sus mejores vigilancias. Es decir, al lado del pueblo hispánico, creador de voz y numerados pies danzables, grave de guitarras romanceras, acarreo de las mejores resistencias, el ejercicio místico para construirse en “los mejores”. No era

---

<sup>4</sup> *Orígenes*, núm. 40, 1956, pp. 76-78.

aristocracia sin raíces, como afirman superficiales, sino la elaboración y cuidado de los bíblicos “vasos de elección”.

De ese destino derivó su concepción de la esencial frustración del hombre dentro de la órbita hispana. “Todo español lleva dentro, como un hombre muerto, un hombre que pudo nacer y no nació”. Frente a la trágica decisión de esa frase, es innegable que Ortega y Gasset se empeñó toda su vida en superar esa frustración, ese no habitar su destino del hombre hispánico. En el señalamiento de esa frustración, no hubo pesimismo en Ortega, sino virtudes aurales, enérgicas flechas elevadas a un más alto potencial hispánico. Los que se contentaban y aprovechaban de esa frustración, mirarán siempre con recelo maligno ese esplendor, ese triunfo de la inteligencia, ese recio señorío mostrad por Ortega para combatir las enfermedades de su circunstancia y su tiempo.

Huyendo del yo trascendental de los alemanes, trampa mística para los místicos, no se detuvo en la alabanza del Dios en Castilla. Para no caer en el panteísmo alemán desconfió del misticismo español, y pareció siempre huir de todo diálogo teocrático. Pero el frailecito incandescente y el morabito máximo, como él llamaba a dos de las más esenciales figuras de la historia de España, estarán allí para contestar a las preguntas que él no satisfizo. Pero él era también un místico del fervor del conocimiento, del apetito de las esencias. La sobriedad de su muerte, rodeado de cosas muy esenciales, la maligna incompreensión que se complació en escarnecerlo durante sus últimos años, hicieron que de nuevo en él esplendiese la antigua grandeza castellana. A su espíritu de fineza, a la noble voracidad de su fervor humanístico a la rectitud de su señorío, a la sobriedad de su muerte, el homenaje, un angustioso detenernos en la marcha, de los que trabajamos en *Orígenes*.

## VIII

### Nota de un mal lector<sup>5</sup>

Jorge Luis Borges

Ortega continuó la labor iniciada por Unamuno, que fue de enriquecer, ahondar y ensanchar el diálogo español. Este, durante el siglo pasado, casi no se aplicaba a otra cosa que a la reivindicación colérica o lastimera: su tarea habitual era probar que ningún español ya había hecho lo que después hizo un francés con aplauso. A la mediocridad de la materia correspondía la mediocridad de la forma: se afirmaba la primacía del castellano y al mismo tiempo se quería reducirlo a los idiotismos recopilados en el *Cuento de cuentos* y al fatigoso refraneo de Sancho. Así, de paradójico modo, los literatos españoles buscaron la grandeza del español en las aldeanerías y frusilerías rechazadas por Cervantes y por Quevedo... Unamuno y Ortega trajeron otros temas y mas perplejidades eternos de la filosofía. ¿Cómo no agradecer esta obra benéfica, útil a España y a cuantos compartimos su idioma?

A lo largo de los años, he frecuentado los libros de Unamuno y con ellos he acabado por establecer, pese a las “imperfectas simpatías” de que Charles Lamb habló, una relación parecida a la amistad. No he merecido esa relación con los libros de Ortega. Algo me apartó siempre de su lectura, algo me impidió superar los índices y los párrafos iniciales. Sospecho que el obstáculo era su estilo. Ortega, hombre de lecturas abstractas y de disciplina dialéctica, se dejaba embelesar por los artificios más triviales de la literatura que evidentemente conocía poco, y los prodigaba en su obra. Hay mentes que proceden por imágenes (Chesterton, Hugo) y otras por vía silogística y lógica (Spinoza, Bradley). Ortega no se resignó a no salir de esta segunda categoría, y algo —modestia o vanidad o afán de aventura— lo movió a exornar sus razones con inconvenientes y superficiales metáforas. En Unamuno no incomoda el mal gusto, porque está justificado y como arrebatado por la pasión; el de Ortega como el de Baltasar Gracián, es menos tolerable, porque ha sido fabricado en frío.

Los estoicos declararon que el universo forma un solo organismo; es harto posible que yo, por obra de la secreta simpatía que une a todas sus partes, deba algo o mucho a Ortega y Gasset, cuyos volúmenes apenas he hojeado. Cuarenta años de experiencia me han enseñado que, en general, los *otros* tienen razón. Algunas vez juzgué inexplicable que las generaciones de los hombres veneraran a Cervantes y no a Quevedo; hoy no veo nada misterioso en tal preferencia- Quizá algún día no me parecerá misteriosa la fama que hoy consagra a Ortega y Gasset.

Buenos Aires enero de 1956.

---

<sup>5</sup> *Ciclón*, no. 1, vol.III, enero de 1956.

## IX

### Colaboraciones argentinas en *Orígenes*

Anderson Imbert, Enrique. "La muralla (cuento argentino)", no. 27, 1951.

Barbieri, Vicente. "Hay un hombre", no. 33, 1953.

Fernández, Macedonio. "Psicología del caballo ecuestre", no. 19, 1948.

Gombrowicz, Witold. "Filimor forrado de niño", no. 11, 1946

González Lanuza, Eduardo. "Pudiera ser", no. 33, 1953.

Lida, María Rosa. "Dido en la poesía de Chaucer", no. 4, 1944.

—. "*Argenis*, o de la caducidad en el arte", no. 33, 1955.

Obieta, Adolfo. "El hombre que se zambulló en la espalda", no. 40, 1956.

—. "*Ferdydurke* de Witold Gombrowicz", no.17, 1948.

—. "Un país de Kafka en América", no. 13, 1947.

Peyrou, Graziella. "La herida", no. 16, 1947.

—. "Lázaro", no. 34, 1953.

Romero, Francisco. "Apócrifo del apócrifo. Caminos de provincia", no. 33, 1953.

Schultz de Mantonavi, Fryda. "La tierra incógnita", no. 28, 1951.

—. "Pequeño infierno", no. 32, 1952.

Wilcock, Juan Rodolfo. "Monólogo de Alejandro", no. 12, 1946.

X.

**Notas y reseñas en *Orígenes***

Fernández Retamar, Roberto. "América, Murena, Borges", no. 38, 1955, pp. 53-56.

García Marruz, Fina. "Nota sobre *Espacios métricos*. Silvina Ocampo", no. 11, 1946.

Piñera, Virgilio. "Nota sobre Literatura argentina hoy", no. 13, 1947, pp. 40-45.

Rodríguez Feo, José. "El pragmatismo del absurdo, o la humorística de Macedonio Fernández", no. 4, 1944, pp. 43-45.

Vitier, Cintio. "Las Ratas", no. 3, 1944., pp. 40-43.

\_\_. "En torno a la poesía de Jorge Luis Borges", no. 6, 1945, pp. 33-42.

## XI

### Colaboraciones originistas en *Sur*

Piñera, Virgilio. "El enemigo", no. 236, septiembre-octubre, 1955, pp. 52-57.

—. "La carne", "El infierno", no. 242, septiembre-octubre, 1956, pp. 17-19.

—. "La gran escalera del palacio legislativo", no. 251, marzo-abril, 1958, pp. 25-27.

—. "*Por Vínculos sutiles* de Giselda Zani (B.A, Emecé, 1958)", no. 253, julio-agosto, 1958. pp. 95-97.

—. "*Ubú Rey* de Alfred Jarry ( )", no. 255, noviembre diciembre de 1958, pp. 108-110.

Rodríguez Feo, José. "Walt Whitman y la literatura", no.239, marzo-abril, 1956, pp. 13-24.

Rodríguez Tameu, Humberto. "*Cartas de Alcides de Gasperi* (B.A., Criterio, 1958)", no. 252, mayo-junio, 1958, pp. 86-87.

—. "*El solitario* de Guy Des Cars (B. A., Emecé, 1958)", no. 255, Noviembre-diciembre, 1958, pp. 104-105.

## XII.

### Notas y reseñas en *Sur*

#### En “Notas” y “Libros”:

Prati, María Victoria. “*Monólogo de Don Quijote* de Gastón Baquero”, no. 83, agosto de 1941, pp.96.

—. “Revista Universidad de La Habana, no. 34, en-feb., 1941”, no. 84, septiembre de 1941, pp.781

Schóo, Ernesto. “*Cuentos Fríos* de Virgilio Piñera (B.A., Losada, 1956)”, no. 245, marzo-abril, 1957, pp. 108-111.

#### En “Revistas” y “Calendario”:

Prati, María Victoria. “*Revista Bimestre Cubana*, may-jun, 1941”, no. 85, octubre de 1941, p.97

—. “*Espuela de plata*, no. H, Ag., 1941”, no. 88, enero de 1942, p. 76

—. “*Revista universidad de La Habana*, no. 35, mar-abr., 1941”, no. 88, enero de 1942, p. 75

—. “*Revista Bimestre de Cuba*, jul-may, 1941”, no. 88, enero de 1942, p.75

—. “*Revista bimestre de Cuba*, jul-ag, 1941”, no.89, febrero de 1942, p. 85

Sabato, Ernesto, “*Nadie Parecía*, may- jun, 1943”, no. 104, junio de 1943, p.123.

### XIII

#### Contra los poetas<sup>6</sup>

Witold Gombrowicz

Sería más razonable de mi parte no meterme en temas drásticos porque me encuentro en desventaja. Soy un forastero totalmente desconocido, carezco de autoridad y mi castellano es un niño de pocos años que apenas sabe hablar. No puedo hacer frases potentes, ni ágiles, ni distinguidas, ni finas, pero ¿quién sabe si esta dieta obligatoria no resultará buena para la salud? A veces me gustaría mandar a todos los escritores del mundo al extranjero, fuera de su propio idioma y fuera de todo ornamento y filigranas verbales, para comprobar qué quedará de ellos entonces. Cuando uno carece de medios para realizar un estudio sutil, bien enlazado verbalmente, sobre, por ejemplo, las rutas de la poesía moderna, empieza a meditar acerca de esas cosas de modo más sencillo, casi elemental y, a lo mejor, demasiado elemental.

No cabe duda de que la tesis de esta nota: que los versos no gustan a casi nadie y que el mundo de la poesía versificada es un mundo ficticio y falsificado, parecerá desesperadamente infantil; y, sin embargo, confieso que los versos no me gustan y hasta me aburren un poco. Lo interesante es que no soy un ignorante absoluto en cuestiones artísticas ni tampoco me falta la sensibilidad poética; y cuando la poesía aparece mezclada con otros elementos, más crudos y prosaicos, por ejemplo en los dramas de Shakespeare, en las obras de Dostoievski, de Pascal, o, sencillamente en el crepúsculo cotidiano, tiemblo como cualquier mortal. Lo que difícilmente aguanta mi naturaleza es el extracto farmacéutico y depurado de la poesía que se llama "poesía pura" y, sobre todo, cuando aparece versificada. Me cansa el canto monótono de esos versos, siempre elevado, me adormecen el ritmo y la rima, me extraña dentro del vocabulario poético cierta "pobreza dentro de la nobleza" (rosas, amor, noche, lirios), y a veces sospecho que todo ese modo de expresión y todo el grupo social que a él se dedica padecen de algún defecto básico.

Yo mismo creía al principio que esto se debía a una particular deficiencia de mi "sensibilidad poética" pero cada vez tomo menos en serio los slogans que abusan de nuestra credulidad. No hay cosa más instructiva que la experiencia y por eso empecé a realizar algunas muy curiosas: leía cualquier poema alterando intencionalmente su orden de tal suerte que se convertía en un absurdo y ninguno de mis oyentes (finos y cultos, por cierto y fervientes admiradores de aquel poeta) advertía la treta; o, analizando en forma detallada el texto de un poema más extenso, comprobaba con asombro que los "admiradores" ni siquiera lo habían leído completo. ¿Cómo puede ser esto entonces?

---

<sup>6</sup> Witold Gombrowicz, "Contra los poetas", *Ciclón*, no. 5, Vol. I, septiembre, 1955, pp. 9-16.

¿Admirarlo tanto y no leerlo? ¿Gozar tanto de la "precisión matemática" de las palabras y no percibir una fundamental alteración en el orden de la expresión? Pero lo que pasa es que todo este cúmulo de ficticios goces, admiraciones y deleites está basado sobre un convenio de mutua discreción: cuando alguien declara que le encanta la poesía de Valéry es mejor no acosarlo demasiado con indiscretas investigaciones, porque entonces se pondría en evidencia una realidad tan distinta de todo lo que nos imaginamos, y tan sarcástica, que nos sentiríamos sumamente molestos. El que deja por un momento las conversaciones del juego artístico, enseguida tropieza con un enorme montón de ficciones y falsificaciones, cual un escolástico escapado de los principios aristotélicos.

Me encontré, pues, cara a cara con el siguiente dilema: miles de hombres hacen versos; otros miles les demuestran gran admiración; grandes genios se expresan por medio del verso; desde tiempos inmemoriales el poeta y los versos son venerados; y frente a esa montaña de gloria -yo, con mi convicción de que la misa poética se efectúa en el vacío casi completo.

¡Valor, señores! En vez de huir de ese hecho expresamente, tratemos de buscar sus causas como si fuese un hecho como cualquier otro.

### **Poesía pura y azúcar puro**

¿Por qué no me gusta la poesía pura? Por las mismas razones por las cuales no me gusta el azúcar "puro". El azúcar encanta cuando lo tomamos junto con el café, pero nadie se comería un plato de azúcar: sería ya demasiado. Es el exceso lo que cansa en la poesía: exceso de la poesía, exceso de palabras poéticas, exceso de metáforas, exceso de nobleza, exceso de depuración y de condensación que asemejan los versos a un producto químico.

¿Cómo hemos llegado a este grado de exceso? Cuando un hombre se expresa en forma natural, es decir en prosa, su habla abarca una gama infinita de elementos que reflejan su naturaleza entera; pero he aquí que vienen los poetas y proceden a eliminar gradualmente del habla humana todo elemento apoético, en vez de hablar empiezan a cantar y de hombres se convierten en bardos y vates, consagrándose única y exclusivamente al canto. Cuando un trabajo semejante de depuración y eliminación se mantiene durante siglos llégase a una síntesis tan perfecta que no quedan más que unas pocas notas y la monotonía tiene que invadir forzosamente el campo del mejor poeta. El estilo se deshumaniza; el poeta no toma como punto de partida la sensibilidad del hombre común sino la de otro poeta, una sensibilidad "profesional" y, entre los profesionales, se crea un lenguaje tan inaccesible como los otros dialectos técnicos; y, subiendo unos sobre los hombros de otros, forman una pirámide cuya punta ya se pierde en el cielo, mientras

nosotros nos quedamos abajo algo confundidos. Pero lo más importante es que todos ellos se vuelven esclavos de su instrumento porque esa forma es ya tan rígida y precisa, sagrada y consagrada que deja de ser un medio de expresión: y podemos definir al poeta profesional como un ser que no se puede expresar a sí mismo porque tiene que expresar los versos.

Por más que se diga que el arte es una especie de clave, que el arte de la poesía consiste precisamente en lograr una infinidad de matices con pocos elementos, tales y parecidos argumentos no ocultarán el primordial fenómeno de que con la máquina del verbo poético ha ocurrido lo mismo que con todas las demás máquinas, pues en vez de servir a su dueño se ha convertido en un fin en sí; y, francamente, una reacción contra ese estado de cosas parece aún más justificada aquí que en otros campos porque aquí estamos en el terreno del humanismo "par excellence". Existen dos formas de humanismo básicas y diametralmente opuestas: una que podríamos llamar "religiosa" que coloca al hombre de rodillas ante la obra cultural de la humanidad y otra, laica, que trata de recuperar la soberanía del hombre frente a sus dioses y sus musas. El abuso de cualquiera de estas formas tiene que provocar una reacción y es cierto que una reacción así contra la poesía sería hoy totalmente justificada porque, de vez en cuando, hay que parar por un momento la producción cultural para ver si lo que producimos tiene todavía alguna vinculación con nosotros. Posiblemente los que han tenido la oportunidad de leer algún texto artístico mío se sentirán extrañados por lo que digo, ya que soy en apariencia un autor típicamente moderno, difícil, complicado y aun a veces -quien sabe- aburrido. Pero, téngase en cuenta que yo no aconsejo a nadie prescindir de la perfección ya alcanzada, sino que considero que esta perfección, este aristocrático hermetismo del arte deben ser compensados de algún modo y que, por ejemplo, cuanto más el artista es refinado, tanto más debe tomar en cuenta a los hombres menos refinados y cuanto más es idealista tanto más debe ser realista. Este equilibrio a base de compensaciones y antinomias es el fundamento de todo buen estilo, más, en los poemas no lo encontraremos, y tampoco se puede notar en la prosa moderna influenciada por el espíritu de la poesía. Libros como "La muerte de Virgilio", de Herman Broch o aun el celebrado "Ulises" de Joyce resultan imposibles de leer por ser demasiado "artísticos". Todo allí es perfecto, profundo, grandioso, elevado y, al mismo tiempo, nada nos interesa porque sus autores no lo han escrito para nosotros sino para el Dios del Arte.

Pero la poesía pura además de constituir un estilo hermético y unilateral, constituye también un mundo hermético. Y sus debilidades aparecen con más crudeza aún, cuando se contempla el mundo de los poetas en su aspecto social. Los poetas escriben para los poetas. Los poetas son los que rinden homenaje a su propio trabajo y todo este mundo se

parece mucho a cualquier otro de los tantos y tantos mundos especializados y herméticos que dividen la sociedad contemporánea. Los ajedrecistas consideran el ajedrez como la cumbre de la creación humana, tienen sus jerarquías, hablan de Capablanca como los poetas hablan de Mallarmé y, mutuamente, se rinden todos los honores. Pero el ajedrez es un juego mientras que la poesía es algo más serio y lo que resulta simpático en los ajedrecistas, en los poetas es signo de una mezquindad imperdonable. La primera consecuencia del aislamiento social de los poetas es que en el mundo poético todo se hincha, y aún los creadores mediocres llegan a adquirir dimensiones apocalípticas y, por el mismo motivo, los problemas de poca monta cobran una trascendencia que asusta. Hace tiempo hubo entre los poetas una gran polémica sobre la famosa cuestión de las asonancias y parecía que la suerte del universo dependía del hecho de si es posible rimar "espesura" y "susurran". Es lo que sucede cuando el espíritu gremial domina al universal.

La segunda consecuencia es aún más desagradable: el poeta no sabe defenderse de sus enemigos. Y así vemos cómo en el terreno personal y social se pone en evidencia la misma estrechez de estilo que hemos mencionado más arriba. El estilo no es otra cosa sino una actitud espiritual frente al mundo, pero hay varios y el mundo de un zapatero o de un militar tiene poco que ver con el mundo de los versos: como los poetas viven entre ellos y entre ellos forman su estilo, eludiendo todo contacto con ambientes distintos, quedan dolorosamente indefensos frente a los que no comparten sus credos. Lo único que son capaces de hacer, cuando se ven atacados es afirmar que la poesía es un don de los dioses, indignarse contra el profano o lamentarse por la barbarie de nuestros tiempos lo que, por cierto, resulta bastante gratuito. El poeta se dirige sólo a aquel que ya está compenetrado con la poesía, es decir a uno que ya es poeta, pero esto es como si un cura endilgara su sermón a otro cura. ¡Cuánta más importancia tiene, sin embargo, para nuestra formación el enemigo que el amigo! Sólo frente al enemigo podemos verificar plenamente nuestra razón de ser y sólo él nos procura la clave de nuestros puntos débiles y nos pone el sello de la universalidad. ¿Por qué, entonces, los poetas huyen ante el choque salvador? Ah, porque carecen de medios, de actitud, de estilo para afrontarlo. ¿Y por qué les faltan estos medios? Ah, porque eluden el choque.

### **El vate y el ridículo**

La más seria dificultad de orden personal y social que debe afrontar el poeta proviene de que él, considerándose superior como sacerdote de la poesía, se dirige a sus oyentes desde más arriba; pero los oyentes no siempre reconocen su derecho a la superioridad y no quieren oírlo desde abajo. Cuanto más aumenta el número de personas que ponen en duda el valor de los poemas y faltan el respeto al culto, tanto más delicada y cercana al ridículo se vuelve la actitud del vate. Mas, por otra parte, crece también el número de los

poetas y a todos los excesos de la poesía ya enumerados hay que añadir el exceso de bardos y el exceso de versos.

Estas ultrademocráticas cifras minan desde el interior la aristocrática y orgullosa actitud del mundo de los poetas y nada más comprometedor, en ese sentido, que cuando se los ve a todos reunidos, por ejemplo, en un congreso: una muchedumbre de seres excepcionales. Un artista que en verdad se preocupe por la forma buscaría alguna salida a este callejón, porque sin duda estos problemas en apariencia sólo personales están estrechamente vinculados con el arte y la voz del poeta no suena bien, ni puede ser seria y convincente mientras él mismo quede ridiculizado por tales contrastes.

Un artista creador y vital no vacilaría en cambiar totalmente de actitud y, por ejemplo, él desde abajo se dirigiría a la gente: como el que pide el favor de ser reconocido y aceptado o como el que canta pero al mismo tiempo sabe que aburre. Podría también proclamar públicamente esas antinomias y escribir sus versos sin estar satisfecho de ellos y anhelando ser cambiado y renovado por el choque regenerador con los demás hombres. Pero no es posible exigir tanto a los que dedican toda su energía a la "depuración" de su rima. Los poetas siguen agarrándose febrilmente a una autoridad que no tienen y embriagándose a sí mismos con la ilusión del poder. ¡Qué ilusos! De cada diez poemas uno por lo menos cantará el poder del Verbo y la elevada misión del Poeta lo que, justamente, demuestra que el Verbo y la Misión están en peligro... y los estudios o reseñas sobre poesía nos procuran una rara impresión: porque su inteligencia, sutileza y finura están en contraste con el tono que es a la vez ingenuo y pretencioso. Todavía no han comprendido los poetas que de la poesía no se puede hablar en tono poético y por eso sus revistas están llenas de poetizaciones sobre la poesía muy a menudo horripilantes por su estéril malabarismo verbal. A esos pecados mortales contra el estilo los lleva el temor que sienten ante la realidad y la necesidad de encontrar a toda costa una afirmación de su quebrantado prestigio.

### **Formas de la salvación**

La ceguera voluntaria se nota también en ese simplismo tremendo en que caen hombres, por otra parte muy inteligentes, cuando se trata de su suerte. Muchos poetas pretenden salvarse de las dificultades expuestas más arriba declarando que ellos escriben sólo para sí mismos, para su propio goce estético aunque al mismo tiempo hacen lo posible por publicar sus obras. Otros buscan la salvación en el marxismo y afirman con toda seriedad que el pueblo es capaz de asimilar sus refinadísimos y difíciles poemas, productos de siglos de cultura. Ahora la mayoría de los poetas cree firmemente en la repercusión social de los versos y nos dirán extrañados: "Pero cómo puede usted dudar... Vea las muchedumbres que asisten a cada recital poético. ¡Cuántas ediciones se publican! Cuánto

se escribe sobre la poesía y cuán admirados son los que conducen a los pueblos por el camino de la Belleza."

No se les ocurre pensar que en un recital poético es casi imposible asimilar un verso (porque no basta escuchar un verso moderno una sola vez para entenderlo), que miles de libros se compran para no ser leídos nunca, que los que escriben en los periódicos sobre poesía son poetas y que los pueblos admiran sus poetas porque necesitan mitos. No se dan cuenta que si las escuelas no enseñan a los niños el culto de los poetas en sus tristes y tan formales clases de idioma nacional y si este culto no se mantuviera todavía por inercia entre los adultos nadie, fuera de unos pocos aficionados, se interesaría en ellos. No quieren ver que esa supuesta admiración por el canto versificado es en realidad el resultado de muchos factores como la tradición, la imitación y, aun otros como el sentimiento religioso o la afición deportiva (porque asistimos a un recital poético del mismo modo que a una misa -sin comprenderlo- y sólo cumpliendo un acto de presencia frente a un rito; y porque nos interesa la carrera de los poetas hacia la gloria así como nos interesan las carreras de caballos); no, ese complicado proceso de la reacción de las multitudes se reduce para ellos a la fórmula: "el verso encanta porque es bello..."

Que me disculpen los poetas. Yo no los ataco para molestarlos y gustoso tributaré homenaje a los altos valores personales de muchos de ellos; sin embargo ya se ha colmado el cáliz de sus pecados. Hay que abrir las ventanas de esta hermética casa y sacar sus habitantes al aire fresco, hay que sacudir la pesada, majestuosa y rígida forma que los abrumba. Poco me importa que digáis pestes de mí y de mi nota. -¿Acaso puedo esperar que aceptéis un juicio que os quita la razón de ser?- Y, además, mis palabras están destinadas a la nueva generación. El mundo se vería en situación desesperada si cada año no entrase un nuevo contingente de seres humanos, frescos, libres del pasado, no comprometidos con nadie ni con nada, no paralizados por puestos, glorias, obligaciones y responsabilidades, seres, en fin, no definidos por lo que ya han hecho y por lo tanto, libres para elegir

## Bibliografía

### Revistas Consultadas

*Ciclón*. La Habana: Vol. 1, nos. 1-5, enero-Septiembre de 1955 y Vol. 2 no. 1 enero 1956, edición original.

*Contorno*. Buenos Aires: números 1-7-8 (1953-1956), edición original.

*Espuela de Plata*. La Habana: (1939-1941), colección completa. Edición facsimilar, Edición y Prólogo de Gema Areta. Sevilla: Renacimiento, 2003.

*Nadie Parecía*. La Habana: I-V; VIII-X, septiembre de 1942-enero 1943; septiembre 1943-marzo de 1944, edición original.

*Orígenes*. La Habana: (1944-1956), colección completa. Edición facsimilar, Introducción e índice de Marcelo Uribe. Madrid/México, Turner /El Equilibrista, 1992.

*Sur*. Buenos Aires: números 1 a 341 (1931-1970), edición original.

### Bibliografía crítica

Abreo Gómez, Ermilio. *La revistas literarias de México*. México: Instituto nacional de bellas artes, 1963

Acosta, Carmen Elisa. *Lectores, lecturas y leídas: historia de una seducción en el siglo XIX*. Bogotá: ICFES, 1999.

Almeida, Iván, "Seis problemas para don Isidro Parodi y la teología literaria de Borges". En: *Variaciones Borges*, nº 6, Aarhus: 1998.

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Hachete, 1983.

Arcos, Jorge Luis. *Historia de la literatura cubana*. T. II. La Habana: Letras Cubanas, 2002.

—. *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*. La Habana: Ediciones Unión, 1990.

—. *Orígenes. La pobreza irradiante*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1994.

Ardao, Arturo. *La inteligencia Latinoamericana*. Montevideo: Universidad de la República del Uruguay, 1996.

Baquero, Gastón. "Tendencias de nuestra literatura". *Anuario cultural de Cuba 1943*. La Habana: Dirección General de Relaciones Culturales, 1944.

Barcia, Pedro Luis. *Pedro Henríquez Ureña y la Argentina*. Santo Domingo: Secretaría de Estado de Educación, 1994.

Barradas, Efraín. *La revista "Orígenes"*. Princeton University: 1978 (microfilm).

Basaldúa, Héctor (ed.). *Testimonios sobre Victoria Ocampo*. Buenos Aires: s.p., n.s., 1962.

Barquet, Jesús. "El grupo Orígenes y España". *Cuadernos hispanoamericanos*, no. 513, marzo, 1993, pp. 31-47.

—. *Consagración de La Habana. Las peculiaridades del grupo Orígenes en el proceso cultural cubano*. Miami: University of Miami, Iberian Studies North-South Center, 1992.

—. *El grupo y la eticidad cubana: recuento de un proceso*. Tesis, Thane University, New Orleans: Ann Arbor University, Microfilms International, 1990.

Bastos, María Luisa, "Escrituras ajenas, expresión propia: Sur y los testimonios de Victoria Ocampo". *Revista Iberoamericana*, nº 110-111. Pittsburgh: 1980.

Bianco, José. *Ficción y reflexión*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Bioy Casares, Adolfo; Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.

Bioy Casares, Adolfo y Borges Jorge Luis. *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

Borges, Jorge Luis. *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en <<El Hogar>> (1936-1939)*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1986

Bourdieu, Pierre. "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método." *Criterios*, nº 25-28, enero – diciembre. La Habana: 1989-1990.

Burger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2000.

Cabrera Infante, Guillermo. *Vidas para leerlas*. Madrid: Alfaguara, 1998.

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

Chacón A. (prólogo y selección). *Poesía y poética del grupo Orígenes*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994.

Chartier, Roger. "La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones". *Punto de Vista*, año XIII, No. 39, diciembre, Buenos Aires: 1990.

Chazarreta, Daniela. "Muerte de Narciso, poema-umbral de orbe lezamino". *Orbis Tertius*, X, nº 11. La Plata: 2005.

Cortazar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. T. 2. México: Siglo XXI Editores, 2005.

Cruz, Arnaldo. *El primitivo implorante. El sistema poético del mundo de José Lezama Lima*. Ámsterdam: Rodopi, 1994.

Delgado, Verónica. *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias 1896-1913*. Tesis doctoral. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2006.

Díaz Infante, Duanel. *Límites del origenismo*. Madrid: Editorial Colibrí, 2005.

Díaz Quiñones, Arcadio. *Cintio Vitier. La memoria integradora*. San Juan: s.n., 1987.

Espinoza Domínguez, Carlos. *Cercanía de Lezama Lima*. La Habana: Letras Cubanas, 1986.

Esquenazi-Mayo, Roberto. *A Survey of Cuban Revistas 1902-1958*. Washington: Library of Congress, 1993.

Fernandez Moreno, Cesar. *La realidad y los papeles*, Madrid: Aguilar, 1967

Fernández Retamar, Roberto. *Orígenes como revista*, Santa Fe de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1994.

Frank, Waldo. *Nuestra América*. Buenos Aires: BABEL - Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias, 1929.

García Márquez, Gabriel, Plinio Apuleyo Mendoza. *El olor de la Guayaba*. Bogotá: Oveja Negra, 1982.

García Marruz, Fina. *Familia de Orígenes*. La Habana: Ediciones Unión, 1997.

García Vega, Lorenzo. *Los años de Orígenes*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1979.

Gombrowicz, Rita. *Gombrowicz en Argentina 1939-1963*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2008.

Gramuglio, María Teresa. "Bioy, Borges y *Sur*. Diálogos y duelos". *Punto de vista* no. 34, julio. Buenos Aires: 1989.

—. "Hacia una antología de *Sur*.". En *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, de Saúl Sosnowski. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1999.

—. “La dinámica de la literatura en la Argentina de los años treinta: protagonistas, posiciones, debates”, en Alejandro Cattaruzza (ed.), *Nueva Historia Argentina*, tomo VIII. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

—. “Posiciones de Sur en el espacio literario. Una política de la cultura”. En Sylvia Saíta *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 9. (Noé Jitrik ed.). Buenos Aires: Emecé Editores, 2003.

—. “Sur: construcción del grupo y proyecto cultural”. *Punto de vista*, nº 17, abril-junio. Buenos Aires: 1983.

Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica, 1984.

Gutiérrez Girardot, Rafael. *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Ediciones Cave canes, 1989.

Halpering Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza, 1980.

Howland Bustamante, Sergio. *Historia de la literatura mexicana, con algunas notas sobre literatura de Hispanoamérica*. México: Trillas, 1970.

Jurado, Fabio (comp). *Mito: 50 años después (1955-2005). Una selección de ensayos*. Bogotá: Random House Mondadori/Universidad Nacional de Colombia, 2005.

Kansepolsky, Adriana. “Acerca de algunos extranjeros: de *Orígenes* a *Ciclón*”. *Revista Iberoamericana* LXX, nº 208-209, julio-diciembre. Pittsburgh: 2004 (2).

—. “Orígenes/Sur: el murmullo de una conversación americana”. *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina*, editado por Javier Lazarte, 383-399. Caracas: La Nave va, 2001.

—. *Un dibujo del mundo. Extranjeros en Orígenes*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004 (1).

King, John. *Sur: estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Lafforge, Jorge Raúl y Jorge Rivera. *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Calicanto Editorial, 1977.

Lafleur, Héctor René. *Las revistas literarias argentinas*. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas, 1962.

Lezama Lima, José. *Archivo de José Lezama Lima: miscelánea*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramon Areces, 1998.

—. *Cartas (1939-1976)*. Madrid: Orígenes, 1979.

- . *Coloquio con Juan Ramón Jiménez (1937)*. Vol. 2. México: Aguilar, 1997.
- . *Como las cartas no llegan* (Ciro Bianchi Ross Comp.). La Habana: Ediciones Unión, 2000.
- . *Diarios: 1939-49, 1956-58*. México: Era, 1994.
- . *El reino de la imagen*. Editado por Julio Ortega. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.
- . *La visualidad infinita*. Editado por David Huerta. La Habana: Letras Cubanas, 1994.
- López Campillo, Evelyne. *La revista de occidente y la formación de minorías (1923-1936)*. Madrid: Taurus, 1972.
- Marengo, María del Carmen. "El mundo cultural de H. Bustos Domecq o ¿quién leyó estos libros?". *Escribas. Revista de la Escuela de Letras*, no. 2. Universidad Nacional de Córdoba: diciembre, 2002.
- Masotta, Óscar. "Sur o el antiperonismo colonialista". *Contorno*, no. 7-8, julio de 1956.
- Matraix, Remedios. *La escritura de lo posible*. Lérida: Ediciones de la Universidad de Lleida, 2000.
- Matamoro, Blas. *Genio y figura de Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Eudeba, 1986.
- Medin, Tzvi. *Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*. México: F.C.E., 1994.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: F. C.E., 1996.
- Ocampo, Victoria. *Autobiografía*. Editado por Francisco Ayala. Madrid: Alianza, 1991.
- . *De Francesca a Beatriz*. Buenos Aires: Sur, 1963.
- . *Testimonios (1950-1957)*, 5ta Serie. Buenos Aires: Sur, 1957.
- . *Testimonios (1957-1962)*, 6ta. Serie. Buenos Aires: Sur, 1963.
- Olea Franco, Rafael (comp). *In memoriam Jorge Luis Borges*. México: Colmex, 2008.
- Oliver, María Rosa. *La vida cotidiana*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- Pageux, Daniel-Henri. "De la imaginaria cultural al imaginario", en Pierre Brune e Yves Chevrel. *Compendio de literatura comparada*. México: Siglo XXI Editores, 1994.
- Parodi, Cristina. "Una argentina virtual. El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq". *Variaciones Borges*, N° 6, Aarhus: 1998
- . "Borges y la subversión del modelo policial". En, Olea Franco, Rafael (ed.). *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México: El Colegio de México, 1999.

Pasternac, Nora. *Sur: una revista en la tormenta. Los años de formación (1931-1944)*. Buenos Aires: Paradiso, 2002.

Paz Leston, Eduardo. *El proyecto de la revista Sur*. Vol. 4, de *Historia de la literatura argentina*, de Susana Zanetti (comp). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980-1986.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Bogotá: Oveja Negra, 1985.

Pérez León, Roberto. *Tiempo de ciclón*. La Habana: Ediciones Unión, 1995.

Piñera, Virgilio. "La vida tal cual". *Unión* 10, año III, abril-mayo. La Habana: 1990.

Podlubne, Judith. "El joven Bianco: de La Nación a Sur" *Boletín del Centro de estudios de teoría y crítica literaria*, Universidad Nacional de Rosario, nº 13/14, diciembre-abril, Rosario: 2007-2008.

—. "Los comienzos de Bianco en Sur". En Daniel Balderston (comp). *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hannover: Ediciones del Norte, 1984

Rexach, Rosario. "El Lyceum de La Habana como institución cultural". *Actas IX*, Madrid: 1986.

Rodríguez Feo, José. "Las revistas Orígenes y Ciclón". *América cahiers du CRICCAL. Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 á 1970*, nº 9/10, Press de la Sorbonne nouvelle, mayo 1990.

—. *Mi correspondencia con Lezama Lima*. La Habana: Ediciones Unión, 2007.

—. *Notas críticas*, 1<sup>era</sup>. Serie. La Habana: Ediciones Unión, 1962.

—. "Prólogo", en Pedro Henríquez Ureña, *Selección de ensayos*. La Habana: Casa de Las Américas, 1965

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

Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Medellín: Universidad de Antioquía, 1999.

Sánchez-Eppler, Benigno. «Orígenes, Lezama Lima y la ética del texto periódico.» *América cahiers du CRICCAL. Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 á 1970*, nº 9/10 Press de la Sorbonne nouvelle, mayo 1990.

Santí, Enrico Mario. "Entrevista con el grupo Orígenes". En, Cristina Viscaino y Eugenio Suárez Galbán. *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima* T. 2. Madrid: Fundamentos, 1984.

—, “Parridiso”. *Hispanic Issue* 94, marzo 1979.

Sarduy, Severo. “El barroco y el neobarroco”, en Cesar Fernández Moreno (ed.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1972.

Sarlo, Beatriz. “Borges en Sur: un episodio de formalismo criollo”. *Punto de Vista*, nº 18, Buenos Aires: 1983.

—.“Intelectuales y revistas: razones de una práctica” *América cahiers du CRICCAL. Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 á 1970*, nº 9/10, Press de la Sorbonne nouvelle mayo 1990.

—.*La máquina cultural: maestras, traductoras y vanguardistas*. Buenos Aires: Planeta, 1998.

—.*Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

—.*Borges. Un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

Sosnowski, Saúl. *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Madrid: Alianza, 1999.

Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía*. Roma: Bulzoni, 1986.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: FCE., 2002.

—.*Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1983.

Stevens, Wallace, José Rodríguez Feo, Beverly Coyle, and Alan Filreis. *Secretaries of the Moon: The Letters of Wallace Stevens & José Rodríguez Feo*. Durham: Duke University Press, 1986.

Tarcus Horacio. *Catálogo de Revistas Culturales Argentinas 1890-2007*. Buenos Aires: CEDINCI, 2007..

—.*Mariátegui en Argentina*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2002

Vázquez, María Celia. “[Literatura y vida. Una lectura de Victoria Ocampo](#)”, *Orbis Tertius*, año XI, No. 12, La Plata: 2006.

Vitier, Cintio. *Cincuenta años de poesía cubana: 1902-1952*. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación/Ediciones del cincuentenario, 1952.

—. “La aventura de Orígenes”. En, José Lezama Lima. *Fascinación de la memoria*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.

—. *Lo cuabano en la poesía*. La Habana: Letras Cubanas, 1970.

Warley, Jorge. “Un acuerdo de orden ético.” *Punto de Vista*, nº 17, Buenos Aires: 1982.

Weinberg, Liliana. *Literatura Latinoamericana. Descolonizar la imaginación*. México: CCYDEL-UNAM, 2004.

—. *Situación del ensayo*. México: CIALC/UNAM, 2006.

Williams, Raymond. *Sociología de la Cultura*. Barcelona: Paidós, 1981.

Williams, Raymond. “The Bloomsbury fraction.” En, *Culture and materialism*. Nueva York: Verso, 2005.

Wilson, Patricia. *La constelación del Sur*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.

—. “Traductores en Sur: teoría y práctica. ” En Lisa Bradford (ed.). *Traducción como cultura*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.

Zambrano, María. “Breve testimonio de un encuentro inacabable”. En, José Lezama Lima, *Paradiso*. Buenos Aires: Colección Archivos , 1988.