ORÍGENES ANTE LAS VANGUARDIAS

POR

JUAN PABLO LUPI

University of California-Santa Barbara

El violín como un brazo lleno de ranas
Comenzó a lanzar gotas de miel evaporada
—José Lezama Lima, “Vieja balada surrealista”

Lezama nos pareció más delirante que todos los
surrealistas

—Fina García Marruz, *La familia de Orígenes*

“Atípica vanguardia sin vanguardismo”. En su ensayo “La aventura de *Orígenes*” (1991) Cintio Vitier acuña esta expresión para formular una categoría hipotética que describiría la constelación de poetas que se reunieron en torno a *Orígenes* (1944-1956), la ya legendaria revista fundada y dirigida por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo. Frecuentemente la ubicación de *Orígenes* ante la vanguardia no suele considerarse como un asunto particularmente complejo. Es bien conocido que tanto los editoriales de la revista como numerosos textos escritos por miembros prominentes del grupo como Vitier, Fina García Marruz y Lezama Lima son evidencia de una clara postura antivanguardista, que hasta puede identificarse —y con buena justificación— como elemento fundacional del grupo. Resulta curioso entonces que luego de haber contribuido activamente a forjar dicho antagonismo, Vitier inicie su mirada retrospectiva hacia el proyecto origenista bajo el signo de la palabra “vanguardia”, aunque sea por medio del oxímoron.

Mi propósito en lo que sigue es mostrar que la cuestión de cómo se relacionan *Orígenes* y el vanguardismo es algo más complicado —y fructífero— que una simple oposición. La expresión “vanguardia sin vanguardismo” está preñada de equívocos que van más allá de las intenciones manifiestas que pudo haber tenido Vitier, y condensa la compleja posición de *Orígenes* y su legado en relación, tanto a las llamadas vanguardias históricas dentro y fuera de Hispanoamérica, como con respecto a algunas propuestas y estéticas de ruptura y subversión más recientes. No se tratará aquí de incurrir en la tergiversación de tomar a *Orígenes* como un grupo vanguardista que no se reconoce como tal. Más bien se trata de sacar la expresión de esa órbita meramente adversativa que asume Vitier y usarla como punto de partida y figuración de una complejidad mucho mayor. En las páginas que siguen, intentaré analizar de qué manera tanto el proyecto de la revista *Orígenes* como el de Lezama Lima se insertan cada uno como eslabones en una cadena que se extiende desde las vanguardias

históricas (representadas en el caso de Cuba por el Grupo Minorista y *revista de avance*) hasta expresiones más recientes de corte neo o posvanguardista, como los análisis de la antropofagia hechos por Haroldo de Campos, o la obra de Severo Sarduy.¹

Antes de indagar cómo se despliega esta cadena, es importante notar que las relaciones entre *Orígenes* y los proyectos vanguardistas pueden ser tanto de oposición y rebeldía, como de afinidad e influencia. En el entramado de relaciones entre *Orígenes* y las vanguardias podemos observar dos niveles de complejidad: uno que se evidencia considerando al “grupo” como un todo y atendiendo a su postura general frente a las variopintas formas que tomó el vanguardismo dentro y fuera de Cuba; otro que se produce desde el interior del grupo, y que pone de manifiesto su diversa constitución. *Orígenes* estuvo lejos de ser un núcleo unificado. Ante el lugar común de etiquetarla simplemente como revista “católica”, conviene recordar que en ella concurren posturas estéticas, políticas e incluso creencias de signos muy distintos. A partir de cada postura se establecieron enlaces y rupturas de tipo muy diverso —e incluso cambiantes con el tiempo— con otras expresiones artísticas y culturales. Otro aspecto que resulta imprescindible tener en mente a la hora de estudiar las relaciones entre Cuba y las actividades vanguardistas² es la excepcionalidad histórica y política de la isla. Cuba había sido el último país en Hispanoamérica en alcanzar la independencia (1902). Mientras las vanguardias surgen en el continente, Cuba aún no llegaba a los veinte años de edad. Es conocido que el efecto que tuvo esta circunstancia fue la llegada tardía de la vanguardia a la isla y que pretendió asumir un rol fundacional, no de ruptura. Esto, como se verá, también lo intentará *Orígenes*, pero de forma distinta. Otro aspecto de la excepcionalidad cubana es obviamente la revolución. Desde el punto de vista de la estética y política vanguardistas, los primeros años de la revolución cubana se presentaron como una posibilidad real de constituir una sociedad y un sistema político propicio para materializar esa vieja aspiración definitoria de las vanguardias que Peter Bürger describe como la voluntad de unir el arte con la praxis de la vida, o usando el término de Walter Benjamin, eliminar lo “aurático” en la obra de arte (Bürger 29-31).³

Es bien conocido que el nacimiento de la república en 1902 no había sido del todo feliz. El enorme peso político y económico que ejercían los Estados Unidos por medio de

¹ Aquí también podría incluirse la obra del poeta y antropólogo argentino Néstor Perlongher. Un análisis pormenorizado de las conexiones entre las obras de Lezama y Perlongher —especialmente en el marco de lo *queer*— merece un estudio aparte aún por hacerse. Me limito a señalar que el interés de Perlongher en Lezama se ubica dentro de un marco más general —y ya anticipado por Lezama— que explota la potencialidad subversiva del barroco sobre el lenguaje, el cuerpo y las producciones culturales.

² Uso “actividad vanguardista” en el sentido de conjunto de prácticas que le da Unruh: la vanguardia no consta exclusivamente de obras literarias o de arte, sino de manifiestos, proclamas, *performances*, exposiciones, actos públicos, etc.

³ Tal vez el órgano que más claramente trató de llevar a cabo este proyecto, y que podría considerarse la última revista de vanguardia en Cuba, fue el semanario *Lunes de Revolución* (1959-1961), dirigido por Guillermo Cabrera Infante y que contó con la participación de Virgilio Piñera. En el primer editorial de la revista, titulado “Una posición”, se lee: “Ahora la Revolución ha roto todas las barreras y le ha permitido al intelectual, al artista, al escritor integrarse a la vida nacional de la que estaban alienados” (citado en Luis 23). *Lunes de Revolución* asumió una decidida actitud de ruptura con el pasado congruente con los principios de refundación política y nacional del

la enmienda Platt y el control de la industria azucarera, sumado al gran desencanto con la dirigencia política, contribuyeron a crear una profunda sensación de vacío y desasosiego. A fin de conjurarla, varios intelectuales se movilizaron bajo el imperativo fundacional de construir una cultura nacional. La manifestación más visible de este proyecto fue la publicación vanguardista *revista de avance* (1927-1930).⁴ *Avance* es un caso ejemplar de cómo las vanguardias en Latinoamérica constituyeron actividades muy distintas al afán de ruptura con la tradición que sirvió de emblema al vanguardismo europeo. En la Cuba de los años veinte no podía afirmarse que existiera propiamente una idea de nación, con su correspondiente tradición o cultura nacionales. Alo sumo existía el legado cultural e intelectual del siglo XIX, pero éste era sólo conocido por una élite y aún estaba por configurarse de manera orgánica. La obra escrita de José Martí, por ejemplo, era relativamente desconocida en los años veinte (Carpentier 171). Si bien suele asociarse la actividad vanguardista a un deseo de “lo nuevo”, en el caso de *avance* lo “nuevo” trató de construirse en relación a un presente fallido, ya que no podía hacerlo en contraposición a lo “viejo”. De hecho, como apunta Francine Masiello, la fundación de lo “nuevo” en tanto discurso de lo nacional consistió paradójicamente en una mirada nostálgica hacia el siglo XIX.⁵

La actividad avancista tomó diversas formas. La más prominente fue el ensayo y el análisis de la sociedad, política y arte de la Cuba naciente. En 1927 se organizó la llamada “Exposición de Arte Nuevo”, la cual marcó un hito en la historia de la plástica cubana. En palabras del avancista Martín Casanovas (1894-1966), en la exposición “se enfrentaron el academicismo y el vanguardismo” (19) subrayando así el espíritu combativo de la vanguardia con la aspiración de construir una primera muestra de un arte genuinamente cubano y moderno. Entre los artistas que participaron en esta exposición estuvieron Amelia

Movimiento 26 de Julio. Esto incluyó un repudio tanto a *Orígenes* como a su sucesora y antagonista *Ciclón*, fundada por Rodríguez Feo después de su ruptura con Lezama. *Lunes de Revolución* nunca dejó de ser un bastión de autonomía intelectual, y ello le costó eventualmente el cierre en 1961 a raíz de la censura oficial al cortometraje independiente *P.M.*, que retrataba la vida nocturna en La Habana. Una vez que el gobierno revolucionario consolidó su poder de vigilancia, conducción y gestión de la actividad cultural y artística, desaparece la posibilidad de llevar adelante un proyecto genuinamente vanguardista.

⁴ Francine Masiello la describe como “the most handsome product of avant-garde creative activity in Cuba and perhaps Spanish America” (4). Los antecesores inmediatos de *revista de avance* fueron el Grupo Minorista (integrado, entre otros, por Alejo Carpentier, Jorge Mañach, Martín Casanovas, Félix Lizaso, Rubén Martínez Villena y Juan Marinello, algunos de los cuales fundarían la revista), y la llamada “Protesta de los Trece”, un manifiesto firmado por integrantes del minorismo denunciando la corrupción de la clase política. En realidad *revista de avance* es el subtítulo de la revista, ya que el título propiamente dicho correspondía al año en que se publicaba cada número. Sigo la convención de Verani de dejar el (sub)título en minúsculas, tal como aparecía en la revista.

⁵ El discurso afrocubano que formó parte del ideal nacional de *avance* fue el correlato de esta mirada hacia el XIX. Masiello señala que un texto clave para el avancismo fue el ensayo de Ramiro Guerra “Azúcar y población en las Antillas”, en el que se explora la economía azucarera y la composición étnica de la Cuba del XIX, contrastándola con los efectos negativos de la nueva economía que importó trabajadores jamaquinos y haitianos y alteró la composición étnica y social de la isla. Paradójicamente, los intelectuales liberales de *avance* se inspiraron en un texto profundamente conservador, adaptando sus tesis nacionalistas sobre la economía agrícola preindependentista para producir el discurso de lo afrocubano (Masiello 21-2).

Peláez y Víctor Manuel García, quienes posteriormente se vincularían con Lezama y los origenistas. Otra actividad muy importante en *avance* y cónsona con su proyecto nacionalista fue la promoción de la llamada “poesía negra” —especialmente en las obras de Ramón Guirao y Emilio Ballagas— y de lo afrocubano como elemento integrador de la sociedad y cultura cubanas.⁶ Además, y en sintonía con el cosmopolitismo característico de muchas vanguardias hispanoamericanas, *avance* publicó a numerosos escritores contemporáneos norteamericanos y europeos.

Un hecho bien conocido y claramente visible a partir de la actividad editorial y ensayística de *avance* es la presencia simultánea de diversas posturas ideológicas: desde la izquierda representada por Juan Marinello, Martín Casanovas o Alejo Carpentier, al liberalismo de Jorge Mañach o Francisco Ichaso. Sin embargo, a pesar de los desencuentros ideológicos, algo que unía a buena parte de la generación avancista era un profundo escepticismo frente a las vanguardias europeas. Por ejemplo, los textos de Jorge Mañach publicados en *avance* revelan tanto su temple de intelectual reformista y no revolucionario, como su desafecto hacia la vanguardia extranjera, ya en su ocaso. Su ensayo “Crisis de la ilusión” (*Órbita* 297-307) ofrece una sombría relación del fracaso de la república. Allí Mañach contrasta la “vulgar abulia” que aqueja la sociedad cubana con la “entereza y abnegación” (298) que había exhibido durante las luchas independentistas, para luego lamentar cómo la isla se está viendo afectada por el capitalismo norteamericano. El tono pesimista del ensayo persiste hasta el final, sin que se elabore ninguna propuesta de salida. En “Vanguardismo” (*Órbita* 56-67), Mañach contrasta “vanguardia” y “vanguardismo”. La primera se refiere a las vanguardias europeas, en las que una “actitud petulante de innovación” había quedado atrás y pasado a “[formar] escuela” (56), describiendo así el agotamiento e “institucionalización” —usando el término de Bürger— que ya para 1927 comenzaban a mostrar los movimientos de avanzada en la metrópoli. “Vanguardismo” en cambio implica para Mañach compromiso, pero nunca ruptura o negación de la tradición. Mañach afirma que cada época posee una “fisonomía” que le es propia (58-62). Ante el arte “pasadista” que se ancla en lo ya superado, o a la iconoclasia y revolución “ofensiva” de la vanguardia (63-4), Mañach contrapone el arte “nuevo” (67) —aquél que logra marchar junto a la época mostrando la “fisonomía” particular de ésta.

En un avancista de izquierda como Martín Casanovas la postura respecto al arte de vanguardia no es muy distante de la de Mañach.⁷ En “Nuevos rumbos: la exposición de 1927”, discurso con el que clausura la “Exposición de Arte Nuevo”, Casanovas afirma que “toda la enorme aberración del arte contemporáneo ... débese, a nuestro entender a un predominio total y absorbente del proceso de elaboración artística sobre el proceso estético, hasta destruir, completamente, la emotividad y el sentimiento” (*Orbita* 87). Luego agrega que ese arte aparentemente nuevo “padece del mismo mal de origen, de los mismos vicios, el mismo pecado decadentista del arte viejo, académico, del que pretende abominar” (89).

⁶ Curiosamente, Nicolás Guillén nunca llegó a publicar en *avance*. Varios de sus poemas de esta época aparecieron en *Diario de la Marina*, que a pesar de ser una revista conservadora paradójicamente sirvió de vehículo para la difusión del vanguardismo, ya que la dirección de su suplemento literario estuvo a cargo del intelectual vanguardista José Antonio Fernández de Castro (Carpentier 163).

⁷ Casanovas apoyó la revolución de 1959, mientras que Mañach, tildado de “conservador” e “intelectual de derecha”, tuvo que exiliarse, muriendo en Puerto Rico en 1961.

En otro discurso, titulado “Arte nuevo”, Casanovas advierte que la causa de la “disolución” y la “bancarrotas” del arte no es otra que la “desvinculación entre el artista y la sociedad, ese espíritu clasista que no es sino un eco y resonancia del clasismo burgués” (113). Si bien Casanovas parece acercarse a la tesis de Mañach tanto al afirmar que “el artista no puede vivir extraño a su época y a la sociedad, a los problemas e inquietudes de su época” como en su rechazo a ciertas formas del “arte contemporáneo”, hay sin embargo una insistencia en la necesidad de vencer ese “extrañamiento” entre el arte y la sociedad. El artista debe ser un “elemento activo y militante” e “interesarse y apasionarse en los mismos problemas que agitan a todos los hombres y a la sociedad entera”, lo cual corresponde a una postura progresista distanciada del pesimismo de Mañach. Lo interesante es notar cómo Casanovas ya señala y caracteriza –en 1927 y desde Cuba– el fracaso del proyecto vanguardista en términos similares a los que emplearía Peter Bürger varias décadas más tarde y dentro del contexto europeo. El intelectual cubano juzga como “decadente” esa cualidad de “no organicidad” que según Bürger es un elemento definitorio de la vanguardia, y critica que ésta haya permanecido distanciada de la praxis de la vida.⁸ El arte vanguardista al que aspira Casanovas desde Cuba debe ser capaz de consumir esta unión, y al terminar su discurso de clausura de la exposición, propone que el lugar para hacerlo ya no es Europa, sino América (“fondo virgen todavía, de inagotable facundia”, 114), en virtud de su heterogeneidad étnica y cultural. Una actitud semejante se observa en el ensayo “El momento” (*Órbita* 153-6) de Juan Marinello. El “momento” significa aquí el “momento de Cuba”: la posibilidad de que la expresión artística y cultural en la isla no sea epigonal sino auténticamente cubana. La “novedad” no se encuentra en la imitación servil de un arte ya decadente, aún cuando pretenda representar lo nuevo. Para Marinello, aspirar a lo “nuevo” consiste justamente en aspirar a “lo cubano” (155-6), y esta identificación de “lo nuevo” con “lo cubano” condensa el programa del vanguardismo cubano. Por una parte, se evidencia una necesidad fundacional: lo nuevo es lo cubano porque lo cubano aún está por hacerse, y en este sentido la actividad vanguardista cubana se veía a sí misma como diametralmente opuesta a la iconoclastia que, para los avanzistas, era signo de la tradición europea en decadencia. Por otra parte, para los avanzistas de izquierda esta formación de la cubanidad podía llevarse a cabo solamente en tanto el arte y la cultura fueran fieles a la aspiración vanguardista de unirse a la vida y la sociedad. En los años de *avance* esto tomó manifestaciones muy diversas: afrocubanismo, poesía social, promoción de las artes plásticas, cosmopolitanismo.

¿En qué consistió la diferencia entre *avance* y *Orígenes*? Al describir el ambiente intelectual cubano de los años treinta y cuarenta, el historiador cubano Rafael Rojas señala que esa sensación de vacío fundacional que tanto había preocupado a la generación de *avance* no había hecho sino profundizarse (*Tumbas* 55-6), y esta coyuntura, como demuestra el intelectual cubano, es esencial para entender el proyecto de *Orígenes*.⁹ Como ya se mencionó, el evento que marca el surgimiento de *avance* en el panorama intelectual cubano fue la “Exposición de Arte Nuevo” de 1927. Exactamente diez años más tarde,

⁸ Recordemos que para Bürger el arte de vanguardia tiene dos características definitorias: la unión del arte y la praxis de la vida, y la “no organicidad” que resulta de romper la cohesión existente en el arte clásico entre medio y objeto de representación para así enfocar la atención en el medio en sí, ya sacado de su contexto original (por ejemplo, el recorte de periódico en el *collage*).

⁹ Véanse especialmente Rojas, “*Orígenes*” y “Políticas intelectuales” en *Tumbas* 51-214.

varios de los pintores que habían formado parte de aquel polémico acontecimiento avancista –Amelia Peláez, Víctor Manuel, Carlos Enríquez, Eduardo Abela, entre otros– aparecen de nuevo en una exposición de arte en la Universidad de La Habana. El discurso de apertura, titulado “Presencia de ocho pintores”, estuvo a cargo de Guy Pérez Cisneros (1915-1953), entonces estudiante, luego diplomático y crítico de arte, y amigo cercano de Lezama Lima.¹⁰ Si bien el discurso de Casanovas en la exposición de 1927 constituyó uno de los hitos del avacismo, el de Pérez Cisneros, tal como ha señalado Cintio Vitier (“La aventura” 468-9), vendría a ser uno de los hitos del pensamiento origenista. Lo que resulta particularmente interesante para el propósito de este trabajo, es que en cuanto a su forma e intención, “Presencia de ocho pintores” es dentro de la órbita origenista lo que más se acercaría a un manifiesto (término que probablemente no le agradaría mucho a Lezama, Vitier o Pérez Cisneros). Este texto simultáneamente formula un programa y marca la diferencia política y estética entre la generación de *revista de avance* y lo que Lezama llamó “la generación de *Espuela de Plata*”, integrada por la “vieja guardia” del origenismo: Gastón Baquero, el padre Ángel Gaztelu, el pintor Mariano Rodríguez, Virgilio Piñera, Pérez Cisneros y el propio Lezama.¹¹

Al igual que el discurso de Martín Casanovas en la “Exposición del Arte Nuevo” (1927), en “Presencia de ocho pintores” Pérez Cisneros ubica la exhibición de 1937 en el marco de la búsqueda de una expresión auténtica de lo que pueda llamarse propiamente arte cubano, evidenciando así esa ansiedad ante lo fundacional que según Rafael Rojas revelaría un hilo de continuidad entre las generaciones de *avance* y *Orígenes*. Sin embargo, las semejanzas se detienen allí: contrariamente a la energía militante de un Casanovas o un Marinello, Pérez Cisneros pone en relieve el escepticismo y desilusión que en buena medida habrán de acompañar al proyecto origenista.

En la primera parte del discurso, Pérez Cisneros arremete contra la prensa y el gobierno, contra el público (“sé que ustedes han venido a mirar, más que a admirar, con curiosidad burlona y despreocupada, algunos cuadros de esos pintores que ustedes llaman raros o vanguardistas”, 58) y, por supuesto, contra los intelectuales y escritores vinculados a la generación inmediatamente anterior. Mañach y Marinello son calificados de “mercenarios” (60); Emilio Ballagas es el “poeta sin esqueleto [...] desorientado, sin brújula, ni consistencia” (62), y Nicolás Guillén, a pesar de haber sido “uno de los que más fuerte ha sentido esa carencia de patria” termina creando “una teoría completamente artificial, pues acabó por

¹⁰ El texto apareció en el número inicial de *Verbum* (junio 1937), la primera revista fundada por Lezama Lima y precursora de *Orígenes*.

¹¹ La genealogía de las revistas que conformaron lo que puede propiamente llamarse “origenismo” tuvo dos ramas: una integrada por las revistas que fundó y dirigió el propio Lezama: *Verbum* (1937), *Espuela de Plata* (1939-1941), *Nadie Parecía* (1942-1944) y *Orígenes* (1944-1956); y otra rama paralela, integrada por *Clavileño* (1942-1943), fundada por Cintio Vitier, y *Poeta* (1942), de Virgilio Piñera. Si bien la publicación de esta última se debió a una ruptura entre Piñera y Lezama, y aquél quiso darle una orientación antiorigenista, *Poeta* puede considerarse como parte de la órbita de *Orígenes*, tanto por las circunstancias de su aparición como por el hecho de que varios origenistas –Vitier, Baquero y el propio Lezama– contribuyeron a la revista.

caer en un racismo sin salida”.¹² Al referirse a algunos de los pintores de la exposición, Pérez Cisneros, a pesar de considerarlos “todos de talento real” (64), da paso al sarcasmo o al escepticismo (63-4): Fidelio Ponce “se ha descompuesto”, Amelia Peláez pinta “cuadros de geometría fija y razonada [...] permaneciendo sorda a toda solicitud nacional”, Antonio Gattorno es cuestionado por “exilarse en los Estados Unidos” y Carlos Enríquez por haberse “refugiado en sus visiones oníricas”. Sólo Aristides Fernández y Eduardo Abela pasan el severo examen del crítico y amigo de Lezama.

La última parte del ensayo es la más interesante. En medio del clima de corrupción política, de la ausencia de una fundación sólida de la nación, y de la indiferencia o desdén hacia el arte por parte del público y el Estado, Pérez Cisneros opta por el esteticismo antipolítico. Ante la frustración del fracaso de la república y “el abandono de Mañach y Marinello” –dos de los más connotados intelectuales públicos de la generación anterior– se propone buscar “la sensibilidad nacional” en el arte y la cultura, y evitar “entregarnos al desempeño de papeles políticos que no nos corresponden” (65). A fin de lograr estas metas y a modo de conclusión, Pérez Cisneros propone el siguiente programa:

Primero: Derrocar todo intento artístico de tendencia política, pues en este momento toda tendencia política que no sea estrictamente nacional, está forzosamente equivocada y solo nos puede conducir a una desaparición total.

Segundo: Derrocar todo arte racista, hispano-americano o afro-cubano, que pueda ser un obstáculo para la integración de nuestra nacionalidad.

Tercero: Derrocar todo arte servil que se ponga a la disposición de esos seres rubios que nos vienen a observar detrás de espejuelos ahumados y a pasear sus autos sin fuelles, repletos de camisitas de colores a través de nuestros cementerios [...]

Cuarto: Alentar con celo todo lo que sea capaz de crear la sensibilidad nacional y desarrollar una cultura. (66; citado en Vitier, “La aventura” 468-9)

Así, “Presencia de ocho pintores” viene a constituir una suerte de “manifiesto” en el que se enumeran los principios que eventualmente serán abrazados por el proyecto origenista. Nótese en primer lugar la ansiedad ante la carencia de un discurso nacional sólido o unificado. Este queda aún por hacerse, ya que de acuerdo a Pérez Cisneros, Lezama y otros de su generación, sus predecesores en *revista de avance* habían fallado. Hay evidentemente una actitud hostil hacia la presencia norteamericana, pero lo más importante es una ambiciosa voluntad de “crear” y “desarrollar” lo nacional, y para lograrlo es necesario desandar el camino de *avance*: es “equivocado” pretender que lo político y el arte vayan unidos, y el énfasis en lo étnico es ajeno a la formación de un discurso nacional.

¹² La recepción origenista del afrocubanismo ha sido un aspecto controversial. En la obra de Lezama el tema ya aparece desde el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937), en donde se expresa un gran escepticismo ante la posibilidad de usar lo “mestizo” como fundamento de la cultura. Ante lo que pudiera calificarse como una postura racista por parte del origenismo, se ha propuesto una visión más moderada según la cual no hubo propiamente en *Orígenes* un rechazo hacia lo afrocubano en sí mismo, sino hacia su aspiración de convertirse en discurso fundacional. Al indicarse que la revista incorporó textos de Lydia Cabrera e ilustraciones de Wilfredo Lam, se ha querido mostrar que el origenismo reconocía que lo afrocubano era parte integradora de una expresión cubana más amplia. Para un estudio sobre este tema véase Barquet.

¿De qué manera se trató de llevar adelante este proyecto? El muy citado editorial que abre el primer número de *Orígenes* en 1944 comienza así:

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. (Lezama Lima, *Imagen* 191)

En este gesto inaugural de “Los editores” que firman el texto—Lezama y José Rodríguez Feo— se contrapone la voluntad creadora de la naciente revista a la actividad vanguardista y la generación anterior siguiendo un tono sarcástico y el uso de estereotipos negativos sobre la vanguardia (“justificar en extensos alegatos una piel de camaleón”, “superficiales mutaciones”). Tal vez el evento más notorio de este choque fue la polémica que entre septiembre y octubre de 1949 sostuvieron Lezama y Mañach en la prensa. Allí Mañach le reprocha a Lezama que *Orígenes* no reconozca que es “descendiente” de *avance* (Cairo 100), a la vez que confiesa con un “no entiendo” su rechazo a la poesía “sibilina” (101) practicada por Lezama. Este, por su parte, no solo niega cualquier “filiación” (105) entre *Orígenes* y *avance* (a la que describe como simple “*brac-a-brac* [sic], producto tal vez de las opuestas sensibilidades de sus directores”, 104), sino que rechaza que ésta haya logrado crear tradición alguna, para luego acusar a Mañach y su generación de haber “adquirido la sede, a trueque de la fede” (105).¹³ Por su parte, Vitier tampoco disimula su desaprobación hacia el vanguardismo cubano. En el apartado que le dedica en *Lo cubano en la poesía*, Vitier comienza justificando la labor que *avance* cumplió dentro de las coordenadas de su propia época, pero luego pasa a afirmar que a “treinta años de distancia” —las conferencias de *Lo cubano en la poesía* fueron dictadas en 1957— *avance* y su generación no fueron capaces de dejar ningún legado (“ese saldo nos resulta indiferente”, 372). Para Vitier la “reacción *avancista*, que sin mayores distingos alentaba todo lo que oliera a *vanguardia* ... tenía una raíz fatalmente política y sociológica” (371, énfasis en el original). Esta impugnación es doble: no solo se trata de lo “político” y “social” en oposición a la militancia “poética” de *Orígenes* —la cual será examinada en breve— sino de un juicio moral, por cuanto el examen retrospectivo de *avance*, según Vitier, descubre “la secreta vinculación con los vicios esenciales de su época” (372). De acuerdo a esto, la postura de Lezama y Vitier frente a la vanguardia cubana no se reducía a un simple rechazo a los “ismos”, sino que tenía una significación más profunda y que es el reverso de la anterior: para el origenismo, *revista de avance* no había sido genuinamente una vanguardia. Por un lado había fracasado en su intento de instaurar un arte “nuevo” —donde “nuevo” tiene el sentido de expresión de la cubanidad a la vez inaugural y capaz de configurar una tradición— y por otro lado varios de sus miembros terminaron haciéndose parte de ese mismo orden cultural e institucional contra el cual militaron.

¿Cuál fue la respuesta de *Orígenes* ante esta circunstancia? En el editorial “La otra desintegración” (1949), Lezama retoma el tema de la frustración republicana en los siguientes

¹³ “fede” posiblemente se refiera a la FEU, organización estudiantil que en 1923 presentó un manifiesto al presidente Alfredo Zayas, y eventualmente desaparece al comienzo la dictadura de Machado en 1925.

términos: “Lo que fue para nosotros integración y espiral ascensional en el siglo xix, se trueca en desintegración en el xx” (*Imagen* 206). La frustración que en los años veinte tanto preocupaba a la generación de *avance* no había cambiado dos décadas después. La réplica de *Orígenes* ante esta situación consistió en una deliberada apuesta en contra de la “política” en sí y de lo “político” y lo “sociológico” en el arte, —una postura ya anunciada en el texto de Guy Pérez Cisneros— y a favor de la creencia de que la poesía podía alzarse como una potencia de salvación. Este es, de manera muy sucinta, el núcleo del esteticismo origenista. La reunión de ética y estética en este contexto no debe pensarse como un llamado programático a crear o cultivar un arte moral o moralizante. Más bien se trata de una afirmación radical de lo poético en tanto forma trascendental de conocimiento, y refugio ante la marea “desintegradora” que ya parecía haberse consolidado en la república.

Esta forma de esteticismo no luce particularmente nueva u original, pero en el contexto específico de *Orígenes* podemos identificar ciertos rasgos peculiares. Hacia el final de “La otra desintegración” Lezama expone que su propósito no es otro que “indicar que un país frustrado en lo político puede alcanzar virtudes y expresiones por otros cotos de mayor realce” (207). Esto se logra por medio de “la actitud ética que se deriva de lo bello” y que “arranca de las mismas fuentes de la creación”. Este es un proceso que necesariamente está insertado en la historia, y consiste en lo que el poeta cubano llama “*crear la tradición por futuridad*” (207, énfasis mío). Como ha indicado Rafael Rojas, el *topos* origenista de la “futuridad” resulta crucial para entender la ubicación de *Orígenes* frente al vanguardismo cubano y la idea de “vanguardia” en general (“*Orígenes...*”). La idea de futuridad se articula más claramente en “Después de lo raro, la extrañeza” (1945), la reseña que hace Lezama del poemario *Extrañeza de estar* de Cintio Vitier:

La poesía, lo que ya se puede llamar con evidencia los poemas de la generación de *Espuela de Plata*, querían hacer tradición, es decir, reemplazándola, donde no existía; querían hacer también profecía para diseñar la gracia y el destino de nuestras próximas ciudades. Querían que la poesía que se elaboraba fuese una seguridad para los venideros. Si no había tradición entre nosotros, lo mejor era que la poesía ocupara ese sitio y así había la posibilidad de que en lo sucesivo mostráramos un estilo de vida. No era pues la poesía un alejamiento, un estado entrevisto de inocencia que mostraba el orden de lo sobrenatural posible, sino que clamaba proféticamente para ser convertida en un recinto tan seguro como la tradición. (*Imagen* 174-5, énfasis mío)

El imperativo no es solo fundacional sino profético. En otra parte del texto, Lezama indica que una postura que se ha tomado ante la ausencia de tradición ha sido el querer convertir el presente en tradición, pero de inmediato Lezama califica esta pretensión de “demagógica” (173). Nótese que esta “demagogia” es afín al afán de ruptura y negación de la vanguardia europea: al querer aniquilar el pasado, solo existirá el presente, pero éste eventualmente puede ser desplazado para dar lugar a otro “presente” —es lo que el conocido teórico de la vanguardia Renato Poggioli llama su carácter “agonista”— y así sucesivamente en un proceso maquinal en el que nada puede llenar la ausencia de la tradición. De hecho, en clara referencia al surrealismo, Lezama añade: “Los simpatizantes del presente intensidad, los del poema automático, ofrecen solo una furia sustitutiva, donde la jerarquía sensible puede ser fácilmente desplazada” (174). Para Lezama, al igual que para *avance*, una tradición entendida como

elemento fundacional de la nación aún no existía, por lo que carecía de sentido hablar de algo “nuevo” en el sentido rupturista de oposición a lo “viejo”. A su manera, el discurso fundacional de *avance* apostó por el presente, vivido y construido día a día por medio de la militancia política y cultural. El hecho de que la mayoría de los intelectuales de *revista de avance* nacieron antes de la independencia marcó toda la experiencia de esta generación. Lo “nuevo”, recordando el ensayo de Juan Marinello, era justamente lo “cubano” que comenzaba a articularse en ese momento.

A diferencia de *avance*, los intelectuales de *Orígenes* no podían apostar al presente. Su experiencia ante el comienzo de la república era necesariamente distinta. Evidentemente, al haber nacido después de 1902, no pudieron haber vivido –en el sentido literal del término– la aparición de Cuba como nación independiente. Pero hay un aspecto mucho más profundo de la vivencia histórica de los origenistas, y es que para ellos, en cierto modo, tal vez Cuba *nunca* llegó a existir. Entre la segunda mitad de los años treinta y el triunfo de la revolución en 1959, la actividad origenista transcurrió a medida que se presenciaba cómo persistían el vacío cultural y los vicios que habían sepultado los ideales republicanos: corrupción, violencia política, imperialismo. Esto fue causa de un profundo pesimismo –mucho más profundo que el de Mañach– expresado elocuentemente por Cintio Vitier al cerrar la última lección de *Lo cubano en la poesía* con la paradoja de “*lo cubano como imposible*”: puede haber “fundadores” pero no hay “fundación” (576-7), y se admite la imposibilidad de fundar como un “sacrificio” (577). En tal sentido, la diferencia básica entre, por un lado, el imperativo fundacional de *avance* y su generación, y por otro lado, el de *Orígenes*, es que la experiencia de los primeros fue real, mientras que los origenistas asumieron tal imperativo fundacional como algo simultáneamente irrealizable e imprescindible: la fundación de lo cubano en tanto puro objeto de deseo, en el sentido psicoanalítico del término. Y la única manera de resolver esa carencia es justamente *lo profético*: apostar al *futuro* para que de algún modo aún inconcebible, acaso se logre la “integración”. Nos dice Vitier: “Este mismo Curso alcanzará su mayor fecundidad cuando pueda ser visto desde una perspectiva que ahora resulta inimaginable, y en el cual su testimonio tendrá un valor desconocido para nosotros” (572).¹⁴

De acuerdo a esto, contrastar los proyectos fundacionales de *revista de avance* y *Orígenes* se descubre un paradójico quiasmo. Mientras que *avance* se empeñó en tratar de construir un presente y una tradición nacional a partir de las ruinas de un pasado reciente,

¹⁴ No podemos leer estas palabras sin una sensación misteriosa cuando pensamos que poco más de un año después de haber sido escritas y pronunciadas en público estas palabras, esa “perspectiva” se haría realidad en 1959 para luego tomar “inimaginables” vericuetos. Vitier y su esposa Fina García Marruz fueron de los pocos origenistas que permanecieron en Cuba y vivieron el momento en que se inició la “rehabilitación” de *Orígenes* después de más de dos décadas de ostracismo. Al frente de esta empresa ha estado el propio Cintio Vitier, que en obras como *Ese sol del mundo moral* (1975) elabora un revisionismo que construye retroactivamente una teleología que se inicia en el pensamiento protonacionalista cubano del siglo XIX y culmina en la revolución, insertando a *Orígenes* dentro de ese “destino histórico”. Esto ha constituido una versión “oficial” del origenismo acuñada según el pensamiento vitierano: la adhesión a la revolución, el catolicismo, el nacionalismo y el ecumenismo martiano. Esta postura no corresponde necesariamente a la que tuvo o hubiera tenido Lezama. Para una semblanza de la trayectoria política de Vitier véase Rojas, *Tumbas* 228-43.

Orígenes asumió esa búsqueda como fracaso –al menos hasta el triunfo de la revolución– y optó por aventurar una pesimista empresa profética, en la cual la cubanidad sería eternamente postergada y por venir: en un caso, “avance” hacia el pasado para construir un origen; en el otro, futuro que de manera “inimaginable” se convertiría retroactivamente en origen. Como trataré de mostrar a continuación, resulta muy revelador examinar la diferencia entre los proyectos fundacionales de la vanguardia cubana y *Orígenes* desde una perspectiva más teórica acudiendo a la reformulación que elabora el filósofo italiano Giorgio Agamben de las experiencias de luto y melancolía analizadas por Freud en su célebre ensayo “Trauer und Melancholie” (1917). En particular, quisiera proponer la hipótesis de que el origenismo fue esencialmente un proyecto *melancólico*, en el sentido psicoanalítico del término.

De acuerdo al análisis de Freud, el luto surge como consecuencia de la experiencia de una pérdida real y consiste en un proceso reactivo en el que hay una inversión libidinal –uso “inversión” en el sentido de “colocar” y “emplear”– en objetos asociados con aquello que se perdió. En el caso de la melancolía, Freud señala que no puede hablarse propiamente de una pérdida real, sino más bien que “one can recognize a loss of a more ideal kind” (245). Más aún, en el caso de la melancolía no hay una transferencia a objetos externos, sino un proceso de introspección hacia el ego como consecuencia de la experiencia de pérdida, y que no necesariamente corresponde –es importante insistir– a una pérdida real. En su reinterpretación de los conceptos de luto y melancolía, Giorgio Agamben intenta continuar un camino que Freud no llegó a recorrer por completo, y que consiste en analizar cómo se vincula la experiencia melancólica con lo fantasmático. Agamben propone la siguiente caracterización de la melancolía:

Melancholy would be not so much the regressive reaction to the loss of the love object as the imaginative capacity to make an unattainable object appear as if lost. If the libido behaves *as if* a loss had occurred although *nothing* has in fact being lost, this is because the libido stages a simulation where what cannot be lost because it has never been possessed appears as lost, and what could never be possessed because it had never perhaps existed may be appropriated insofar as it is lost. (20, énfasis en el original)

En virtud de la situación histórica de sus miembros, la experiencia del avacismo ante el fracaso de la república está marcada por el luto. Se trataba de una generación que procuró enfrentarse a algo que era percibido como una pérdida real y muy reciente. El nacimiento y promesa de la joven república habían sido vivencias en el sentido más literal del término, experiencias reales que se derrumbaban ante la corrupción política y el neo-colonialismo norteamericano. De hecho, nótese que Freud incluye entre las causas del luto pérdidas de entidades abstractas como “one’s country, liberty, an ideal, and so on” (243). Desde la óptica de la generación avacista, Cuba existió, pero fue perdida, y de allí la necesidad de recuperarla a través de un ambicioso proyecto fundacional.

En el caso de *Orígenes*, por el contrario, no hubo tal vivencia directa del nacimiento de la república y su concomitante promesa, por lo que no podría hablarse propiamente de pérdida. La experiencia fue más bien la del fracaso en sí mismo; un fracaso que se traducía en una elisión del país real y su sustitución por un ideal inalcanzable. Para *Orígenes*, estrictamente hablando, Cuba y “lo cubano” nunca fueron vividas como experiencias reales

sino fantasmáticas: lo cubano como “lo imposible” (Vítier) o como “futuraidad” (Lezama). Y la experiencia del origenismo ante este siempre postergado e inalcanzable objeto del deseo es justamente que éste aparece *como si* hubiera sido perdido. Recuérdese la frase del ensayo “Después de lo raro, la extrañeza”, citado arriba: “La poesía, lo que ya se puede llamar con evidencia los poetas de la generación de *Espuela de Plata*, querían hacer tradición, es decir, reemplazándola, donde no existía”. “Tradición” bien podría leerse como “lo cubano”, pero ¿qué sentido tiene la segunda parte de la frase? “Reemplazar” supone sustituir un objeto por otro y, como señala Freud, en esto consiste la experiencia del luto. Pero nótese que aquí el objeto a ser sustituido es la “tradición” que *no existe*. Este vacío fundacional —experimentado como pérdida que nunca tuvo lugar en realidad— ha de ser llenado a través de un proceso que de antemano se reconoce como imposible pero necesario. La base del proyecto origenista es entonces instaurar la fundación fantasmática de “lo cubano”.

Desde Aristóteles hasta Freud ha habido toda una tradición que asocia la actividad artística se ha hecho entre melancolía y creación artística, y Agamben examina cómo eso se relaciona con el proceso de introversión de la libido que tiene lugar en la experiencia melancólica. Ese encuentro entre el pesimismo y lo profético que transpiran las páginas finales de *Lo cubano en la poesía* y que también ocurren en otras del mismo Lezama son una puesta en escena del mal que aqueja al melancólico. Y la manifestación de esto fue justamente apartarse de lo público y buscar refugio en el arte. Al final de *Lo cubano en la poesía*, Vítier se cita a sí mismo refiriéndose a un texto en el que sin “amargura o sarcasmo” da “gracias por haber nacido en un país en donde no hay literatura”, y luego añade:

Todo el inmenso tiempo que en otras latitudes perderíamos ante los espejismos de la vida literaria, podemos ganarlos aquí, *a la vez ocultos y abiertos*, cultivando libremente las fuerzas poéticas mayores o menores de que estamos dotados, en beneficio de lo único que importa: la vida espiritual. (580, énfasis en el original)

El lugar común de asociar a *Orígenes* con un refugio torremarfilista pareciera justificado al leer pasajes como este. Si atendemos a la teoría de Bürger, lo que describe aquí Vítier aparece como una instancia radical y deliberada de lo que el crítico alemán llama “modernismo”: cuando el arte asume plena autonomía, se distancia necesariamente de la praxis de la vida, y este alejamiento pasa a ser el contenido mismo de la obra de arte. Hay, sin embargo, dos puntos que es necesario recalcar. El primero es el carácter melancólico de esta actitud en el marco del origenismo. El segundo —y aquí hay una diferencia importante con Bürger— es el contraste que establece Vítier entre, por un lado, esas “otras latitudes” en donde hay una tradición y una institución literaria ya formadas, y por otro lado, su inexistencia en el caso de Cuba. En este sentido, a diferencia del modernismo anglo europeo que, bajo la óptica marxista de Bürger, correspondería a un estadio superior del capitalismo burgués, el “modernismo” origenista,¹⁵ en tanto fundacional, profético y melancólico, vendría a ser un modernismo “periférico” que en su versión más pesimista lleva hasta el límite esa sensación de incapacidad de trascender el marasmo del vacío fundacional. La irrupción de *Ciclón*, la revista que en 1955 funda José Rodríguez Feo luego de separarse de Lezama y

¹⁵ “Modernista” corresponde aquí a la caracterización de Bürger y no, claro está, a lo que en la tradición hispanoamericana comúnmente se denomina modernismo a partir de Rubén Darío.

en la cual Virgilio Piñera tomó parte activa, tampoco significó un cambio de raíz respecto a esta “política” propia del arte modernista. El gesto provocador de *Ciclón* fue más una ruptura violenta con la estética y los valores origenistas que una sacudida violenta de la postura modernista, a pesar de que un escritor como Piñera había tomado a lo largo de su carrera posturas muy cercanas a la política vanguardista.¹⁶ No fue sino hasta la llegada de la revolución cuando hubo los cambios que les abrieron a Piñera y otros artistas más jóvenes –aunque por breve tiempo– el terreno para la actividad vanguardista a través de *Lunes de Revolución*.

La cuestión de lo periférico que asoma Vitier contrastando culturas con y sin tradición literaria tiene aristas más complejas que revelan facetas distintas que van mucho más allá de ese pesimismo de índole moral y esteticista de Vitier. Un examen de otras inflexiones de lo periférico –el cosmopolitismo, la dialéctica de lo universal y lo local– permite apartarnos de un reduccionismo que ve a *Orígenes* exclusivamente como un grupo conservador, y muestra aspectos muy relevantes para continuar explorando sus encuentros y desencuentros con la vanguardia. Para explorar esto es preciso aproximarse más a la obra de Lezama y su legado.

En enero de 1957, unos diez meses antes de que Vitier dictara las conferencias de *Lo cubano en la poesía*, José Lezama Lima ofrecía en el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de La Habana el grupo de conferencias que lleva el título de *La expresión americana*. Como su título lo indica, lo que a Lezama le ocupa en esta obra es algo distinto del discurso fundacional de lo cubano y representa una de las contribuciones más audaces a la cuestión de qué es la expresión y la identidad latinoamericanas. Lo que Lezama elabora en *La expresión americana* forma parte de una empresa más ambiciosa que desarrolló a lo largo de toda su carrera, y es lo que él llamó su “sistema poético”: una compleja teoría sobre cómo la poesía se produce y encarna en la historia y la cultura. Como ha notado Ben Heller (17-21) un texto que claramente prefigura los temas de *La expresión americana* es el ensayo “Julián del Casal” (1941). Allí el joven Lezama trata varios de los temas recurrentes en los debates sobre la identidad cultural en Latinoamérica, y a los cuales no fueron ajenas las vanguardias: lo original versus lo epigonal, lo local versus lo universal, y la posición de las culturas latinoamericanas frente a la metrópoli. En su estudio sobre Casal, Lezama formula una crítica en contra del lugar común de ver al poeta cubano como epígono de la poesía francesa del siglo XIX, y la usa como pretexto para impugnar el historicismo reductivo según el cual la tradición consiste en una genealogía causal en la que “maestros” o “antecesores” son sucedidos por “derivados” pasivos. La réplica de Lezama no cae en la simpleza de afirmar que Casal sí era “original” o “autóctono”, sino más bien en mostrar de qué manera la recepción que hace Casal de la tradición francesa es una labor a la vez crítica y creadora: “Una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad, nadie la ha regalado, sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado” (*Obras* 66).

En *La expresión americana* Lezama desarrolla la idea que ya había surgido en su ensayo sobre Casal uniéndola con su concepción de la poesía como “sustancia devoradora

¹⁶ Véase por ejemplo su ensayo de 1947 “El país del arte” (135-40), en el que elabora un contundente alegato a favor del arte como “acto” y no como objeto de “adoración” dentro del marco institucional burgués.

de la realidad”. Para Lezama, América es un espacio privilegiado y (re)creador en el cual las expresiones culturales metropolitanas son apropiadas, resematizadas, y subvertidas –esto es, “devoradas”– para dar lugar a una expresión propia y diferenciada, nunca epigonal. Como indica Gustavo Pérez-Firmat en su ensayo “The Strut of the Centipede”, este americanismo no es ontológico sino retórico: no se trata de postular o hallar una “esencia” sino de cómo construir una *expresión* a partir de la apropiación creativa y crítica de elementos dispares, propios y ajenos. Es bien conocido que para Lezama el paradigma de esta operación fue el barroco. Para Lezama éste es el evento inaugural de la modernidad en América: el momento en que el espacio geográfico de encuentro entre indígenas, europeos, africanos, criollos y mestizos resuelve un modo de expresión propia. Y este evento que de un lado del Atlántico es inaugural –o incluso fundacional– es justamente una apropiación y recreación de un estilo que del otro lado del Atlántico era considerado signo de decadencia, agotamiento e intolerancia religiosa. Para Lezama, el barroco es un estilo que habrá nacido en Europa, pero que en América se desarrolla plenamente; de aquí su citada aserción: “el barroco fue entre nosotros un arte de la contraconquista” (*Expresión* 80).

La otra idea que ya había aparecido en el ensayo sobre Casal y que Lezama desarrolla más a fondo en *La expresión americana* es su crítica a la concepción lineal de la historia. En la conferencia final, “Sumas críticas del americano”, Lezama muestra cómo el frenesí de ruptura que había caracterizado a las vanguardias se había convertido en un gesto hueco, en el que la ruptura fatalmente terminaba desapareciendo al ser absorbida por la tradición: “al rodar de diez años, la escenografía iba a rehusar el hacer ‘otra cosa’, para reencontrar la línea de continuidad que unía a las generaciones” (158). Y más adelante: “lo que se consideraba original era producto del estilismo, lo que aparentaba una ruptura, era una secreta continuidad” (160). En su ensayo “Mann y el fin de la ‘grandeza’” (1955) Lezama asocia esta continuidad que en principio quiso negarse a sí misma y no pudo lograrlo con una visión escéptica del potencial creativo de las artes europeas contemporáneas e implícitamente a una visión decadentista de la vanguardia. Nótese las similitudes con los juicios negativos que habían emitido avacistas como Martín Casanovas casi treinta años antes. Lezama escribe:

Desconfiamos de las posiciones crepusculares, de su pesimismo, en las artes, pero es innegable que nuestros días conllevan una crisis de lo germinativo. Parece una sustancia que, cansada de soportar su antítesis, comienza a extinguirse. Muchos signos de nuestra época están llenos de que es su propio soporte el que se doblega, y que los movimientos en las artes y en el pensamiento actuales estaban ya revertidos en sus precursores. (*Obras* 495)

¿Cuál fue entonces la intervención de Lezama ante esta “crisis” del arte moderno, este fallido evento de ruptura que en su afán de negar la tradición terminaba siendo asimilado por ésta? La respuesta se encuentra en cómo Lezama llevó hasta sus consecuencias más radicales su tesis de la expresión americana como retórica de asimilación. Si cualquier intento de negar o romper con la tradición es fallido de antemano, y la historia como progreso lineal es una ilusión eurocéntrica y falaz, lo realmente creativo –y en última instancia subversivo– consiste en usar y apropiarse de la tradición, pero desplegándola como un vasto espacio sincrónico y transcultural de acuerdo a una “lógica” radicalmente especulativa que Lezama llama “causalidad

poética".¹⁷ La tradición, la historia y las culturas no son genealogías lineales, sino que se convierten en un gran "texto" dentro del cual se suspende cualquier jerarquía o "causalismo" histórico, temporal, geográfico o cultural. Sobre este texto opera un lector-devorador de la tradición –Lezama lo llama "sujeto metafórico"– que especulativamente construye vínculos, asociaciones, y combinaciones de tipo retórico entre diversos eventos históricos y manifestaciones culturales. En *La expresión americana* Lezama llama "contrapunto" a este acto de leer-devorar-reconfigurar el mapa de la historia y la tradición. Este tipo de operación es recurrente a lo largo de la obra de Lezama. Un ejemplo aparece al comienzo de *La expresión americana* (49-52), en la que Lezama establece un "contrapunto" que consiste en una proliferante digresión en la que se recorren entidades tan disímiles como un manuscrito medieval, un fresco italiano, una leyenda indígena de Ecuador y un hexagrama del *I Ching*, todo ello basado en las imágenes "puerta cerrada" y "puerta abierta". En "A partir de la poesía" (1960) se encuentra un prolongado pasaje en donde se mueven libremente alusiones a la poesía homérica, historia china, mitología nórdica y la invasión de los ejércitos napoleónicos a la península ibérica (*Obras* 829-34). Un efecto interesante de estos ejercicios es que al igual que la obra del Pierre Menard borgiano, este despliegue sincrónico de la historia y la tradición abre la posibilidad de llevar a cabo la "técnica del anacronismo deliberado" y el revisionismo de la tradición artística.¹⁸ Basándose en las ideas de Giambattista Vico (1668-1744) y su *Scienza Nuova* (1725), Lezama concibe a la poesía como una forma de conocimiento del mundo y la historia. En lugar de la historia en su sentido convencional, Lezama introduce lo que él llama "eras imaginarias", modos en los cuales la poesía "encarna" en la historia y se vuelve su principio organizador. Así, lo que ordena la historia no es la sucesión cronológica o las especificidades culturales, sino ciertos *topoi* que al recurrir a lo largo de varias épocas configuran un "contrapunto" que las unifica.

En Lezama, esta visión del mundo, la historia y la poesía adquiere visos cuasi-religiosos: la poesía vendría a ser un principio metafísico que ordena el mundo. Pero a pesar del sostén metafísico de esta visión de la historia y la cultura, es posible identificar varios aspectos relevantes para el estudio y la práctica de la actividad vanguardista. El primero consiste en percatarse de cómo la suspicacia de Lezama ante la pretensión de ruptura por parte de la actividad vanguardista está motivada parcialmente en que dicha actividad presupone una concepción del tiempo histórico y la tradición que es rechazada por Lezama porque sirve de sustento a la lógica de lo epigonal. Para Lezama es perfectamente posible –y así lo demuestra la cultura latinoamericana– llevar a cabo una actividad genuinamente original, crítica y creadora a partir de los materiales de la tradición, sin que haya necesidad alguna de rupturas eventualmente fallidas. De acuerdo al lector-creador que imagina

¹⁷ Uso "transcultural" en un sentido literal que no necesariamente coincide con el que le da Fernando Ortiz.

¹⁸ Un ejemplo de "anacronismo deliberado" ocurre en la interpretación que hace Lezama de un texto del siglo XVIII sobre "La nueva nobleza" francesa como un "resumen" de *En busca del tiempo perdido* de Proust (*Obras* 417). Un ejemplo de revisionismo –y de anacronismo– es su ensayo "Variantes del gusto", en el que describe cómo el gusto es algo que se forma retroactivamente, y cómo el clasicismo es en realidad una categoría transhistórica que eventualmente termina por "atar las crines" de la "vanguardia que quemaba sus cordeles cada noche" (549).

Lezama, el tiempo histórico y la tradición no tienen por qué edificarse sobre lo “causal”, sino que pueden funcionar como un espacio sincrónico a ser habitado por esa potencia creadora que es la poesía. Pero aparte de todo esto hay dos aspectos más importantes. Por un lado, esta operación constituye un modo de expresión “americano”, en contraste con “europeo”; es decir, es un modo de expresión *desde la periferia*, que incluso se *autoriza y legitima* a partir de su condición periférica. Por ejemplo, el barroco es precisamente el evento fundacional de la modernidad americana en tanto estilo que nace en la metrópoli y alcanza su plenitud en América. Por otro lado, si bien en el interior del ideario lezamiano su operación “contrapuntal” se funda sobre un sustrato metafísico, no es menos cierto que estamos en realidad ante una operación que es en última instancia puramente *discursiva* y que en sus instancias más radicales –anacronismo, revisionismo, descontextualización, parodia, mala cita– puede ser profundamente perturbadora.

Estos son los motivos por los cuales la obra de Lezama ha ejercido un atractivo particular para escritores y teóricos neovanguardistas como Haroldo de Campos y Severo Sarduy. En las lecturas que ellos hacen de Lezama cada uno procura a su manera indagar el reverso de la metafísica lezamiana –e incluso la origenista– a fin de mostrar cómo es capaz de exhibir una violencia simultáneamente creadora y crítica. Esta operación, aparte de la postulación de un fundamento metafísico por parte de Lezama, ocurre a nivel del discurso. Incluso si fijásemos nuestra atención en este sustrato metafísico, puede observarse cómo su heterodoxia –paganismo, pansexualidad, transculturalidad– subvierte cualquier pretensión de anclarlo en un esencia puramente católica, lo cual no ocurre en el caso de Vitier. Evidentemente la identificación de la poesía con espiritualidad católica no es nada nuevo, pero la peculiaridad en el caso de Lezama es cómo la práctica poética –o, puesto en términos lezamescos, la “causalidad metafórica”– opera de una manera tan radical sobre la historia, la religión, la tradición, la mitología y las artes, que la poesía termina transformándolas en un espacio sincrónico en el que solo se manifiestan como pura discursividad. Esta violencia de la práctica poética termina incluso sacudiendo y “devorando” la misma base metafísica que la sustenta.

Las relaciones entre las obras de Sarduy y Lezama configuran un terreno que ha sido muy transitado por la crítica. Aquí me limitaré a hacer un breve comentario sobre la tesis sarduyana de cómo a través de Lezama se muestra que “Cuba no es una síntesis, una cultura sincrética, sino una superposición” (2: 1166). Esta lectura que hace Sarduy de la cabeza visible del origenismo nos lleva de nuevo a la cuestión del discurso fundacional que nos ocupó anteriormente. Como han señalado Roberto González Echeverría y Gustavo Guerrero, Sarduy está en diálogo con el origenismo en *De donde son los cantantes* y en sus ensayos sobre Lezama.¹⁹ Ciertamente, “superposición” no es lo mismo que los modelos de síntesis mestiza presentes en el discurso afrocubano producido desde el vanguardismo, y aunque Vitier y Sarduy compartan una busca de la cubanidad, “superposición” tampoco coincide exactamente con el esencialismo melancólico de *Lo cubano en la poesía*. Tampoco, como indica Gustavo Guerrero (33), “superposición” es la síntesis barroca en Kondori y Aleijadinho que Lezama menciona en *La expresión americana*. Sin embargo, quisiera señalar que en otros textos de Lezama sí cabría hablar de “superposición”. Algunos ejemplos

¹⁹ Véanse especialmente Guerrero; González Echeverría 68-78.

se encuentran en el “contrapunto” mencionado arriba con el que se abre *La expresión americana*, en la construcción de las “eras imaginarias”, en numerosos pasajes de *Paradiso*, o en las eruditas perifrasis y digresiones que pueblan sus ensayos. Uno de los aspectos más importantes de la lectura que hace Sarduy de Lezama es precisamente cómo muestra el reverso de la metafísica lezamiana; esto es, cómo desenmascara la pura discursividad del texto lezamiano, que termina por reconocerse como pura creación y expresión. Y esta creación, si bien no es arbitraria y mucho menos “automática”, es contingente; es decir, resulta de una mera operación retórica. En tal sentido, los momentos más radicales de la creación lezamiana, esa proliferante circulación que conecta las entidades más disímiles y termina presentándose como “superposición” se halla próxima –aunque no coincidente, por cuanto se postula un sustrato metafísico– a la no organicidad de la obra vanguardista. En sus formas más radicales, el texto proliferante lezamiano se revela como una superficie formada por una acumulación de elementos históricos y culturales que han sido sacados de su contexto y reorganizados a través de mecanismos retóricos, convirtiéndose así en pura materialidad discursiva.

Este manejo y configuración de un discurso histórico y cultural alternativo nos lleva a la cuestión de lo local versus lo universal. Este fue un debate central para las vanguardias y es a partir de aquí que Haroldo de Campos conecta la obra de Lezama –al igual que la de Sarduy– con la lógica de la “antropofagia” de Oswald de Andrade. Hasta donde tengo conocimiento, en la obra de Lezama no hay ninguna mención de la vanguardia brasileña de los años veinte, ni tampoco de los propios experimentos de Haroldo de Campos y el grupo Noigandres. No obstante, este vínculo que establece el poeta y crítico brasileño merece ser estudiado con más detenimiento. Por razones de espacio, me limitaré a esbozar algunas ideas preliminares. El interés básico del ensayo de Campos es indagar sobre la posibilidad de una vanguardia en el subdesarrollo. Significativamente, su punto de partida es su intento de mostrar que la literatura no es un espacio de naturaleza monológica autorizado por tradiciones nacionales, sino un espacio común y universal que puede dar lugar a una “praxis intersemiótica” constituida por el diálogo y la “comunicación intersubjetiva generalizada” (12). Este espacio, definido como tal, legitimaría la actividad poética lezamiana y, en efecto, Campos incorpora a Lezama dentro de la categoría de los “nuevos bárbaros” que participan en la actividad “canibalizadora” sobre dicho espacio:

Los europeos, a esta altura, tienen que aprender a convivir con los nuevos bárbaros que ya hace mucho, en un contexto otro y alternativo, los están devorando y haciéndolos carne de su carne y hueso de su hueso; que hace mucho que los están re-sintetizando químicamente por un impetuoso e irrefrenable metabolismo de diferencia. (17)

Para Campos esta actividad devoradora es a la vez cosmopolita y periférica. El barroco –tal y como Lezama y la vanguardia brasileña lo vieron en momentos y maneras distintas– es la instancia inaugural de este proceso, que a su vez permite la producción de una expresión artística moderna de signo americano en Lezama, o nacional como fue el caso de Brasil. En el caso de Lezama y también del afán cosmopolita que tuvo la revista *Orígenes*, este discurso se traduce en lo que Campos llama un “nacionalismo modal”, en oposición a “nacionalismo ontológico”. Las formas más prominentes que tomó el segundo fueron los

discursos nacionales fundados en el positivismo durante el siglo XIX, o ciertas reacciones contra éstos basadas en la idea de mestizaje, tal como sería el caso de algunas obras del vanguardismo cubano. Lo modal por el contrario se basa en articular el nacionalismo como “movimiento dialógico de la diferencia (y no como la unción platónica del origen y nivelación acomodaticia del mismo)” (13). En el caso de *Orígenes* coexisten ambas formas. Lo ontológico puede verse en la busca de *Lo cubano en la poesía* aún cuando ésta termine convirtiéndose en un imposible objeto del deseo. Lo modal puede verse en la práctica cosmopolita de *Orígenes* de legitimar su cubanidad a partir de su afán de publicar desde La Habana textos y contribuciones originales o autorizadas de autores extranjeros de gran notoriedad, oponiéndose así al énfasis en lo local de algunos de los movimientos vanguardistas en América Latina. El otro ejemplo de lo modal consiste en el discurso americanista de Lezama y su teoría de la historia y la cultura. Ambos vendrían a articular la diferencia al participar activamente de la tradición, pero no para negarla sino para canibalizarla de un modo “no polémico”, en oposición al canibalismo “polémico” que Campos identifica en Mário de Andrade. La re-semantización y manipulación discursiva no solo de la tradición europea sino incluso de tradiciones “exóticas” como la china, la egipcia, la etrusca o la azteca –que redoblan su exotismo bajo la actividad creadora del poeta cubano– convierten a Lezama en un devorador *hipercriollizante*, un cosmopolita que casi nunca se movió de su casa en Trocadero 162, un “señor barroco” omnívoro y superador de la actividad vanguardista que lo precedió.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*. Ronald R. Martínez, trad. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.
- Barquet, Jesús. “El grupo Orígenes ante el negrismo”. *Afro-Hispanic Review* 15/2 (1996): 3-10.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Michael Shaw, trad. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Cairo, Ana, ed. “La polémica Mañach-Lezama-Vitier-Ortega”. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* (Enero-Junio 2002): 91-130.
- Campos, Haroldo de. “De la razón antropofágica: diálogo y diferencia en la cultura brasileña”. Eduardo Milán, trad. *Vuelta* 68 (Julio 1982): 12-27.
- Carpentier, Alejo. “Un ascenso de medio siglo”. *Obras completas: Conferencias*. Vol 14. México: Siglo XXI, 1991.
- Casanovas, Martín, ed. *Órbita de la revista de avance*. La Habana: Unión, 1965.
- Díaz, Duanel. *Los límites del origenismo*. Madrid: Colibrí, 2005.
- Freud, Sigmund. “Mourning and Melancholia”. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* [1957]. Vol. 24. James Strachey, ed. y trad. Londres: Hogarth Press, 1973.
- Guerrero, Gustavo. “A la sombra del espejo de obsidiana”. *Cuadernos hispanoamericanos* 563 (1997): 27-43.
- González Echevarría, Roberto. *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte, 1987.

- Heller, Ben A. *Assimilation / Generation / Resurrection: Contrapuntal Readings in the Poetry of José Lezama Lima*. Lewisburg: Bucknell UP, 1997.
- Lezama Lima, José. *Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1975.
- _____. *Imagen y posibilidad* [1981]. Ciro Bianchi Ross, ed. La Habana: Letras Cubanas, 1992.
- _____. *La expresión americana* [1957]. Irlemar Chiampi, ed. México: FCE, 1993.
- Luis, William. *Lunes de Revolución: literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*. Madrid: Verbum, 2003.
- Pérez Cisneros, Guy. "Presencia de ocho pintores". *Verbum* 1 (1937): 56-67.
- Pérez-Firmat, Gustavo. "The Strut of the Centipede: José Lezama Lima and New World Exceptionalism". *Do the Americas Have a Common Literature?* Gustavo Pérez-Firmat, ed. Durham: Duke UP, 1990.
- Piñera, Virgilio. *Poesía y crítica*. México: Consejo Nacional para la Cultura, 1994.
- Rojas, Rafael. "Orígenes and the Poetics of History". *The New Centennial Review* 2/2 (2002): 151-85.
- _____. *Tumbas sin sosiego: revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Madrid: Anagrama, 2006.
- Sarduy, Severo. *Obra completa*. 2 v. Gustavo Guerrero y François Wahl, eds. París: UNESCO/ALLCA, 1999.
- Unruh, Vicky. *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley: U of California P, 1995.
- Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos*. México: FCE, 1995.
- Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía* [1958]. La Habana: Instituto del Libro, 1970.
- _____. "La aventura de Orígenes". *Obras completas: Crítica* 2. Vol. 4. La Habana: Letras Cubanas, 2001. 461-89.