



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO

PRESENCIA Y FUNCIÓN DE LA TRADUCCIÓN EN LA REVISTA  
*CUBANA ORÍGENES*  
(1944-1956)

Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos

MARINA POPEA

Profesora Guía:  
Lucía Stecher



**Presencia y función de la traducción en la revista cubana *Orígenes*  
(1944-1956)**

## Resumen

En la presente investigación, se analizan las traducciones publicadas por la revista *Orígenes* a lo largo de su existencia (entre los años 1944 y 1956), entendiéndolas en el marco de las luchas propias del campo literario cubano y de las dinámicas del cambio cultural. Se establece en un primer tiempo un inventario del material traducido, que es luego estudiado en su conjunto. En base a lo anterior, se distinguen dos líneas principales en la política de traducciones de *Orígenes*, correspondiendo a dos momentos del postvanguardismo latinoamericano: el primero, fundacional, vinculado al origenismo lezamiano y vitieriano, se sustenta en las tradiciones greco-latina, hispana y francesa (lo cual se evidencia en sus traducciones, desde el francés, de poetas simbolistas y puristas, y de críticos católicos); el segundo, antifundacional, propone una concepción más irreverente del hecho poético y prefigura las corrientes conversacionales que florecen posteriormente a la Revolución. Esta línea alternativa, impulsada por José Rodríguez Feo y Virgilio Piñera, no prospera en *Orígenes*, pero alcanzaría más protagonismo en *Ciclón*, y sobre todo en los años 1960, e incluye en sus traducciones sectores del surrealismo y del existencialismo, y sobre todo el coloquialismo norteamericano. En un segundo tiempo, se examina la relación de las mujeres traductoras, muy minoritarias en nuestro corpus, con dicha tensión entre ambas líneas, planteando que su labor, articulada desde el margen del campo, introduce diversas perspectivas alternativas al origenismo hegemónico. Vemos, de esta manera, cómo el estudio de la traducción permite evidenciar las dinámicas que sustentan la evolución de los campos culturales latinoamericanos.

## **A todos soy deudora**

Como todo aprendizaje, la investigación que culmina con esta tesis –al igual que el resto de esta etapa de mi formación académica– es el resultado de un proceso eminentemente colectivo. Quisiera expresar, por lo tanto, mi profundo agradecimiento a todos los que han aportado, de una manera o de otra, a mi formación y a la labor que hoy concluye, y quienes han hecho que las cosas sean lo que son.

Primero a la Profesora Lucía Stecher, por introducirme a los estudios caribeños, abrir nuevas perspectivas y ampliar mi horizonte. Por su dedicación como directora, su valioso apoyo y sus consejos en el desarrollo de esta investigación, y más generalmente por ser una docente y una persona admirables.

A toda mi familia por su cariño y su aliento a la distancia, su paciencia y su comprensión, y en especial a mis padres, Monica y Aurin Popea, por haber confiado en mí y haberme permitido realizar este proyecto. A Georgette Bolomey por las largas conversaciones y por ser siempre una fuente de inspiración.

A Lucía Stecher nuevamente, por integrarme en su proyecto de investigación (Fondecyt n. 1140745), a las Profesoras Alicia Salomone y Natalia Cisterna y al resto del equipo y de los académicos que han trabajado en el proyecto, por los ricos intercambios que han contribuido a dar forma a mi propuesta.

Al Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile y a mis profesores en el Magíster, que me han ofrecido la oportunidad y las herramientas para elaborar y llevar a cabo esta investigación en las mejores condiciones.

A mis queridos compañeros, Dina Camacho, Belén Gallo, Camila Plaza y Francisco Burdiles, con los que he tenido la suerte de coincidir en este proceso y que me han aportado tanto, en lo académico como en lo personal. Por nuestras noches de estudio, los avances compartidos, los consejos y la motivación mutua.

A mis amigos por ambos lados del Atlántico, en especial a Javiera Zumarán por su ayuda logística y anímica, a Alejandro Palma, Antonia Mouat, Loreto Pérez (del lado de acá), Aurore Fellay, Natacha Bourakis, Yasmin Labidi, Cécile Heim, Andrea Masson, Aline Kohler y Matthieu Wilhelm, cuya amistad y presencia a lo largo de mis estudios han enriquecido mi manera de ver el mundo.

Al Cercle littéraire de Lausanne que me ha dado, generosamente, acceso a un ambiente de estudio ideal.

A Fernando Concha por acompañarme en este proyecto y en otros, por las divertidas conversaciones y sus imprescindibles comentarios:

Home is where one starts from. As we grow older  
The world becomes more beautiful.

*Quidquid latet apparebit*

Dies Irae

Quis hic locus, quae regio, quae mundi plaga?

*What seas what shores what grey rocks and what islands*

*What water lapping the bow*

*And scent of pine and the woodthrush singing through the fog*

*What images return*

T. S. Eliot

## Índice

<b>Introducción</b> .....	1
<b>Capítulo 1. Fundamentos teórico-metodológicos</b> .....	7
1.1 Teorías del espacio cultural.....	9
1.1.1 La teoría de los campos.....	9
1.1.2 La teoría de los polisistemas.....	17
1.2 Traductología.....	22
1.3 Estudios hemerográficos.....	29
1.4 Metodología y conclusiones.....	35
<b>Capítulo 2. <i>Orígenes</i> y su producción de traducciones en el contexto del campo cultural cubano</b> .....	40
2.1 Conformación del campo cultural cubano en la primera mitad del siglo XX: una mirada histórica.....	42
2.2 Inicios y propuesta origenista.....	53
2.3 <i>Orígenes</i> como revista: especificidades de un proyecto editorial.....	70
<b>Capítulo 3. Vanguardia, otra vanguardia y tradición en las traducciones origenistas de poesía</b> .....	82
3.1 La producción origenista de traducciones, aspectos generales.....	83
3.2 Los polos culturales anglo-americano y francés y las líneas en <i>Orígenes</i> .....	101
3.3 Autores traducidos desde el francés.....	106
3.3.1 La tradición purista: Mallarmé y Valéry.....	107
3.3.2 Otros autores franceses. Del simbolismo al surrealismo (Rimbaud, Saint-John Perse, Éluard y otros).....	122
3.4 Autores traducidos desde el inglés. El modernismo anglo-americano.....	135
3.5 Conclusiones.....	153
<b>Capítulo 4. El universalismo desde los márgenes: traductoras en <i>Orígenes</i></b> .....	157
4.1 Mujeres traductoras: una mirada histórica.....	158
4.2 Mujeres en <i>Orígenes</i> .....	159
4.3 Traductoras en <i>Orígenes</i> .....	161
4.3.1 Camila Henríquez Ureña, traductora de Katherine Anne Porter.....	162
4.3.2 Soledad Salinas, traductora de Albert Camus.....	172
4.3.3 Helena Lam, traductora de Aimé Césaire.....	178
4.4 Conclusiones.....	189
<b>Conclusiones</b> .....	195
Anexo 1. Cantidad de traducciones por número en <i>Orígenes</i> .....	204
Anexo 2. Cantidad de páginas ocupadas por las traducciones en cada número de <i>Orígenes</i> .....	204
Anexo 3. Repartición genérica de las traducciones.....	205
Anexo 4. Traducción al español de las citas en idiomas extranjeros.....	206
<b>Bibliografía</b> .....	219
Revistas.....	219
Literatura secundaria.....	219

## Introducción

Cuando se le pregunta qué libros salvaría “si su biblioteca se viera amenazada por una hecatombe –la bomba atómica, un rayo, la polilla–,” José Lezama Lima compone la lista siguiente:

*La Biblia*

*La Odisea*, Homero

*Diálogos*, Platón (“Parménides”; “Protágoras”; “Fedro”; “Fedón”)

*Los cuatro libros de la Metafísica*, Aristóteles

*Suma teológica*, Santo Tomás

*La divina comedia*, Dante Alighiere

*El Quijote*, Miguel de Cervantes

*La tempestad; El sueño de una noche de verano*, Shakespeare

*Las mil y una noches*

*Diario*, José Martí

(*Lezama disperso* 97, originalmente publicado en *Lunes de Revolución*, el 20 de Junio de 1960).

Este listado da cuenta del canon lezamiano del pensamiento filosófico y religioso, así como de la literatura occidental, en el cual se inserta mediante la inclusión y la filiación con Martí. Se presenta así una tradición que desemboca en la expresión más emblemáticamente cubana y que evidentemente abre el paso para los autores insulares contemporáneos. No obstante, el aspecto que queremos destacar aquí es la inclusión de un único representante de la cultura anglosajona (por oposición al peso de la tradición greco-latina) y de su *Tempestad*. Efectivamente, se trata de una obra crucial a la hora de pensar la articulación entre el campo cultural latinoamericano y el metropolitano.<sup>1</sup> Ha sido invocada en numerosas ocasiones desde América Latina, siendo una de las más notorias el arielismo de José Enrique Rodó, en cuyo marco se establece a Ariel como la figura del mediador intercultural: éste representa “the Latin American (male) intellectual who mediated between the cultures of Anglo and Hispanic America” (Davies 9). Con este trasfondo han de ser leídas las versiones modernas de la obra producidas en el Caribe, espacio de contacto y de articulación intercultural por excelencia. Es el caso de Roberto Fernández Retamar o de Aimé Césaire, por mencionar sólo un par. El segundo editor de *Orígenes*, José Rodríguez Feo, retoma también indirectamente

---

1 “*The Tempest* remains the text most widely chosen for counter-discursive interrogations of the Shakespearian canon. A number of factors account for this choice: the play’s figuration of racial binaries and the threat of miscegenation; its representation of the New World “other” as opposed to the European “self”, troped as a form of the nature/culture dichotomy; and its pervasive interest in power relationships involving dominance, subservience, and rebellion” (Gilbert and Tompkins 25).



la estructura planteada por *La Tempestad* y su recepción en el relato que le hace a Wallace Stevens de una escena en la cual un pintor inglés le habla de la diferencia fundamental entre los ingleses, quienes en su extrema racionalidad buscan adquirir la sabiduría mediante el estudio –lo cual no deja de recordarnos la figura de Próspero–, y los hispanos quienes la poseen intrínsecamente gracias a alguna forma de intuición propia. Notamos, además, que firma esta carta como “your admiring Caribe” (122).

Por otro lado, Catherine Davies plantea que la figura de Ariel podría ser, en realidad, más representativa de las mujeres escritoras (9). En cualquier caso, esta alegoría nos enfrenta con las complejas conexiones entre contacto cultural, expresión subalterna y relaciones de poder en el contexto postcolonial, razón por la cual constituye un referente recurrente en nuestra investigación. En este sentido, abordar el tema de la traducción resulta imprescindible para pensar la conformación de las culturas latinoamericanas, que se constituyen en esta tensión constante con un otro hegemónico y se nutren de esta relación. Conjuntamente, las revistas culturales constituyen una fuente clave para el estudio de las dinámicas de cambio cultural, y más generalmente, de configuración estética e identitaria en América Latina, a la vez como “instrumento” de “los procesos de modernización cultural” (Sarlo artículo 10-11) y formas de agrupación y articulación intelectual. Los estudios hemerográficos son un área que se ha desarrollado enormemente en las últimas décadas, especialmente en torno a las revistas culturales del siglo XX latinoamericano, pero concentrándose en “un ámbito circunscripto [lo cual] los ha privado de su necesaria articulación a campos de problemáticas que comparte con las líneas nucleares de la literatura y la cultura latinoamericanas” (Schwartz y Patiño 647). Al integrar el estudio de una revista con el de la traducción literaria y de las dinámicas de campo, la presente investigación busca precisamente remediar este aislamiento de los estudios hemerográficos.

La articulación entre traducción y publicación de revistas resulta fundamental en la medida en que “la política de traducciones de una revista puede indicar de qué modo un colectivo intelectual piensa su intervención en la esfera pública como propuesta de reorganización de la tradición cultural” (Sarlo “Intelectuales” 13). Esto es lo que pretendemos mostrar en el caso de la revista *Orígenes*, publicada en Cuba entre 1944 y 1956. En este marco, planteamos que las traducciones que aparecen en la revista contribuyen a la

elaboración de su propuesta en la misma medida que los textos originales, particularmente en lo que respecta a su concepción de lo poético y de su vinculación con la identidad nacional. Influyen, por lo tanto, en su posicionamiento en el campo cultural de la Isla y en el desarrollo de los repertorios de éste. Para dar cuenta de esto, buscamos establecer, en un primer momento, un esbozo de la situación del campo literario cubano de la época, para determinar cuáles son los debates que se dan en él y las posiciones ocupadas por los distintos actores. En un segundo tiempo, veremos la manera en la que las traducciones publicadas se relacionan con estas coordenadas del campo, conformando así la propuesta y la posición propia de la revista. Por supuesto que este proceso no es homogéneo y conlleva numerosos matices e incluso contradicciones que iremos apuntando, ya que constituyen, en tanto luchas ideo-estéticas, el meollo de los procesos culturales. Conjuntamente, la traducción puede cumplir distintas funciones, que se pueden observar en el caso de *Orígenes*, desde cierta forma de autorización y de importación de capital cultural, hasta la renovación de los repertorios de las letras cubanas, pasando por la conformación de una poética propia y la realización práctica del universalismo por el cual se aboga. Nuestra última interrogación apunta al rol de las mujeres traductoras en relación con la elaboración del proyecto del grupo. Específicamente, postulamos que el caso de éstas permite observar ciertas particularidades derivadas de su posición subordinada en el campo cultural, como una relación distinta con los discursos subalternos y cierto distanciamiento del proyecto hegemónico de la revista. De esta manera, confirmamos la afirmación de Lourdes Arencibia, según quien

si se revisan todas las traducciones que aparecen en una revista como textos múltiples, confrontados con su propia historia, una colección de sus números agrupados por la entrada “traducciones,” subclasificadas por autores y lenguas, se haría viable la identificación de nexos y conflictos internos en el contexto político, económico y sociocultural en que transcurrieron (“Los espacios” 58).

En el ámbito de la traductología, al igual que en el estudio de las revistas, “there is still so much to be done” (Holmes, citado en Snell-Hornby 46), especialmente en el contexto latinoamericano y eso a pesar de la importancia fundamental de la traducción en el proceso de conformación de las sociedades y de las culturas del continente y en su relación con el resto del mundo. Aún hay muy pocos escritos que hagan converger ambas problemáticas, y

éstos son publicados a menudo en internet, lo cual nos habla de un interés naciente por este cruce todavía poco explorado. Arencibia tiene, en este sentido, el mérito de haber realizado los primeros estudios sobre traducción en Cuba, estableciendo un panorama general de la cuestión. Junto con Jesús Curbelo, parecen sin embargo estar más especializados en el siglo XIX, y su tratamiento de las revistas culturales y de la labor de los origenistas en particular es poco riguroso. Adriana Kanzepolsky hace un gran trabajo al presentar los vínculos de *Orígenes* con intelectuales extranjeros, pero no problematiza el proceso traductor en sí y su tratamiento deja zonas oscuras en torno a ciertos autores y especialmente a las mujeres traducidas y traductoras. Por consiguiente, la presente investigación busca dialogar preferentemente con estos acercamientos, y, sobre todo, suplir sus carencias en un recuento más sistemático de esta problemática.

Entre los estudios sobre la historia literaria cubana e incluso sobre revistas culturales más generalmente, *Orígenes* tiene un lugar relativamente importante. Sin embargo, muchos de estos análisis tienden a concentrarse en la figura de Lezama y en las proposiciones de la línea principal del origenismo planteada por él y por Cintio Vitier. Quisiéramos contribuir a la comprensión de este fenómeno editorial y cultural, y de las lógicas del campo literario cubano mediante una mirada un poco descentrada. Proponemos, específicamente, rescatar el aporte de José Rodríguez Feo y la diversidad de voces en *Orígenes*, que han sido invisibilizadas con posterioridad a la salida de Virigilio Piñera de la revista y del quiebre entre los directores. Se puede considerar que “hoy por hoy, el mayor damnificado del origenismo, el neorigenismo y los críticos de ambos, es Rodríguez Feo, no Piñera” (Rojas, “Hojear” s.p.). Muchas veces se reduce la propuesta de esta publicación a la del núcleo origenista (Lezama, Cintio Vitier, Fina García Marruz) que ha escrito extensamente para justificar sus posiciones y se omiten las disensiones internas y los puntos de vista alternativos. Consideramos que éstos no solamente hacen la riqueza de la revista, sino que son lo que nos permite entender mejor los desarrollos de la literatura cubana posterior.

Efectivamente, “la revista agrupó a artistas con diferencias estéticas e ideológicas y para entenderla plenamente hay que tomar en consideración la importante labor de Rodríguez Feo” (Barradas 40), quien, como crítico promotor en el campo cultural cubano de mediados del siglo XX, se vincula con la joven generación y participa, mediante la

traducción, del desarrollo de la poética conversacional que dominaría el campo postrevolucionario. Buscaremos estas líneas alternativas, intersticios del discurso y testigos de las luchas internas del campo, en el marco de la producción de traducciones, la cual, según expusimos, nos parece un espacio idóneo para ello, y en particular en dos espacios distintos. El primero es el de la traducción de poesía, ya que es el género de predilección de los origenistas y representa el núcleo de su propuesta. Por otro lado, queremos indagar en la situación de las mujeres intelectuales y escritoras en *Orígenes*, la cual ha sido poco estudiada.

Nuestro plan de capítulos se ha estructurado según estos parámetros. Al centrarnos en el género literario como categoría primera en el análisis de nuestro corpus y la elaboración de subgrupos de textos –por oposición al criterio de Kanzevsky quien privilegia la proveniencia geográfico-cultural al plantear sus “universos”<sup>2</sup>–, pretendemos dar cuenta de manera más evidente de la competencia, pero también de la cohabitación de concepciones ideo-estéticas distintas. Nos resulta efectivamente más funcional agrupar tipos de textos similares para poder evidenciar sus convergencias y diferencias y establecer así conjuntos y tendencias generales entre éstos. Veremos así, en particular, las distintas poéticas que coexisten en *Orígenes* y cómo se articulan con las dinámicas del cambio cultural.

En el primer capítulo, presentaremos los distintos enfoques teóricos en los cuales se basa nuestra investigación, introduciendo los conceptos operacionales en el marco de nuestro análisis. Se introducirán primero las concepciones más amplias sobre el espacio cultural, con el propósito de formular un marco general para entender las dinámicas propias de este ámbito. Luego se expondrán distintas propuestas que buscan articular la teorización de la cultura con la de la traducción, atendiendo a los fundamentos y desarrollos del estudio de la traducción literaria. Por último, se definirán las características propias de nuestro objeto de estudio. Se discutirá, por supuesto, la imbricación de estos acercamientos y se elaborará, sobre esta base, un modelo analítico y de herramientas metodológicas adaptadas a la presente problemática. En el segundo capítulo, se propone establecer el contexto del campo cultural cubano de mediados de siglo, las relaciones de los origenistas con sus otros actores y

---

2 Distingue así un universo español, uno hispanoamericano, otro norteamericano y el último, europeo (*Un dibujo*).

los componentes de su posicionamiento. En el tercer capítulo, empezaremos por establecer las características generales de la producción originista de traducciones examinada en conjunto. Proseguiremos con un análisis de las principales figuras de la poesía francófona y anglófona traducidas en la revista con el propósito de definir una línea principal y otra alternativa. Una vez establecido esto, nos concentraremos en el capítulo 4 en analizar las traducciones efectuadas por mujeres y destacar sus particularidades, si las hay. De esta manera, en ambos capítulos de análisis, se busca iluminar espacios alternativos que no siempre reciben la atención crítica que merecen, y que nos permiten entender la manera en la que funcionan los márgenes del sistema literario y sus luchas. Estas observaciones serán sistematizadas en una última sección de conclusiones, que cierra este trabajo integrando los fenómenos observados en el estudio de la traducción con los procesos más profundos de la evolución de la revista y de la literatura cubana e hispanoamericana en general.

## Capítulo 1. Fundamentos teórico-metodológicos

Para llevar a cabo el análisis esbozado en la introducción, nos apoyaremos en varias elaboraciones teóricas, atendiendo a las distintas aristas de nuestra propuesta. Sus fundamentos principales son, por lo tanto, la teoría bourdieuseana de los campos, la traductología y los estudios hemerográficos. Mediante estos distintos acercamientos, pretendemos articular un modelo analítico que nos permita dar cuenta del ejercicio de la traducción en el marco de la publicación de una revista literaria, en tanto producción simbólica. En este sentido, lo entenderemos también como parte de las estrategias de posicionamiento propias del campo cultural, y componente de la conformación cultural y social latinoamericana, en particular en un contexto periférico y postcolonial.

Se entiende a la literatura, en general, como un sistema de producción y difusión de bienes simbólicos. Se trata entonces de “un espacio productivo (tal como lo define Tiniánov) y no un depósito de obras, motivos, temas, al que el escritor acudiría como a un mercado o a una biblioteca” (Altamirano y Sarlo 25). En tanto tal, también implica la organización jerárquica de esta producción, en el marco de la cual “las líneas hegemónicas y las subordinadas, para denominarlas según Raymond Williams (1977), son principios organizativos que operan como normas estético-sociales de la producción literaria” (Altamirano y Sarlo 25). Veremos que esta estratificación juega un papel fundamental tanto en la ubicación de las revistas en el campo, como en la práctica traductora. En nuestro contexto particular, esta concepción de la literatura se enmarca además en “las operaciones culturales que cumplen las sociedades americanas” (Rama, *Transculturación* 19), por lo que está estrechamente vinculada con la constitución social y cultural de éstas.

Como consecuencia, la actividad traductora ha de ser entendida en el contexto más amplio de la situación periférica de América Latina en términos geopolíticos y culturales, y de las complejas dinámicas de contacto cultural entre centro y periferia. En lo que respecta a este punto, la obra de Ángel Rama constituye una base ineludible para nuestra reflexión, en particular en lo que tiene que ver con los procesos de transculturación. Aunque Rama aplique este concepto principalmente al contexto de las regiones interiores, desigualmente alcanzadas por la modernidad –como el área andina– también destaca su operatividad para pensar el contacto cultural en centros urbanos y literarios periféricos sometidos al proceso de

modernización (27), como La Habana de la primera mitad del siglo XX. La dimensión más importante, para nuestra reflexión, es la de la “respuesta creativa” que ofrece la sociedad local ante los intentos de imposición cultural, desembocando en una cultura original y distinta tanto de la tradición local como de los componentes extranjeros (34).

Resulta particularmente significativo que el mismo concepto de “transculturación” tenga su origen en Cuba, en la obra del antropólogo Fernando Ortiz, quien afirma que éste “es cardinal y elementalmente indispensable para comprender la historia de Cuba” (97). Propone, en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, una concepción dinámica de la cultura de la isla, caracterizada por su capacidad de apropiación de elementos culturales ajenos –aunque el acercamiento de Rama enfatice más la agencia de la cultura periférica en cuánto a la selección de los elementos integrados. En palabras de Ortiz,

entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación* (96, las cursivas son del autor).

Destacamos esta definición ya que, aunque haya sido pensada para una aplicación más socioeconómica, se puede relacionar muy directamente con nuestra concepción del ejercicio traductor, en la medida en que se puede entender como una reelaboración en base a un texto extranjero. En efecto, este proceso implica necesariamente una combinación del aporte del autor o texto original y del traductor, un encuentro entre dos culturas y la conformación de un producto final original. En este sentido, la propuesta de Rama se relaciona más estrechamente todavía con esta concepción de la traducción, en la medida en que retoma la definición de Ortiz, enfatizando los “criterios de selectividad y [...] los de invención” activados por la cultura local que “cumplirá esa selectividad, sobre sí misma y sobre el aporte exterior, y, obligadamente, efectuará invenciones con un ‘ars combinatorio’ adecuado a la autonomía del propio sistema cultural” (38). Además de su vinculación con dinámicas propias a la traducción, de este acercamiento resalta su caracterización de la cultura como *sistema*, la cual constituye un fundamento importante de nuestra investigación y un punto

común entre nuestras distintas bases teóricas. Para comprender los procesos de conformación y cambio cultural, es preciso realizar un análisis que considere esta dimensión sistémica.

## 1.1 Teorías del espacio cultural

Nuestro análisis se basa en una concepción del espacio cultural afín a la que sustenta el trabajo de Rama, desarrollada en la segunda mitad del siglo XX por dos teorías principales y relativamente convergentes: la teoría de los campos, y la de los polisistemas. El punto de contacto más importante entre estas dos perspectivas es el énfasis en las *relaciones* entre los distintos agentes del mundo cultural como factores que van perfilando el campo, tal como lo propone también Rama. Como veremos a lo largo del presente capítulo, este foco de atención resulta particularmente productivo a la hora de estudiar procesos tales como la traducción literaria y las publicaciones periódicas, y más especialmente considerando su inserción en las dinámicas propias de la situación periférica de la producción estudiada, en la medida en que se establecen, inevitablemente, relaciones tanto a nivel intertextual (entre el texto original y la traducción, y entre las distintas traducciones) como entre autores y campos culturales distintos.

### 1.1.1 La teoría de los campos

Pierre Bourdieu ofrece, desde la sociología de la literatura, una de las teorías más completas del funcionamiento del espacio cultural, que constituye el referente principal de nuestro estudio: la teoría de los campos. Partiendo de la idea que la actividad, en la esfera pública, está dividida en *campos* específicos a cada ámbito (cultural, literario, intelectual, científico, etc.), operando a la vez de manera autónoma e interrelacionada, se dedica a estudiar la conformación y los mecanismos de funcionamiento del llamado campo cultural, así como sus variables relaciones con el campo de poder, en el cual se encuentra inserto, pero del cual a la vez tiene cierta independencia.

Ese *campo* (literario, artístico, filosófico, etc.) no es ni un “medio” en el sentido vago de “contexto” o de “*social background*” (en contraste con el sentido fuerte, newtoniano, que la noción de campo reactiva), ni siquiera lo que comúnmente se entiende por “medio literario” o “artístico”, es decir, un



universo de relaciones personales entre los artistas o los escritores, sino un campo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él (sea, para tomar puntos muy distantes entre sí, la del autor de piezas de éxito o la del poeta de vanguardia), a la vez que un campo de luchas que procuran transformar ese campo de fuerzas (Bourdieu, “El campo” 2, las cursivas son del autor).

De esta definición que hace Bourdieu de la noción de campo, queremos destacar varios aspectos. Sobresale, en primera instancia, la característica –cientificista por cierto– newtoniana del campo. Esta concepción tiene la ventaja de hacer posible, en tanto plantea una suerte de “ley” a la que nadie escapa, un acercamiento unificado a la producción simbólica. Se evitan de esta manera los enfoques que se apoyan, conscientemente o no, en concepciones ideológicamente truncadas y se abre a la vez la posibilidad de dar cuenta de los mecanismos que construyen y naturalizan cierta definición de los objetos de estudio. En el contexto de la presente investigación, nos permite, específicamente, dejar de lado la concepción de las traducciones como un tipo de texto secundario, tanto a nivel de su valoración como de la atención crítica que se le dedica. Del mismo modo, nos alejamos de la idea de la preeminencia del texto (y del autor) original –y por extensión de la de influencia– y reinsertamos las traducciones en la propuesta originista, a la par con los otros textos publicados.

Otro aspecto que merece ser destacado es la dimensión espacial del concepto bourdieuseano de campo. Los distintos actores que forman parte del campo se encuentran *situados espacialmente* en un área definida por cierto número de coordenadas, que pueden ser entendidas, en la perspectiva bourdieuseana, como los distintos ámbitos y niveles en los que se dan “desviaciones diferenciales” entre los textos, los actores etc. Efectivamente, estas desviaciones son las que conforman las “posiciones relativas” (Bourdieu, *Raisons* 53) de los distintos actores, ya que “exister dans un espace, être un point, [...] c'est différer, être différent; or, selon la formule de Benveniste parlant du langage, ‘être distinctif, être significatif, c'est la même chose’” (24). Se desprende de lo anterior que, al darse en determinados ámbitos en los cuales los agentes toman opciones distintas, la desviación diferencial implica también cierto denominador común, que depende del estado del campo y de las tomas de posición anteriores. En este sentido, el campo constituye, para sus distintos actores,

un *espace des possibles* qui tend à orienter leur recherche en définissant l'univers des problèmes, des références, des repères intellectuels (souvent constitués par des noms de personajes phares), des conceptos en -isme, bref, tout un système de coordenadas qu'il faut avoir en tête –ce qui en veut pas dire à la conscience– pour être dans le jeu (Bourdieu, *Raisons* 61).

A la misma conclusión llega Rama al afirmar que “la literatura como tal es inescindible de los significados y opciones de la cultura en que surge” (cit en González 279). Es así cómo, en el caso particular del estudio de los productos culturales,

on peut conserver tous les acquis et toutes les exigences des approches internalistes et externalistes, formalistes et sociologistes en mettant en relation l'espace des œuvres (c'est-à-dire des formes, des styles, etc.) conçu comme un champ de prises de position qui ne peuvent être comprises que relationnellement, à la façon d'un système de phonèmes, c'est-à-dire comme système d'écart différentiels, et l'espace des écoles ou des auteurs conçu comme système de positions différentielles dans le champ de production (Bourdieu, *Raisons* 69).<sup>3</sup>

Según esta lógica y de forma resumida, ciertas opciones estéticas han de ser puestas en relación con cierto posicionamiento del autor dentro del campo (guardando en mente que también corresponden a una determinada línea de acción, por el status quo o la transformación de dicho campo). Las coordenadas mencionadas pueden corresponder tanto a elecciones estéticas concretas<sup>4</sup> (en el espacio de las obras) o estar relacionadas con asuntos propios de la producción, como lo son la forma de ésta, la consagración de los autores o el público lector, esta vez en lo que Bourdieu llama el espacio de las escuelas o de los autores. Señalemos, además, que los intentos de toma de posición, pueden ser, según Bourdieu, “spécifiques, c'est-à-dire stylistiques par exemple, ou non spécifiques, politiques, éthiques etc.” (71). Así, los *debates* que se dan, en un determinado momento, en torno a la literatura y a su rol en la sociedad, son instancias particularmente propicias para generar esas “desviaciones diferenciales,” sobre todo en el caso de las revistas literarias, como veremos en el punto 1.3. Existe entonces para cada campo, época y categoría de textos un “univers des *points en discussion*” y elementos constitutivos sobre los cuales se trata de tomar posición (61, cursivas del autor). Por ello, la noción de coordenada constituye, en nuestro estudio, un concepto clave en la medida en que se busca evidenciar la toma de posición de la

3 En otra instancia, Bourdieu define también estos dos niveles como el “campo de las posiciones” y el “campo de las tomas de posición” (Bourdieu, “El campo” 4).

4 “C'est-à-dire des genres, mais aussi des *formes*, des styles, et des thèmes, etc.” (Bourdieu, *Raisons* 70).

revista en el campo cultural cubano, y eso mediante el uso de determinados puntos de referencia en los distintos niveles mencionados. Por lo tanto, se busca definir, en un primer tiempo, cuál es la estructura de dicho campo, cuáles son los debates que se dan en él y que permiten identificar las distintas coordenadas mediante las cuales se sitúan los distintos actores.

La situación de los agentes en el campo es un asunto fundamental, ya que este espacio implica necesariamente relaciones de poder y hegemonía. Existe así dentro del campo un polo dominante y otro dominado, que se pueden definir según varios criterios, como veremos, pero que de todas formas condicionan la permanencia de los agentes en el campo, así como su desempeño. Esto nos lleva al tercer punto que queremos resaltar de la definición inicial de Bourdieu: la idea de que un campo de fuerzas es siempre, a la vez, un campo de luchas por la modificación de esas fuerzas (55), la cual a su vez modificaría la posición relativa de los agentes. En esta perspectiva,

le moteur du changement des œuvres culturelles, langue, art, littérature, science, etc., réside dans les luttes dont les champs de production correspondants sont le lieu: ces luttes qui visent à conserver ou à transformer le rapport de forces institué dans le champ de production ont évidemment pour effet de conserver ou de transformer la structure du champ des formes qui sont des instruments et des enjeux dans ces luttes (71).

En consecuencia, las opciones formales no están solamente vinculadas con los intentos de toma de posición, la auto-definición mediante las desviaciones diferenciales y la posición en el campo, sino que, también, con estrategias para la definición misma del campo y su organización. Apuntan a instalar ciertos autores, formas o corrientes en determinadas posiciones, que a su vez se ven intervenidas para lograr cierto tipo de dominación. El proceso de canonización es un buen ejemplo de ello. Así, “c'est dans l'horizon particulier de ces rapports de force spécifiques, et des luttes visant à les conserver ou à les transformer, que s'engendrent les stratégies des producteurs, la forme d'art qu'ils défendent, les alliances qu'ils nouent, les écoles qu'ils fondent” (68).

La definición de lo que constituye un polo dominante es por lo tanto variable y problemática. Como plantea Bourdieu,

El campo literario o artístico es, en todo momento, la escena de una lucha entre los dos principios de jerarquización: el principio heterónimo, favorable a los que

dominan el campo económica y políticamente (p. ej., el “arte burgués”), y el principio autónomo (p. ej., el “arte por el arte”), que sus defensores más desprovistos de todo capital específico tienden a identificar con el grado de independencia con respecto a la economía, haciendo del fracaso temporal un signo de transacción con la vida mundana (“El campo” 18).

Existe, por ende, un polo económicamente y/o políticamente dominante, y otro que, recurriendo a mecanismos de consagración endógenos al campo, invoca una superioridad “artística,” basada en lo que Bourdieu define como el capital cultural. La lucha entre estos dos polos está enfocada en el establecimiento de los criterios que permiten la legitimación de los productores culturales y la consagración, o, en otras palabras, a la transformación del capital específico en capital simbólico.<sup>5</sup> Según esta lógica, “el peso de los diferentes agentes en cualquier campo depende de su capital simbólico, esto es, del reconocimiento, institucionalizado o no, que reciben de quienes desarrollan el habitus adecuado para participar en el juego e ilusionarse con sus apuestas” (Fernández 36, cursivas del autor). Así es cómo se construyen lo que Bourdieu llama las “figuras faro,” agentes cuyo capital simbólico es tal que representan una verdadera referencia en su campo. Además del renombre, consideramos que, en tanto punto de referencia cultural, una característica importante de las figuras faro es la de remitir, mediante su mera mención, a una serie de coordenadas que ya constituyen, en el mapa mental de los agentes del campo cultural, una posición establecida y consagrada.

Mediante este mecanismo, se autoriza a ciertos escritores en particular, pero, de manera dialógica, se establece también el principio de jerarquización que posibilita su consagración, en la medida en que el reconocimiento entre pares –que poseen por lo tanto cierto capital simbólico– es fundamental en el proceso de legitimación. En este sentido también, la producción del polo más autónomo está dirigida principalmente a dichos pares, por oposición al público general que ratifica el éxito de los escritores del polo heterónimo, en el mercado de producción masiva. Las instancias de legitimación dependen por lo tanto del polo, y son, además, variadas. En lo que respecta al polo autónomo, que nos ocupará principalmente en este estudio, el reconocimiento entre pares es fundamental, sean estos

5 Bourdieu define el capital simbólico como sigue: se trata de “n’importe quelle propriété (n’importe quelle espèce de capital, physique, économique, culturel, social) lorsqu’elle est perçue par des agents sociaux dont les catégories de perception sont telles qu’ils sont en mesure de la connaître (de l’apercevoir) et de la reconnaître, de lui accorder valeur (*Raisons* 116, cit en Fernández 35).

otros escritores, críticos o editores. Éste puede tomar formas institucionales, pero debido al carácter vanguardista de este polo, muchas veces pasa por otros canales menos formales, como críticas, reseñas, prefacios y otros tipos de referencias. Por ello, las muestras de este reconocimiento suelen ser más inciertas y ambiguas (Bourdieu, “Le champ” 8), e implican cierto grado de reciprocidad; algunos autores más prestigiosos hacen beneficiar a otros más jóvenes o diletantes de su “poder de consagración” (23), otorgado por el peso simbólico que implica la mera mención de su nombre, a la vez que esto refuerza también su propia consagración.

Esta tercera dimensión del concepto bourdieuseano de campo cultural (i.e. la de un campo de luchas) resulta fundamental para nuestra propuesta, en la medida en que nos permite leer la abundante producción origenista en torno a la definición del arte y de su función de manera relacional, en el marco de los debates propios a la conformación del campo cultural cubano. Se establecerá, en el punto 2.1, la configuración del campo cubano de la primera mitad del siglo XX ya que, si bien los principios de su funcionamiento son los mismos que para el caso francés, es inevitable que sus componentes varíen, como consecuencia de las diferencias en la organización del campo de poder y en el espacio de los posibles. Más generalmente, varios autores han planteado el tema de la aplicabilidad de la teoría de los campos al contexto de sociedades periféricas, argumentando principalmente que este escenario plantea problemáticas bien distintas a las que surgen en la Francia decimonónica estudiada por Bourdieu. Los principales elementos de esta posición son la heterogeneidad socio-cultural de los campos periféricos (Moraña 14, 186) y su dimensión postcolonial, incluyendo las relaciones de dependencia con el llamado centro. Sin embargo y como hemos visto hasta ahora, más que categorías impositivas, la teoría de los campos nos proporciona herramientas flexibles, y, sobre todo, una manera de pensar la producción cultural que perfectamente se puede adaptar a estructuras distintas. Así, según Mabel Moraña,

la teoría de Bourdieu ilumina algunos aspectos de estos procesos de circulación transnacionalizada de mercancías, proyectos y sujetos, dejando pendiente un amplio espacio para análisis pormenorizados de las situaciones específicas *in situ* y de sus particulares configuraciones socioculturales (17, cursivas de la autora).

Sostenemos que, además, el enfoque bourdieuseano es particularmente fecundo para el tema que nos ocupa, y esto por varias razones. Primero en la medida en que nos permite visibilizar –y así estudiar– ciertos fenómenos muchas veces dejados de lado o abordados de manera poco sistemática. “Su aplicabilidad es un inmenso desafío no sólo por la energía desmitificadora que imprime a lo social sino por su atención a lo que podríamos llamar la invisible materialidad de los intercambios simbólicos” (Moraña 44).<sup>6</sup> Esto es particularmente cierto en el caso de la traducción y de las revistas literarias, en el marco de las cuales este enfoque nos permite tratar el tema de las llamadas “influencias foráneas” (46) de manera más satisfactoria, integrándolas en el conjunto de las tomas de posición de los distintos agentes, y de su participación en las luchas por la definición del campo de fuerzas. Se conceptualiza entonces el contacto cultural de manera totalmente distinta, enfatizando la agencia –y la agenda– de los autores pertenecientes al campo periférico y la originalidad de su propuesta. En nuestro caso, la teoría de los campos nos permite conceptualizar provechosamente el cosmopolitismo y el esteticismo como parte del posicionamiento de *Orígenes*. Efectivamente, “la aproximación de Bourdieu permite una interpretación renovada del cosmopolitismo que en áreas periféricas es con frecuencia interpretado a partir de lugares comunes en torno a lo foráneo vs lo vernáculo, modernidad vs tradición, centro vs margen” (67). Si bien esto vale para las denominadas “culturas de aluvión” rioplatenses (67), es más acertado aún en el contexto del Caribe, considerando la coexistencia de varias islas, idiomas, formas de colonización y de de-colonización, situadas en un punto neurálgico que históricamente ha articulado el movimiento y el contacto entre tres continentes.

Cabe, además, mencionar la cercanía geográfica con Estados Unidos que, en el siglo XX, cobra una importancia particular a la luz de las tendencias expansivas norteamericanas. En estas circunstancias, el cosmopolitismo se puede pensar como un conjunto de tomas de posición en un contexto en que los posibles están provistos por una multiplicidad de fuentes

---

6 Es más, junto con “desmitificar” varias concepciones y categorías, permite también superar las lecturas ideológicas que, entendiendo la crítica como parte también del campo literario y, por lo tanto, de sus distintas luchas, se han generado en torno a ciertos objetos. Afirma que se produce, gracias al análisis bourdieuseano, “la racionalización y la desmitificación de lo social que se corresponde con la superación tanto de percepciones ordinarias naturalizadas a nivel colectivo como de las ficciones de las que se alimenta la cultura para perpetuar jerarquías, usos, privilegios e inercias culturales” (107). En este sentido, resulta muy útil al estudiar un actor o producto cultural que ha generado apasionados debates, en su tiempo como posteriormente.

que participan en la conformación cultural de la región. También es importante recordar que, en el contexto de un campo periférico y sin embargo relativamente cercano a los campos culturales dominantes a nivel internacional, “la búsqueda de prestigio y circulación del producto simbólico en el mercado conduce una apropiación de modelos estéticos e incluso de orientaciones ideológicas europeas o norteamericanas cuya utilización facilita el reconocimiento del producto artístico fuera y dentro de las culturas nacionales” (71). Se realiza un proceso similar al problematizar la noción de esteticismo como una toma de posición específica, dejando así de lado su lectura como expresión de algún tipo de arte puro o de genio creativo, lo cual contribuye a la superación mencionada anteriormente de las lecturas ideológicas de los fenómenos culturales, sobre todo considerando que el esteticismo ha seguido constituyendo una posición paradigmática en el campo cultural latinoamericano e internacional. Se trata entonces de “penetrar de una manera científica los temas que la crítica impresionista identificaba con las ideas de goce estético, misterio de la creación, excepcionalidad del artista, etc.” (65) con el fin de dar cuenta de su utilización como mecanismos de legitimación del polo autónomo del campo.

Por estas distintas razones, Bourdieu constituye un referente teórico ineludible para el estudio de los factores en juego en la producción cultural, tanto a nivel nacional como en sus vinculaciones transnacionales. Este tema en particular es tratado por Pascale Casanova en *La république mondiale des lettres*, en el cual expande la concepción de la literatura como campo o sistema a la escala global, afirmando que “les œuvres littéraires ne se manifesteraient dans leur singularité qu'à partir de la totalité de la structure qui a permis leur surgissement. Chaque livre écrit dans le monde et déclaré littéraire serait une infime partie de l'immense ‘combinaison’ de toute la littérature mondiale” (20). Muestra además la jerarquización que opera en este contexto, al igual que en los campos nacionales. A este nivel, ciertas naciones operan como polos dominantes, siendo centros culturales de referencia. Esto tiene una gran relevancia para el tema de la traducción, ya que estas dinámicas influyen el proceso. Efectivamente, “la traduction est [...] marquée par des rapports de pouvoir entre les champs source et cible et ce qui est transmis dans les champs cible par la traduction, c'est la légitimité dont jouissent non seulement l'œuvre d'un écrivain, mais le champ national étranger dans le champ cible” (Gouanvic, “Objectivation” 90). Como

veremos en los capítulos 3 y 4, el estudio histórico de la producción de traducciones nos permite iluminar la evolución de estas relaciones de poder simbólico.

### 1.1.2 La teoría de los polisistemas

Un buen complemento para pensar la interrelación de los distintos campos culturales nacionales es la obra de Itamar Even-Zohar, quien llega a conclusiones muy similares a las de Bourdieu en cuanto al funcionamiento del ámbito literario, según su propia constatación (3). A la noción de campo corresponde, en su teoría, la de polisistema. Éste constituye igualmente un sistema, cuyos componentes funcionan ellos mismos como sistemas, acercándose así a la idea bourdieuseana de “*microcosmes sociaux*” (Bourdieu, *Raisons* 68, cursivas del autor), imbricados unos en los otros. Insistiendo, de acuerdo con los planteamientos formalistas, en el carácter sistémico de los fenómenos semióticos y en la necesidad de un análisis relacional (9), Even-Zohar afirma que un sistema semiótico “can be conceived of as a heterogeneous, open structure. It is, therefore, very rarely a uni-system but is, necessarily, a polysystem –a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap [...] functioning as one structured whole, whose members are interdependent” (11). Es inevitable ver aquí el paralelismo con la manera en la que Bourdieu describe la articulación de los distintos campos. No obstante, la diferencia fundamental con el teórico francés radica en la concepción sistemática de los distintos niveles posibles como sistemas en sí. En este sentido, la cultura es un polisistema, en el cual la música y la literatura constituyen otros polisistemas, cada uno formado por otros polisistemas como la ópera o la poesía respectivamente.

La noción de polisistema, según Even-Zohar, sirve para recalcar la dimensión dinámica y heterogénea del sistema, enfatizando “the multiplicity of intersections and hence the greater complexity of structuredness involved” (12). Además, implica la inclusión de cierto número de objetos que habían sido hasta entonces dejados de lado, como lo es la traducción. Efectivamente,

such an integration now becomes a precondition, a *sine qua non*, for an adequate understanding of any semiotic field. This means that standard language cannot be accounted for without putting it into the context of the non-standard varieties [...] translated literature would not be disconnected from original literature (13,



cursivas del autor),

y otra vez encontramos herramientas teóricas para superar los juicios de valor y las jerarquizaciones que sesgan la crítica.

Según una metáfora espacial que no deja de recordarnos la noción de campo, el polisistema está, en términos de Even-Zohar, inevitablemente estratificado, constituyendo una jerarquía entre los distintos sistemas que lo componen. La “lucha permanente” (14) que se da entre éstos gira en torno a la *centralidad* de cierto sistema en el polisistema, el cual se asemeja a lo que Bourdieu determina como el polo dominante del campo.<sup>7</sup> En esta perspectiva, el estrato central está constituido por “official culture as manifested *inter alia* in standard language, canonized literature, patterns of behavior of the dominating classes” (14, cursivas del autor). Es entonces precisamente al efectuar el proceso de inclusión mencionado anteriormente y tomar en consideración también los estratos periféricos que se logra dar cuenta de la lucha por la legitimación y la canonización.<sup>8</sup> Even-Zohar menciona además que, debido a la errónea identificación –por parte de la crítica– del sistema cultural con lo que constituye su estrato central (en nuestro caso, específicamente, la literatura canónica), ciertos componentes del polisistema han sido no solamente dejados de lado, sino que considerados como extra-sistémicos (14). Es el caso de las formas y de los actores periféricos, como la cultura popular y las mujeres escritoras. La teoría de los polisistemas permite entonces a la vez ampliar el espectro de los objetos estudiados e incluir figuras que no llegan a ser canónicas, como, en muchos casos, las escritoras. Al mirar la producción originista de traducciones desde esta perspectiva, podremos evidenciar el lugar y las características de la actividad traductora de ciertas mujeres vinculadas a la revista, así como su participación en el polisistema cultural cubano.

A través de este modelo, Even-Zohar busca dar cuenta –entre otras cosas– del proceso de cambio cultural, alejándose de las nociones de genio creador y de influencia (14). En este contexto, la traducción juega un rol importante y mediante la teoría de los polisistemas, se restablece su valor y su centralidad en estos procesos. En comparación con

---

7 Even-Zohar también enfatiza la necesidad de no pensar este proceso de manera reductora: pueden existir varios centros y varias periferias, sobre todo con la co-existencia de varios polisistemas (14).

8 Notaremos sin embargo que la conceptualización del funcionamiento de estas luchas, así como de sus motivaciones, es más completa en Bourdieu.

el enfoque bourdieuseano, la teorización de la función de la traducción en los procesos de cambio cultural es la principal ventaja de la propuesta de Even-Zohar, en la medida en que presenta “literary translation as one element among many in the constant struggle for domination between the system’s various layers and subdivisions” (Hermans 11).

Considerando que “the polysystem constraints turn out to be relevant for the procedures of selection, manipulation, amplification, deletion, etc., taking place in actual products” (15), observamos, nuevamente, la correlación entre opciones específicas en la elaboración de los productos culturales y el estado del campo. Se trata entonces de tomar en cuenta “the connection between the position of texts and models (properties, features) within the structured whole [...] and the decisions made while producing them” (15). Para entender lo anterior, la noción de repertorio es fundamental. Éste consiste, en el caso de la literatura, en “the aggregate of laws and elements (either single, bound or total models) that govern the production of texts” (17), así como su comprensión (40). En otras palabras, se asemeja a la idea de un “univers des possibles.” Junto con la inevitable evolución del canon (que garantiza la preservación del sistema [16]), la transformación concreta de los distintos repertorios es la principal marca del cambio, especialmente considerando que “in the (poly)system, it is in the repertoire that canonicity is most concretely manifested” (17). Así, se modifican no solamente las formas y los motivos, sino que los mismos principios que rigen la producción cultural, y, además, la valoración de todas las anteriores. Notaremos aquí que, para Even-Zohar, la canonización de principios productivos (que llama “dynamic canonicity”, por oposición a la “static canonicity” que se da a nivel de textos) es la que tiene mayor impacto sobre la conformación del canon y la evolución del sistema (19). Lo anterior será particularmente significativo a la hora de entender la heterogeneidad de la producción originista de traducciones. Se distingue aquí un canon “estático”, en el cual se encuentran textos considerados como canónicos pero que han dejado de funcionar como modelos productivos –la novela realista, por tomar un ejemplo–, de una instancia dinámica en la que se van definiendo los principios productivos que le dan forma al canon en la contemporaneidad.<sup>9</sup>

---

9 En este contexto, Even-Zohar distingue entre entre dos modalidades en los procesos de traspaso y de estratificación del polisistema: la primaria y la secundaria. Estas corresponden, respectivamente, a un estado de innovación o de conservatismo en el sistema. En otras palabras, existen estados del sistema y del

Para Even-Zohar, la supervivencia de un sistema depende de la renovación de sus repertorios, lo cual se logra a través de “transfers” desde la periferia hacia el centro, o, de no ser suficiente, de un polisistema a otro (tratándose entonces de “internal or external transfer” respectivamente [26]). Este último caso nos interesa particularmente, ya que en esto ocurre con la traducción, mediante la cual se introducen elementos pertenecientes a repertorios foráneos. Por ende, “it is a major goal, and a workable possibility for the Polysystem theory, to deal with the particular conditions under which a certain literature may be interfered with by another literature, as a result of which properties are transferred from one polysystem to another” (25). Cuando los trasposos ocurren entre dos sistemas de idiomas distintos, la traducción constituye inevitablemente una parte fundamental del proceso. Even-Zohar reconoce su rol central y le dedica parte de su teoría. Define la literatura traducida como un sistema literario particular (45), que puede participar “actively in shaping the center of the polysystem”<sup>10</sup> (46) y, por lo tanto, en la definición de las culturas nacionales (45). Esta base nos permite alejarnos de la concepción de las obras traducidas como casos puntuales y aislados entre sí. Al entender la actividad traductora de manera sistémica, logramos acercarnos a su funcionamiento en el marco de proyectos colectivos (como lo son las revistas) y de las distintas literaturas nacionales. Por ende, los textos traducidos han de ser considerados no solamente en relación los unos con los otros, sino que también en relación con los demás sistemas funcionando en el polisistema cultural.

En el marco del polisistema, la literatura traducida puede ser periférica o central, así como estar vinculada con repertorios primarios o secundarios, según la terminología ya comentada. Por lo tanto, su rol en el contexto de la literatura nacional y de las estrategias propias de los distintos actores del campo cultural es variable, como veremos especialmente en el capítulo 3. En los casos en los cuales se encuentra vinculada con repertorios primarios, es “an integral part of innovatory forces, and as such likely to be identified with major events in literary history [...] often it is the leading writers (or members of the avant-garde who are

---

repertorio en los que los productos se atienen a los modelos existentes, y otros en los cuales la renovación del repertorio implica la introducción de elementos nuevos y los productos se vuelven por ende menos predecibles. Este estado de innovación es lo que define como primario. En este caso, “the models it offers are of the ‘primary’ type: the pre-condition for their functioning is the discontinuity of established models (or elements of them)” (21). Según esta lógica, un modelo primario, una vez canonizado, suele volverse secundario con el tiempo.

10 En el caso de ocupar una posición central dentro de éste (46).

about to become leading writers) who produce the most conspicuous or appreciated translations” (46). Esta aserción de Even-Zohar está a la base de lo que pretendemos mostrar en esta investigación: la imbricación de la labor traductora y del proceso creativo de los autores, en el marco de su proyecto estético y de su posicionamiento en el campo, y el rol de la traducción en el desarrollo de las literaturas nacionales latinoamericanas.

Even-Zohar identifica tres momentos en los cuales la traducción está involucrada en el proceso de renovación de un repertorio:

(a) when a polysystem has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is “young,” in the process of being established; (b) when a literature is either “peripheral” (within a large group of correlated literatures) or “weak,” or both; and (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature (47).<sup>11</sup>

Según el grado de establecimiento que se le atribuye al campo cultural cubano de los años 1940, se puede sostener que cumple, en términos generales, con las tres características. Efectivamente la situación periférica del campo cubano, considerando tanto las letras hispanas, como occidentales en general y lo que llamaremos el canon internacional, es un elemento fundamental de la escena literaria de Cuba, que a la hora del inicio de la publicación de la revista lleva menos de medio siglo en una independencia relativa. A su vez, la vanguardia puede ser entendida como un “turning point” que provoca, en los años 20 y 30, un importante debate así como una renovación radical de los repertorios de las literaturas latinoamericanas y cuya influencia se extiende hasta la época que nos concierne.

Even-Zohar subraya, además, que si la literatura traducida puede ocupar una posición central o periférica (en cual caso estaría generalmente vinculada con repertorios secundarios, constituyendo una fuerza conservadora), eso “does not imply that it is always wholly one or the other. As a system, translated literature is itself stratified [...] This means that while one section of translated literature may assume a central position, another may remain quite peripheral” (49). Por lo tanto, uno de los aportes de Even-Zohar en términos de la presente

---

<sup>11</sup> Notemos también que, para Even-Zohar, los momentos de crisis, en los cuales se recurre a un cambio radical de repertorio, “if they are controlled by the system, are signs of a vital, rather than a degenerate, system” (26). Queremos alejarnos de la noción de literatura “débil” y de la dependencia cultural (en términos de repertorio) que Even-Zohar plantea en algunos casos para los polisistemas periféricos. Como ya hemos mencionado al principio de este capítulo, una de las dimensiones fundamentales de la literatura latinoamericana, incluyendo el ejercicio de la traducción, es su capacidad para apropiarse de ciertos elementos culturales para generar productos y una expresión propios y originales.

investigación, es la posibilidad de considerar a la vez la producción de traducciones en su conjunto, y de introducir numerosos matices que van dando cuenta de los complejos procesos de su conformación, entendiendo la traducción como “an activity dependent on the relations within a certain cultural system” (51).

A pesar de no ser directamente diseñados para el estudio de áreas periféricas, los dos modelos presentados hasta aquí tienen la ventaja de ofrecernos herramientas para pensar la producción literaria de manera integrada con el sistema cultural en general y las lógicas de poder. En este sentido, consideramos también que permite conceptualizar la dominación a nivel transnacional y su vínculo con la actividad traductora y literaria. Se puede sostener que la situación periférica de las literaturas hispanoamericanas constituye un factor que influye directamente en la renovación de los repertorios mediante el influjo proveniente del extranjero, el cual está directamente vinculado con el peso simbólico de estos textos.

## 1.2 Traductología

Por las características de nuestro objeto de estudio y de nuestra problemática, así como la tendencia interdisciplinaria del estudio de la traducción en las últimas décadas, nuestra perspectiva se sitúa entre los enfoques sistémicos (Even-Zohar, Gideon Toury) y culturalistas (André Lefevere, Susan Bassnett). La traducción en tanto tal ha sido el objeto de diversos acercamientos, desde la antigüedad, hasta llegar a ser su estudio una disciplina aparte en los años 1980: la traductología, o *Translation Studies*. Considerado como el padre de la traductología como disciplina independiente, James Holmes establece la distinción entre “Pure” y “Applied Translation Studies”, la primera de cuales subcategorías se divide a su vez entre “Theoretical” y “Descriptive Translation studies.”<sup>12</sup> De lo anterior, queremos resaltar primero la dimensión empírica, y, en segundo lugar, la importancia de la función *descriptiva*, por oposición al enfoque prescriptivo encontrado principalmente en la producción enfocada hacia la formación de los traductores y en la crítica de la traducción. En términos de Holmes, podemos definir la presente investigación como una combinación de “product-oriented” y de “function-oriented Descriptive Translation Studies” (176-177),

---

12 Los objetivos de estas dos líneas son “(1) to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the world of our experience, and (2) to establish general principles by means of which these phenomena can be explained and predicted” (176).

en la medida en que combina el análisis textual de las traducciones con una atención marcada a “their function in the recipient socio-cultural situation” (177).

Siguiendo los planteamientos de Holmes, las dimensiones empírica y descriptiva constituyen pilares fundamentales del desarrollo de los estudios de la traducción en los años 1980, especialmente con la llamada escuela de la manipulación. Su nombre se debe a un compilado de varios de sus autores, titulado *The Manipulation of Literature* (1985), cuyo editor, Theo Hermans, afirma en la introducción que “from the point of view of the target literature, all translation implies a certain degree of manipulation of the source text for a certain purpose” (11, citado en Snell-Hornby 48).<sup>13</sup> Notamos aquí la complejización de la noción de traducción, que ya no es concebida como la mera transposición de un contenido de un idioma a otro. Cabe mencionar que de manera similar y con un siglo de anticipación, José Martí plantea que “Traducir es transcribir de un idioma a otro. Yo creo más. Y creo que traducir es *transpensar*” (16, cursivas del autor). Durante los años 1980, la traducción deja de ser vista como un asunto lingüístico para entrar en el ámbito socio-cultural. Se subraya el hecho de que lo que se traduce es un *texto* y no simplemente palabras.<sup>14</sup>

También definido como *Descriptive Translation Studies*, este enfoque reafirma además la importancia de la dimensión descriptiva del estudio de la traducción. Para dar cuenta de la cantidad y complejidad de los factores involucrados en la producción de una traducción, especialmente literaria, los investigadores de la escuela de la manipulación se basan en un primer tiempo en la teoría de los polisistemas, a la que ya dedicamos una parte importante del presente capítulo. En la línea de Even-Zohar, Gideon Toury desarrolla la idea de que “*translations are facts of one system only: the target system*” (“Rationale” 19, cursivas del autor). Efectivamente,

It is clear that, from the standpoint of the source text and source system, translations have hardly any significance at all, even if everybody in the source culture ‘knows’ of their factual existence (which is rarely the case anyway). Not only have they left the source system behind, but they are in no position to affect

---

13 En esta misma introducción, Hermans refuta la idea de una escuela, sino que, afirma, se trata de una “geographically scattered collection of individuals with widely varying interests, who are, however, broadly in agreement on some basic assumptions” (10).

14 Afirma Fritz Paepcke, uno de los pioneros, según Snell-Hornby, de los desarrollos de la década de los ’80, que “we translate neither words nor languages but texts. Text-translation indicates a demarcation, because every text is embedded in a situation which itself is not language. This situation is the cultural, historical, economic or social space in which a text speaks to us” (159, citado y traducido por Snell-Hornby 33).

its linguistic and textual rules and norms, its textual history, or the source text as such. On the other hand, they may well influence the recipient culture and language... (Toury “Rationale” 19).

En este sentido, la escuela de la manipulación se define como un enfoque “target-oriented”: se desplaza el foco de interés del texto original al texto meta, y en particular a su funcionamiento en la cultura meta, quedando descartado el tema de la fidelidad al original, tema ampliamente debatido en la época (Hurtado 203 y siguientes). Este cambio es otro elemento más del alejamiento de la traductología de las perspectivas prescriptivas y lingüísticas.

Además de la utilidad de este enfoque para el estudio del sistema literario, especialmente en lo que respecta a la variación diacrónica y el contacto cultural, queremos mencionar también su dimensión emancipadora para la literatura y los estudios literarios en la periferia. Efectivamente, implica el destronamiento<sup>15</sup> del texto original (Snell-Hornby 54) y de su estatus privilegiado. Al no ser entendido en función de un presunto *modelo* y librarse del imperativo de la equivalencia textual, la traducción recobra su lugar entre la producción simbólica, a la vez que se desactiva la jerarquía cultural que se establece, en los contextos postcoloniales particularmente, con las nociones de modelo, influencia, etc. En “Las versiones homéricas,” Jorge Luis Borges se refiere precisamente a la relación entre original y traducción:

Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H – ya que no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio (“Versiones” 239, cursivas del autor).

Agrega: “la superstición de la inferioridad de las traducciones –amonedada en el consabido adagio italiano– procede de una distraída experiencia” (239). Desde este punto de vista, como desde el de la escuela de la manipulación, el texto traducido constituye un producto del sistema literario a la par con los originales, y ha de ser considerado y analizado como tal,

Como consecuencia de lo anterior, otro elemento constitutivo del acercamiento propuesto por la escuela de la manipulación es el énfasis en la *función* de la traducción en la

---

15 Este es el término usado por Hans Vermeer, figura de la teoría del escopo, otro enfoque funcionalista contemporáneo.

cultura meta como factor decisivo en el proceso traductor: “Translating as a teleological activity *par excellence* is to a large extent conditioned by the goals it is designed to serve, and these goals are set in, and by, the prospective receptor system(s)” (Toury, “Rationale” 18-19, las cursivas son del autor). En este sentido, “the [prospective] position [...] of a translation within a recipient culture (or a particular section thereof) should be regarded as *a strong governing factor of the very make-up of the product*” (Toury, *Descriptive* 12, mi énfasis). Por lo tanto, la traducción constituye no solamente un asunto que concierne meramente a la cultura meta, sino que su producción está vinculada al estado y a las dinámicas de ésta en tanto sistema. Cabe aclarar que consideramos esta función de la traducción dentro del marco de sus procesos de producción y las estrategias de posicionamiento mencionadas en el punto 1.1.1. Responde por consiguiente a necesidades, agendas e intereses particulares, sean los de la cultura meta (Toury “Rationale” 19), o más bien los de algunos sectores de ésta y/o de ciertos actores en específico. Esto es particularmente cierto tratándose de traducción literaria, producida por agentes que son muchas veces ellos mismos escritores y se mueven en un campo determinado. Efectivamente, en tanto producción simbólica, las traducciones han de ser analizadas, al igual que las obras meramente creativas, en relación con la posición del traductor en su campo cultural.<sup>16</sup>

La segunda línea presente en la escuela de la manipulación opera el llamado *cultural turn* en este campo y es liderada por André Lefevere y Susan Bassnett (Snell-Hornby 50) durante los años 1980. Comparte con el enfoque polisistémico el acercamiento funcionalista y descriptivo, así como el énfasis en el texto meta, pero la perspectiva es, en términos generales, más culturalista. Lefevere y Bassnett insisten en el rol de la traducción en la conformación de las culturas, con un interés particular en las relaciones de poder y los factores ideológicos que influyen en este proceso. Este tipo de perspectiva resulta útil para pensar el campo cultural en su imbricación con las lógicas del poder, sean éstas intra o internacionales. En este contexto, Lefevere plantea, en su introducción a

---

<sup>16</sup> Además, y como veremos más adelante, una revista como *Orígenes* puede ser ubicada en el polo más autónomo –y elitista– del campo cultural cubano de la época, y la publicación de traducciones contribuye a este posicionamiento. Está por lo tanto dirigida en buena medida a los otros productores culturales (Bourdieu, “Le champ” 7), por lo que resulta relevante considerar su función dentro del marco de sus procesos de producción más que de recepción.



*Translation/History/Culture*, que una traducción es “a rewriting of an original text” (xi). Agrega: “All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way” (xi). El proceso implica por lo tanto la producción de un sentido específico a la situación y la agenda del traductor, que pasa por la selección, interpretación y reelaboración del texto.

Conjuntamente, la traducción no es vista como una mera oportunidad de comunicación intercultural, como lo proponen algunos teóricos. Como afirma Lefevere, “translation is not just ‘a window opened on another world,’ or some such pious platitude” (*Translation 2*), sino que el encuentro, a veces conflictivo, de distintos modelos y sistemas que generalmente están en competencia los unos con los otros. En este sentido, “‘culture’ takes on a broader and more concrete sense than with Toury” (Snell-Hornby 50), incluyendo también problemáticas relativas al género y a lo postcolonial.<sup>17</sup> En su artículo “The Translation Turn in Cultural Studies,” Bassnett da vuelta la noción, común entre los traductólogos, de un giro cultural en la traductología, para plantear un giro traductológico en los estudios culturales. El estudio de la traducción aparece así como una herramienta esencial para pensar el conformación y el cambio cultural.

En esta etapa, se hace también más presente el aporte de la sociología, que aparece como una herramienta idónea para aprehender la imbricación de la actividad traductora con las lógicas culturales que ya mencionamos. Snell Hornby afirma así que

at all events translation sociology is a welcome alternative to the purely linguistic approach, and it is an issue of immense importance with a wealth of material for future studies. It also connects up with the problem of ethics [...], not only as regards the responsibility of the translator, but also his/her status and role in society (172).

Más aún en el caso particular de la traducción literaria, es evidente la relevancia de recurrir a la sociología de la literatura, como propusimos en el punto 1.1.1, especialmente considerando la traducción como un elemento constitutivo de las luchas propias del campo literario. Este acercamiento a la sociología es algo que el mismo Lefevere lleva a cabo en la última etapa de su reflexión sobre la traducción literaria, acudiendo al concepto

---

<sup>17</sup> Si bien no nos basaremos directamente en estos enfoques en nuestra investigación, nos parece importante mencionar que el modelo teórico que proponemos permite tomar en cuenta tales factores, que, por lo tanto, no dejan de ser referentes que han de ser considerados en el análisis y sustentan la reflexión.

bourdieuseano de capital cultural.

Esto nos abre una nueva vía de definición de la traducción literaria, que puede ser vista como “primarily concerned not with the circulation of information but of cultural capital” (Marinetti 29). Lefevere afirma en *Constructing Cultures*, que “it is in the domain of cultural capital that translation can most clearly be seen to construct cultures” (7), estableciendo así el vínculo entre traducción, lógicas de campo y variación diacrónica de la cultura. Define esquemáticamente, en el marco de su análisis de las traducciones de la *Eneida*, cuatro tipos de textos, que a su vez están vinculados con cuatro finalidades atribuidas a su traducción: la comunicación de información, la circulación de capital cultural, el entretenimiento y el convencimiento del lector de seguir cierto curso de acción (“Translation Practice(s)” 41).<sup>18</sup> En el segundo caso, se introduce un factor importante que es el prestigio atribuido a ciertos agentes literarios. Éste se extiende también al ámbito lingüístico, si consideramos que “cultural capital is, first and foremost, ‘linguistic capital, the means by which one attains to a socially credentialed and therefore valued speech’” (Lefevere 43, citando a Guillory ix). Es el caso del latín en el contexto de las primeras traducciones inglesas de la *Eneida*, y, a su vez, del inglés en el siglo XX, lo cual se hará evidente en nuestro análisis. Finalmente, precisa que “the distribution and regulation of cultural capital by means of translation, then, depends on at least the following three factors [...] : (i) the need, or rather needs, of the audience, or rather audiences [...], (ii) the patron or initiator of the translation, and (iii) the relative prestige of the source and target cultures and their languages” (44). Estos factores son fundamentales para un análisis del posicionamiento de nuestra revista en el campo, especialmente los dos últimos.

Más recientemente, otros autores han recurrido más extensamente a la teoría de los campos en su estudio del fenómeno traductor, como Jean-Marc Gouanvic en el caso del campo literario francés. En su estudio sobre la traducción de ciencia ficción, muestra el aporte de ésta a la constitución de un subcampo en la literatura francesa, con sus agentes, editores, colecciones y espacios propios. Plantea que una de las grandes ventajas de la teoría bourdieuseana es la de restablecer la agencia de los actores pertenecientes al campo, lo cual tiene implicaciones muy concretas a la hora de estudiar la traducción, y particularmente, el

---

<sup>18</sup> Precisa sin embargo que estas finalidades no son excluyentes entre sí.

rol del traductor en este proceso. Efectivamente,

La notion d'*agent*, telle que Bourdieu l'entend, permet d'articuler le rôle du traducteur avec le possible social, en proposant la notion de *champ* comme modèle heuristique permettant d'analyser ce qui est au principe des productions symboliques et de rendre compte de la part de créativité sociale qui émerge de la rencontre entre l'*habitus* de l'agent traducteur et le possible du champ (“sociologie” 33-34, cursivas del autor).

No insistimos, en nuestra presentación de los conceptos bourdieuseanos, en el rol del *habitus* en la producción de traducciones, en la medida en que las consideramos principalmente desde un punto de vista estratégico. Daremos sin embargo cuenta del rol del *habitus* de los distintos agentes cuando lo vislumbremos como posible factor.

Más generalmente, la sociología de la traducción se ha desarrollado como un campo nuevo en las últimas décadas, tanto desde la traductología como desde la sociología bourdieuseana (Bielsa 200).<sup>19</sup> La producción teórica de esta línea está en parte enfocada en la problemática de la circulación internacional de bienes culturales (siguiendo los planteamientos de Bourdieu en “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées”) y estudia la traducción en el marco de ésta (Heilbron y Sapiro, Meylaerts, Casanova “Consécration”). Se establece entonces un espacio internacional atravesado por las relaciones de poder, en el cual se dan los intercambios culturales entre naciones y/o grupos lingüísticos.

En el nivel del campo meta, si consideramos el texto traducido al mismo nivel que cualquier otra producción en el campo meta, como propusimos en el punto 1.1.2, es indudable que existe lo que Gouanvic define como un “efecto traducción” que se debe al hecho que los autores traducidos tienen una existencia previa en un campo literario distinto (“sociologie” 35), que vinculamos principalmente con la noción de coordenadas. Afirma Gouanvic que “le capital de l'auteur source peut rejaillir sur le traducteur –ou inversement–, lequel devient un agent actif qui travaille dans le même sens que l'écrivain. Agent créatif, dynamique, novateur, *il s'inscrit dans la problématique de l'œuvre source*” (“Objectivation” 90, el énfasis es mío). En otras palabras y en términos generales, no se trata simplemente de una transferencia de capital cultural, sino que se puede también considerar que “translations

---

<sup>19</sup> Ver el número 2 del decimoprimer volumen de la revista *The Translator*; y el 144 de *Actes de la recherche en sciences sociales* respectivamente.

should therefore be regarded as functions which map target-language utterances, along with their position in the relevant target systems, on source-language utterances and their analogous position” (Toury, “Rationale” 20).

Esta analogía está vinculada, en primer lugar, con la representación que se tiene del autor original en el campo meta, en otras palabras, con las coordenadas que se consideran como relevantes en ese contexto particular, y, por lo tanto, con la noción de reescritura mencionada anteriormente:

In the past, as in the present, rewriters created images of a writer, a work, a period, a genre, sometimes even a whole literature. These images existed side by side with the realities they competed with, but the images always tended to reach more people than the corresponding realities did, and they most certainly do so now. Yet the creation of these images and the impact they made has not often been studied in the past, and is still not the object of detailed study (Lefevere, *Manipulation* 5, cit en Bielsa 201-202).

El asunto de la representación es clave también en el proceso que proponemos estudiar. Gouanvic plantea, citando a Bourdieu, que la traductología ha de integrar las prácticas de los agentes que buscan “construire leur représentation subjective d'eux-mêmes et du monde” (cit en “Objectivation” 81). Por lo tanto, la traducción se relaciona directamente con la autodefinición y con el posicionamiento correspondiente.

Además, si consideramos que la producción cultural se inserta en “une sorte de système de coordonnées commun qui fait que, même lorsqu'ils ne se réfèrent pas consciemment les uns aux autres, les créateurs contemporains sont objectivement situés les uns par rapport aux autres” (Bourdieu, *Raisons* 62), entonces la traducción permite situar a los traductores doblemente: en relación a los autores originales, y a los otros traductores del mismo texto. Por lo tanto, la sociología de la traducción nos ofrece un marco productivo y flexible en el cual abordar la traducción en tanto práctica socio-cultural desde varias aristas, tanto en el contexto nacional como transnacional. Esto nos permite dar cuenta de este fenómeno integrándolo en el ámbito social, lo cual es esencial para entender su importancia en los procesos de configuración cultural e identitaria en Latinoamérica y hacia el exterior.

### **1.3 Estudios hemerográficos**

Las revistas han sido tradicionalmente consideradas como una instancia de lo que

Even-Zohar define como textualidades marginales, y han recibido una atención limitada. En 1986 afirma John King que “no se han escrito estudios importantes de las revistas literarias de América Latina y existen pocos de sus equivalentes europeos y de los Estados Unidos” (11). Si bien la situación de este campo haya evolucionado en los 30 años que nos separan de esta publicación, la crítica aún no termina de adjudicar a las revistas su lugar central en los estudios literarios y culturales. Lo mismo ocurre con otras categorías de nuestro análisis, como “el grupo, el movimiento, el círculo, la tendencia [que] parecen demasiado marginales o demasiado efímeras para exigir un análisis histórico y social” (Williams 149, cit en King 15), y que sin embargo constituyen nociones imprescindibles para entender el funcionamiento del sistema literario y su desarrollo. En el marco de un estudio de campo enfocado en las relaciones entre los distintos agentes, tanto los grupos como las revistas son unidades de análisis esenciales, entendiendo las últimas como forma de “nucleamiento intelectual” (Moraña 97), que generan redes de intelectuales tanto a niveles nacionales como transnacionales. En este sentido, seguiremos en nuestro análisis la propuesta de Raymond Williams, según la cual “el crítico de una revista literaria o de un grupo cultural debe establecer dos factores: la organización interna de un grupo particular y sus relaciones propuestas y reales con otros grupos, en la misma esfera de investigación, y con la sociedad en general” (King 13). A través del análisis de estas relaciones y de estas redes, se pueden iluminar ciertas lógicas de la producción literaria.

Un elemento importante en este sentido, es la dimensión colectiva de las dinámicas de producción y de cambio en el espacio cultural, que se evidencia gracias al estudio de los aportes de los grupos y, sobre todo de las revistas. En efecto, “the grouplike activity of producers, in contradistinction to prominent individuality [...] can in no way be left out of any explanation of various literary occurrences, on whatever level, including the most intimate level of singular text-making, as depending on norm-giving and repertoire state of affairs” (Even-Zohar 35-36). En consecuencia, se puede considerar la actividad de los originistas como grupo, y su cristalización en la forma de la revista que les dio su nombre, como fundamental y vinculada con la definición del repertorio (o de los posibles) del campo cultural cubano, y, por ende, con la evolución de éste en el siglo XX.

Se presenta entonces el problema de la elaboración de una metodología adecuada al

objeto de estudio. King afirma, en su paradigmático estudio sobre *Sur*, que “la investigación desde este estudio [de las revistas literarias], y en particular las cuestiones metodológicas y teóricas que plantea han evolucionado, en gran medida, en un vacío de la crítica” (11). A pesar de la existencia actual de numerosos estudios puntuales en torno a determinadas revistas y a su aporte en las culturas latinoamericanas, no hemos encontrado aún un acercamiento teórico sistematizado a este objeto.<sup>20</sup> Nuestra metodología ha por lo tanto de adaptarse más bien a las necesidades de la investigación, y en este sentido, la teoría bourdieuseana aparece como el marco general preciso para acercarse a objetos tan dinámicos y directamente conformados por las complejas relaciones entre agentes culturales. King, en el estudio citado, también menciona la teoría bourdieuseana (14) como herramienta para entender el posicionamiento de las revistas.

Nos encontramos así frente a temáticas vinculadas, especialmente considerando que, vistas desde el punto de vista de la teoría de los campos, las revistas constituyen un vector central en el establecimiento y la configuración de éstos. Según el planteamiento de Beatriz Sarlo, otro rasgo específico de las revistas es que ponen “el acento sobre lo público, imaginado como espacio de alineamiento y conflicto” (“Intelectuales” 9). Intervienen así en lo que Bourdieu define como “un universo muy conflictivo” (“El campo” 4) y constituyen uno de los factores importantes de diferenciación de los distintos grupos literarios (Bourdieu, *Les règles* 93). Por consiguiente, son parte de la ya mencionada lucha por el polo dominante del campo, y constituyen una herramienta importante para la elaboración de tomas de posición y para el posicionamiento de los agentes. Si planteamos “el hecho de estar implicado en la lucha, de ser el objeto o la ocasión de luchas, ataques, polémicas, críticas, anexiones, etc., puede ser considerado el criterio mayor de la pertenencia de una obra al campo de las tomas de posición y de su autor al campo de las posiciones” (Bourdieu, “El campo” 8), entonces las revistas y sus colaboradores constituyen actores por excelencia dentro del campo cultural, dada la propensión de este tipo de publicación a la polémica. De

---

20 Afirman Alexandra Pita y María del Carmen Grillo que “pese a la riqueza que implica el estudio de las revistas culturales y a los numerosos estudios que se han dedicado a publicaciones, es frecuente encontrar en ellos omisiones o escasas referencias a cómo el investigador realizó su abordaje, lo cual empobrece la posibilidad de discutir categorías o las estrategias metodológicas. Lo habitual es encontrar registros más o menos impresionistas de los rasgos que hacen a la personalidad de la publicación, y un registro de los contenidos de los textos publicados (2).

manera similar, Even-Zohar plantea que la revista está involucrada en los procesos de establecer los modelos productivos, de destacar determinados productores, y de configurar el canon (37). Al ser constituida en parte por los mismos productores, no está unificada, y por ende no escapa a las luchas por la dominación del polisistema.<sup>21</sup> En tanto medios privilegiados para estas luchas, “las revistas no se planean para alcanzar el reconocimiento futuro (positiva fatalidad que puede sucederles) sino para la escucha contemporánea. Estas consideraciones no califican a los textos incluidos en una revista [...] sino a la *forma revista* como práctica de producción y circulación” (Sarilo, “Intelectuales” 9, cursivas de la autora). Por lo tanto y desde el punto de vista de los agentes involucrados en su elaboración,

“*Publiquemos una revista*” quiere decir “*una revista es necesaria*” por razones diferentes a la necesidad que los intelectuales descubren en los libros; se piensa que la revista hace posible intervenciones exigidas por la coyuntura, mientras que los libros juegan habitualmente su destino en el mediano o el largo plazo. Desde esta perspectiva, “*publiquemos una revista*” quiere decir “*hagamos política cultural*”, cortemos con el discurso el nudo de un debate estético o ideológico (Sarilo, “Intelectuales” 9, cursivas de la autora).

En este sentido, seguimos también a King, al afirmar que hay que leer las revistas más que como antologías, como procesos (12). En tanto tales, constituyen a su vez una fuente privilegiada para el estudio de los procesos de cambio cultural y para las historias intelectual y literaria. En efecto, el carácter periódico de la publicación y la naturaleza moldeable del soporte ofrecen, mucho más que los libros, la posibilidad de observar la evolución de la propuesta del grupo y su relación con la coyuntura y captar las variaciones del campo. Por lo tanto, se puede considerar a las revistas como laboratorios donde se van ideando y conformando los proyectos culturales en los cuales se enmarcan después las obras particulares. Son

*bancos de prueba*. La conciencia de su estar en el presente se superpone con su cualidad instrumental: las revistas son medios. A diferencia de los poemas o las ficciones, la sintaxis de la revista (que obviamente los incluye) se diseña para intervenir en la coyuntura, alinearse respecto de posiciones y, en lo posible, alterarlas, *mostrar* los textos en vez de solamente publicarlos (Sarilo, “Intelectuales” 11, cursivas de la autora).

En consecuencia, resultan indispensables para entender la configuración de los discursos e

---

<sup>21</sup> Notamos además que pueden existir, para el autor, varias instituciones que funcionan de manera paralela para distintas secciones del sistema, especialmente en periodos de cambio, durante los cuales los distintos ámbitos institucionales se van ocupando progresivamente (38).

identidades en el contexto periférico.

Se puede considerar, entonces, que la revista es más que la suma de los textos que la componen. La articulación de su contenido, que Sarlo llama “sintaxis,” es altamente significativa, tanto a nivel sincrónico (dentro de un mismo número) como diacrónico. Este aspecto formará parte de nuestro análisis y será tratado en el punto 1.4. En este sentido, las revistas, en tanto “zonas de discursos polifónicos” (Schwartz y Patiño 648), permiten estudiar modos muy diversos de expresar y articular una propuesta. Efectivamente, además de la mencionada variabilidad diacrónica que caracteriza a una publicación seriada, las revistas constituyen documentos altamente heterogéneos incluso en el plano sincrónico. Ofrecen la incomparable ventaja de reunir textos de diversos géneros, índoles, temáticas y autores, a la vez que tratan (en general) de conformar una propuesta estética y/o política relativamente homogénea. Se evidencian así las múltiples maneras en que se puede problematizar una temática, tomar parte de un debate y establecer una propuesta.

En términos metodológicos, “surgen problemas complejos cuando nos encontramos ante un texto múltiple, pues es necesario identificar los nexos de cierto número de textos diversos sin reducir una empresa compleja a una burda clasificación general de contenidos” (King 13). En el contexto de la presente investigación, estos nexos son conformados por vínculos intertextuales de dos tipos: entre los distintos textos de un número (y de la revista en general) y entre los textos traducidos y sus originales. Esto puede ser puesto en relación con los dos tipos de correlación entre los textos traducidos planteados por Even-Zohar (46), que mencionamos en el punto 1.1.2. Como veremos en el subcapítulo siguiente (1.4), a través de nuestra metodología, buscaremos dar cuenta de estas complejas interacciones, tanto en el marco de la revista misma, como fuera de ella.

Dentro de toda esta heterogeneidad y como veremos en el punto 3.1, las traducciones ocupan un lugar importante. Participan de múltiples maneras en las tomas de posición de los editores, y “sobre la decisión de qué traducir se juega un aspecto importante del discurso cultural de las revistas, que arriesgan, en la política de traducciones, la provocación a ser leídas como estereotipos culturales” (Sarlo, “Intelectuales” 12). Así, en muchos casos, las traducciones constituyen una parte importante de la intervención de las revistas en el campo cultural y participan directamente de las luchas por la hegemonía. Efectivamente, “por las



traducciones y las versiones, las revistas proyectan cambiar el índice cultural estabilizado en la academia o los suplementos de los grandes diarios; articulan un sistema de ‘autoridades’; ofrecen modelos textuales, redimen y descubren” (13). Así es cómo, planteamos, los autores traducidos funcionan como referentes legitimadores, figuras faro que además de autorizar a los traductores, hacen presentes una serie de coordenadas, antecedentes y matices que vienen enriquecer el intertexto de la publicación y establecer genealogías.

Se plantea por lo tanto el problema de la conformación de esta línea. Si consideramos que “las revistas se definen también por el haz de problemas que eligieron colocar en su centro (o, a la inversa, según los temas que pasaron en silencio)” (14), este proceso de selección de contenido es el que va definiendo lo que llamaremos la línea editorial o la propuesta de la revista y del grupo. Efectivamente, “ni siquiera la revista más voluminosa puede ser infinitamente ecléctica, y en cuanto se introduce un elemento de elección, se vuelve inevitable la cuestión de un principio o de un programa, aunque sólo sea implícito” (King 14). Este punto de vista es importante, ya que veremos en el punto siguiente que la noción de opción o de toma de decisión –vinculada a la idea de posibles– será central en nuestro análisis.<sup>22</sup>

Otra especificidad de las revistas, considerando el ejercicio de la traducción en particular, es la noción de proyecto colectivo mencionada anteriormente y la “geografía humana” (Pita y Grillo 25) que le va dando forma al proyecto. Así, en el caso de estas publicaciones, los “agentes de la traducción” (Gouanvic, “sociologie” 34) no son meramente los traductores, sino que también los editores y los miembros del grupo en general. Ésta es la razón principal que nos permite postular la estrecha articulación de la política de traducciones en el proyecto de la revista y del grupo.

---

22 Cabe señalar que aparte de las traducciones, y más generalmente, del contenido de las colaboraciones, este programa está constituido por elementos muy diversos (y no necesariamente siempre coherentes), incluyendo los aspectos materiales. En efecto, “el tipo de letra y el lugar en las páginas de una revista pertenecieron a un conjunto de decisiones tomadas que, básicamente, *son* la revista misma” (Sarlo, “Intelectuales” 10). Alexandra Pita y María Grillo en su “Propuesta de análisis para el estudio de revistas culturales” detallan la diversidad de elementos que van constituyendo lo que Sarlo llama “la política de una revista” (“Intelectuales” 12). No detallaremos aquí estos elementos, pero los incluiremos en nuestro comentario siempre que sea pertinente. Cabe mencionar que están divididos en tres categorías: los elementos meramente materiales (como el papel, la impresión, el precio o la tirada), los intermedios entre lo material e inmaterial (relativos al contenido, incluida su edición y presentación en las revistas) y los inmateriales (especialmente los agentes involucrados en la elaboración de la revista, su difusión y recepción).

A lo anterior, hay que agregar el hecho de que incluso los traductores considerados individualmente tienen la particularidad de ser, en muchos casos, escritores ellos mismos, y en algunos casos, miembros del comité editorial. Se relaciona así su labor traduccional con su proyecto personal y colectivo, con su posicionamiento individual, a la vez que con la línea de la revista en general. En consecuencia, trataremos de evidenciar también las tensiones que se pueden generar entre lo individual y lo colectivo en la producción de traducciones, y lo que esto nos indica acerca de las lógicas del grupo.

#### **1.4 Metodología y conclusiones**

La articulación de los distintos enfoques presentados hasta aquí es facilitada por el hecho de que comparten una serie de supuestos básicos, y que todos favorecen los acercamientos interdisciplinarios. Contemplan el estudio del texto en un contexto cultural, social e histórico más amplio, poniendo el énfasis en las relaciones entre agentes y en la centralidad de las lógicas de poder y las luchas por la dominación en los procesos creativos. El punto de integración más concreto, en nuestro análisis es la concepción de la traducción como un proceso creativo de selección y de toma de *opciones*, que a su vez se entienden como *posibilidades* ofrecidas por un campo cultural que, recordaremos, se define también por su situación periférica. El contexto de la revista participa en definir los ámbitos en los que se toman estas decisiones, como veremos más adelante.

El checo Jiří Levý ha desarrollado la idea de la traducción como proceso de toma de decisiones. “For Levý literary translation is a form of art in its own right, and has a position somewhere between creative and ‘reproductive’ art” (Snell-Hornby 22). En este marco, la traducción consiste en tres fases, “understanding, interpreting, transfer” (22), que implican una serie de elecciones. En su ensayo “Translation as a Decision Process,” escribe:

From the point of view of the working situation of the translator at any moment of his work (that is from the pragmatic point of view), translating is a DECISION PROCESS: a series of a certain number of consecutive situations—moves, as in a game—situations imposing on the translator the necessity of choosing among a certain (and very often exactly definable) number of alternatives (72).

Este proceso se inicia en la fase de interpretación. Efectivamente, “every interpretation has the structure of problem solving: the interpreter has to choose from a class of possible

meanings of the word or motif, from different conceptions of a character, of style, or of the author's philosophical views" (74). Luego, las decisiones tomadas van influyendo en la forma que toma el texto, y los problemas (y por ende decisiones) que se presentan posteriormente. Retomando la metáfora del juego, el proceso de traducción asume entonces la forma de "a game in which every succeeding move is influenced by the knowledge of previous decisions and by the situation which resulted from them (e.g., chess, but not card-games)" (74). Esta dimensión es particularmente significativa, ya que nos remite a la dimensión *estratégica* que ya hemos mencionado como parte de nuestra concepción del ejercicio traductor.

Por consiguiente, las opciones tomadas en las distintas etapas van perfilando el texto en su totalidad; Levý explica que, en una situación puntual, "by choosing either the first or the second alternative, the translator has decided to play one of the two possible games" (74). Éste es el resultado de la preferencia del traductor por cierto conjunto de posibles, que han de ser vistos en relación con su propio proyecto, con el del grupo y la situación del campo en general. Efectivamente, afirma Even-Zohar, "it is clear that the very principles of selecting the works to be translated are determined by the situation governing the (home) polysystem; the texts are chosen according to their compatibility with the new approaches and the supposedly innovatory role they may assume within the target literature" (47). Por lo tanto, el enfoque de Levý, además de proveer un modelo explicativo para la existencia de numerosas variantes de la traducción de un mismo texto, nos permite establecer un modelo analítico que vincula las opciones concretas con el proyecto de la revista y su posicionamiento dentro del campo cultural cubano.<sup>23</sup>

Teniendo en cuenta el formato descrito en el punto anterior, se desprende que la selección opera en distintos niveles, desde la traducción de un texto hasta su publicación en la revista, lo cual resulta fundamental para nuestro análisis. Identificamos así cuatro niveles en los cuales analizamos las decisiones tomadas: la elección del autor traducido, la del texto traducido, las opciones textuales tomadas en la traducción y las relaciones intertextuales. El

---

23 Cabe mencionar que esta concepción puede también ser relacionada con la selectividad que postula Rama a través de su concepto de transculturación. En este sentido, las decisiones tomadas por los agentes de la traducción se enmarcan dentro de un proceso de apropiación y resignificación del material dentro del contexto propio.

primer factor que identificamos en la decisión de la partida que se está jugando, es la elección del autor traducido. Recordaremos aquí el “efecto traducción” mencionado en el punto 1.2, según el cual la existencia previa del autor original en un campo literario distinto (Gouanvic, “sociologie” 35) implica su vinculación con cierto número de coordenadas que se ven activadas por la traducción. El perfil del autor, su género, el movimiento al cual pertenece y el posicionamiento que representa son elementos que hay que tomar en cuenta a la hora de formular la toma de posición generada por la traducción. Adicionalmente, se trata de determinar las implicaciones que tiene el relacionarse con cierto autor en particular, especialmente en los casos en los que se menciona que existió un contacto directo con esa figura, por dos razones distintas. Primero en términos prácticos, porque nos informa sobre las redes transnacionales de intelectuales, sobre las afinidades y las vías de circulación de los bienes culturales. En segundo lugar, porque “la décision de publier est aussi une décision de traduire prise en fonction de la légitimité qui est celle de l'auteur et/ou de l'œuvre dans le champ littéraire **source**” (Gouanvic, “sociologie” 35, énfasis del autor). Vincularse con lo que Bourdieu llama una “figura faro” permite beneficiarse y beneficiar la revista de su capital simbólico. De esta manera, algunos de los autores traducidos funcionan como figuras que autorizan la revista y le confieren parte de su prestigio.

De manera similar, el segundo factor es la elección de un texto particular, una vez que se ha elegido el autor, y la edición de este texto, en caso de ser relevante. Se puede considerar que el texto en sí ya constituye una toma de posición en el contexto original y también conlleva un grado variable de prestigio. Se refina así el análisis al mostrar qué aspecto de un determinado autor se busca enfatizar y la manera en la cual se le presenta. También es significativa la introducción o el comentario que acompaña en algunos casos las obras publicadas.

El tercer nivel, que procede lógicamente de los dos anteriores, es el tratamiento de la obra a nivel textual (las opciones tomadas en el proceso de la traducción), que responde, como planteamos en el punto 1.2 a las lógicas del campo meta. Resumidamente, “features are retained, and reconstructed in target-language material, not because they are ‘important’ in any *inherent* sense, but because they are *assigned* importance, from the recipient vantage point” (Toury, *Descriptive* 12, cursivas del autor). La manera en las que están

“reconstruidos” los rasgos considerados como importantes también resulta significativa. Tiene que ver con los sectores del repertorio propio que se movilizan o que se crean para la ocasión, y que trataremos de evidenciar en nuestro análisis. La mezcla de distintos repertorios y/o la emergencia de repertorios nuevos también indica la cristalización de un proyecto original, que toma forma mediante la apropiación y resignificación de ciertos elementos.

Nuestro cuarto nivel de análisis, que no es directamente uno de toma de decisiones, pero que inevitablemente se encuentra supeditado a las líneas generales de la política editorial, es el de las relaciones intertextuales. Estos vínculos, que se dan tanto entre originales y traducciones, como entre distintos textos de una misma publicación (correspondiendo a los dos niveles de intertextualidad planteados en el punto 1.3), van completando el sentido producido en todos los niveles anteriores y terminan de caracterizar la partida que se quiere presentar, o, en otras palabras, de conformar el discurso de la revista. Considerando que “el fenómeno intertextual se centra en la producción del significado allí donde varios textos, puntos de vista y perspectivas entran en conflicto y se articulan,” (Bengoechea y Sola 6), podemos relacionarlo directamente con el tipo de producción de sentido que postulamos en el caso de la traducción y especialmente en la publicación de una revista cultural. Además, entendiendo esa noción de manera amplia, se puede hasta considerar que las traducciones publicadas constituyen un intertexto a nivel de la revista, en su articulación con los demás textos que la conforman.

El estudio de estos vínculos intertextuales resulta esencial, y una de las herramientas que utilizaremos para este fin es la noción de series propuesta por Nancy Calomarde en su estudio de *Orígenes* y *Sur*. Se trata de “la organización de textos y discursos en torno a un problema o eje del que dan cuenta desde diferentes modulaciones genéricas, retóricas e ideológicas” (19). La autora menciona también la doble inscripción de estas series, a nivel personal (en la obra propia de cada autor) y colectivo (en el contexto de la revista) (20).

Nuestro primer principio organizativo, o serie, que le da su estructura a la presente tesis, es el del género de los textos traducidos. Nos concentraremos aquí en el núcleo de la propuesta de *Orígenes*: la poesía (en el capítulo 3). Si bien es indispensable cruzar el análisis de textos de géneros distintos –cosa que haremos sobre una base temática cuando sea

apropiado— en la medida en que, como planteamos, este diálogo hace precisamente la riqueza de la revista y participa de la articulación de su propuesta, la variedad de perspectivas desde las que se pueden plantear las series hace necesarios ciertos cortes arbitrarios. Como veremos más adelante, la multiplicidad de líneas dentro de la misma categoría de las traducciones de poesía es tal que justifica concentrarse en ella como unidad básica de análisis. La segunda parte de nuestro análisis, más temática, se centrará en labor de las mujeres traductoras, la cual aparece como un factor suficientemente destacado para la constitución de una serie aparte, a pesar de su limitación cuantitativa. Resulta imprescindible examinar el lugar y el rol de las mujeres en la actividad del grupo, así como, más generalmente, en el campo cultural cubano y en la conformación de discursos que apuntan a la definición de proyectos nacionales.

Concretamente, la investigación contempla, en un primer tiempo, la lectura de *Orígenes* y el inventario del material traducido publicado en la revista. La información así recolectada (autor, traductor, género, lugar en la revista, extensión, etc) forma la base de datos que sustenta el análisis estadístico (King 16) que, si bien no constituye un fin en sí mismo, nos permite caracterizar la producción de traducciones en términos generales (punto 3.1) y evidenciar tendencias generales en ésta, así como situar los casos particulares analizados a lo largo de esta tesis. Luego se determinan las series, en base a cierta forma de relación intertextual (en un sentido amplio) y su agrupación “en torno a problemas o preguntas” (Calomarde 24) y se lleva a cabo el análisis en los cuatro niveles definidos aquí, teniendo siempre en mente la doble dimensión sincrónica y diacrónica propia al objeto. El objetivo principal es evidenciar los factores que influyen la producción origenista de traducciones, sean éstos prácticos, o de orden ideológico y/o poético, subrayando, en la interacción entre ambas categorías, la “importance of concrete negotiations” (Lefevere y Bassnett, 1) que intervienen en el proceso, como veremos a lo largo de esta tesis.

*Tengo mucho entusiasmo con el próximo Orígenes. Procuraré que tus valijas y mis cajas de tabaco se reencuentren con un número “triumphant”* Lezama Lima en una carta a Rodríguez Feo (*Mi correspondencia* 94).

## **Capítulo 2. Orígenes y su producción de traducciones en el contexto del campo cultural cubano**

Durante la primera mitad del siglo XX latinoamericano, asistimos no solamente al proceso de modernización y establecimiento de los campos literarios nacionales, sino que también a una creciente internacionalización de los circuitos e intercambios culturales. Los distintos campos se van conformando, a la vez que se integran en lo que Pascale Casanova llama la “república mundial de las letras.” En este marco, los debates en torno a las redefiniciones de las identidades nacionales se dan en paralelo con la irrupción de nuevas estéticas (notoriamente el vanguardismo) y nuevos agentes en los campos culturales. Las definiciones de lo propio y de lo ajeno aparecen entonces como coordenadas fundamentales en el posicionamiento de los distintos actores, a la vez que se recurre abundantemente a la traducción como factor de modernización de unas literaturas que se perciben como estancadas después del modernismo.

El caso cubano es sin embargo relativamente particular en razón de su tardía y muy parcial independencia política. La Isla se ve así enfrentada a varios desafíos de forma simultánea, como lo son la conformación de un Estado nacional y de instituciones funcionales en un contexto adverso (a saber, las ambiciones imperialistas norteamericanas sancionadas por la Enmienda Platt), la definición de una identidad nacional unificada, la conflictividad social provocada por la emergencia de nuevos sectores sociales en política (hacia los años 1920) y, en el plano cultural, el surgimiento de las vanguardias. Se vive, durante la primera mitad del siglo, un proceso de modernización condensado pero truncado por la intervención estadounidense y su creciente peso en la economía cubana, lo cual también se resiente en la conformación del campo cultural.

El ingreso de capitales norteamericanos exagera el modelo primario-exportador del cual depende la Isla, y la consecuencia del crecimiento hacia fuera, del enorme impacto del fluctuante curso del azúcar y de la injerencia norteamericana en los asuntos de gobierno es

una persistente inestabilidad política. Además, “como gran parte de la riqueza nacional pasó rápidamente a manos extranjeras, los cargos políticos daban a quienes lograban ocuparlos [...] acceso a los mecanismos de asignación de recursos y beneficios en la única empresa que era enteramente cubana: el gobierno” (Pérez 137). En consecuencia, se desarrolla un modelo de repartición y circulación de los cargos públicos entre la élite local, y la corrupción se vuelve endémica. Las demandas sociales, formuladas cada vez con mayor fuerza y frecuencia, son reprimidas o cooptadas por el poder, logrando avances limitados. En este proceso, “workers became increasingly dependent on the technocrats, lawyers, politicians, and administrators who organized and implemented the reforms. By the late 1940s and 1950s, these middle-class people controlled the changes that had been initiated by the working class” (Bolland 460).

El campo intelectual se constituye entonces como un contrapeso, que aspira a remediar la mediocridad de las instituciones y de la vida pública. Al descontento por el utilitarismo, propio de la modernidad latinoamericana, se suma aquí la protesta contra una clase política corrupta y más preocupada de los intereses propios que del desarrollo nacional. Esta vocación nacionalista de los intelectuales va a marcar la conformación del campo cultural cubano, como lo veremos en el punto 2.1. Conjuntamente, el dominio estadounidense es vivido como una suerte de invasión en términos culturales y de modo de vida. Así, “la debilidad del Estado-nación, el miedo a la absorción política y económica, pero también cultural por parte de Estados Unidos, y la preocupación continua por la pérdida de los valores y de la moral cívica motivó que la identidad fuera uno de los grandes temas de debate en Cuba a lo largo del siglo XX” (Naranjo, “Creando” 523). Veremos en el punto 2.2 cómo el grupo origenista se integra en esta tradición de debate identitario. Luego de la caracterización del campo cultural cubano de la primera mitad del siglo, y del lugar del origenismo en él, nos concentraremos, en el punto 2.3, en las particularidades de *Orígenes* como revista, atendiendo a los puntos planteados por Alexandra Pita y María Grillo expuestos en el capítulo anterior (punto 1.3, nota 22).



## 2.1 Conformación del campo cultural cubano en la primera mitad del siglo XX: una mirada histórica

El objetivo de este punto no es efectuar un análisis exhaustivo de la situación de los distintos actores en el campo literario cubano de la primera mitad del siglo XX, sino que dar cuenta, a grandes rasgos, de los distintos polos de dicho campo, de las diferentes tomas de posición mediante las cuales éstos se distinguen, y de los elementos de la lucha por la conservación o redefinición de las fuerzas que operan dentro de él. Además, nuestra categorización tiene, inevitablemente, un carácter algo esquemático dado el espacio a disposición y la complejidad del campo cultural cubano de dicho período (especialmente por la profusión de publicaciones periódicas). Efectivamente, afirma Celina Manzoni que

El diálogo entre el nacionalismo alimentado por la revolución mexicana, las elaboraciones del marxismo, del liberalismo e incluso de incrustaciones positivistas, en el marco de las presiones políticas que caracterizan al continente por la expansión del capitalismo norteamericano [...] se vuelve complejo y muchas veces contradictorio. Es un momento de cambio y mezcla, de interpenetración discursiva y de lucha de ideologías, en la que los frentes se diluyen o cambian con rapidez en el interior de cada uno de los campos y privilegiadamente en el interior de las revistas de la vanguardia (“*revista*” 72).

Hay que entender, por lo tanto, este punto como un intento de situar *Orígenes* de forma relacional dentro del campo de su época. Por consiguiente, hemos buscado establecer los elementos más relevantes que parecen determinar la ubicación de algunos núcleos o grupos más definidos, y la posición origenista al respecto, recordando que “on peut dire que les auteurs, les écoles, les revues, etc., existent dans et par les différences qui les séparent” (Bourdieu, *Raisons* 69-70).

Un primer elemento fundamental para entender la conformación y la evolución del campo cultural cubano es el “sentimiento de malestar dentro de la cultura, de vacío y pérdida de valores y de la identidad nacional” (Naranjo, “La historia” 154) que se genera en la era republicana. Ante esta situación, numerosos intelectuales asumen por un lado un rol político (es el caso por ejemplo de Fernando Ortiz, con la Junta Cubana de Renovación Nacional Cívica en 1923 [168]) y formulan, por otro, la necesidad de obrar en pos de la regeneración de la vida cultural de la Isla. El mismo año en que se publica el manifiesto de la Junta Cubana de Renovación Nacional Cívica –y que es también el del primer Congreso Nacional

de Mujeres– irrumpe la emblemática Protesta de los Trece, en la cual participan varios jóvenes intelectuales que formaron los inicios del vanguardismo cubano (Mendonça y Müller-Bergh 13) y pasarían a ser figuras faro de la vida cultural y política cubana, como Rubén Martínez Villena, Juan Marinello, Feliz Lizaso y Jorge Mañach. En el marco de esta acción (que apunta a denunciar un negocio turbio en el ámbito inmobiliario por parte de la presidencia), reivindican la integridad cívica y establecen la responsabilidad republicana de los intelectuales en el buen funcionamiento de las instituciones nacionales. La protesta se organiza luego bajo la forma de la Falange de Acción Cubana y el Grupo Minorista (Naranjo, “La historia” 169). Este último colectivo se define públicamente como un espacio en el cual

se hacía burla de los falsos valores, de los mercachifles patrioterros, de los incapaces encumbrados, de los genios oficiales; y se censuraba el desconocimiento de los problemas cubanos, el sometimiento de nuestro Gobierno a la exigencia extranjera, la farsa del sufragio y la ovejuna pasividad del medio (Martínez Villena 34).

Vemos por lo tanto perfilarse un campo intelectual con vínculos muy directos con el campo de poder –aunque en oposición directa a su polo dominante, que sería representado por la corrupta clase gobernante– en el contexto de los inicios de la República.

No obstante, “en ese sector de la intelectualidad el compromiso social coincidía con una reformulación del lenguaje y las concepciones estéticas” (Zanetti s.p.) y la resistencia no es, por lo tanto, sólo política, sino que también artística y literaria. Da lugar a varios tipos de manifestaciones, que van desde la poesía política en torno al tema de la producción azucarera (con obras emblemáticas como *La zafra* de Agustín Acosta y *El poema de los cañaverales* de Felipe Pichardo Moya, ambos publicados en 1926)<sup>24</sup> y la poesía de denuncia, como el “Mensaje lírico civil” de Martínez Villena<sup>25</sup> hasta formas de expresión más

---

<sup>24</sup> Cintio Vitier analiza la producción de estos dos autores en la décima lección de *Lo cubano en la poesía* (251 y siguientes).

<sup>25</sup> En este texto, se le presenta la situación de la Isla al poeta peruano José Torres Vidaurre, a quién está dedicado el poema. Parte por un diagnóstico del estado de la nación cubana:

Tenemos el destino en nuestras propias manos  
Y es lo triste que somos nosotros, los cubanos,  
  
quienes conseguimos la probable desgracia,  
adulterando, infames, la noble democracia,  
  
viviendo entre inquietudes de Caribdis y Scila,  
e ignorando el peligro del Norte que vigila.

experimentales. Efectivamente, en este contexto surge la vanguardia cubana, la cual se sumaría en gran parte al reclamo cívico. La *revista de avance* es un buen ejemplo de ello, en la medida en que ve confluír vanguardia estética y política. Creada en 1927, la *revista de avance* propone una síntesis en la cual

el ejercicio de un lenguaje crítico se despliega tanto en la vertiente experimental como en la zona de proclamas y manifiestos o en numerosos ensayos, artículos, polémicas, encuestas, etc., que se interrogan acerca de la autonomía de la literatura respecto de la sociedad y acerca de la autonomía de la literatura latinoamericana respecto de los modelos (Manzoni “*revista*” 66).

En este sentido, la *revista de avance* coincide con varios de los propósitos formulados en la “Declaración del grupo minorista” citada arriba, que sus cinco editores originales habían firmado y cuyo linaje reivindica (Manzoni, “Vanguardia” 128). En esta ocasión, se aclara que “el hecho de que esta revista, como tal, no aspire sino a realizar los extremos culturales del mismo, débese [...] a un imperativo de especialización y no a una parcialidad de convicciones” (cit. en Manzoni, “Vanguardia” 128). Así, aunque tenga un carácter más literario e incluso universal (Mendonça y Müller-Bergh 15-16), a través de los vínculos internacionales que establece y de su política de traducciones, no deja de pensar la innovación estética en relación con el cambio social.<sup>26</sup>

Estas distintas instancias de los años 1920 son generadas por la “primera generación literaria” de la era republicana llamada, por el mismo Marinello, “década crítica” (Naranjo,

---

Para luego concluir la necesidad de la insurrección:

Hace falta una carga para matar bribones,  
para acabar la obra de las revoluciones;

para vengar los muertos, que padecen ultraje,  
para limpiar la costra tenaz del coloniaje;

para poder un día, con prestigio y razón,  
extirpar el Apéndice de la Constitución;

([http://www.cubaliteraria.cu/monografia/grupo\\_minorista/poemalirico.html](http://www.cubaliteraria.cu/monografia/grupo_minorista/poemalirico.html))

26 En una nota a la antología *La poesía moderna en Cuba* de Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro, Francisco Ichaso escribe: “Protesta de los trece, Grupo Minorista, Antología de Lizaso y Fernández de Castro, suplemento novimorfo del *Diario de la Marina*, enrolamiento y leva de esta nave que dice en su proa ‘1927’, son manifestaciones, diversas en apariencia, idénticas en el fondo, de un mismo estado de espíritu” (cit en Vitier, *Lo cubano* 266).

Celina Manzoni destaca por ejemplo el gesto inconformista y político de la *revista de avance* de no recurrir a las mayúsculas en su subtítulo, que lee en paralelo con una posición similar de Oliverio Girondo, oponiéndose “a un ‘ellos’ que sostiene rutinariamente la ampulosidad de las grandes palabras” (“*revista*” 66-67, nota 4). Muy lejos del gesto iconoclasta, veremos en el punto siguiente que *Orígenes* en cambio reivindica esta pomposidad y gravedad en su concepto y tratamiento del arte en general y de la poesía en particular.

“La historia” 170). En tanto tales, marcan con su sello no solamente la producción vanguardista, sino que los debates en torno a la función de la literatura en el contexto cubano. Constituyen, además, el inicio de la tradición intelectual republicana, estableciendo la responsabilidad cívica de los escritores y su compromiso con el proyecto nacional. Otro aspecto de esta forma de pensar la labor de los intelectuales es su participación en la articulación de una identidad nacional. De esta manera, se altera la tensión, mencionada por Sarlo para el caso de las revistas argentinas, entre modernización y nacionalismo cultural (“Intelectuales” 13). En el caso presente, ante la situación socio-política, económica y cultural de la Isla, el nacionalismo pasa a ser una característica transversal a los distintos movimientos literarios, y la modernización se concibe precisamente dentro de este marco, como una manera de avanzar en la construcción nacional y su articulación con el mundo. Sin embargo, constituye un eje fundamental respecto al cual los distintos colectivos, agentes y publicaciones han de posicionarse, y se pueden advertir matices que nos hablan de los posicionamientos correspondientes. Efectivamente, “con anchísimo espectro ideológico, ese nacionalismo tuvo muy variadas manifestaciones y de hecho se proyectaba en sentidos distintos, tanto hacia el rescate de la propiedad o la soberanía como a la reconsideración de las identidades” (Zanetti s.p.). En este marco ha de ser entendido otro fenómeno vinculado al vanguardismo en Cuba, pero más propio a la década de los 1930, a saber el de la llamada literatura negrista. También implica la problematización del rol del escritor y su vinculación con lo social, e incluso se puede ver cierta intersección con el minorismo a través de la figura de Alejo Carpentier.

Nuevamente estamos ante un objeto múltiple y altamente versátil, siendo que, como varios críticos lo destacan, la denominación de “negrismo” reúne autores y textos de características muy variadas. Para René Depestre, quien apunta también al sutil racismo subyacente en la terminología en uso, “el negrismo no constituye una doctrina literaria o artística ni una cultura en el sentido que el antropólogo da a dicho término, es decir, una escala de valores comunes a una etnia [...] El negrismo no es tampoco una declaración de identidad lanzada por los propios descendientes de africanos” (346), por lo menos no en la gran mayoría de los casos. Así, se puede entender el negrismo como “un cambiante estado de espíritu y sensibilidad con respecto al destino histórico del África occidental y sus habitantes

deportados hacia las Américas” (346). Más concretamente, lo entenderemos aquí como la inclusión de motivos que son considerados como representativos de lo negro o de la cultura popular afrodescendiente en distintos tipos de expresión artística. No ahondaremos en las implicancias de este gesto por parte de escritores blancos de clase media (que constituyen buena parte de los autores negristas), percibido por ciertos críticos como la confiscación de la posibilidad de auto-representación y expresión de los sujetos negros, o incluso como objetización exotizante de éstos (Branche 487 y 494),<sup>27</sup> pero vale la pena tenerlas en mente. En este sentido, una figura como la de Nicolás Guillén, al pertenecer más bien a lo que Depestre llama la “literatura de identificación”<sup>28</sup> (354), es excepcional<sup>29</sup> dentro de una producción con “olor a corcho quemado” (348).

Fuese como fuese, es indudable que el negrismo constituye una posición importante en el campo cubano de los 1930, la cual no puede ser omitida al plantear un análisis como el nuestro. Se pueden observar sus primeras manifestaciones en la década anterior, en un contexto de animosidad hacia los trabajadores extranjeros, en su mayoría haitianos y jamaíquinos traídos en masa por los productores de azúcar en razón del aumento de la producción y de los sueldos más bajos que se les pagaban (Naranjo, “Creando” 526). Alcanzan así un triste protagonismo en el debate social de los años 1920. Conjuntamente, y desde la oficialidad republicana, se busca, para reforzar el incipiente Estado-nación, construir una identidad nacional homogénea enraizada en las luchas independentistas. “En este proceso, las identidades colectivas fueron acalladas en función de una identidad nacional que lejos de ser integradora excluyó en aras de un ‘ideal patrio’. Un ideal que

---

27 Para Jerome Branche, esto responde a “deseos encubiertos de enfatizar una autonomía cultural dentro de la cual se preservaría el privilegio étnico para literatos blancos como [el mismo Ballagas]; y de ahí una pluriétnicidad autorial para el negrismo que conservara el *status quo* tradicional” (487, cursivas del autor), especialmente al evitar “en gran medida un enfrentamiento con el racismo o con las contradicciones de clase y género en un medio en el que estas contradicciones sobresalen” (488) y al “apropiarse de los signos de la alteridad negra” y neutralizarlos (492).

28 Ésta constituiría un “fenómeno paralelo al negrismo,” reuniendo autores como Guillén, Césaire, Jacques Roumain, Langston Hughes y Claude McKay entre otros, “quienes desde adentro y a partir de las experiencias existenciales del ‘grupo clase/raza’ de la historia americana, renovaron de pies a cabeza la imagen de los descendientes de esclavos africanos en los contextos respectivamente nacionales de las letras de sus países. Es la diferencia existente entre una simple cinta decorativa y una cinta de dinamita” (Depestre 354). De manera similar, Branche subraya la diferencia entre la literatura afiliada a la negritud y su “empeño identitario y emancipador” y buena parte del negrismo (488, nota 11).

29 Varios críticos coinciden en otorgarle este carácter de excepcionalidad a Guillén dentro de la producción negrista cubana (Vítier 297, Branche 492, Depestre 356-357).

estuvo representando por [...] el campesinado blanco cubano” (Naranjo, “historia” 161). En un contexto de “fuerte tensión racial” (Naranjo, “Creando” 525), de racismo abierto y de negación de la identidad afro y de su pertenencia a la sociedad cubana, se abre, junto con la vanguardia, el primer espacio de debate cultural del tema negro en el siglo XX cubano (Zurbano 112). De forma interesante, es también con el trabajo de Ortiz que se inicia el movimiento hacia la inclusión y la valoración de la herencia africana. Entre otras cosas, fundó y dirigió a partir de 1924 la revista *Archivos del Folklore Cubano* (en la que también participaron minoristas como Roig de Leuchsenring o Marinello). En palabras de Carpentier, “con nosotros [el Grupo Minorista] se reunía Fernando Ortiz. A él debimos mucho de nuestro interés por el folklor negro de Cuba. Había en ello un afán de recuperación de tradiciones despreciadas por toda una burguesía” (52, cit en Zurbano 113). Presidiría más tarde la Asociación de Estudios Afrocubanos, fundada en 1936 (Branche 493). Junto con este interés de corte antropológico se desarrolla también el lado literario de esta reivindicación de lo negro. Lydia Cabrera, cercana a Ortiz, representa la confluencia entre estas dos áreas, con su labor de rescate y difusión de cuentos populares afrocubanos, publicados en Cuba a partir de 1940 (Zurbano 113).

Quizás el autor más “faro” de esta vertiente literaria sea Nicolás Guillén, quien desata la polémica con sus *Motivos de son* en 1930 (113) y ha marcado el debate en torno tanto a la expresión afrocubana como a la forma poética. En esta obra, como en *Sóngoro Cosongo* (1931) retoma elementos sonoros del son, ritmo musical que se volvió muy popular en la época (Branche 493) y establece el cruce entre la lírica y el habla popular cubana. Vitier menciona que, en términos estructurales, el “son guillemiano parece proceder del estribillo o *montuno* del son popular, generalmente interpretado por sextetos típicos” (*Lo cubano* 298, cursivas del autor).<sup>30</sup> El concepto de la poesía que sustenta esta práctica es altamente inclusivo y, en el contexto del campo cultural, más cercano a un polo correspondiente a la cultura popular y de menor autonomía. Recordaremos la dimensión antiburguesa

30 Autores como José Antonio Portuondo y Depestre destacan también el origen popular del negrismo: “es preciso buscar además las fuentes del negrismo en las ‘guarachas populares’ cuyos textos se publicaran desde el siglo pasado. Su ‘ritmo y su sentido picaresco’ habrán de integrar, junto con otros recursos cultos, a los negrismos de Guirao y Ballagas y, en otro nivel, esta vez decisivo, al vanguardismo que Nicolás Guillén representa” (Depestre 356). Vitier vuelve incluso más atrás en la genealogía de este origen popular al rastrear “desde el siglo XVIII una veta, paralela a la décima campesina, de poesía popular, anónima, de tema negro” vinculada luego con las guarachas del XIX (*Lo cubano* 294).

mencionada por Carpentier. Éste agrega: “Interesarse por el negro, en aquellos años, equivalía a adoptar una actitud inconformista, por tanto, revolucionaria” (52, cit en Zurbano 113). En un sentido más concreto aún, Vitier subraya el “peculiar estilo [de Guillén] de configurar poéticamente los problemas sociales” (*Lo cubano* 302), y la dimensión política toma una importancia cada vez mayor en su obra.<sup>31</sup> Su rol público en la *Unión Nacional de Escritores de Cuba*, posteriormente a la Revolución es bien conocido. Cabe mencionar, por último, que Guillén, a diferencia de otros escritores negristas, no publica en *Orígenes*.

Resumiendo el escenario hasta ahora, vemos la existencia de dos polos distintos pero relacionados en el campo cultural cubano. Ambos están estrechamente vinculados a lo social: tanto el de la vanguardia propiamente tal, a través de su dimensión de vanguardia política, y el del negrismo y de la cultura popular, correspondiendo a dos de las tres líneas de la poesía social que destaca Fernández Retamar en *La poesía contemporánea en Cuba* (*Lo cubano* 293). En paralelo, se conforma un tercer polo, esta vez de arte por el arte. Se inicia con Mariano Brull (Mendonça y Müller-Bergh 19) y especialmente con *Poemas en menguante* (1928), no sin vínculo con la *revista de avance*, que representa así diversas líneas del vanguardismo. Vitier observa también este doble camino abierto por publicación vanguardista: “de este complejo de intenciones, se desprenden las dos líneas contradictorias y paralelas que van a canalizar nuestra poesía de más calidad a partir del impulso renovador que polarizó la *Revista de Avance*: la poesía ‘pura’ y la poesía ‘social’” (*Lo cubano* 269). En este contexto, Brull, amigo de Paul Valéry, puede ser considerado como la “figura de enlace entre cenáculos del ‘espíritu nuevo’ en París, La Habana y Madrid (Henri Bremond-Valéry, minorismo/avance-Generación del 27-Alberti-Altolaguirre y la ‘órbita de Lezama Lima’” (Mendonça y Müller-Bergh 19). Veremos más adelante la posición de los origenistas al respecto. Así, la oposición principal que estructura el campo cultural cubano –y probablemente latinoamericano– posteriormente al momento vanguardista no se da, como plantea Bourdieu para el caso de la Francia finisecular, entre intelectuales, o artistas “puros” e intelectuales burgueses (*Raisons* 75), sino que entre artistas o intelectuales “universales” y

---

31 Depestre plantea, que lo que hace de Guillén un gran poeta negro, al igual que Aimé Césaire, que veremos en el capítulo 4, es el hecho de no haber “cultivado únicamente el ‘tema negro’” y el no haber “separado jamás el ‘contexto racial’ del ‘contexto de clase’, sino que [ha] tomado en consideración su acoplamiento y su doble determinismo histórico” (359).

comprometidos, o, en otras palabras, entre arte “puro” y “social.”<sup>32</sup> Podemos distinguir, en el marco de esta investigación, tres polos: el del arte puro, el del arte socio-político y el del arte popular. Observamos además que éstos dominan el campo literario en momentos diferentes, correspondiendo a un cambio en la distribución del capital simbólico, y también a tres generaciones distintas.

Si bien es cierto que comparten el diagnóstico del estado de la cultura nacional y “el denominador común del conjunto de escuelas que promueven el cambio estético, artístico, ideológico en las letras” (Mendonça y Müller-Bergh 16), sostenemos que no se puede incluir a Orígenes en una suerte de continuidad del vanguardismo cubano, al tener una proposición diametralmente opuesta a la de varios de sus predecesores, y buscar abiertamente distanciarse de todos. Juan Pablo Lupi subraya la inequívoca postura antivanguardista de ciertos origenistas como Cintio Vitier, Fina García Marruz o José Lezama Lima, la cual llega a asumir una dimensión fundacional para el grupo (615). Así, si la evaluación de la situación es similar, las soluciones que se consideran como válidas y que se articulan desde lo artístico y lo literario, son muy diversas. Orígenes tiene, por supuesto, cierto grado de relación con los tres polos mencionados (en su revista se publican textos de y sobre Carpentier, Cabrera, Ramón Guirao, Ballagas, Brull y Florit, aunque en ciertos casos de forma ocasional). Sin embargo, eso no significa que no busque diferenciarse de ellos y ocupar otro lugar del campo cultural. Esto es, evidentemente, hablando en términos generales. Como veremos en el punto 2.3, existe cierta heterogeneidad en las posiciones de los integrantes del grupo, que hace que “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” (616). No obstante, hablando de la línea general del grupo y de la revista, se puede decir que busca situarse en un lugar distinto a las posiciones establecidas por los movimientos y las corrientes mencionadas.

Es más, niega tajantemente cualquier tipo de filiación, incluso con el polo purista y

---

32 La posición del arte “social” es problemática. El mismo Bourdieu nota al pasar que “el status del ‘arte social’ es [...] absolutamente ambiguo: aunque refiere la producción artística o literaria a funciones externas (lo que los partidarios del ‘arte por el arte’ no dejan de reprocharle), tiene en común con el ‘arte por el arte’ el recusar radicalmente el principio de jerarquización dominante y el ‘arte burgués’ que lo reconoce” (“El campo” 18, nota 22).



eso a pesar de ciertos puntos de encuentro de éste con el origenismo.<sup>33</sup> Acerca de las obras de Brull, Florit y Ballagas, Vitier afirma que “carecían de virtud fecundante para las generaciones posteriores” (*Lo cubano* 309). Prosigue: “Salvo el contacto inicial de Florit con Feijóo [...] ningún poeta importante pudo hallar impulso, ni siquiera polémico, en aquellas órbitas cerradas, estrictamente personales” (309). El distanciamiento de la tradición vanguardista de la *revista de avance*, y de la poesía negrista resulta más rotundo aún. En ambos casos, lo que se critica es el hecho de no producir una expresión literaria pura, al provenir de una mezcla –con la política en un caso, entre grupos étnicos en el otro. De forma bastante sorprendente en el contexto cubano, se considera que “el camino de la cubanidad externa<sup>34</sup> lleva a “mezclas” que empobrecen los resultados poéticos y cognoscitivos, y limitan [...] la auténtica captación de lo cubano” (Prieto 13). Los principales agentes de este distanciamiento son Guy Pérez Cisneros, en “Presencia de ocho pintores,” Lezama, especialmente en su polémica con Mañach de 1949 y Vitier, en *Lo cubano en la poesía*. El discurso de Pérez Cisneros, que marca la apertura de una exposición de pintores cubanos en la Universidad de La Habana en 1937, es paradigmático desde este punto de vista. Lupi considera que puede ser leído como un manifiesto del muy incipiente origenismo (620). En el, se formula la ruptura con la generación anterior, tanto en su eje Mañach-Marinello como con Ballagas y Guillén.<sup>35</sup> Son notorias las tomas de posición origenistas que buscan descalificar la literatura y especialmente la poesía negrista como formas de expresión de la identidad cubana. Lezama, en su famoso “Coloquio con Juan Ramón Jiménez,” que marca, junto al poema “Muerte de Narciso,” el inicio de su carrera literaria, habla de la tesis de una expresión cubana mestiza como una “síntesis apresurada” y “forzada.” Agrega que “una cosa es el mestizaje y otra abogar por una expresión mestiza. Una expresión mestiza es un eclecticismo artístico que no podrá existir jamás” (41). Observamos nuevamente aquí el

---

33 No ahondaremos aquí en estos aspectos. Se puede mencionar rápidamente la concepción que Vitier resalta en la obra de Brull de la poesía como “la promesa del retorno al principio, al tiempo antehistórico, a la nada del origen” (276), a la “anterioridad absoluta” (272) que contempla también el “deseo de entrar en el *antes*, en la nebulosa, en el umbral del idioma” con las “*visperas de palabras*” que son las jitanjáforas (271). Lo anterior puede leerse en la perspectiva del proyecto editorial de Lezama con *Verbum* y *Orígenes*, como se desprende de sus mismos títulos. Un estudio más detallado podría indicarnos los puntos en los que estas propuestas divergen.

34 Entiéndase superficial, por oposición al origenismo, que llegaría a la esencia de la identidad cubana.

35 A este último, Pérez Cisneros le reprocha haber propiciado “una teoría completamente artificial, pues acabó por caer en un racismo sin salida” (cit en Lupi 620-621).

tema de la mezcla en la expresión poética y nacional.

Si bien varios críticos hablan de una progresiva integración de lo negro en el proyecto origenista, también se subraya que las figuras incluidas son las que mejor se alinean con su concepción de la poesía y de la cubanidad. Así, desde la época de *Verbum y Espuela de Plata*, “entre los negristas, Guirao y Ballagas constituían buenos ejemplos de espíritu de integración por haber cultivado otros temas y estilos en sus respectivas obras personales, y por haber mostrado una posición más mesurada y reflexiva ante el papel del negrismo en la literatura cubana y latinoamericana en general” (Barquet 25). Luego de esta primera etapa, plantea Jesús Barquet que en *Orígenes* se da, con el tiempo, una verdadera inclusión de ciertos motivos negristas, especialmente a través de las colaboraciones de Lydia Cabrera, y de Wifredo Lam en el ámbito de las artes visuales (27). Habla de una “integración decisiva del tema negro en su proyecto cultural” e indica que el número 25, publicado en 1950 –y en el cual, coincidentemente, no se publica ninguna traducción– “está dedicado en gran parte al tema negro” (27), con una importante colaboración de Cabrera y un ensayo de María Zambrano sobre esta escritora. Sin embargo, aquí también se selecciona una representante que se aleja de las características típicas del negrismo de los años 1930 (a saber las orientaciones formalista y social [Barquet 28]). Barquet subraya, además, el importante rol de Zambrano en el proceso de inclusión de Cabrera y de articulación de su obra con el origenismo. Volveremos sobre el papel de la española en el capítulo 4.

Si bien la posición de Lezama en particular respecto al tema afrocubano cambia en el tiempo y al contacto de Cabrera, como lo muestra también Sergio Ugalde, llegando a integrar la herencia negra en su obra como parte de su concepto de lo barroco latinoamericano, Cintio Vitier mantiene un punto de vista muy crítico, declarando en 1957 en *Lo cubano y la poesía* que el negrismo constituyó una mera “moda” en la cual “ni Ballagas ni los otros ocasionales cultivadores [...] podían hallar [...] su centro expresivo” (297). Agrega, refiriéndose al efecto negativo de tal poesía sobre la definición de lo cubano: “En general esta poesía produce el efecto de que *nos antillaniza*, en el peor sentido de la palabra. Lo cubano aquí pierde su individualidad, su perfil, para sumergirnos en una especie de difuso pintoresquismo antillano, que lo falsea todo” (297, cursivas del autor). Por ende, otro componente del alejamiento del negrismo es el rechazo hacia lo antillano, al buscar

definir a Cuba por oposición a las otras islas del Caribe. El origenismo trata así de apartarse de lo que considera como una cubanidad externa y superficial (Prieto 10) por oposición a su concepción más profunda y exclusiva que detallaremos más adelante. Según Roberto Zurbano, se encuentra en los juicios origenistas “la negación del rostro caribeño de nuestra cultura, desde un emplazamiento quizás eurocéntrico, que parecía ‘blanquear’ a nuestras letras, mientras ocultaba nuestro rostro negro, carnalesco y desacralizador” (114).

En el caso de la *revista de avance*, la ruptura también se formula en términos de pureza; Vitier, en *Lo cubano en la poesía*, critica el hecho de que “su raíz no era poética, creadora, sino [...] sociológica y política” (267). En definitiva, y como lo formula muy justamente Abel Prieto, se considera que “las fórmulas ‘híbridas’ y exterioristas –a diferencia de las ‘puras’ y ‘esencialistas’– están incapacitadas para acceder a zonas ocultas de lo cubano y a toda posibilidad teleológica” (13). Frente a esto, los origenistas proponen atenerse muy estrictamente a lo poético para mantener su “pureza” en el marco de un “esteticismo antipolítico” (Lupi 621). Guiados por “la creencia de que la poesía podía alzarse como una potencia de salvación” (Lupi 623) privilegian principalmente el género poético en su revista,<sup>36</sup> lo cual también constituye una diferencia con la *revista de avance*, más bien enfocada en el ensayismo (Lupi 617).

Detallaremos en el punto siguiente la propuesta origenista y su ubicación en el campo cultural que hemos venido delineando. De todo lo anterior, se desprende que los debates que lo van conformando y que producen las coordenadas mediante las cuales se toma posición giran en torno a dos ejes principales y entrelazados: el identitario (específicamente la definición de la cubanidad) y el artístico (con las cuestiones de la naturaleza del arte y del rol del creador). Se relacionan estrechamente con los debates que se han venido dando en los campos culturales latinoamericanos desde la independencia y particularmente en el período vanguardista bajo distintas formas. Efectivamente, los varios tipos de regionalismos se encuentran entonces enfrentados a las líneas cosmopolitas del vanguardismo, haciendo del tema identitario un punto neurálgico de la producción intelectual latinoamericana. Rama

---

36 Tanto así que para integrar satisfactoriamente a ciertos autores como Cabrera, se borran las barreras entre los géneros y se consideran sus colaboraciones narrativas y etnológicas como una forma de poesía, como bien lo muestran las reseñas de Zambrano y de Francis de Miomandre en 1950 y 1955 respectivamente (Barquet 27-28).

nota que Pedro Henríquez Ureña estudia “una literatura que, nacida del rechazo de sus fuentes metropolitanas, había progresado gracias al internacionalismo que la había lentamente integrado al marco occidental y al mismo tiempo seguía procurando una autonomía cuya piedra fundacional no podía buscar en otro lado que en la singularidad cultural de la región” (*Transculturación* 18). En el caso cubano, estos debates han marcado toda la historia republicana de la Isla y se espera que los agentes nuevos tomen posición en ellos.

## 2.2 Inicios y propuesta origenista

Se habla a menudo del grupo Orígenes para referirse a los escritores y artistas nucleados en torno a la revista del mismo nombre. También se ha usado el concepto de generación para describirlos. Sin entrar en debates en torno a esta terminología, queremos delinear las características principales de dicha agrupación. Se puede afirmar que uno de los elementos que los reúne es cierta concepción del arte y de la labor intelectual, entendidos en un sentido que abarca todos los ámbitos de la vida. En la famosa formulación de Lezama, “*Orígenes* es algo más que una generación literaria o artística, es un estado organizado frente al tiempo. Representa un *mínimum* de criterios operantes en lo artístico y en las relaciones de la persona con su circunstancia” (*Orígenes* 31, 64).<sup>37</sup> Esta definición integral incluye no solamente la práctica artística y literaria, sino que también su vínculo con el medio y por ende con la idea de lo cubano. Si Prieto nota los “matices, y hasta divergencias, en la aprehensión de la cubanidad y en los modos de expresarla,” concluye que “por encima de diferencias individuales, se advierte en el grupo una innegable coherencia en sus empeños por captar nuestro ser nacional” (5-6). Aparte de estos puntos de convergencia, uno de los factores de cohesión del colectivo es simplemente la amistad. En varias instancias, se describe como “una singularísima reunión de amigos que coincidieron en un espacio y una época” (Sáinz 101), incluso por parte de sus propios integrantes. Alfredo Chacón habla del “muy peculiar ejercicio de la amistad en el que ellos se identificaron siempre y a todo lo largo de la experiencia que *Orígenes* resistió, quizá se alimentó, de un incesante juego de fuerzas encontradas” (XI). Sin duda, los elementos que sustentan la cohesión de Orígenes, al

---

<sup>37</sup> De aquí en adelante, cuando citemos *Orígenes*, indicamos siempre primero el número y luego la página.

no contemplar un programa estético y político común, hacen de este grupo una formación cultural bastante singular, y un reducido espacio de luchas en sí.<sup>38</sup>

En términos concretos y siguiendo a Chacón, se puede considerar que el grupo, en su acepción amplia, está constituido por tres olas sucesivas; primero la de los poetas y artistas reunidos en *Verbum*, compuesta por José Lezama Lima, Gastón Baquero, Ángel Gaztelu, Virgilio Piñera, Justo Rodríguez Santos y Guy Pérez Cisneros, además de los artistas René Portocarrero, Mariano Rodríguez y Alfredo Lozano y del músico José Ardévol. Vienen luego Cintio Vitier, Eliseo Diego, Fina García Marruz y Luis Antonio Ladra. El grupo se completa con los que se suman al proyecto a través de *Orígenes*: José Rodríguez Feo, Octavio Smith, Lorenzo García Vega y el músico Julián Orbón (XXVIII).<sup>39</sup> Se puede observar la heterogeneidad de los integrantes, que comentaremos más adelante.

Sin embargo, antes de ir más lejos, queremos referirnos a varios elementos problemáticos en la definición de nuestro objeto de estudio. El primero es la compleja relación entre origenismo y *Orígenes*. Si bien la revista le ha dado, a posteriori, su nombre al grupo y a sus fundamentos ideo-estéticos, como lo nota Rafael Rojas no son lo mismo (“Hojear” s.p.)<sup>40</sup> y esta distinción aparecerá, en el presente estudio, como llena de implicaciones. Por esta razón, nos referiremos con el término “origenismo” al conjunto de elementos que integran las poéticas de los distintos miembros del núcleo conformado alrededor de Lezama, que Fina García Marruz llamaría después la “familia de Orígenes” (en el libro epónimo). Vitier recurre a la misma terminología en *Lo cubano en la poesía*, al

38 En esto corresponde a la caracterización de Octavio Paz de la generación literaria, que proponemos extender a la definición del grupo: “Con frecuencia dividida en grupos y facciones que profesan opiniones antagónicas, cada generación combina la guerra exterior con la intestina. Sin embargo, los temas vitales de sus miembros son semejantes” (cit en Moraña 101).

39 En otra instancia, Chacón se refiere, en términos más generacionales, a dos promociones conformadas por Lezama, Gaztelu, Pérez Cisneros, Piñera, Rodríguez Feo, Rodríguez Santos, Mariano Rodríguez y Portocarrero por un lado, y por otro Diego, Smith, García Marruz, Vitier y García Vega (XIV). Una subcategorización similar es llevada a cabo por Lezama y retomada por Juan Pablo Lupi: Lezama habla de la “generación de *Espuela de Plata*” que Lupi define como “la ‘vieja guardia’ del origenismo: Gastón Baquero, el padre Ángel Gaztelu, el pintor Mariano Rodríguez, Virgilio Piñera, Pérez Cisneros y el propio Lezama” (620). De la misma manera, Jesús Barquet habla de la “primera promoción origenista” refiriéndose a Lezama, Gaztelu, Rodríguez Santos y Baquero (23).

40 En la concepción de Rojas, el origenismo es “el relato sobre *Orígenes* construido por Lezama en los 60 y 70 y, sobre todo, por Vitier, entre los 80 y 90. Un relato que apunta a una religión, una ideología, una política y una manera de entender la literatura como ‘cifra de las esencias poéticas de la nación’” (“Hojear” s.p.). En nuestro análisis, nos basaremos en una definición levemente distinta (aunque ambas se junten en cierto punto) que será presentada a continuación.

referirse a la “misteriosa familia de amigos, con su inevitable franja de enemigos sucesivos y relevados” que se forma en torno a Lezama (311). Jorge Luis Arcos plantea que “el núcleo discursivo del pensamiento poético origenista” es conformado precisamente por Lezama, Vitier y García Marruz (“Ecumenismo” 271 nota 1). Además de éstos, se puede considerar que conforman la “familia” Gaztelu, Diego, Orbón y García Vega (Rojas, “Hojear” s.p.). Nos referiremos al grupo Orígenes (o simplemente Orígenes) como la versión más inclusiva del colectivo, según lo detallado arriba. Comprende la “familia” pero también los miembros menos cercanos o derechamente heterodoxos.<sup>41</sup> Finalmente *Orígenes* se refiere específicamente a su manifestación en la forma de la revista, la cual como veremos se distingue del origenismo en varios aspectos. El adjetivo origenista se ocupará en relación con las tres instancias mencionadas. Se advierte así que el origenismo antecede a *Orígenes* (aunque haya sido nombrado después) y constituye a la vez la línea principal de la revista, aunque no la única.<sup>42</sup>

Aparte de estas múltiples acepciones del objeto de estudio, otros elementos son susceptibles de introducir sesgos en la investigación. Uno de ellos es el conjunto de apasionados debates que han provocado el proyecto origenista y la revista en sí. En palabras de Prieto, han desatado las pasiones “tanto [...] extraliterarias como [...] aquellas propiamente literarias” las cuales han orientado su recepción (7). Por consiguiente, ésta ha sido, a menudo, llevada a cabo desde perspectivas que buscan tomar posición en los debates posteriores, mediante el uso de las coordenadas establecidas por el origenismo, transformándolas en categóricas objetivas de análisis. A propósito de esto, recordaremos que los enfoques de Bourdieu y de Even-Zohar expuestos en el capítulo anterior están precisamente enfocados a la superación de este tipo de lecturas ideologizadas, al enfocar la atención sobre la conformación del discurso en el contexto de las luchas de campo.

Un último elemento que afecta la conformación de nuestro objeto de estudio, que

---

41 Este término proviene de Abel Prieto, quien recurre a la noción de ortodoxia para referirse al núcleo central del origenismo (6). Jorge Luis Arcos lo llama “origenismo clásico” (“*Orígenes*” 282, cursivas del autor).

42 Se pueden rastrear sus manifestaciones a publicaciones y otras instancias anteriores, como las revistas en cuya edición tomaron parte Lezama (*Verbum* [1937], *Espuela de Plata* [1939-41], *Nadie Parecía* [1942-44]) u otros miembros del grupo (*Poeta* (1942-43), dirigida por Piñera y *Clavileño* (1942-43), por Baquero, Ballagas y Vitier), y el discurso de Pérez Cisneros mencionado arriba, entre otros. Estas distintas manifestaciones confluyen finalmente en el marco de *Orígenes*, que indudablemente constituyó un hito fundamental para esta generación.

tiene que ver con su carácter antiprogramático que mencionaremos a continuación, es el hecho de que se construye en buena parte a posteriori. Si bien existen textos, tanto en la revista como en otros soportes, que apuntan a establecer las líneas generales del origenismo, una porción no menor del material sobre éste es producido después de la desaparición de su última publicación. Es el caso de *Lo cubano en la poesía*, publicado en 1957 y que funciona, según Prieto, como un manifiesto-epílogo (7-8), pero también de los numerosos volúmenes de memorias de miembros del grupo y de las monografías sobre *Orígenes* escritas por los mismos.<sup>43</sup> Chacón habla, al respecto, de “una especie de soterrada mitología de sí mismos” (XII). Se puede afirmar que al ser una prolongación de los intentos iniciales de toma de posición de los miembros del grupo, una justificación de su labor y una tentativa de asegurarse cierto lugar en el campo y en la historia literaria postrevolucionaria, esta producción constituye una mirada retrospectiva orientada por las nuevas luchas por la dominación del espacio cultural. Ha de ser considerada, por lo tanto, como un conjunto de fuentes primarias en gran medida. Aunque nos referiremos en ciertas ocasiones a estos textos, no forman parte del corpus de base de este estudio, ya que llevarían a ampliar mucho el foco y plantear problemáticas distintas.

Habiendo aclarado estos puntos, podemos iniciar la caracterización del origenismo ubicándolo en el campo cultural de fines de los años 1930 cuando ocurren sus primeras manifestaciones, y de los años 1940 cuando se cristaliza su propuesta. La primera de estas décadas está marcada por una agudización del sentimiento de vacío valórico, en relación con el desengaño producido por la Revolución frustrada de 1933 que no logró concretar su lema de “Cuba para los cubanos” (Pérez 147). Aunque se abroga la Enmienda Platt y se den varios pasos importantes para el desarrollo institucional y cultural de la Isla (como el derecho de voto para las mujeres, la autonomía universitaria y la reglamentación laboral [147]), la injerencia estadounidense sigue siendo un tema y se materializa en su colaboración con el general Fulgencio Batista. La década siguiente, en la que nace *Orígenes* (1944) corresponde a un aparente paréntesis más democrático (Guerra y Capote VI), después de la inestabilidad de los años anteriores. En palabras de Efraín Barradas, “cuando se fundó

---

43 *Los años de Orígenes* de Lorenzo García Vega (1979), “La aventura de *Orígenes*” de Cintio Vitier (1994), o *La familia de Orígenes* de Fina Garia Marruz (1997) por citar sólo unos ejemplos. “*Orígenes*: ecumenismo, polémica y trascendencia,” de Jorge Luis Arcos, contiene información bibliográfica exhaustiva.

*Orígenes*, en 1944, parecía imperar en el país un aire de democracia y estabilidad burguesas” (39). No obstante, en los años 1940, no solamente perdura el sentimiento de frustración respecto a la mediocridad de la vida pública, sino que también se profundiza la “sensación de vacío fundacional” en el campo cultural (Rafael Rojas, cit en Lupi 619). Conjuntamente con una mejora económica, vuelve el dominio estadounidense sobre los mercados cubanos. Después de una notoria baja en los intercambios comerciales entre ambos países hasta 1933, relacionada en parte con el intento de implementar un programa de sustitución de importaciones en Cuba (Pérez 141), se reanuda este vínculo con el tratado de reciprocidad de 1934, que le asegura a Estados Unidos el control de los mercados cubanos. Esto constituye un retroceso importante, ya que “de nuevo quedó Cuba estrechamente vinculada a Estados Unidos, con lo cual volvieron a la isla las pautas de dependencia que existían antes de la depresión” (Pérez 152).

La omnipresencia del vecino norteamericano tiene también consecuencias en el plano cultural, en el cual se perciben varios cambios. Uno de ellos tiene que ver con el sector adinerado de la población, cuyas aspiraciones aparecen como ligadas al estilo de vida norteamericano, que se expande en la Isla. Un ejemplo de ello es “la proliferación de clubes aristocráticos con nombres norteamericanos [la cual] es un resultado de las ansias de ostentación de la burguesía cubana, que encuentra cabal expresión en el vestir, la arquitectura, la asimilación de bailes y ritmos musicales y el sistema de educación [estadounidenses]” (García, Savournín y Pérez 151). En otros sectores, esto es percibido como una invasión. Además, ésta se vincula con el desarrollo de la industria cultural, ya que, en los años 1950, la dominación económica estadounidense se extiende al sector de los medios de comunicación masiva como lo son la radio y la televisión. “La imagen de la cultura cubana que lanzaban [estos] medios [...] era inminentemente folclorista y pintoresca” (153), lo cual propicia una noción de la cultura como objeto de consumo, y trivializa el tema de la identidad nacional, mediante una expresión superficial, simplista y aporoblemática.

A esta situación responde también el origenismo, en particular al plantear su intrincada, hermética y elitista concepción de la cultura. Recordaremos que según la perspectiva bourdieuseana, el campo se estructura en base a varias oposiciones: primero la



oposición entre los productores más autónomos (respecto a determinaciones ajenas a lo literario) y los más heterónomos, y también la oposición generada por la consagración específica (“El campo” 21-22). En el caso de *Orígenes*, es indudable que nos situamos en el polo más autónomo del campo cubano, por contraste tanto con esta incipiente industria cultural como con la cultura popular y las varias tendencias del arte social presentadas en el punto anterior. Esta posición es explicitada por los miembros del grupo, como Vitier al afirmar que para él, “la poesía no tendrá nunca otra justificación que ella misma, ni otras leyes que las que provengan de su absoluta o relativa libertad” (*Lo cubano* 397). El arte constituye un fin en sí y no responde a otras lógicas. Esto corresponde a la noción de arte por el arte que caracteriza el polo autónomo bourdieuseano y las corrientes tradicionales de la llamada poesía pura, pero este esteticismo también puede ser leído en el contexto específico caribeño, como lo hace Raphael Dalleo, en *Caribbean Literature and the Public Sphere. From the plantation to the Postcolonial*. Allí introduce el autor el concepto de “ideology of the literary” en relación con las revistas culturales de los 1940. Afirma que en éstas, “the emphasis on the literary becomes part of the critique of colonial society, in which creativity is set up against bureaucracy, beauty against materialism, the literary intellectuals against the technocratic elite of professionals and civil servants” (109). De esta manera, esta ideología se caracteriza por “a desire to position writing above everyday concerns along with a vision of the literary intellectual as having special political insight to critique instrumentality and materialism” (97). Resumidamente, se puede decir que “attending to how the literary becomes a way for intellectuals to distinguish themselves from the professional or technocratic elements of the colonial middle class is important for understanding the literary journals that began to proliferate in the Caribbean during the 1940s” (107), lo cual es particularmente cierto en el caso de *Orígenes*. Veremos un poco más adelante los elementos que forman parte de esta línea.

Junto con ocupar el polo más autónomo del campo, los origenistas se dedican, en concordancia con el modelo bourdieuseano, a legitimar esta posición y el criterio que la define. En efecto, vimos que uno de los ejes principales de las luchas que se dan dentro del campo literario, según Bourdieu, es la lucha entre principios de jerarquización, que opone, más específicamente, el principio de jerarquización heterónimo (determinación económica o

política) y el principio autónomo (“El campo” 18). En otras palabras, “lo fundamental que está en juego en las luchas literarias es el monopolio de la legitimidad literaria, es decir, entre otras cosas, el monopolio del poder de decir con autoridad quién está autorizado a llamarse autor; o, si se prefiere, el monopolio del *poder de consagración* de los productores o de los productos” (19, cursivas del autor). En este sentido, “todo campo literario es la arena de una lucha por la definición del escritor” (19) y esto es algo que se observa muy claramente en nuestro caso. Eso es exactamente lo que lleva a cabo Vitier en *Lo cubano en la poesía*, obra enfocada a definir quiénes son los poetas de verdad y quiénes no, o, dicho de otra manera, cuál es la poesía con “verdadero ‘destino poético’” (Prieto 18) según la terminología origenista. Este es un proceso que se inicia años atrás, durante la vida de la revista, ya que lo mismo se puede decir de las antologías *Diez poetas cubanos 1937-1947* y *Cincuenta años de poesía cubana. 1902-1952*, compiladas por Vitier y publicadas en 1948 y 1952 respectivamente. Con su trabajo de antologador, Vitier es quien se preocupa de legitimar el aporte origenista y su concepto de la figura del poeta. Funciona, en palabras de Carmen Ruiz, como “fundamentador de la poética y de la cohesión origenista” (242), función que llevará también a cabo desde el ámbito de la traducción. Vemos por lo tanto que la labor antologadora, junto con la editorial, juega un rol importante en la definición del criterio de jerarquización, a la vez que lo pone en aplicación, y se puede decir que destaca la preocupación origenista en estos ámbitos.<sup>44</sup> Agrega Ruiz que *Diez poetas cubanos* puede ser vista como la antología fundadora del grupo (242), especialmente considerando que en ella Vitier selecciona exclusivamente miembros de Orígenes (Lezama, Gaztelu, Piñera, Rodríguez Santos, Baquero, Diego, Vitier, Smith, García Marruz y García Vega). Justifica esta selección con la idea de ruptura radical con la generación anterior que ya hemos tratado en el punto 2.1, fundamentando explícitamente su elección de centrarse en “un grupo que, además de constituir lo realmente distinto de nuestra poesía después de consumadas las mejores consecuencias líricas de la generación de la *Revista de Avance* (1927-1930), ha realizado y realiza una obra casi totalmente desconocida fuera y aún dentro del país” (*Diez*

---

<sup>44</sup> Podemos mencionar también la *Antología de la poesía cubana* compilada por Lezama en 1965 en un intento por rescatar la visión origenista en un contexto en el cual ésta se encuentra cuestionada y relegada por el nuevo polo dominante postrevolucionario, estableciendo cierta continuidad con su proyecto poético (Ruiz 244). Ruiz destaca además la consciencia de insertarse en una tradición antológica por parte de Lezama (245).

*poetas* 9, cit. en Ruiz 242).

Esto nos lleva a otra oposición estructurante en el campo literario, la del alcance de la producción. Vimos que Bourdieu opone la producción para productores o producción restringida, a la gran producción. El sector de producción restringida corresponde al polo más autónomo del campo. La producción origenista entra en la categoría de producción restringida, y apunta evidentemente a otros productores culturales. Veremos en el punto 2.3 qué características de la revista indican este posicionamiento. En cuanto a la labor del grupo aparte de esta publicación, se evidencia su escasa difusión fuera de los círculos especializados en el pasaje del prólogo de *Diez poetas cubanos* citado arriba. Se distancian así de ciertos proyectos de alcance más amplio, que apuntan a la democratización del saber y a la educación popular, llevados a cabo por otros intelectuales como Ortiz, Camila Henríquez Ureña o Mañach. Ruiz nota incluso la diferencia entre las antologías de Vitier producidas en la época de *Orígenes* (*Diez poetas cubanos* y *Cincuenta años de poesía cubana*) y las que siguen la Revolución (*Las mejores poesías cubanas* y *Los grandes románticos cubanos*), en términos de la amplitud del público al cual apuntan. Explica que las segundas, que pertenecen a la Biblioteca Básica de Cultura Cubana dirigida por Carpentier, están dirigidas a un público más amplio (243), respondiendo a un afán más democratizador.

Habiendo aclarado el lugar de *Orígenes* en el campo cubano, vamos ahora a examinar los componentes en los que se sustenta este posicionamiento. Como hemos visto en el punto anterior, las ansias de fundacionalidad origenistas (Lupi 620) y el afán de plantearse como un proyecto cultural radicalmente distinto, conducen a un énfasis en la ruptura con los intelectuales de los 1920 y 1930 y a una diferenciación tajante de los otros agentes del campo cubano. Esto conlleva también, en el plano del discurso, que el origenismo se defina en parte a través de la oposición –lo cual nos remite a la idea bourdieuseana de las desviaciones diferenciales. Esto es evidente en el ya mencionado discurso inaugural de Pérez Cisneros, en el cual expresa ciertas direcciones generales para la actividad artística:

- Primero: Derrocar todo intento artístico de tendencia política, [...]
- 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 (cit en Lupi 621).

Se nota aquí la preocupación por una cultura percibida –o definida– como genuinamente propia por los miembros del grupo. Ésta se opone, en sus términos, a las manifestaciones falseadas de lo cubano, que no logran captar su esencia y se detienen en sus elementos más insustanciales, definidos como lo externo. Por ende y retomando el léxico origenista, su línea central se opone al prosaísmo, a la facticidad, la superficialidad, la retórica, lo artificioso, lo falso y los tópicos, la intrascendencia, lo telúrico, el existencialismo, la banalidad y la oquedad, que son asociados al vacío y al sinsentido de un discurso nacional artificial que se detiene en elementos meramente factuales en un intento de “ocultar la subordinación neocolonial y la *carencia de finalidad*” (Prieto 8-9, cursivas del autor). Vitier vincula esta construcción de la cubanidad con la presencia estadounidense. La “realidad desustanciada” (*Lo cubano* 338) presentada por este discurso “debe relacionarse con la influencia norteamericana, que equivale a ‘desustanciación’ y ‘desintegración’: ‘lo propio del ingenuo *american way of life* es desustanciar desde la raíz los valores y esencias de todo lo que toca” (*Lo cubano* 405, cit en Prieto 9, cursivas de Vitier). A los elementos citados arriba, Orígenes opone lo secreto, lo oculto y lo escondido (Prieto 12), lo esencial, puro, teleológico y universal:

No solo en Lezama, también en los demás origenistas, y en sus antecesores, hay un anhelo de “esencias” inatrapables, donde se nos escurre la “sustancia poética,” y con ella la cubanidad que vale, la “esencial”: “‘no es esto, no es esto’, parecen decir algunos de nuestros poetas; es aquello que late detrás, o más allá...” (Prieto 12, citando Vitier, *Lo cubano* 227-228).

La carencia de finalidad mencionada por Prieto es otro elemento que los origenistas les reprochan a las manifestaciones externas de la cubanidad. Su falta de sentido histórico está relacionada con la farsa que consideran que constituye el discurso nacionalista en el contexto de las continuas postergaciones de la independencia real y de una verdadera construcción nacional (8). Así, se busca especialmente remediar al “descaecimiento de las fuerzas teleológicas de la nación” (Vitier, *Lo cubano* 247) retomando su destino en sus manos, recuperando la grandeza nacional y dándole una dirección al devenir colectivo, pero desde la cultura, que se concibe como un ámbito idóneo para ello. En este sentido afirma

Lezama que “un país frustrado en lo esencial político puede hallar virtudes y expresiones por otros cotos de mayor realeza” (cit en Binns 505). Resumiendo la situación, “la corrupción, la frustración política y la invasión del mundo del consumo componen el escenario pre-revolucionario ante el cual la literatura se repliega” (Morejón Arnaiz s.p.), generando una concepción esteticista del quehacer literario y artístico.<sup>45</sup>

Estos objetivos implican la elaboración de un proyecto totalizador, que contempla tanto la publicación de una revista, como la fundación de un sello editorial, abarcando no solamente distintos géneros, sino que también varias disciplinas artísticas. Incluye además la elaboración de una teoría propia de la poesía (Lezama) y de una historia de la literatura cubana y un canon propios (Vitier). Esto puede ser visto, como lo hace Dalleo en el caso de *La Poesía Sorprendida*, en relación con el afán de abrir el camino y potenciar una incipiente escena literaria local (112), creando los distintos espacios para su expresión. Así, uno de los primeros elementos que llaman la atención al acercarse al origenismo es su multiplicidad de formas y manifestaciones, y su alcance conceptual. “Cifrado en el grupo de creadores, la revista, los nexos internacionales y el sello editorial que irradiaron desde La Habana y de 1944 a 1956, *Orígenes*, más que un nombre propio, es la clave de unas cuantas hazañas de la creación y la vida” (Chacón X). Por esta razón, los escritores y artistas que componen el grupo son bastante heterogéneos. En su artículo acerca del grupo de Bloomsbury citado en el capítulo anterior, Raymond Williams plantea que el aparente eclecticismo y desconexión de sus integrantes es una manera de articular un proyecto que cubra distintas áreas, aunque no se formule en términos generales. Las propuestas de los distintos intelectuales, en sus campos respectivos, constituyen entonces “*alternatives to a general theory*” (167, cursivas del autor), y corresponden a las distintas aristas de la concepción del grupo de lo social y del arte, lo cual también se verifica en cierta medida en nuestro caso. En segundo lugar, este

---

45 El origenismo se distingue así de muchas de las otras empresas culturales cubanas, tanto anteriores como posteriores que se dedican a pensar lo nacional en términos más bien políticos. Se puede notar, de hecho, que autores como Rafael Rojas hace una clara distinción entre “la generación de los años treinta, con sus alas comunista y reformista claramente delineadas desde los tiempos de la *Revista de Avance*; la de los cuarenta, cuyo proyecto cultural más significativo fue la revista *Orígenes*; y la de los cincuenta, que podría asociarse en cierta medida con las plataformas estéticas de la *Sociedad Nuestro Tiempo* y la revista *Ciclón*” (“Anatomía” 48). De forma interesante, destaca que mientras “la primera y la tercera generación estaban integradas por intelectuales públicos, que se movían dentro de las referencias culturales de una política moderna,” “los poetas de *Orígenes*, en cambio, habían articulado un profundo imaginario nacional al margen de los debates de la modernidad cubana” (“Anatomía” 48).

eclecticismo puede ser visto en relación con la ideología de lo literario definida anteriormente. En efecto, demuestra implícitamente que el valor literario es independiente de cualquier factor externo, al “desentenderse de las artificiales fronteras étnicas, geográficas, generacionales, ideológicas, estéticas y genéricas de la producción artística” y “destacar, como proponía Juan Ramón, el carácter espiritual y trascendente, superador del tiempo y la circunstancia, que todo arte verdadero posee sea cual fuere su origen” (Barquet 25).

Por consiguiente estamos, con Orígenes, ante la situación de un grupo que tiene “in common a body of practice or a distinguishable ethos, rather than the principles or stated aims of a manifesto” (Williams 148). Se trata efectivamente de un proyecto que se concibe explícitamente en términos no programáticos. En este contexto ha de ser leída la ausencia de un verdadero manifiesto origenista. Mientras el Grupo Minorista, en su “Declaración” redactada por Martínez Villena, se pronuncia “contra las dictaduras políticas unipersonales, en el mundo, en la América, en Cuba. / Contra los desafueros de la pseudo-democracia, contra la farsa del sufragio y por la participación efectiva del pueblo en el gobierno” (36), Lezama, junto a Guy Pérez Cisneros y Mariano Rodríguez, abre no sin humor el primer número de *Espuela de Plata* (1939) como sigue: “Contra el desgano inconcluso y las ninfas que se retuercen semidespiertas en la marea del subconsciente: Dios aparece en el retablo del primitivo Pere Serra con un compás en la mano” (59). Observamos aquí tanto la referencia irónica a la forma del manifiesto, como el vaciamiento de su contenido político o social, que es remplazado por referencias sumamente artísticas. Esto puede ser relacionado directamente con el famoso incipit del editorial del primer número de *Orígenes*: “no le interesa a *Orígenes* formular un programa, sino ir lanzando las flechas de su propia estela” (*Orígenes* 1, 5).

En este sentido, la ideología de lo literario es la única brújula que le da una dirección general a esta empresa cultural y que unifica sus componentes. Se manifiesta tanto en sus posicionamientos explícitos acerca de lo poético y de la función de los letrados y artistas, como en su práctica editorial que da cuenta, de varias maneras, de la preeminencia del valor literario. En este marco, el género poético es central, ya que constituye la “incarnation exemplaire de l'art ‘pur’”<sup>46</sup> (Bourdieu, “Raisons” 73) y porque la poesía es considerada por

---

46 Los autores que defienden la perspectiva purista encuentran “dans sa ‘pureté’ non seulement la marque la plus forte de sa spécificité, mais encore l'élément susceptible de fonder sa position dominante sur l'échelle des genres” (Durand 448). En esta línea ha de ser leído el proyecto origenista.

los origenistas como oportunidad de salvación y como “forma trascendental de conocimiento, y refugio ante la marea ‘desintegradora’ que ya parecía haberse consolidado en la república” (Lupi 623). Permite acceder a la esencia de todas las cosas, incluyendo la cubanidad y el destino nacional, por lo que los poetas ocupan la posición de “heroic opponents of instrumental reason and the materialist status quo” (Dalleo 110) y adquieren incluso una dimensión profética.

En este contexto, se refuerza esta perspectiva y se fundamenta teóricamente el posicionamiento de la revista en el polo esteticista mediante las constantes referencias a la tradición de la poesía pura. Esta corriente nace en Francia a finales del siglo XIX cuando los simbolistas retoman los principios enunciados por Edgar Allan Poe en “The Poetic Principle,” a saber que “the essential quality of poetry is a kind of lyricism distinguished by intensity and virtually identical with music in its effects” (Fishman y Brogan 1007). Sin embargo, se trata de una corriente más bien difusa, que contempla varias líneas que tienen en común el hecho de considerar la poesía como un fenómeno esencialmente artístico que es “differentiated from and independent of the intellect and the moral sense” (1007). Se distancia así de las concepciones más utilitarias del arte, y se inscribe “dans le cadre plus large d'une poétique d'opposition à l'idéologie dominante et à la demande bourgeoise d'une littérature de représentation, utile et divertissante...” (Durand 448).<sup>47</sup> Si Baudelaire formula el precepto autonomista según el cual la poesía constituye su propio fin, el debate se establece verdaderamente con Stéphane Mallarmé y luego Paul Valéry y el Abate Henri Brémond. Aparte de la presencia de los dos poetas en *Orígenes*, la cual será discutida en el capítulo siguiente, el aporte de esta corriente a la poética del grupo se traduce por la omnipresencia de la figura de Juan Ramón Jiménez, y eso desde los inicios literarios de Lezama. Los años durante los cuales el poeta vive en Cuba (1936-1938) y su contacto con los miembros del grupo resultan fundamentales, y ya hemos mencionado que el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” es el primer texto ensayístico publicado por Lezama. En palabras de Adriana Kanzepolsky, el poeta español constituye “el pilar sobre el que *Orígenes* se organiza” (*Un*

---

47 Más específicamente, “contre ‘les hérésies de l'enseignement, de la passion, de la vérité et de la morale’, dont les poètes se rendent coupables à céder aux demandes des lecteurs bourgeois, Baudelaire soutient que la beauté n'est pas un ornement du discours poétique, mais qu'elle constitue à la fois l'‘essence’ et l'enjeu de ce discours” (Durand 447).

*dibujo* 35) y aporta su concepción esencialista de la actividad poética.

Para cerrar este tema, cabe mencionar que Bourdieu plantea que “l'invention du regard pur s'accomplit dans le mouvement même du champ vers l'autonomie” (*Les règles* 486), lo cual nos remite también a los procesos del campo cultural cubano y de su relación con el campo de poder a lo largo de la primera mitad del siglo XX. No deja, sin embargo, de ser llamativo el recurso originista a esta concepción purista de la poesía que en su época pertenece derechamente al pasado. Efectivamente, en otros campos, ésta no es objeto de debate pasada la década de los 1920 (Durand 448) y, luego del período vanguardista, aparece claramente como una manera de rescatar elementos en cierto sentido tradicionales. La importancia de Juan Ramón para el grupo responde a la misma lógica, ya que es considerado como emblemático de “la tradición poética española,” y “el gesto de erigirlo en maestro, desconociendo a la vanguardia precedente, puede entenderse como una puesta al día con la tradición literaria en la propia lengua; también como el primer gesto con el que Lezama manifiesta su creencia acerca de que las generaciones no existen” (Kanzepolsky, *Un dibujo* 25).

Lo anterior habla de la relación del grupo con la tradición (entendida en su sentido genérico), que se plantea en términos muy distintos a la de los otros agentes del campo cubano, en la medida en que implica una mirada hacia atrás y una recuperación de ciertos orígenes literarios.<sup>48</sup> Hemos presentado, en el punto 2.1 un factor de divergencia importante entre la vanguardia de los años 1920, encarnada en la *revista de avance*, y el originismo, en relación a su concepción del arte y de la poesía. Otra diferencia fundamental es la temporalidad contemplada por estos proyectos. Desde este punto de vista, el grupo Orígenes se inscribe en lo que Fernández Retamar define posteriormente como la generación postvanguardista, que se inicia en los años 1940 y en la cual “el andar hacia delante es sustituido por un movimiento hacia adentro,” lo cual constituiría no una ruptura, sino que un “replanteamient[o] de los problemas suscitados por la generación anterior” (“Situación” 21-22, cit. en Binns 505). “Esta preocupación por las ‘complejas tareas de penetración, de

---

48 Al respecto, escribe Bourdieu que “le processus qui entraîne les œuvres est le produit de la lutte entre les agents qui, en fonction de leur position dans le champ, liée à leur capital spécifique, ont intérêt à la conservation, c'est-à-dire à la routine et à la routinisation, ou à la subversion, qui prend souvent la forme d'un retour aux sources, à la pureté des origines et à la critique hérétique” (*Raisons* 70).



captación' hace que Fernández Retamar denomine a la mejor poesía de la postvanguardia (de Lezama Lima, Cintio Vitier, Octavio Paz y otros) 'trascendentalista'" (Binns 505, citando a Fernández Retamar, "Situación" 23-24). Pero es más, la poética del grupo se caracteriza, además de este giro introspectivo, por una franca vuelta hacia el pasado. Esto contrasta con la temporalidad vanguardista, decididamente orientada hacia el porvenir, como se puede ver en el subtítulo mismo de la *revista de avance*, cuyo título, cabe mencionar, va cambiando con el año en curso, empezando por 1927. Alejo Carpentier destaca también la importancia del "sema común de delante, punta o punto propulsor" (Mendonça y Müller-Bergh 15) en otras revistas "tituladas, obligatoriamente, *Espiral, Proa, Vértice, Hélice*, etc." (cit. en Mendonça y Müller-Bergh 14). Mientras en estos casos, "las metáforas de los títulos suponen un solo concepto de vanguardia, sugiriendo en conjunto el sentido de lo que va a la frente, lo más agudo, expuesto y dinámico," (15), *Orígenes*, en un movimiento absolutamente contrario, mira hacia el pasado, hacia la tradición moderna y premoderna, los mitos clásicos y el Siglo de Oro. Esto se evidencia en el título de varias de las revistas que ya mencionamos, como *Verbum* o *Espuela de Plata*, sin olvidar, por supuesto, *Orígenes*<sup>49</sup> —ya sea entendiéndolo como el sustantivo plural, o como el nombre propio del padre de la Iglesia católica.<sup>50</sup>

Esta búsqueda de los orígenes poéticos ha de ser leída en un movimiento más amplio de recuperación de la tradición (hispana, pero no solamente) que Niall Binns describe en su panorama de las "Últimas tendencias y promociones: postvanguardia y posmodernidad"

49 Esto es particularmente significativo si consideramos que "el nombre de la revista es un *signo del programa*, de cómo se conciben a sí mismos los editores, de cómo formulan la misión de la revista en el campo intelectual frente a otras revistas con las que compite o a las que se opone, es decir implica una búsqueda permanente de demostrar ante los demás si su aparición significa que irrumpen para transgredir, o si se incorporan para continuar con el *statu quo*" (Pita y Grillo 13).

50 Notan Mendonça y Müller-Bergh a propósito de *Verbum* que "el vocablo forma parte del Evangelio de San Juan 1, 1-14, uno de los más herméticos y hermosos de la liturgia católica, que empieza con las palabras: 'in principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum Hoc erat in principio apud Deum.' Es decir, este texto evoca la obsesión por el origen del lenguaje, característica del pensamiento lezamesco, y una concepción espiritual, vital, de raíz católica, también evidente en la palabra 'orígenes'" (21). Las opiniones en torno al significado del título de la revista divergen, incluso entre sus colaboradores más cercanos. Mientras Mariano afirma que se refiere al filósofo griego, Rodríguez Feo declara que no tiene relación con esta figura, aunque le guste "pensar que la invocación de un hombre que pecó en muchas ocasiones de heterodoxo no estaba reñida con [las] intenciones [del grupo]" (cit en Areta Marigó, *José* 42). En cualquier caso, lo relevante aquí es resaltar que, "aunque el sentido principal del vocablo del latín *origo*, *-ginis*, desde luego equivale a principio, nacimiento, raíz y causa de una cosa, tiene a la vez un campo semántico amplio que también abarca otros significados introspectivos y analíticos, de matiz local, nacional, familiar, moral o teológico-religioso" (21).

como típica del primer momento de la postvanguardia, en los años 1940 y 1950 principalmente. Se trata de un movimiento que, al igual que las vanguardias, tiene un carácter fundacional (507) que se basa, en nuestro caso, en el regreso a la esencia de la expresión poética. Al igual que la poesía pura mencionada arriba, se caracteriza por su tratamiento de grandes temas abstractos y su aversión por lo cotidiano, característica de la mayoría de las corrientes de la poesía hispanoamericana posterior a los años 1940, según Saúl Yurkievich. Éstas “rechazan, o por lo menos excluyen al hombre común, la realidad cotidiana, doméstica, la vulgaridad, la banalidad la insignificancia, la inmediatez que presiden la mayoría de nuestros actos.” En este contexto, “la poesía es un intento de sugerir lo inefable, un extrañamiento, un transporte, una brecha, una fisura que nos deja entrever lo ‘otro’, atisbar un más allá, es la reveladora de la realidad esencial” (283 cit en Binns 506).

Para los origenistas, y especialmente para Lezama, esta revelación está estrechamente vinculada con la esencia de lo nacional y con su construcción histórica. En términos concretos, implica la recuperación de la tradición hispana y especialmente la “vuelta al barroco” (Binns 508). Este giro hacia la tradición que marca la ruptura con el vanguardismo es teorizado en la obra de Lezama, en relación con su idea de América como un espacio de apropiación y resignificación creativa de las culturas metropolitanas, en el marco de su concepción del barroco<sup>51</sup>:

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.” 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 (Lupi 628-629).

Así, el barroco lezamiano implica una síntesis de lo cubano y lo hispano (Binns 508), a la vez que subvierte la lógica temporal, en la medida en que consiste “en un regreso al pasado, pero también en una proyección utópica hacia una ‘insularidad cósmica’, una ‘teleología

---

51 Ahora entendido no en relación directa con el período histórico, sino que como “*actitud* cultural, lo que convierte la creación literaria en verdadera expresión de la cultura americana, también *barroca*, según el autor” (Mataix, *Para una teoría* 15, cursivas de la autora). Más específicamente, consiste en una “capacidad incorporativa” y una “alquimia trasmutadora” del discurso (cit. en Mataix, *Para una teoría* 25).

insular” (508). La idea de teleología insular es central en el pensamiento origenista y está muy bien explicada por Kanzepolsky, quién la parafrasea como “el deseo de encontrar el mito que les falta a los cubanos” y que “se encuentra en el pasado o en un no tiempo para, desde allí, definir el futuro” (*Un dibujo* 28). Esto nos habla del afán fundacional origenista que ya hemos destacado en varias ocasiones, y que se expresa en su concepto de la futuridad. En este sentido, “el imperativo no es solo fundacional sino profético” (Lupi 623). En palabras de Lezama,

La poesía, lo que ya se puede llamar con evidencia los poetas de la generación de *Espuela de Plata*, querían hacer tradición, es decir, remplazándola, 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 (*Orígenes* 6, 52, cit en Lupi 623).

De acuerdo a todo lo anterior, la cubanidad se perfila como un “fenómeno misterioso, imponderable, esencial y por lo tanto sin explicación válida” (Vitier, *Lo cubano* 307), que es, además, difícil de captar. Otro aporte de Juan Ramón Jiménez al origenismo fue el proponer una esencia profunda y escondida de lo cubano, al “distinguir que en Cuba existían dos realidades, una aparente –o de superficie– y otra profunda, que era la verdadera, y que algunos años más tarde María Zambrano llamaría ‘la Cuba secreta’” (Kanzepolsky, *dibujo* 23). En este sentido, “Nuestra aventura [en *Lo cubano en la poesía*] consiste en ir al descubrimiento de algo que sospechamos, pero cuya entidad desconocemos. Algo, además, que no tiene una entidad fija, sino que ha sufrido un desarrollo y que es inseparable de sus diversas manifestaciones históricas” (*Lo cubano* 28).

De esta manera, el destino cubano aparece vinculado de forma especial con lo poético mediante el proceso de hibridación cultural:

Nuestra isla comienza su historia dentro de la poesía. La imagen, la fábula y los prodigios establecen su reino desde nuestra fundamentación y el descubrimiento [...] Existe un afán de trasladar las visiones entrevistadas por la imaginación a la realidad americana. La imaginación europea, tanto la grecolatina, como la medieval, pasa en su totalidad a una nueva circunstancia (Lezama, *Antología* 7-9, cit en Ruiz 244).

Ambos elementos llegan incluso a confundirse. Prieto, parafraseando a Vitier, explica que para los origenistas,

lo cubano, y hasta la “isla,” se convierten en parientes cercanos de aquella “sustancia poética” perseguida sin tregua por Lezama [...]: una “sustancia” que “no está en las voces del mundo aparental [...] ni tampoco en sus configuraciones intelectuales”; sino “en ese discurso que no se estanca como linfa de la forma sino que se restituye incesante al misterio” (11, citando *Lo cubano* 315).

Un último elemento constitutivo de la cubanidad, en la perspectiva origenista, es su insularidad, concepto que Lezama trabaja a partir de su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez.” Para Lezama, ésta representa una sensibilidad particular que el poeta ha de descubrir y establecer como mito nacional. Esta condición define la identidad cubana de varias maneras, estableciéndola como una excepción no solamente respecto al continente, sino que también a las otras islas del Caribe, con las cuales no se siente ninguna afinidad. Cuba aparece por lo tanto como culturalmente aislada del resto de las Antillas, que son percibidas como más tropicales. La relación con Latinoamérica en general es más ambivalente. Si bien Lezama declara en el “Coloquio” que “nosotros los cubanos nunca hemos hecho mucho caso de la tesis del hispanoamericanismo, y ello señala que no nos sentimos muy obligados con la problemática de una sensibilidad continental” (35) —lo cual en sí ya es bastante cuestionable—, elaboraría, más tarde, su famosa tesis de *La expresión americana*. Así, en 1957, queda clara su intención de pensar la cultura a nivel continental.

Vemos por lo tanto que los origenistas, y en especial Lezama, construyen una concepción muy compleja de la literatura, basada en una filosofía poética e incluso un replanteamiento del tiempo histórico. Resulta curiosa, entonces, su afinidad con el artepurismo, y Prieto apunta también a la contradicción entre purismo y teleología. Ésta se resuelve, en palabras de Lezama, por la superación de la dicotomía entre arte puro y social: “Ya están dichosamente lejanos, los tiempos en que se hablaba de arte puro o inmanente, y de un arte doctrinal, que soportaba una tesis... Sabemos ya hoy que las esenciales cosas que nos mueven parten del hombre, surgen de él...” (*Orígenes* 1, 7). Vitier, de manera similar, “trata de encontrar la solución en una ‘finalidad’ poética omnicomprendiva, que vendría a ser el colmo de lo ‘híbrido’” (Prieto 14). Afirma así: “La poesía tiene, sí, una finalidad en sí misma, pero esa finalidad lo abarca todo” (*Lo cubano* 330). Esta concepción de la poesía se acerca a las corrientes místicas de la poesía pura y al purismo juanramoniano, las que se alejan del juego formal para enfocarse en temas más graves y abstractos.

### **2.3 Orígenes como revista: especificidades de un proyecto editorial**

Este pensamiento y afán de conformar un movimiento cultural trascendente y de construir una verdadera escena literaria nacional encuentra su forma de expresión idónea en las revistas, y eso por varias razones. Efectivamente, éstas constituyen un soporte que permite elaborar un posicionamiento complejo, cambiante en el tiempo y adaptable a las circunstancias, posibilita intervenir en polémicas, incluir a los artistas visuales en un mismo producto final, y articular eficazmente la crítica y la creación, entre otras cosas. Los originistas están muy conscientes de ello y por esta razón la publicación de revistas es una actividad fundamental para varios de ellos. El mismo Lezama habla de “la necesidad casi fanática que teníamos de hacer revistas” y que “tenía dos motivaciones esenciales” que eran “la necesidad de publicar, pues a veces los periódicos y las revistas establecidas se niegan a aceptar las creaciones de los más jóvenes” y “el hecho de necesitar también el constituirnos en una exigencia histórica y generacional” (cit. en Fernández Retamar, “Orígenes” 303).

En tanto revista emblemática del grupo caracterizado arriba, *Orígenes* comparte con éste varios rasgos, como la búsqueda y la expresión de la esencia de la identidad nacional, la noción de universalidad y trascendencia y la participación de un proyecto totalizador. En este sentido, *Orígenes* se define, mediante su subtítulo, como una “revista de arte y literatura” e incluye, desde su fundación, artistas visuales que participan activamente en ella. El pintor Mariano Rodríguez presenta los dos directores, Rodríguez Feo y Lezama, y toma parte en la fundación, en la elaboración y el diseño de la revista (cit en Chacón 265-266). Aunque esta información no aparezca en la revista misma, de acuerdo a Fernández Retamar el comité editorial, durante el primer año, estaría igualmente dividido entre letrados y artistas, con Lezama, Mariano, Alfredo Lozano y Rodríguez Feo (“Orígenes” 299). En términos de contenido, *Orígenes* publica, entre medio de las colaboraciones literarias, viñetas y reproducciones de obras de varios artistas nacionales. Además, su portada es paradigmática de la importancia de las artes visuales en la publicación. Efectivamente, si consideramos que “el diseño de tapa y de página nos lleva a pensar en el impacto que se pretendía tener desde que el lector tuviera en sus manos la revista” (Pita y Grillo 9), *Orígenes* es bastante particular en este sentido, ya que no solamente en la portada figura una obra de algún artista

visual, sino que este diseño cambia con cada número. Pone así en primerísimo plano las artes visuales, y destaca una obra y un artista cada tres meses. Esto nos habla también del cuidado puesto en la elaboración de la revista.

Si bien el recuento de la creación misma de la revista es variable,<sup>52</sup> lo cierto es que resulta, indudablemente, del encuentro entre Lezama y Rodríguez Feo, en el estudio de Mariano, y de la confluencia de los proyectos de éstos. Cuenta Rodríguez Feo que “después de discutir el proyecto aquel día de invierno, nos dirigimos hacia el estudio de Mariano, ansiosos por comunicarle nuestra decisión. Recuerdo que se entusiasmó tanto con la idea que comenzó a trazar en una de las paredes los nombres que se nos ocurrían para la revista” (*Mi correspondencia* 10). Cada uno aporta ideas para el título, y “tras muchas deliberaciones, se impuso el que había propuesto Lezama: *Orígenes*” (10), cuyas implicancias ya hemos discutido. Eliseo Diego se refiere a esta confluencia de los proyectos de ambos directores, a la vez que al precario estado del campo literario cubano:

Lezama y Rodríguez Feo, quien tuvo muy buenas relaciones con varios escritores extranjeros de prestigio, fueron los de la idea de fundar *Orígenes*. A ninguno de nosotros se nos hubiera ocurrido. No existían entonces en Cuba editoriales. Escritor que deseaba publicar un libro, escritor que tenía que pagárselo (cit. en Chacón 282).

Esto nos lleva a los aspectos materiales de la publicación, ateniéndonos a las categorías establecidas por Pita y Grillo. A partir de la primavera de 1944, se publica *Orígenes* de forma trimestral, en La Habana, en la imprenta Ucar, García y Cía donde Lezama ya había realizado revistas con anterioridad. Su publicación se suspende, en 1956, luego de 42 números. Dado que estamos trabajando con versiones digitalizadas de la publicación original,<sup>53</sup> es difícil evaluar aspectos como el formato, la calidad del papel o la encuadernación, como lo sugieren Pita y Grillo (7-8). Se puede afirmar, sin embargo, que la periodicidad y la cantidad de páginas (unas cincuenta) se mantienen estables en el tiempo, y

---

<sup>52</sup> Involucra, según la mayoría de los autores, a Lezama, Rodríguez Feo y Mariano. Otros agregan también a Lozano (Rojas, “Hojear” s.p.), u omiten a Mariano. Rodríguez Feo, por su parte, enfatiza un poco su propia iniciativa al declarar: “un día de invierno de 1944, estábamos Lezama y yo sentados en un banco del parque Martí [...] conversando, cuando se me ocurrió proponerle la publicación de una revista literaria” (*Mi correspondencia* 9). Esta versión se puede contrastar con la de Mariano, según la cual “en aquellas tertulias y paseos surgió la idea de sacar una nueva revista, que Pepe –de todos nosotros el único con una buena situación económica– estuvo de acuerdo en financiar” (cit. en Chacón 266).

<sup>53</sup> Entre otras las reunidas en 2010 por las ediciones Cubarte en una edición multimedia.

que las reproducciones de obras de arte y el color cambiante del logotipo en la portada indican que *Orígenes* apunta a cierto nivel de calidad y posiblemente “se concibe a sí misma como un objeto material que busca la perduración y el disfrute” (Pita y gallo 9).

No obstante, salvo *Verbum*, las revistas origenistas son “publicadas sin apoyo económico de instituciones oficiales y más bien a contrapelo de ellas.” Se trata de “revistas de poca paginación y poca tirada [que] se debaten siempre contra la precariedad económica. De ahí su carácter independiente y marginal con relación a la llamada cultura oficial, así como con respecto a la política gubernamental” (Arcos, “*Orígenes*” 294). En el caso de *Orígenes*, el costo de la publicación es asumido por Rodríguez Feo, quien se define a sí mismo como hijo de la “alta burguesía” (*Mi correspondencia* 9) azucarera y recuerda: “mi familia, que no sabía qué hacer con el dinero, quería que yo pusiera un negocio, yo odiaba la idea del negocio [...] El dinero, lo invertí para la revista *Orígenes*” (“Las revistas” 41). Esto le otorga su independencia a la publicación y le permite aspirar a su posición de autonomía extrema. Lezama se refiere indirectamente a esta situación ya en *Espuela de Plata*, al afirmar que uno de los propósitos mismos de la revista era “mostrar cada vez con más eficacia cuanto es posible hacer al margen de nuestras inútiles esferas oficiales de cultura, laapestada burocracia cultural” (*Espuela* 11, 1, cit en Fernández Retamar, “*Orígenes*” 312, nota 40). Recordaremos aquí los planteamientos de Dalleo según los cuales el valor intrínseco de lo literario se constituye por oposición a la percibida mediocridad de la burocracia imperante. El mismo Rodríguez Feo formula esta idea, al afirmar que *Orígenes* constituyó “una salvaguardia contra la cultura oficial, que no se interesaba por la literatura ni el arte, dándoles la espalda” (“Las revistas” 42).

En este sentido, la revista, al igual que la mayor parte de la producción origenista, está dirigida principalmente a los otros productores culturales. Un elemento que nos permite afirmar esto es la erudición que se espera del lectorado. Efectivamente, se publican artículos muy especializados, se cita abundantemente en idiomas extranjeros y hasta se incluyen algunas colaboraciones en su idioma original (los poemas de William Carlos Williams en el número 3, de John Malcolm Brinnin en el 5 y de Wallace Stevens en el 12, por ejemplo), lo cual lleva a ciertos críticos a afirmar que “esta publicación ha de ser la más cerebral, erudita, de mayor resonancia internacional en el ámbito del Caribe y una de las más significativas

para la cultura americana de su tiempo” (Mendonça y Müller-Bergh 21). Otro elemento es su tiraje, que fue de 300 ejemplares (Arcos, “*Orígenes*” 272), lo cual es más que su predecesora *Nadie Parecía* (200) pero menos que *Ciclón* (400), que Rodríguez Feo funda tras la ruptura con Lezama, hecho que comentaremos más adelante. A título de comparación, *Verbum*, que es la única revista lezamiana financiada de forma institucional (por la Asociación Oficial de Estudiantes de Derecho de la Universidad de La Habana), edita 1000 ejemplares. Así, aunque esté en el rango de las publicaciones más autónomas, se trata de un tiraje relativamente limitado: Fernández Retamar se refiere a “unos pocos centenares de ejemplares casi clandestinos” (“*Orígenes*” 297), lo cual habla también de su escasa difusión.

No parece haber un aparato formal (Pita y Grillo 21) para la distribución de *Orígenes*, pero falta información para poder rastrearla de manera satisfactoria. En base a los documentos que pudimos consultar, sólo se puede afirmar que se vendía en Cuba en ciertas librerías, aunque “no se vendían más de tres o cuatro ejemplares” ya que “en Cuba no la leía nadie, sólo los escritores” según Rodríguez Feo (“*Las revistas*” 45). Tenía, no obstante, una mejor repercusión internacional, con una “gran difusión en Madrid, en Londres, en Buenos Aires, etc” (45). Lezama por su parte le escribe en una carta a su coeditor: “Barreda me habló de cómo se estimaba en México estos esfuerzos de nosotros y yo creo que en el resto de América la revista tiene su nombre y su prestigio” (Rodríguez Feo, *Mi correspondencia* 80). Esta difusión se logra gracias a las redes de intelectuales, especialmente a través de Rodríguez Feo durante su estadía en Estados Unidos, y con la ocasión de su viaje a Europa, y de Piñera en Argentina. Escribe Piñera en una carta fechada en 1946 en Buenos Aires: “Dice Obieta que si puedes le envíes diez números, pues acá todo el mundo se los disputa” (Lezama, *Fascinación* 275). Rodríguez Feo también pide que le envíen números para poder difundirlos en Middlebury: “Mándame quince o veinte ejemplares para divulgación en Middlebury. Salinas está muy ansioso de ver su ensayo. Ya me ha preguntado mil veces cuándo aparece este número” (*Mi correspondencia* 59), por lo que se deduce que la distribución está, por lo menos en parte, en manos de los miembros del grupo. Parece, además, orientada en buena medida hacia el extranjero y a los pares escritores y artistas. Kanzepolsky habla del “envío reiterado de la producción origenista a destacados escritores extranjeros” (“*Acerca*” 842) y existe la posibilidad de suscribirse desde fuera de Cuba.



Adicionalmente, varias revistas extranjeras se publicitan en *Orígenes*, lo cual, más que de otra fuente de recursos, nos habla de la red internacional en la cual se inserta la revista.<sup>54</sup> Estamos por ende ante el caso de una publicación que llega lejos, pero en círculos bastante cerrados.<sup>55</sup>

En términos de su organización interna, se observa que la revista incluye siempre un sumario que anuncia los contenidos, pero no todos los números tienen un índice propiamente tal con todas las entradas y los números de páginas respectivos (aunque sea el caso a menudo). Se puede conjeturar que esto tiene que ver con el grado de urgencia en la elaboración del número, aunque no tenemos mayor información al respecto. En general, está dividida en dos secciones, categorías que, según Pita y Grillo, tienen importancia, en términos generales, en tanto “principios de organización del contenido, de clasificación temática, [que] instauran rutinas de lectura, por tratarse de elementos estables de la publicación” (Pita y Grillo 15). Se observa en *Orígenes* poca división de este tipo, con una sección principal, no titulada, que ocupa gran parte de la revista. Al final, en las diez últimas páginas aproximadamente aparece en muchos números la sección “Notas,”<sup>56</sup> como una especie de apéndice más corto que recoge críticas puntuales sobre temas de actualidad (incluyendo publicaciones, exposiciones y conciertos, entre otros<sup>57</sup>). Se ve, por lo tanto, que

54 Como lo notan Pita y Grillo, “en un buen número de casos, las publicidades de otras publicaciones se realizan a través del canje, en cuyo caso es imprescindible analizar si estas publicaciones son del mismo país o del extranjero. Ambos aspectos de la publicidad, llevan necesariamente a relacionarla con el contenido de la publicación así como con los autores y redes que la sustentan” (17). Además de los anuncios para suscribirse a la publicación y para publicitar los libros de las ediciones *Orígenes*, las revistas que se anuncian en *Orígenes* son internacionales, con varias americanas (la ya mencionada *Sur*, las mexicanas *El hijo pródigo*, *Letras de México* y, en el último número, la *Revista Mexicana de Literatura*, *Las Moradas* de Perú, la puertorriqueña *Asomante*, y, de Estados Unidos, *Circle*, *The Sewanee Review* y *The Tiger's Eye*) y otras europeas (la inglesa *Horizon*, *Inventario* de Italia y *Poésie 47* de Francia). Por razones de espacio, no nos hemos detenido a rastrear en cuáles de las revistas extranjeras aparecen avisos de *Orígenes*, aunque sin duda sería un dato interesante.

En el número 38, de forma excepcional aparecen dos avisos que no tienen vínculo con el ámbito literario, en los que figuran la Textilera Ariguanabo y la cadena de almacenes por departamentos El Encanto. Esto nos habla de los esfuerzos de Lezama por conseguir fondos luego de la ruptura con Rodríguez Feo.

55 Un análisis de los subscriptores sería ideal para poder evaluar exactamente el alcance de la revista, de tener acceso a tales informaciones. No hemos encontrado menciones de ello en la literatura secundaria consultada.

56 De manera más esporádica, aparecen, en los números 2 y 3 la misteriosa “Soplado en las dos orejas” que contiene únicamente los “Extractos de Log-Book de Monsieur Teste,” de Paul Varlley y un texto de Giorgio de Chirico, y luego “Señales” en los números 15, 21, 31, conformada por notas de los editores.

57 En los primeros números, está de hecho dividida con subtítulos en entidades más pequeñas como “Música,” “Escultura,” “Especie de actualidad” etc., que dan cuenta de la variedad de ámbitos que se busca cubrir con esas reseñas.

si bien existe una preocupación por la articulación del campo y por el desarrollo de la vida cultural contemporánea, el acento, indudablemente, está puesto en la creación. Ésta aparece no solamente como la categoría predominante, que abre la revista, suma más páginas, no requiere de título o caracterización, sino que también como una gran unidad a pesar de la heterogeneidad de sus contenidos, remitiendo así a la ideología de lo literario ya definida.

Otro elemento que la revista comparte con el grupo es la diversidad de líneas y posiciones que representa. Así, en *Orígenes* como en otras instancias, “no faltan las voces disidentes de Piñera y García Vega quienes, acaso a pesar de ellos mismos, constituyen parte inextricable de aquel grupo, precisamente como necesario o inevitable reverso polémico” (Arcos, “Orígenes” 276). Desde la poética, la posiciones de Piñera y García Vega son las dos principales voces discordantes.<sup>58</sup> En varios aspectos, se oponen frontalmente al origenismo clásico. En este sentido, se puede considerar que

*Orígenes* alberg[a] un *sí* y un *no* en su interior: el predominante trascendentalismo origenista y el intrascendentalismo virgiliano. Por eso Piñera y Lorenzo García Vega significan el reverso del canon origenista, su zona vanguardista, en este sentido subversiva, lo que explica la temprana disidencia de Piñera, que tanto tuvo que ver en el disolución de *Espuela de Plata*, y que se manifiesta plenamente en los dos editoriales de su revista *Poeta*, titulados “Terribilia meditans,” enfilados contra una zona del espíritu de aquella publicación y contra sus coetáneas *Clavileño* y *Nadie Parecía*, como más tarde haría desde *Ciclón* contra *Orígenes* (Arcos, “Orígenes” 280-281, cursivas del autor).

La línea piñeriana es la más clara y articulada oposición al origenismo nuclear, y Prieto ubica a Piñera “al frente” de la línea heterodoxa de la búsqueda de lo nacional (6). Siguiendo a Jorge Luis Arcos, se puede afirmar que este poeta

se sitúa en las antípodas de Lezama, actitud manifiesta en las revistas que proporcionó y que implican, señaladamente *Ciclón*, las siguientes antinomias: crítica *versus* creación; ateísmo *versus* cristianismo; vanguardismo (existencialismo, freudismo, sadismo, estética del absurdo) *versus* clasicismo ecuménico; literatura *versus* Poesía; estética del cambio y la ruptura *versus* estética de la fijeza y de la concurrencia o integración; la nada y la muerte *versus* el lleno y la resurrección; poética de la escritura *versus* poética del verbo encarnado; feroz inmanencia *versus* trascendencia; estética del “no” *versus* estética del “sí”; o, en otro plano más general, el espíritu de la modernidad triunfante, la europea y norteamericana *versus* el espíritu de nuestra “otra”

<sup>58</sup> Hay que notar, sin embargo, que Piñera deja de colaborar en *Orígenes* relativamente temprano, hacia 1949 (Kanzepolsky, *Un dibujo* 227). De la misma manera, Baquero no participa de la revista más allá de su primer número.

modernidad, la que quedó en potencia en una zona del modernismo hispanoamericano (Martí y Rubén Darío), y del '98 español (Juan Ramón, Machado y Unamuno)... (“*Orígenes*” 282).

Considerando que estas oposiciones se han construido en buena medida desde las páginas de *Ciclón*, es indispensable advertir la contribución de otro miembro de *Orígenes* que muchas veces es omitido. Se trata de su codirector, Rodríguez Feo, quien también funda y dirige *Ciclón* junto a Piñera. Como hemos mencionado en la introducción a este trabajo, la crítica muchas veces ha tendido a no considerar su aporte, relegándolo a una posición secundaria en *Orígenes*, error al cual “contribuyó la acritud de la conocida y lamentable disputa entre ambos que dio al traste con la revista” (299) y que comentaremos a continuación. Se observa por lo tanto cierta convergencia entre Rodríguez Feo y Piñera en torno a su “estética, de estirpe crítica y vanguardista, de la necesidad perenne del cambio o de la invención” (281) que oponen al origenismo. Así, “la orientación intelectual de Rodríguez Feo y de Piñera difería de la de Lezama. Estas dos tendencias que convivían en el seno de *Orígenes* se bifurcaron en el *Orígenes* de Lezama y sus poetas afines y en *Ciclón*” (287). A diferencia de Prieto, y para el caso particular de *Orígenes*, optamos por colocar a Rodríguez Feo como cabo de la línea alternativa, que incluye por supuesto a Piñera.<sup>59</sup> En la tensión entre estas líneas, podremos observar una dinámica similar a la que Bourdieu plantea en el caso de “les luttes entre l'avant-garde consacrée et la nouvelle avant-garde” (*Raisons* 75), como mostraremos en el capítulo 3. En efecto, *Orígenes* reúne distintas corrientes postvanguardistas que, a pesar de no enfrentarse radicalmente, toman caminos distintos. En este sentido, sólo se puede leer con cierta ironía la crítica que le hace Lezama a la *revista de avance* en la ya mencionada polémica con Mañach, de ser un “*brac-a-brac* [sic], producto tal vez de las opuestas sensibilidades de sus directores” (citado en Lupi 622). Vemos sin embargo que Lezama reconoce y valora esta diversidad en el caso de *Orígenes*, como lo expresa en la carta citada en epígrafe.

Así, *Orígenes* se diferencia de las publicaciones anteriores del grupo de manera bastante radical: “la revista no fue, como tanto se ha repetido, la coronación de una genealogía de revistas católicas previas (*Espuela de Plata*, *Clavileño*, *Nadie Parecía*) sino

<sup>59</sup> El planteamiento de Prieto es indudablemente acertado al considerar específicamente el tema de lo nacional. Sin embargo, al considerar la revista entera, la posición privilegiada de Rodríguez Feo en términos de poder de decisión editorial lo ubica, inevitablemente, al frente de la línea heterodoxa.

algo nuevo: una transacción entre Lezama y el gran articulador de esa red internacional, que fue José Rodríguez Feo” (Rojas, “Hojea” s.p.). Desde esta perspectiva, si el origenismo va tomando forma antes de la existencia de *Orígenes*, ésta última es, indudablemente, un producto cultural distinto, al ser el resultado del encuentro, de la mezcla y de la “negociación” (Rojas, “Hojea” s.p.) de sus dos directores, Lezama y Rodríguez Feo. A diferencia de *Espuela de Plata* en la que efectivamente Lezama tomaba todas las decisiones editoriales, (Chacón XXI-XXII), *Orígenes* es el producto del equilibrio de ambos polos y su línea es definida por ello. En este sentido, concordamos con posiciones como la de Efraín Barradas, según la cual, “contrario a lo que usualmente se postula, *Orígenes* fue en realidad una aventura conjunta de sus dos editores, quienes trajeron a la publicación aportes y visiones diferentes pero que se complementaban” (40). Se puede observar, además, cierta repartición de las tareas entre ambos editores: mientras Rodríguez Feo se encarga de los contactos internacionales y de conseguir colaboraciones de autores renombrados en el extranjero, “en La Habana se hace la parte cubana de *Orígenes* y también la cara más representativa del aporte español” (Kanzepolsky, “Acerca” 845-846), tarea llevada a cabo por Lezama. En consecuencia, se puede considerar que esta doble dirección introduce cierta ambivalencia: nacida del fructífero encuentro y de la amistad entre Lezama Lima y Rodríguez Feo, *Orígenes* también es el espacio de las tensiones, de la competencia y de la ruptura entre ambos.

Otro elemento que hay que mencionar acerca de las líneas dentro de *Orígenes* es su relación con las dicotomías operantes en el campo cultural español. Efectivamente, Prieto afirma que, entre las polémicas origenistas que encuentran una continuación en *Lo cubano en la poesía*, la que se da con Piñera y el “grupo secesionista” “se desliza, en más de un momento, hasta las contradicciones entre Juan Ramón Jiménez y algunos de los principales poetas de la generación del '27” (6). Vemos así cómo un elemento estructurante del campo español se traslada, mediante el exilio de los intelectuales españoles, al ámbito cubano, con posiciones que remiten a las mismas coordenadas. De hecho, la disputa entre los editores, que termina con *Orígenes* es ella misma “provocada por viejos odios españoles” en palabras de Fernández Retamar (“*Orígenes*” 314). Mucho se ha escrito sobre el incidente, que se puede resumir como sigue. Tanto Juan Ramón como los integrantes de la generación del '27

tienen un lugar importante en *Orígenes*, que los publica a menudo. En las páginas mismas de la revista, se establece una polémica entre Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y Jorge Guillén por un lado, y Juan Ramón por el otro, la cual culmina con la publicación de un artículo de Juan Ramón que critica duramente a sus contrincantes y que, afirma Rodríguez Feo, no contaba con su autorización para ser publicado. Con el fin de cuidar su relación con los poetas del '27, Rodríguez Feo le pide a Lezama que asuma públicamente toda la responsabilidad por esa publicación, lo cual este último se niega a hacer, provocando el quiebre definitivo.

Independientemente de las responsabilidades y las circunstancias exactas, lo que nos interesa aquí es destacar algunos fenómenos de los cuales esta contienda es sintomática. El primero es la predominancia que alcanzó Lezama en términos de decisiones editoriales y que provoca, en este caso, la disputa entre los editores. Fernández Retamar también se refiere a la compleja relación de Lezama con sus consejos editoriales, al mencionar el comité de los primeros cuatro números de *Orígenes*. Afirma que “así, con variantes, había solido proceder Lezama en las revistas que hiciera previamente, y en las cuales *le pluriel* era en realidad *bien singulier*, de modo que cuando a partir del número 5 (primavera de 1945) quedaron como editores, por razones que ignoro, solo Lezama y Rodríguez Feo, el camino estaba expedito para seguir creyendo que Lezama era el único verdadero director de la revista” (“Orígenes” 299). Aunque efectivamente (y la crítica posterior se ha encargado de corregir, en parte, este error), no haya sido así y el aporte de Rodríguez Feo como director es innegable, también es cierto que existe una relación de poder entre ambos editores que se va modificando en el tiempo. Postulamos que la traducción permite evidenciar el proceso mediante el cual Lezama ha ido tomando más peso en la revista y en las decisiones editoriales, lo cual es confirmado por la disputa y el destino de *Orígenes* posterior al quiebre entre los editores.

Otro tema importante aquí es el contenido de la controversia. Declara Rodríguez Feo que Juan Ramón se refiere despectivamente a la orientación sexual de Aleixandre (“Las revistas” 43). No obstante y si bien éste es un tema no menor en el contexto de *Orígenes*, la contienda va mucho más allá de los insultos y ataques personales, y evidencia las discrepancias de fondo entre Juan Ramón y Aleixandre, que tienen que ver con sus poéticas respectivas, y, por extensión, con las de *Orígenes*. Efectivamente, en “Crítica paralela,” Juan

Ramón, cuya afiliación a la llamada poesía pura ya hemos establecido, se refiere a unos aforismos de Aleixandre que definen a la poesía como un acto de comunicación, una posición que desarrolla luego de sus etapas purista y surrealista, y que plasma en 1951 en “Poesía, comunicación.” En este texto, Aleixandre afirma que “la poesía, más que de belleza, parece cosa de comunicación” (667). En “Poesía, moral, público” de 1950, se opone a la idea de un poeta separado del mundo y de sus lectores, y de una expresión poética hermética, al escribir que “la comunicación que la poesía *in actu* establece entre los hombres, entre otras cosas, prueba conmovedoramente lo ridículo de las ‘torres de marfil’. Por no decir su inmoralidad” (657). A diferencia de Juan Ramón, quien lo trata de “existencialista de butaca permanente” (*Orígenes* 34, 4), aboga por una expresión poética más accesible. Este intercambio se inscribe en la polémica de esos años entre poesía-conocimiento (el axioma central del origenismo) y poesía-comunicación<sup>60</sup> (que sería una de las bases del conversacionalismo), por lo que está también directamente vinculada con la línea heterodoxa de *Orígenes*. En este sentido afirma Rafael Rojas que “la ‘Crítica paralela’ de Jiménez es, también, la crítica de Lezama y la ‘familia’ a la idea cosmopolita de la cultura de Rodríguez Feo (“Hojea” s.p.) y especialmente a su componente comunicativo.

A raíz del quiebre entre los editores, cada uno trata de seguir la publicación de la revista por su cuenta, lo cual resulta en la duplicación de dos números, el 35 y 36, cada uno dirigido por uno de los directores, junto a su propio comité editorial conformado para la ocasión.<sup>61</sup> Los dos comités hablan por sí solos de las diferencias en las líneas editoriales de Lezama y Rodríguez Feo. Mientras el primero está conformado por Eliseo Diego, Fina García Marruz, Ángel Gaztelu, Lorenzo García Vega, Julián Orbón, Octavio Smith y Cintio Vitier, en una formación exclusivamente cubana que mantiene unido al núcleo originista, el segundo es integrado por Vicente Aleixandre, Enrique Anderson Imbert, Jean Cassou, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Harry Levin, Alfonso Reyes y María Zambrano. Habla tanto de las redes de Rodríguez Feo y de la diversidad de su propuesta, como de su poca inserción local. Luego de que Lezama se quedara con *Orígenes*, de la cual sacaría cuatro números más, habiéndola inscrito a su nombre, Rodríguez Feo, junto a Piñera, funda *Ciclón* como una

60 Ver Lanz 33 y siguientes.

61 Para fines bibliográficos, nos referiremos a los números dirigidos por Lezama como 35L y 36L y los de Rodríguez Feo como 35R y 36R.

“revista *anti-Lezama* y *anti-Orígenes*” (Rodríguez Feo, “Las revistas” 44, cursivas del autor). Esta revista aparecería entre 1955 y 1957, con un número especial en 1959. En su famoso editorial “Borrón y cuenta nueva,” se propone “borra[r] a *Orígenes* de un golpe” (cit. en Mataix, *La escritura* 116). Se pronuncia explícitamente en contra de un grupo *Orígenes* que “no hay que repetirlo, hace tiempo que, al igual de [sic] los hijos de Saturno, fue devorado por su propio padre” (cit. en Mataix, *La escritura* 116), aludiendo a la primacía lezamiana. Se formula así una posición más rupturista e irreverente, por oposición a la actitud más mesurada y clásica del origenismo. Es llamativo que Binns cite precisamente el editorial de *Ciclón* para referirse a la ruptura que significó la segunda ola postvanguardista, y a su carácter antifundacional, aspecto en el que se opone frontalmente a sus antecedentes directos. A propósito de esto, nota Binns que en México y Cuba, el gesto “parricida ocurre precisamente contra los integrantes del primer momento de la postvanguardia (Binns 512).

En este sentido, *Ciclón* no constituye una “torsión de la estética de *Orígenes*” (Kanzepolsky, “Acerca” 842), sino que el pleno desarrollo de una de sus líneas internas, lo cual es evidente si pensamos que ya no se trata de una negociación. En sus páginas, Rodríguez Feo y Piñera tienen la oportunidad de expresar plenamente su idea de la cultura y de marcar la diferencia con el posicionamiento lezamiano. Este cambio también da cuenta de la ascendencia de la línea impulsada por éstos, la cual se terminaría de realizar después de la Revolución. Kanzepolsky nota varias diferencias en las políticas de traducciones de ambas revistas (“Acerca” 844). Una de ellas es la inclusión del tema de la sexualidad –y de la homosexualidad– en *Ciclón* con una traducción *Las ciento veinte jornadas de Sodoma* del Marqués de Sade en el primer número, introduciendo así un tema que había sido “‘ignorado’ y omitido por los origenistas –a excepción de un ensayo de Rodríguez Feo sobre el español Francisco Delicado– (29, 1951)” (844). *Ciclón* también se desmarca por publicar autores más jóvenes, tanto cubanos como españoles, confirmando la preferencia por la generación del '27, por oposición al culto juanramoniano del origenismo (843-844). Por último y con relación a ello, quizás el cambio más importante que se advierte en *Ciclón* es su actitud frente a la cultura. Se publica por ejemplo el ensayo “Contra los poetas” de Witold Gombrowicz, que apunta a “desacralizar el culto a los poetas y el de estos al arte,” atacando específicamente a la poesía pura y la figura de Valéry y cuestionando elementos como “el

hermetismo, el artepurismo y un humanismo que cree que la palabra arte lleva mayúsculas” (851-852) –recordaremos el contraste con la *revista de avance* que formulamos arriba. Hemos visto cómo las distintas posiciones representadas en *Orígenes* y en el campo cultural cubano en general se conforman y se relacionan entre ellas. Trataremos, en el capítulo siguiente, de dar cuenta de las vías concretas de la conformación de éstas, a través de uno de los ámbitos que reúne las dos grandes fuerzas de *Orígenes* que son la poesía y la publicación de autores extranjeros, a saber el de la traducción de poesía.<sup>62</sup>

---

62 Un análisis comparativo de *Orígenes* y *Ciclón* (como el que esboza Kanzepolsky en “Acerca de algunos extranjeros de *Orígenes* a *Ciclón*”) sería sin duda un gran aporte para determinar confirmar algunas de las tendencias que expondremos a continuación, en base a la producción de traducciones a lo largo de los años de *Orígenes*.



*With such ardour one must be allowed the peccadillo of forgetting that after all there is a due respect to the author.*

José Rodríguez Feo en una carta a Wallace Stevens.

### **Capítulo 3. Vanguardia, otra vanguardia y tradición en las traducciones originistas de poesía**

En la historia de América Latina, la traducción, en tanto acto mediador y diálogo entre culturas, ha jugado un rol fundamental. Si bien en Cuba, “la aparición de los primeros testimonios de la actividad mediadora fue más tardía” que en otras regiones (Arencibia, “Cuba” 157), ésta alcanzó a tener un verdadero protagonismo, especialmente en el siglo XIX, en el que más que con los imperativos de la comunicación intercultural, se vincula con la constitución del campo literario. Así, autores como Jesús Curbelo afirman que “la fuerza fundacional de la poesía cubana durante el XIX y la primera mitad del XX dentro de la literatura hispanoamericana, mucho le debe a la sagacidad y pericia de sus traductores, enfrascados en la dura lucha de traer a nuestra lengua lo mejor y más novedoso de la poesía clásica y contemporánea.” En este contexto, afirma, se convirtió Cuba en una “verdadera potencia” traductora (“historia” s.p.). De manera similar, escribe Lourdes Arencibia que

en el siglo XIX la traducción en la isla alcanzó uno de sus momentos más activos como vehículo de acercamiento a otras culturas. Al comprobar cuán pródiga fue esta época en traductores de relieve intelectual, no es exagerado decir que aquellos cultivadores del género consideraron la traducción como una actividad asociada al prestigio cultural de quien la ejercía y no solo un *modus vivendi* (“Cuba” 159, cursivas de la autora).

Vemos por lo tanto que la actividad traductora no se relaciona solamente con el material importado, sino que también con la acumulación de capital simbólico. Adicionalmente, el auge traductor que se observa en el siglo XIX está estrechamente vinculado por un lado con las tertulias literarias y por otro con las revistas culturales de la época, las cuales “abonaron el camino para que un siglo más tarde publicaciones como las revistas *Avance*, *Orígenes*, *Ciclón* y otras muchas sentaran y consolidaran la tradición del buen hacer y el mejor divulgar de la cultura universal tomando asimismo como modelo la *Edad de Oro* de José Martí” (Arencibia, “Cuba” 159-160).

Conjuntamente, la actividad traductora parece estar, en Cuba, estrechamente vinculada con la labor de los poetas nacionales, generando un linaje de ilustres poetas-

traductores que se remonta también al siglo XIX (Curbelo, “Breve” s.p.). En este contexto, evaluaremos, en el presente capítulo, el aporte particular de *Orígenes* en el ámbito de la poesía, género predilecto de la revista, y trazaremos los caminos de su contribución al desarrollo de la literatura cubana en el marco formulado arriba por Curbelo. Para ello, partiremos estableciendo las particularidades de la producción origenista de traducciones considerándola en su conjunto. Para definir los ejes generales que guiarán nuestro análisis posterior, realizaremos un estudio preliminar de dicha producción, con el fin de evaluarla cuantitativamente y poner los puntos de referencia que nos permitirán ubicar los textos que trataremos después. Nos dedicaremos, en el punto siguiente (3.2) a definir las grandes líneas que se observan en la traducción de poesía en *Orígenes* que examinaremos luego por separado y en detalle, según la metodología expuesta en el punto 1.4.

### **3.1 La producción origenista de traducciones, aspectos generales**

Respecto al siglo XX y por contraste con el auge decimonónico mencionado, afirma Arancibia que

de la mano de los procesos de institucionalización en las esferas administrativas se produce un ligero decrecimiento en la traducción literaria, que se torna una labor muchas veces colectiva, anónima y oficial y que en cierto modo viene determinado por que los autores prefieren dedicarse a la creación original en un proceso de asentamiento consolidación [sic] de la literatura nacional (“Cuba” 163).

*Orígenes* es un buen contra-ejemplo de esto, en la medida en que su producción de traducciones es abundante, esencialmente literaria y llevada a cabo por variados traductores, todos claramente identificados. En este sentido, tampoco corresponde al planteamiento de Pita y Grillo, quienes declaran que en las revistas culturales, “es bastante infrecuente la mención de traductor” (22). Esto nos habla del lugar particular que ocupa la traducción en nuestra revista. Siguiendo a Kanzevolsky, se puede afirmar, de hecho, que

*Orígenes* se organiza sobre dos pilares: la difusión de la poesía del grupo – responsable por una tradición futura– y la publicación de colaboraciones extranjeras que constituyen un elemento primordial en el proceso de hacer de la publicación una revista cosmopolita (universalista es el término elegido) y de modernizar el medio cultural habanero (“Acerca” 841).

La traducción responde entonces tanto al imperativo de modernización como a la realización

concreta del propósito universalista, por lo que resulta central en el proyecto origenista. Efectivamente, si consideramos que “lejos de ser ‘espontáneamente internacional’, la vida intelectual está más bien ligada a ‘nacionalismos e imperialismos’”, su “dimensión internacional [corresponde a] un proyecto que debe ser estructurado deliberadamente, teniendo como meta un ‘verdadero universalismo intelectual’” (Moraña 189). Como consecuencia de lo anterior y de la concepción de la traducción como una práctica que permite acumular capital simbólico, se menciona escrupulosamente el hecho de que se trata de versiones de textos extranjeros (agregando, cuando corresponde, que se cuenta con la autorización del autor para la publicación, lo cual le suma capital simbólico) y se especifica la identidad del traductor. Esto se debe a que

la utilización de la traducción en este tipo de publicaciones es una plataforma para la difusión de autores y obras, pero también da visibilidad al traductor como eslabón al servicio de la gestión cultural, pues es su presencia en la realización, con sus penas y azares, lo que recibe el lector como referente cultural insoslayable que permite seguir el desarrollo de las corrientes literarias y de la cultura en general (Arencibia, “Origenistas” 311-312).

En términos generales, se puede entonces entender la traducción como una práctica que se señala a sí misma, según el planteamiento de Sarlo: “en la importación cultural pueden leerse muchas cosas. Con frecuencia es un gesto que señala su práctica tanto como a los mismos textos. Es un programa y no sólo un elenco de textos o de citas” (“Intelectuales” 13). En esta situación estamos precisamente con *Orígenes*, revista en la cual se puede considerar, por consiguiente, que la traducción forma parte del programa.

A diferencia de Arcencibia, quien plantea que Rodríguez Feo constituye, en *Orígenes*, una fuerza más internacionalista por oposición al origenismo clásico que habría sido reacio a aceptar este tipo de colaboraciones (afirma que Lezama “transigió en las primeras etapas con la inclusión de traducciones” [“Origenistas” 315]), creemos que existe un interés compartido por la publicación de materiales provenientes del extranjero, aunque sus pautas puedan ser distintas. Esta afirmación se apoya en varios elementos: el entusiasmo de Lezama en el epígrafe del capítulo anterior, el hecho de que él mismo le pida a Rodríguez Feo colaboraciones internacionales (Rodríguez Feo, *Mi correspondencia* 63), y el hecho de que en sus revistas anteriores también publique traducciones, al igual que en los números que dirige solo. Así, no consideramos que esta “decisión correspond[iera] a Rodríguez Feo, para

el cual la publicación de un autor extranjero de renombre levantaba significativamente el nivel de toda revista” (315), sino que este punto de vista es compartido por ambos editores, aunque efectivamente y por razones prácticas, Lezama está más enfocado en la realización de la parte cubana de la revista y en la difusión de autores locales, como planteamos en el punto 2.3, y se aproveche la situación y los contactos de Rodríguez Feo para conseguir traducciones.

Conjuntamente, esta concepción de la traducción refuerza la noción de que la revista se dirige a sus pares. El imperativo de modernización y la renovación de repertorios apuntan principalmente a otros productores culturales, y el cosmopolitismo de *Orígenes* forma parte de su intento de posicionarse respecto a ellos. Además, ofrece la posibilidad de publicar colaboraciones de manera bilingüe, lo cual constituye en sí una declaración inequívoca. Es el caso de los poemas de William Carlos Williams (en el número 3), de John Malcolm Brinnin (n. 5) y de Wallace Stevens (n. 12). Este tipo de contribuciones está dirigido a un público letrado, políglota, capaz de valorar tanto el texto en su versión original, como la calidad de la traducción ofrecida. En este caso particular entonces, las traducciones no están hechas “by people who do not need them for people who cannot read the original” (Lefevere, *Translation* 1), sino más bien por agentes del campo literario que las ocupan como signos de su erudición y de su valor intelectual, para otros agentes del mismo campo o de campos adyacentes respecto a los cuales buscan situarse. Resumiendo en palabras de Goethe, “if you want to influence the masses, a simple translation is always best. Critical translations vying with the original really are of use only for conversations the learned conduct among themselves” (cit. en Lefevere, *Translation* 5).

No obstante, la búsqueda de capital cultural a través de la publicación de traducciones pasa, la mayor parte del tiempo, por la selección de los autores y de los textos que se publican. Hay que recordar, sin embargo que entran en cuenta “factores de distinto orden en el *bricolaje* de lo simbólico” (Moraña 67, cursivas de la autora) y por ende en la elaboración de la revista. Nos parece que la palabra de “bricolaje” refleja muy bien la confección de nuestro objeto de estudio, respondiendo la realización y la publicación de traducciones a factores muy variados. Escribe King acerca de *Sur* que “tal era la pauta para conseguir colaboradores latinoamericanos: unos cuantos escritores conocían a miembros de

la revista, y se les publicaba” (225-226). Esta afirmación se puede extender a la producción de traducciones en *Orígenes*. En efecto, éstas se consiguen gracias a que uno de los colaboradores habituales conoce al autor del texto original o a través de otro escritor, que funciona como intermediario. En muchos casos, se le pide al escritor extranjero que colabore con un texto de su elección, por lo que la selección del texto tampoco responde siempre a la decisión del traductor o de los editores.<sup>63</sup>

Aparte de los aspectos prácticos (y a veces fortuitos) de dicha producción, también es indudable que existen patrones que influyen en su conformación, y uno de ellos claramente tiene que ver con el tema del capital cultural mencionado ya en varias ocasiones. Efectivamente “the relative power and prestige of cultures is extremely relevant for the selection of texts to be translated” (Lefevere y Bassnett, *Constructing Cultures* 8). Por supuesto, esto también se aplica a la selección de autores y de obras particulares, ya que, en palabras de Lefevere, al traducir, “you invoke the authority of the text you represent” (*Translation* 2). Esto constituye otra similitud con la política editorial de *Sur* ya que como lo afirma Borges

Victoria [Ocampo] 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 [...] 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 (de Milleret y Borges 60, cit en King 14).

Como bien lo nota Borges, en ciertas instancias, el valor simbólico de una contribución no corresponde con lo que el lectorado común podría concretamente estar esperando de una revista cultural. La publicación de este tipo de textos responde por lo tanto a otra agenda, vinculada a la legitimación y al posicionamiento de la revista, y apunta una vez más a los pares. Esto ocurre también en *Orígenes*, lo cual nos indica que ambas revistas se dirigen a un lectorado comparable (o incluso al mismo en ciertos casos), y buscan ubicarse en un espacio similar del campo, a nivel internacional. En este sentido, se establece cierta competencia entre *Orígenes* y *Sur*, particularmente en el ámbito de las traducciones.

Así, se puede decir que

---

63 Tratamos, cuando es posible, de determinar, en nuestro análisis, ante qué situación nos encontramos.

*Orígenes* se posicionó de forma ambigua ante *Sur*; se imaginó como una revista nueva frente a una *Sur* que veía envejecida. *Sur* se equivocaba, iba cada vez peor, mientras ellos eran “la mejor juventud de América” y, al mismo tiempo, la publicación argentina era tenida como un paradigma frente al cual medir sus logros, especialmente en lo que se refiere a la selección y traducción de autores extranjeros (Kanzepolsky, “Acerca” 852-853).

En el marco de esta rivalidad, los origenistas apuestan “por primeras traducciones, sobre todo por hacerlas antes que *Sur*” (Kanzepolsky, “Acerca” 844). Se observa el valor intrínseco de las colaboraciones inéditas en español (o incluso en su idioma original) y el de realizar una traducción antes que otra revista, especialmente una que se beneficia, como *Sur*, de un mayor capital cultural en el plano internacional. Evidentemente, la calidad de las traducciones también entra en cuenta y este es otro ámbito en los que los origenistas buscan ganarle a su par argentina, como veremos más adelante. Curiosamente, el mismo Pedro Henríquez Ureña, quien es parte del Comité de Colaboración de *Sur*, le escribe a Rodríguez Feo: “Te veo muy lector de *Sur*. Está muy bien. Claro que nuestra revista [...] no es muy buen ejemplo de cómo se debe escribir el castellano, ni, sobre todo, de cómo se debe traducir a él” (cit. en Fernández Retamar, “Orígenes” 309, nota 35). La competencia entre traductores –y entre traducciones– es un asunto mencionado por varios críticos, como Lefevere y Bassnett (“Proust's Grandmother” 2) y Borges, quien afirma en “Los traductores de *Las 1001 Noches*” que los traductores traducen unos “contra” los otros (397), compitiendo por la fijación del canon, y, en nuestro caso, por la dirección de la innovación y del cambio cultural. Borges también destaca el peso de la primera traducción en el proceso de conformación del canon, incluso por sobre el criterio de calidad (397-398), lo cual puede explicar la preferencia origenista por las primeras traducciones, en su afán de establecerse como actores articuladores de la escena literaria y fuerza en el desarrollo de la cultura nacional y continental.

En términos cuantitativos, se publican en *Orígenes* 61 traducciones a lo largo de la vida de la revista.<sup>64</sup> Están repartidas en 32 números, lo cual corresponde a un promedio de

---

64 Cabe mencionar que en el caso de los “Viajes a Cuba en el Siglo XIX,” se trata de una compilación de varios textos distintos, seleccionados y traducidos por Rodolfo Tro y que consideraremos, para los fines que aquí nos ocupan, como una sola traducción ya que aparecen en conjunto bajo el título común mencionado. Los textos traducidos en esta instancia son “Las iglesias” de John Howinson, “Los cabildos” de Fredricka Bremer, “La contradanza” de William Henry Hulbert, “La calle de mercaderes” de Louisa Mathilda Woodruff y “El voodoo en Santiago de Cuba” de Hippolyte Piron.

una traducción y media por número considerando toda la revista, o casi dos si tomamos en cuenta solamente los números en los que efectivamente aparece este tipo de colaboraciones. Vemos que están por lo tanto omnipresentes, aunque su cantidad disminuye levemente hacia el final del período en el cual se publica *Orígenes* (ver anexo 1). Efectivamente, si dividimos la vida de la revista en dos tandas de 21 números cada una, la primera contiene 37 traducciones y sólo 4 números que no incluyen ninguna, mientras que en la segunda mitad encontramos 24 textos traducidos y 6 números que no cuentan con ninguna.<sup>65</sup> De los 10 números que no contienen ningún texto traducido, 5 aparecen dentro de los últimos cuatro años de la publicación. Se reducen entonces conjuntamente la cantidad de números que contienen traducciones y el total de traducciones por número, ya que observamos por ejemplo que de los 7 números que cuentan con tres textos traducidos (la cantidad máxima), 6 aparecen dentro de los tres primeros años, y sólo uno al principio de la segunda mitad de la vida de la revista (se trata del 22). De la misma manera, 6 números contienen una sola traducción en esta segunda mitad, mientras esto se observa sólo en tres casos entre los primeros 21 números. Esta tendencia puede ser relacionada con el decrecimiento del papel de Rodríguez Feo dentro de la publicación, especialmente si consideramos, de acuerdo con Rojas, que la impronta de éste se hace sentir en números como el 6 o el 22 (“Hojea” s.p.), que corresponden justamente a números con tres traducciones cada uno, el 22 siendo, como acabamos de mencionar, un fenómeno aislado en la segunda parte de la vida de la revista.

A pesar de lo anterior, si observamos la cantidad de páginas que las traducciones representan en cada número (anexo 2), nos damos cuenta de que es, en promedio, constante. Sin embargo, se advierte que ésta es mucho más irregular hacia el final de la existencia de *Orígenes* y que la relativa estabilidad del promedio se debe a la publicación de unas pocas traducciones inusualmente largas por parte del núcleo central del grupo. Se trata de las dos entregas de la ya mencionada obra de teatro *El canje* (23 páginas cada una), de “Un golpe de dados jamás abolirá el azar” de Mallarmé (25 páginas) y de “Las Iluminaciones” de Rimbaud (28 páginas, constituyendo la traducción más larga en la historia de la revista),

---

En el caso de la obra de teatro *El canje* de Paul Claudel, al contrario, la traducción de un mismo texto se extiende sobre dos números de la revista (el 38 y el 39). La consideraremos como una sola traducción, salvo a la hora de evaluar la cantidad de traducciones por número.

<sup>65</sup> Se llega a la misma conclusión, que incluso se acentúa un poco, si se dividen las dos mitades en base al criterio temporal.

todas en versión de Vitier. Vemos por consiguiente que la relativa estabilidad en el tiempo del espacio ocupado por la traducción en la revista se hace en detrimento de la diversidad tanto de autores como de traductores y de temáticas. Si hacemos caso omiso de estas excepciones, la cantidad de páginas que representa la traducción en esta segunda mitad, y especialmente en los números dirigidos por Lezama, tiende a ser menor.

Siguiendo la misma lógica, las traducciones parecen ocupar, hacia el fin de la vida de la revista, un lugar menos importante dentro de la publicación. Con eso nos referimos al puesto que ocupan entre las colaboraciones y a la sección en la cual se les publica. La primera traducción, de “Una entrevista con Marc Chagall” aparece relegada a la subsección “Especie de actualidad,” al final del número 1. Marca sin embargo con su presencia esta primera entrega, resaltando también su orientación interdisciplinaria al incorporar el tema de las artes visuales desde la perspectiva del crítico de arte norteamericano James Johnson Sweeney, y eso en una modalidad altamente dialógica. Desde el segundo número, sin embargo, la traducción se hace un lugar entre los textos de la sección principal, dedicada a la creación, y asume el protagonismo al abrir el número el artículo sobre los *Cuartetos* de Eliot del académico estadounidense Francis Otto Matthiessen. Tal será el caso, a lo largo de la publicación de la revista, de 11 textos traducidos, los cuales marcan en general un hito importante para la publicación. Buenos ejemplos de ello son el artículo mencionado sobre los Cuartetos, los poemas de Wallace Stevens que aparecen en el número 8 y su ensayo sobre “Las relaciones entre la poesía y la pintura” –otra vez refiriendo a una articulación predilecta de los origenistas– en el 30, la traducción lezamiana de Saint-John Perse en el número 9 o el “Golpe de dados” de Mallarmé (n.32).<sup>66</sup> Considerando de nuevo las dos unidades de 21 números que propusimos arriba, notamos que en la primera mitad, una traducción abre 8 veces la revista, correspondiendo a 38% de los números (y casi la mitad de los números que contienen traducciones, con 47%), mientras en la segunda mitad, esta proporción cae a 14%

<sup>66</sup> La lista completa de estas ocurrencias es la siguiente: “Los Cuartetos de T. S. Eliot” de Francis Otto Matthiessen, en el número 2 (1944), “Taine y su influencia en la crítica literaria” de Harry Levin, en el número 5 (1945), “Cuatro Poemas” de Wallace Stevens, en el número 8 (1945), “Lluvias” de Saint-John Perse, en el número 9 (1946), “El ciego de nacimiento” de Léon Bloy, en el número 11 (1946), “En el país de la magia” de Henri Michaux, en el número 12 (1946), “Límites de la literatura” de Roger Caillois, en el número 16 (1947), “Epílogo a mi anfitrión el Mundo” de George Santayana, en el número 21 (1949), “El regreso al Fundamento de la Metafísica” de Martin Heidegger, en el número 22 (1949), “Las relaciones entre la poesía y la pintura” de Wallace Stevens, en el número 30 (1952) y “Un golpe de dados jamás abolirá el azar” de Stéphane Mallarmé, en el número 32 (1952).



solamente (y un número de cinco si no consideramos las entregas que no contienen traducciones). Observamos entonces que la baja en la publicación de traducciones va a la par con la disminución del peso simbólico que se les otorga en la revista, lo cual también apunta a la progresiva modificación de la línea editorial.

En términos genéricos, las traducciones siguen la tendencia general de la revista y están compuestas, principalmente, de poesía y de crítica. La categoría más representada en nuestro corpus es un conjunto que denominamos, a falta de un mejor término, ensayismo,<sup>67</sup> con 28 traducciones (correspondiendo a 46% del total). Sin embargo, si dividimos esta categoría según lo que proponemos en la nota 67, se desprende que la subcategoría más importante suma sólo la mitad de estas 28 colaboraciones y que la poesía es el conjunto unitario más representado entre las traducciones, con 24 textos (39% del total). Ésta tiene una presencia relativamente constante en la revista. Si bien decrece un poco en la segunda mitad de la publicación (con 10 traducciones contra 14 en los primeros 21 números), de la misma manera que el total de las traducciones, es importante notar que en relación a este total, esa disminución es menor, y resulta que el peso de la lírica proporcionalmente al resto de los géneros aumenta (ver anexo 3).<sup>68</sup> Mientras la poesía representaba 38% de las traducciones en la primera fase, en la segunda corresponde a 42% del total, lo cual también nos habla del cambio en la política de traducciones, que se acerca cada vez más a la línea del origenismo clásico.

Siguiendo la prosa de corte ensayístico y la poesía, vienen dos categorías que ya pueden ser consideradas como marginales dentro de la producción de traducciones, de acuerdo con las líneas generales del proyecto del grupo. Se trata por un lado de la narrativa,

---

67 Por falta de espacio para elaborar una clasificación más fina, agrupamos bajo el término “ensayismo” todos los textos emparentados con la prosa no ficcional. Hay que advertir que existe, en esta categoría, una diversidad muy grande, la cual nos llevó a distinguir tres subcategorías. Primero los textos críticos, ya sea de arte o de literatura, que son por lejos los más numerosos, correspondiendo en sí a la mitad de los textos ensayísticos. Los sigue una subcategoría de textos teóricos y filosóficos que tratan de temas variados y abarcan ambos campos, además del pensamiento religioso. Finalmente encontramos una pequeña cantidad de textos más heteogéneos y más difíciles de clasificar, como lo son la entrevista a Chagall, los cuadernos de Chekhov (número 19) o los aforismos de Braque (28). Esta categoría, por su diversidad y porque contribuye a dar forma teórica y críticamente al proyecto origenista, especialmente en su articulación de la literatura con las artes visuales, es extremadamente interesante y merecería por sí sola un estudio.

68 Este aumento se da en detrimento principalmente del ensayismo, que pasa, en el mismo lapso, de 49 a 42% del total de traducciones. La narrativa y la literatura de viaje también retroceden un poco (de 5 a 4%), mientras el teatro se mantiene estable con una traducción (lo cual implica que proporcionalmente al total, gane uno por ciento) y la literatura indígena hace su aparición en la segunda etapa.

y por otro de la literatura de viaje, que más que del proyecto origenista en sí, nos habla de su afán de dar cuenta de la mirada del otro sobre lo propio, en el marco de su búsqueda de la esencia de lo nacional. En este contexto, se eligen y traducen textos de viajeros del siglo XIX que tratan de la Isla y de varios aspectos de la vida y de la cultura cubana.<sup>69</sup> Estas dos categorías representan 5% del total de las traducciones cada una, lo que equivale a 3 colaboraciones. Resulta llamativo que las tres traducciones de narrativa correspondan todas a cuentos escritos por mujeres (Katherine Anne Porter, Anaïs Nin y Virginia Woolf). Trataremos este aspecto en particular en el punto 4.2, pero notaremos por ahora que esta categoría tiene la característica de distinguirse del núcleo ideo-estético origenista en términos de género tanto literario como sexual. La muy escasa presencia de narrativa entre las traducciones contrasta con el lugar de ésta en las colaboraciones en español. Si bien los miembros de *Orígenes* no se dedican mucho a este género, se publican en la revista colaboraciones hispanoamericanas en prosa. Rafael Rojas apunta a las limitaciones de la crítica que ha tendido a leer *Orígenes* como una revista de poesía casi exclusivamente, refiriéndose a la cantidad de narrativa publicada en la revista. Precisa sin embargo que ésta es “no origenista” (“Hojejar” s.p.) y constatamos que efectivamente representa posiciones distintas como las de Lydia Cabrera o Alejo Carpentier, por citar sólo un par. La traducción de narraciones, al responder tal vez más directamente a la selección y elaboración de los editores y colaboradores cercanos, resulta muy marginal y parece ser gestionada casi exclusivamente por Rodríguez Feo, tema que comentaremos más adelante. Por último, cabe destacar que tanto en el caso de la narrativa como en el de la literatura de viaje, si bien tienen una presencia –muy limitada por cierto, ya que se trata de un solo texto en cada caso– en la segunda mitad de la publicación, ésta se concentra al principio de este periodo (en los números 23 y 24 respectivamente) y estos géneros están totalmente ausentes del final de la vida de la revista.

Queremos mencionar el caso particular de un texto que dejamos fuera de nuestro corpus y que de no ser así hubiera pertenecido a la categoría narrativa, ya que representa un ejemplo paradigmático de la pluralidad de voces y de concepciones al interior de *Orígenes*.

---

<sup>69</sup> Lamentamos no poder, en este estudio, ahondar más en estos aspectos que sin duda serían un aporte relevante para entender la manera en la cual se piensa la cubanidad en *Orígenes*.

Se trata de “Filimor forrado de niño,” capítulo de la novela *Ferdydurke*, del escritor polaco Witold Gombrowicz, que se publica en el número 11, tras ser enviado por Piñera desde Buenos Aires donde conoció al autor. Esta colaboración es muy inhabitual en varios sentidos; primero por su singular proceso traductivo. En efecto, el texto es traducido, en primera instancia, por su propio autor desde el polaco. Sin embargo, al no manejar éste el idioma español con bastante destreza para producir una versión final, se apoya en un comité de traducción, encabezado por Piñera, que trabaja a partir de la versión que él prepara (ya que evidentemente ninguno de los miembros de dicho comité habla polaco). Porque la traducción es llevada a cabo por el autor del texto (según afirma el mismo Piñera en una nota que quería que acompañase el texto en *Orígenes* pero que no fue publicada [Lezama, *Fascinación* 275]), porque se realiza con el motivo de publicar la novela completa en Argentina, y porque resulta finalmente de un trabajo de reelaboración posterior por parte de un colectivo, decidimos no considerar este texto como parte de la producción origenista. No obstante, la agencia de Piñera, tanto como cabeza del comité, como en tanto corresponsal de *Orígenes* acerca este texto a la producción mencionada. Por esta razón quisimos comentar su inclusión, sobre todo en la medida en que corresponde a una afirmación fuerte de la perspectiva piñeriana.

En primer lugar, “la importancia de su gesto radica, aún, en el hecho de haber invertido el orden de prioridades del pedido de Lezama, mandando como su gran hallazgo este fragmento de *Ferdydurke* y ninguna colaboración de los nombres centrales de Sur” (Kanzepolsky, “Acerca” 847). Además, se aleja de las pautas de la producción origenista tanto en términos de género (entre los textos traducidos, es el único capítulo de una novela) como de nacionalidad del autor. Efectivamente

debemos tener en cuenta que se trataba de un texto traducido del polaco, lengua que no formaba parte de los universos literarios reconocidos por *Orígenes*. Publicar a un polaco, a alguien que no pertenecía a ninguna de las literaturas centrales de Occidente, era una excepción dentro de la política de traducciones origenista, entre otras cosas, porque no aumentaba el prestigio internacional de la revista (Kanzepolsky, “Acerca” 847).

Es más, esta salida del mapa cultural origenista no es meramente una excepción, sino que una declaración explícita de parte de Piñera, quien junto a Gombrowicz, critica la “estrechez” de los latinoamericanos “al identificar Europa con París” (Kanzepolsky,

“Acerca” 852). En este sentido, se transforma en una verdadera herramienta de emancipación cultural. Escribe Piñera acerca de este punto: “ésta es una de sus tesis que me parecen más valiosas para Sudamérica. *Ferdydurke* nos abre el camino para conseguir la independencia, la soberanía espiritual, frente a las culturas mayores que nos convierten en eternos alumnos” (cit. en Kanzepolsky, “Acerca” 852).

Por último, está la apuesta estética de la novela de Gombrowicz, que Arencibia califica de “*bildungsroman* surrealista” y de libro “en apariencia sencillo, optimista, pero que escondía un ataque frontal a las formas literarias en uso” (“La aventura” 44). En efecto, escribe el polaco en su “Prefacio al Filimor forrado de niño” (que no aparece en *Orígenes* como lo afirma Arencibia [“La aventura” 45, nota 5]) que si alguien le reprochara “en vez de sujetarme a las severas reglas y cánones del Arte, estoy intentando burlarlas por medio de irresponsables chungas, zumbas y muecas, contestaría que sí, que es cierto, que justamente tales son mis propósitos.” Agrega: “Y, por Dios –no vacilo en confesarlo–, yo deseo zafarme tanto de vuestro Arte, señores, como de vosotros mismos, ¡pues no puedo soportaros junto con vuestro Arte, vuestras concepciones, vuestra actitud artística y todo vuestro medio artístico!” (cit en Arencibia, “La aventura” 46). En este sentido, se asemeja a la irreverencia piñeriana y su publicación en *Orígenes* es emblemática de esta línea alternativa, que alcanzaría su plena expresión en *Ciclón*, con el ensayo “Contra los poetas” de Gombrowicz que formula muy claramente la crítica hacia la concepción origenista de la cultura, de la poesía y de su propio quehacer.<sup>70</sup>

Con sólo dos obras traducidas, el teatro está aún menos representado en *Orígenes*. Una de ellas es *El canje*, de Paul Claudel, que completa el giro hacia lo religioso que se observa tras la salida de Rodríguez Feo y la subsecuente preeminencia de Vitier en el campo de las traducciones, tema que comentaremos en el punto 3.3.2. La única categoría con menos colaboraciones es la de la literatura indígena, con una sola traducción de un fragmento del *Popol Vuh*, en versión de Ermilo Abreu Gómez. Ésta se publica en 1951, en el número 27. La situación de esta colaboración, al igual que “Filimor forrado de niño” es ambigua, pues no se traduce especialmente para *Orígenes*, sino que muy probablemente para la edición de

---

<sup>70</sup> Ataca, en este texto, en particular, al “‘monstruo de la ficticia madurez’, representado aquí por Valéry, ‘el sacerdote de la poesía pura’, a quien le gustaría ver vestido de ‘pantaloncitos cortos’” (Kanzepolsky, “Acerca” 851-852, citando a Gombrowicz).

Abreu Gómez del *Popol Vuh*, publicada por la Secretaría de Educación Pública mexicana en 1944. Sin embargo, decidimos en este caso incluirla en el corpus, al resultar de un proceso traductivo más tradicional. La procedencia americana e indígena de este material y el idioma desde el cual fue traducido (el maya-quiché) constituyen indudablemente una diferencia mayor con todo el resto de las traducciones publicadas en *Orígenes*, haciendo de este texto una excepción. Carmen Suárez habla de una conexión puntual pero “poderosa con la tradición, corporizada en un poema de Catulo o en un fragmento del Popol Vuh” (s.p.). Entre las traducciones, éstas son de hecho las dos únicas “conexiones” con el pasado premoderno, pero no son carentes de simbolismo. Podemos efectivamente ver aquí dos espacios en los que se buscan los orígenes, la raíz de la identidad y de la expresión artística, que son el mundo mediterráneo, para retomar la formulación vitieriana, y más precisamente latino, y la América indígena. Así, se podrían vislumbrar la perspectiva de Lezama y sobre todo Vitier en su concepción muy clásica de unas raíces greco-latinas, y otra, americana, que correspondería más bien a Rodríguez Feo, sobre todo si pensamos que él se ha encargado del contacto con los intelectuales mexicanos para el número dedicado a México (n. 13) publicado poco antes (1947), y que posiblemente la colaboración de Abreu Gómez, quien también publica en este número especial, se haya gestado entonces. Sin embargo, no hay que olvidar que la yuxtaposición de tradiciones muy distintas entronca muy directamente con la poética lezamiana y con su noción del barroco. Es más, el *Popol Vuh*, y en particular el fragmento publicado, que hace hincapié en el intertexto bíblico, al presentar la creación del mundo en términos muy similares al Génesis, encarna la tesis lezamiana del carácter barroco de la expresión americana, marcada por la apropiación y reformulación de la cultura occidental. El barroco mexicano, especialmente en el ámbito religioso, fascina a Lezama, quien viaja a México en 1949 y le escribe a su madre:

Fui a Taxco, la ciudad de la plata y de la piedra rosada, y por primera vez sentí la emoción adecuada que debe tener un católico americano para mostrar su fe en una forma alta y condigna. Aquí se han construido las únicas iglesias donde el hombre americano le ha dicho al europeo que él puede construir los motivos y símbolos de su fe (cit en *Lezama disperso* 45).

Es más, esta colaboración se inserta en una actitud más general de Lezama que ya se expresa en revistas anteriores, en las que, según Ignacio Iriarte, “siempre estuvo atento a la

religiosidad más variada, como si cada una de las manifestaciones de lo sagrado, desde los mayas al Lejano Oriente, fueran signos que se incluyen en el mismo lenguaje universal, que para Lezama está centrado en el catolicismo” (s.p.). En este sentido, constituye un ejemplo más de la forma singular en la que Lezama articula lo particular y lo universal, esta vez en el ámbito religioso. Vemos así que un mismo texto puede ser leído e interpretado de varias maneras, dependiendo de las cuales va a contribuir a posicionamientos distintos. Estos puntos de cruce son también los que hacen la riqueza de *Orígenes*, la fusión de las cajas de tabaco y de las valijas.

Salvo en algunos casos, como el de Abreu Gómez, en los cuales los traductores son extranjeros, por lo general se trata de cubanos, y en particular de miembros del grupo. Efectivamente, de las 61 traducciones, Rodríguez Feo, Vitier, Pérez Cisneros, Lezama y Diego suman, juntos, 39. Las 22 restantes son realizadas por 16 otros traductores, entre los cuales dos mexicanos (Abreu Gómez y Wilberto Cantón), dos dominicanos (Max y Camila Henríquez Ureña, quien para la fecha ya tenía también la nacionalidad cubana), dos españoles (Soledad Salinas y Bernardo Clariana), un chileno (Alberto Baeza Flores) y una alemana (Helena Lam). Si bien se puede decir que

muchas veces las contribuciones eran puntuales, limitadas a traducir algún poema: así, Alberto Baeza Flores a Paul Éluard, Max Henríquez Ureña a Dylan Thomas, Roger Ferrán a Henri Michaux y Lee Ver Duft, Eugenio Florit a J.M. Brinnin, Helena de Lam a Aimé Césaire, José Lezama Lima a Saint-John Perse, Guy Pérez Cisneros a Valéry; en otros casos, alguna pieza breve en prosa (Arancibia, “Origenistas” 317),

también es cierto que mientras 13 traductores se limitan a una sola colaboración, 8 otros producen dos entregas o más. De estos 8, la mitad son miembros de *Orígenes*. Hemos de matizar, entonces, la afirmación de Arancibia según la cual, aunque los origenistas en general se dedican abundantemente a la traducción, no publican su producción en *Orígenes* misma en un intento de privilegiar la creación local (“Origenistas” 316). Notamos no solamente que figuras centrales del grupo publican traducciones en la revista (Vitier, Lezama, Pérez Cisneros, Diego) sino que la producción “interna” corresponde a casi dos tercios del total, y que su cantidad por traductor es mayor que la de los colaboradores externos.

Ahora bien, hay que reconocer que este balance se debe, en gran medida, a Rodríguez Feo, quien es, por lejos, el traductor con más textos publicados en *Orígenes*. Con 26 colaboraciones de esta índole, suma casi la mitad del corpus. Se observa, por ende, que la producción origenista de traducciones depende en gran medida de su esfuerzo, no solamente para conseguir colaboraciones extranjeras, sino que también para traducirlas. En efecto, es el gestor de aún más traducciones de las que él mismo traduce, gracias a sus estadias prolongadas fuera de Cuba (principalmente en los Estados Unidos) y a sus contactos con numerosos artistas e intelectuales extranjeros, que son aprovechados para conseguir colaboraciones, como ya mencionamos. Nueva York funciona así como base de operaciones, o “ciudad mediadora” para *Orígenes*, desde la cual no solamente se consiguen colaboraciones locales, sino que “es posible acceder con mayor facilidad a textos escritos en otras lenguas y difundir la labor de los cubanos” (Kanzepolsky, “Acerca” 850). En este sentido, la labor de Rodríguez Feo es fundamental. Aunque en algunos casos le encargue la traducción a otra persona,<sup>71</sup> se ve que en muchos otros, la realiza él mismo. Observamos que su producción decrece levemente en la segunda mitad de la vida de la revista, con 11 traducciones contra 15 en la primera mitad, sin embargo, cabe destacar que, en relación al total, la proporción de traducciones de Rodríguez Feo en realidad aumenta (de 41% a 46%).

Lo sigue Vitier, con 7 traducciones publicadas en la revista. Es el único otro traductor que suma más de 3 colaboraciones de esta índole, por lo que vemos que la actividad está bastante concentrada en estos dos individuos. En el caso de Vitier, notamos un aumento importante en la segunda mitad de la publicación, y especialmente tras la salida de Rodríguez Feo, ya que sólo publica una traducción en los primeros 21 números, cantidad que pasa a 7 textos en los últimos 21. También se observa que más de la mitad de sus traducciones (4 de 7) se publican entre los números 35L y 39. El mismo Vitier se refiere a esta situación, afirmando que la mayor parte de su producción personal de traducciones aparece en *Orígenes*, “en la época en que Lezama se separa de Rodríguez Feo y necesitaba un poco más de ayuda, de colaboración de alguien que supiera un poco lo que Rodríguez Feo

---

71 Le deriva por ejemplo los primeros poemas de Stevens a su amigo Oscar Rodríguez Feliú (Stevens y Rodríguez Feo 67). De manera similar, recuerda Eliseo Diego, acerca de Lezama y Rodríguez Feo: “Alguna vez uno de ellos nos encargaba algún artículo para un número especial o nos solicitaba alguna traducción. Yo recuerdo haber vertido al español las “Canciones para cuatro gremios” de Chesterton, y “La sociedad en la Cuba antigua”, de Jonathan Jenkins” (cit en Chacón 282).

hacía con mucha calidad en la revista, que era conseguir colaboraciones” (cit en Kanzepolsky, *Un dibujo* 248). Vitier sufre por lo tanto, en la versión lezamiana de *Orígenes*, el papel de Rodríguez Feo en el ámbito de las traducciones. Por último, podemos mencionar que el mismo Lezama sólo publica tres traducciones suyas, el ensayo “El enigma de Lautréamont,” de Thierry Maulnier, “El caso Nerval,” de la académica belga Emilie Noulet y el poema “Lluvias” de Saint-John Perse, que comentaremos más adelante.

La diversidad de los autores traducidos es acorde a la de los traductores, y al espíritu de la revista en general. Aparecen en *Orígenes* varios nombres centrales de la escena literaria de la primera mitad del siglo XX e incluso de fines del XIX (como Anton Chekhov, Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé). Muy pocos son publicados en más de una ocasión, siendo el caso de solamente seis figuras, que pueden ser consideradas, a grandes rasgos, como pilares de la elaboración del proyecto de *Orígenes*. Éstas son el crítico Harry Levin, Albert Camus, y los poetas Paul Valéry, W. H. Auden, T. S. Eliot (dos colaboraciones cada uno) y Wallace Stevens (tres). Representan una muestra de lo más heterogénea, tanto en términos genéricos como de las corrientes de pensamiento y las poéticas representadas. Todos estos autores pueden ser considerados como figuras faro en su ámbito, pero corresponden a posiciones muy disímiles en el panorama literario, lo cual no es sorprendente considerando lo que hemos venido planteando acerca de la revista. Si bien se vislumbran, entre los poetas, las dos líneas principales de *Orígenes*, con la presencia de Valéry y de los modernistas anglosajones Auden, Eliot y Stevens entre los autores más traducidos, se nota claramente la prevalencia de Rodríguez Feo en el ámbito de las traducciones. Efectivamente, cuatro de estas figuras corresponden a autores cuya colaboración gestionó él, o con quienes está incluso en contacto de forma personal. Es el caso de Levin, quien fue su profesor en Harvard, de Eliot y de Stevens, con quien mantuvo una larga correspondencia. Aparte de la poesía modernista, se desprende que otro aspecto de la propuesta de Rodríguez Feo está vinculado con el mundo académico, en el cual se mueve en Estados Unidos. Éste es un aspecto que Lezama le reprocha en su correspondencia, al decirle que al estar “en ambientes académicos, te vuelves un escolar sencillo.” Agrega: “me parece tu postura un tanto académica. Te apoyas en lo ordenado convencional. Lo universitario, que ha dejado de flotar en el tiempo, para construir edificios y agrandar laboratorios. Un ordenamiento universitario



es gratuito y tiende a un estatismo risueño y nemótico<sup>72</sup>” (Rodríguez Feo, *Mi correspondencia* 85). Se puede observar, por último, la vertiente existencialista, que indudablemente forma parte de los intereses de Rodríguez Feo (por oposición al origenismo clásico), pero que también se relaciona muy estrechamente con la línea piñeriana dentro de la propuesta alternativa.

Independiente del criterio cuantitativo, resulta tal vez más relevante considerar los autores que los propios editores destacan en la nota “Cuatro años” publicada con la ocasión del aniversario de la revista. En ésta, mencionan algunos de sus colaboradores más ilustres, apuntando además a su actividad traductora como una de sus principales realizaciones. Efectivamente, se refieren a sus logros en este ámbito en primera instancia, antes de pasar a mencionar la inclusión de escritores españoles e hispanoamericanos –en especial mexicanos– y luego los pintores. Se afirma en esta ocasión: “hemos traducido con expresa autorización de sus autores, según cartas que poseemos a T. S. Eliot, Saint John Perse, Wallace Stevens, William Charles Williams, Harry Levin, Matthiessen, etc.” (*Orígenes* 16, 46). Notamos la ausencia de Camus, que no aparece destacado en ninguna parte, posiblemente como resultado de la animosidad visceral de Lezama hacia el existencialismo, y la de Valéry, quizás porque en este caso no se haya contado con la autorización explícita del autor,<sup>73</sup> quien muere en 1945. No obstante, las prioridades y el énfasis de los primeros años es similar a lo planteado arriba. Esto también se confirma si consideramos los avisos para suscribirse a *Orígenes* que se publican al final de la revista, ya más adelante en la vida de la publicación, y que la describen como

La revista donde han colaborado, ya en traducciones autorizadas por sus autores, ya los mejores escritores nuestros: George Santayana, T. S. Eliot, Saint John Perse, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Wallace Stevens, Pedro Salinas, William Charles Williams, Alfonso Reyes, José Bergamín, F. O. Matthiessen, Harry Levin, Macedonio Fernández, Katherine Anne Porter, José Moreno Villa, Vicente Aleixandre, María Zambrano, Fryda Schultz de Mantovani, E. Anderson Imbert, E. Abreu Gómez, Francisco Ayala, Stephen Spender, José Revueltas,

---

72 No sabemos si esta última palabra es una versión mal ortografiada de “nepótico” (en el original o en la edición) o uno de los neologismos del cubano.

73 Kanzevolsky afirma que en *Orígenes*, los textos de autores europeos aparecen a menudo sin mención de la fuente o de algún tipo de autorización, como consecuencia de la falta de contacto directo con ellos, al no contar con un corresponsal en este continente (*Un dibujo* 226).

Joaquín Casaldüero, J. R. Wilcock, Roger Caillois, María Rosa Lida, Luis Cernuda, Walter Pach, Octavio Paz, S. Serrano Poncela” (*Orígenes* 29, 56)

Vemos por lo tanto que los autores extranjeros tienen un lugar importante en *Orígenes*, en la cual se les ocupa como marcas de prestigio y argumento de venta.

En términos de idiomas, en cambio, la diversidad es mucho menor. La gran mayoría de las traducciones se realizan desde el inglés o el francés, y muy pocas desde otros idiomas, como el poema de Catulo que proviene del latín (*Orígenes* 7, 28-30) y el fragmento del *Popol Vuh* ya comentado. Incluso los textos que son de autores de otras lenguas, como Heidegger y Chekhov son traducciones indirectas, desde el francés y el inglés respectivamente. En ambos casos, este hecho está debidamente señalado en la revista, lo cual nos habla del afán de darle visibilidad al proceso traductor. Esta concentración lingüística puede ser vista desde el punto de vista de los centros y referentes culturales que significan capital simbólico para la revista, o incluso de las áreas respecto de las cuales se busca posicionarse en el panorama internacional de las letras, pero también desde la perspectiva, más práctica, de la accesibilidad de los textos para los traductores. En este sentido, resulta mucho más fácil el acceso al aprendizaje del francés o del inglés que del alemán<sup>74</sup> y mucho menos del ruso.

La distribución de los idiomas entre traductores da cuenta de este factor práctico, ya que muchos de los que traducen más de un texto parecen estar especializados en un idioma en particular. Es el caso de Vitier, por ejemplo, quien traduce exclusivamente del francés, al igual que Lezama y Pérez Cisneros (aunque su aporte sea limitado). Entre los originistas, Diego, en cambio, traduce sus dos colaboraciones desde el inglés, y Rodríguez Feo tiene cierta preferencia por este idioma (con 18 traducciones, incluyendo una indirecta), aunque también traduzca del francés (8). Entre los traductores con dos o más colaboraciones, es el único, con Roger Ferrán, en traducir desde ambos idiomas (también es el caso de Rodolfo Tro en un fragmento corto de “Viajes a Cuba en el Siglo XIX”). Es más, Rodríguez Feo aparece como el más cosmopolita y políglota del grupo; menciona efectivamente, en sus cartas a Lezama, sus intentos de traducción desde otros idiomas, que finalmente no

---

74 Olga Sánchez menciona que “la primera graduación de alemán en la Facultad de Lenguas Extranjeras de la Universidad de La Habana tuvo lugar en 1976” (“De Novalis” s.p.).

aparecerían en *Orígenes*. Vemos así cierta curiosidad de parte del editor por la poesía italiana<sup>75</sup> y alemana (con poemas Stefan George [Rodríguez Feo, *Mi correspondencia* 118], entre otros).

Notamos que sus traducciones del francés datan más bien de la segunda mitad de la vida de la revista, con 6 ocurrencias –concentradas entre los números 28 y 36R– contra 2 en los números 1-21; la primera de ellas (poemas de Aragon) aparece en el número 11 (otoño 1946) y la segunda en el 16. En esa época todavía le comenta a Lezama sus dificultades con un texto en francés, el ensayo de Camus “Viento en Djemila” que finalmente no aparece en versión suya<sup>76</sup> (Rodríguez Feo, *Mi correspondencia* 77). Más tarde, sin embargo, traduce él mismo “Nietzsche y el nihilismo,” también de Camus, que puede ser visto como parte de una serie de cinco traducciones del francés que aparecen entre el número 28 y el 30 sobre temas muy variados, pero que problematizan de manera central la intermedialidad, con los aforismos de Braque, el ensayo introductorio sobre éste, por Marcel Arland y el ensayo “El instante,” del artista visual surrealista francés André Masson, sin olvidar, traducido esta vez del inglés, el ensayo de Stevens titulado “Las relaciones entre la poesía y la pintura,” que abre el número 30. Se extiende esta reflexión sobre arte y literatura a la música, con el escritor Marcel Schneider sobre Stravinsky y las estampas de Hogarth. Esta es la última serie de traducciones de Rodríguez Feo, y es muy representativa de la variedad de componentes de su amplia concepción de la cultura.

Resulta llamativo que, en la segunda mitad de la vida de *Orígenes*, Rodríguez Feo traduzca incluso más del francés (6 textos) que de su idioma de predilección, el inglés (5), sobre todo si consideramos que en la primera mitad, las traducciones desde el idioma de Molière conformaban poco más de 10% del total de la producción propia del editor (versus 55% después). Esto puede explicarse por el hecho de que Rodríguez Feo haya tomado clases de francés en Princeton (Rodríguez Feo, *Mi correspondencia* 107) y que su nivel haya mejorado lo suficiente como para darle acceso a ciertos textos, a un mejor conocimiento del panorama literario francófono y tal vez un mayor interés en éste. También puede ser visto en

---

75 “Tuvo durante largo tiempo el proyecto de traducir a un conjunto de poetas italianos, entre los que figuraban Ungaretti, Saba, Montale, Mario Luzi y Quasimodo, pero, posiblemente por falta de interés de Lezama, no llegaron a ser publicados en *Orígenes* y se publicarán algunos años después en *Ciclón*” (Kanzepolsky, *Un dibujo* 227).

76 Este caso será tratado detalladamente en el punto 4.3.2.

el marco de la evolución general de la revista, y en relación con la afirmación progresiva de la perspectiva lezamiana, más bien francófila.<sup>77</sup> Efectivamente, en términos de la proporción de cada idioma en el tiempo, se puede decir que sigue la evolución que vimos en Rodríguez Feo: mientras la cantidad de traducciones desde el francés se mantiene estable, con 13 textos en cada uno de los períodos definidos (aumentando así su peso relativo al total), la cantidad de textos traducidos desde el inglés es dividida por dos, pasando de 21 textos en los inicios de la revista a 9 en el período final (pasando así de 57 a 38% del total<sup>78</sup>). Esta evolución, junto con las tendencias que hemos evidenciado en la cantidad de traducciones y en el género de éstas, nos habla de los procesos profundos de transformación de *Orígenes*, mediante los cuales la línea alternativa queda cada vez más marginada, hasta ser expulsada de la revista.

### 3.2 Los polos culturales anglo-americano y francés y las líneas en *Orígenes*

Lo anterior nos habla muy claramente de la existencia de dos tendencias distintas, particularmente al especializarse los traductores origenistas en uno u otro de los idiomas exclusivamente (con la excepción de Rodríguez Feo), las cuales apuntan a dos polos culturales dominantes a nivel internacional que son Francia y Estados Unidos. En este sentido y resumiendo lo expuesto hasta aquí, *Orígenes* apunta, a través de la traducción, a “acercar la literatura cubana [...] a la contemporaneidad” pero también a “universalizar la literatura cubana [y] hacer de *Orígenes* un vehículo de esa universalización,” ofrecer un nuevo proyecto literario que represente lo cubano y mostrar que “podía dialogar con lo más nuevo de la literatura escrita en una lengua “de cultura,” de preferencia el francés o el inglés,” aumentando así “el prestigio de la revista” (Kanzepolsky, *Un dibujo* 152). Recordaremos la importancia del prestigio relativo de una determinada cultura en la selección de los textos traducidos (Lefevere y Bassnett, *Constructing Cultures* 8), lo cual

<sup>77</sup> Se podría incluso llegar a pensar que se le pidió concentrarse en este idioma; aunque no tengamos evidencia de ello, sabemos que Rodríguez Feo se ha enfrentado a cierta resistencia al publicar sus traducciones de autores norteamericanos, percibidos, por algunos, como parte del imperialismo cultural estadounidense.

<sup>78</sup> Los textos que provienen del francés, pasan, en un quiasmo casi perfecto, de 35 a 54%. No incluimos en este cálculo a las traducciones indirectas, que agrupamos en una categoría de “otros” junto a las traducciones del latín y del maya quiche, y a los “Viajes a Cuba en el Siglo XIX” cuyos fragmentos parecen provenir tanto del inglés como del francés. Con un nivel estable de 8%, este grupo es poco significativo, más allá de sus implicaciones simbólicas que ya tratamos.

posibilita la transferencia de capital cultural. Esto explica la elección de literaturas muy centrales a nivel transnacional, junto con el tema de la accesibilidad ya mencionado, y con el de los gustos personales de los miembros del grupo. Efectivamente, las estrategias adoptadas por los distintos actores del campo cultural se derivan de su posición en dicho campo, “par la médiation des dispositions constitutives de leur *habitus*” (Bourdieu, *Raisons* 71). En otras palabras, la manera en la que internalizaron su formación, sus lecturas y todos los elementos que conforman sus estructuras mentales, luego influiría de forma compleja en los procesos de apreciación y de creación artística y literaria. De esta manera, juegan también un rol en las decisiones que toman los intelectuales, de manera que “la relación entre las posiciones y las tomas de posición es mediada por las disposiciones de los agentes” (Bourdieu, “El campo” 24). Por mencionar sólo el ejemplo más evidente, es claro que la perspectiva de Rodríguez Feo, por oposición a la de Lezama, es tributaria de sus estudios de letras inglesas en Harvard, y refleja la predominancia del polo cultural norteamericano en su formación, según la usanza de la clase alta cubana.<sup>79</sup>

Estas dos opciones pueden ser vistas no solamente desde la perspectiva de las disposiciones de los editores, de las estructuras de pensamiento que han integrado y reinventado, o desde la de los hábitos propios a sus sectores socio-económicos respectivos, sino que también desde un punto de vista más general que las engloba. Se trata de la consagración de los sistemas literarios enteros en la escena internacional, considerando la “república mundial de las letras” (Casanova) como un macro-polisistema, lo cual a su vez condiciona la recepción y los usos que se hacen de sus productos culturales. En este contexto, las distintas tradiciones literarias están, indudablemente, en competencia por la hegemonía de este sistema, cuyo centro, al igual que el de cualquier otro polisistema, cambia en el tiempo. Mientras Francia constituye el referente histórico fundamental para los campos literarios hispanoamericanos, especialmente desde el modernismo en adelante, es indudable que esta situación cambia durante la primera mitad del siglo XX, para dejar lugar a la hegemonía norteamericana. Para Rama, esto tiene que ver con dinámicas post-coloniales; así, las literaturas hispanoamericanas

---

79 Por cierto esta deducción es un poco esquemática y se podría ahondar mucho en la complejidad de la conformación de los *habitus* de los editores y de los traductores en general, en la cual entran en cuenta muchísimos factores, cosa que los límites de esta investigación no nos permiten hacer.

procuraron reinstalarse en otros linajes culturales, sorteando el ‘acueducto’ español, lo que en la Colonia estuvo representado por Italia o el clasicismo y, desde la independencia, por Francia e Inglaterra, sin percibirlos como las nuevas metrópolis colonizadoras que eran, antes de recalar en el auge contemporáneo de las letras norteamericanas (*Transculturación* 11).

Este movimiento se puede apreciar de manera bastante evidente en la evolución de los textos traducidos en Latinoamérica, y, en nuestro caso, en Cuba e incluso, en cierta medida, en *Orígenes*, aunque esta revista no corresponda en todo aspecto al fenómeno identificado por Rama, ya que mantiene, como vimos en el punto 2.2, una estrecha relación con la tradición hispana.

Se percibe de igual manera el paso de la supremacía de las letras francesas, en tanto referente cultural, a la de los autores anglosajones, y especialmente norteamericanos, aunque no tanto por el énfasis que se les da en la revista, como lo plantea Arencibia (“Los espacios” 62), sino que por el papel que juegan en términos de repertorio. Efectivamente, hemos de matizar la afirmación de Arencibia según la cual “se advertía una inclinación a destacar los valores de la cultura anglosajona y sobre todo de la literatura estadounidense” (“Los espacios” 62). Si bien se subraya este aspecto en el balance y la nota promocional citadas arriba, éste es en realidad el único elemento que nos permitiría hablar de un énfasis desigual, y el análisis cuantitativo llevado a cabo en el subcapítulo anterior apunta más bien a una tendencia contraria. De la misma manera, si consideramos las ocurrencias en las cuales una traducción abre un número de la revista, indicador indudable de que se busca destacar dicha colaboración, observamos una igualdad numérica perfecta entre los autores francófonos y anglófonos (5 cada uno, además de Heidegger). Por estas razones, consideramos que, aunque *Orígenes* sea indudablemente parte de la difusión de la literatura norteamericana y de la nueva hegemonía de este sistema literario a nivel internacional, no se puede decir que en la revista se advierta este giro de manera muy patente como lo plantea Arencibia (62), precisamente por la coexistencia de varias líneas, y sobre todo porque la balanza se termina inclinando a favor de la más hostil al aporte norteamericano. Salvo en los inicios de la revista, y en unos números contados que ya hemos mencionado, no se puede hablar de algo como “el peso protagónico de Rodríguez Feo como elemento decisor en el grupo” (62), muy por el contrario, sobre todo considerando los procesos profundos presentados anteriormente.

No obstante, las traducciones impulsadas por Rodríguez Feo tienen cierta particularidad que incrementa su potencial impacto (lo cual no equivale a decir que se les haya dado más peso en la revista) y es su rol como fuerza renovadora de las formas literarias locales. En efecto, no solamente se puede considerar que “when there is intense interference, it is the portion of translated literature deriving from a major source literature which is likely to assume a central position” (Even-Zohar 49), sino que, incluso antes de llegar a esa posición central, las traducciones de esa literatura fuente deben asumir un papel primario dentro de la literatura de llegada, es decir, definir nuevos principios productivos que rompan con los modelos de creación precedentes, según definimos en el punto 1.1.2, nota 9. En esta perspectiva, *Orígenes* da cuenta de la coexistencia de dos centros importantes a nivel internacional, pero también, y sobre todo, del proceso de cambio de la hegemonía cultural, ya que, en este caso, los textos de autores norteamericanos están relacionados con los repertorios más primarios, mientras las traducciones de franceses en varios casos recurren a modelos ya establecidos y poco productivos en los años '40 y '50. Este proceso ya puede ser observado en la década de los '30, durante la cual ya conviven varias líneas de traducción según la formación, los intereses y la agenda de los distintos traductores (un buen ejemplo de ello es la revista *Contemporáneos*).

En nuestro caso, estas dos líneas son particularmente evidentes en las traducciones de poesía, aunque estén presentes también en el ensayo.<sup>80</sup> Decidimos centrarnos, en este estudio, en la traducción de poesía porque, como señala Chacón, “la experiencia del poema de los poetas de *Orígenes* es no sólo el fundamento, sino también la prueba de la verdad de su pensamiento sobre la poesía y la condición poética de la realización vital” (XIV). En ella se concentra y se realiza la poética que se articula en la totalidad de la producción. En la definición de esta poética, las tradiciones francesa y anglosajona coexisten e incluso convergen en ciertos aspectos, y se oponen en otros, como veremos a continuación. De estas dos líneas se derivan, según José Emilio Pacheco, los distintos ejes del vanguardismo y del post-vanguardismo latinoamericano. Uno de ellos, siguiendo los pasos de los “‘ismos’

---

80 Por ejemplo, Rodríguez Feo, a diferencia de los origenistas nucleares, adoptó “como modelos a los teóricos del ‘New Criticism’ estadounidense [los cuales a su vez han sido influidos por el pensamiento de Eliot] y qued[ó] marcad[o] por otros críticos norteamericanos de importancia” (Barradas 42), especialmente Francis O. Matthiessen, creador de los “American Studies,” y autor del estudio seminal sobre Emerson y Whitman entre otros.

europeos” y especialmente surrealismo francés, conforma la línea central de las vanguardias históricas, y el otro, que Pacheco llama la “otra vanguardia” constituye una “corriente, realista y no surrealista, [que] se origina en la ‘New Poetry’ norteamericana,” tiene un sello más prosaico y engloba la antipoesía y la poesía conversacional (327). Se inicia en México, al principio de la década de los ’20, contexto en el cual “el paradigma francés del Porfiriato deja su lugar a la abrumadora presencia imperial de los Estados Unidos” (332) para ser retomado por José Coronel Urtecho en Nicaragua a finales de la misma década (333). En este sentido, la situación de la mayor de las Antillas es bastante similar, y si bien los escritores cubanos no han tenido protagonismo en la génesis de esta corriente, se puede considerar que ésta se ha desarrollado en la región, entendida en el sentido amplio como una franja de Latinoamérica cercana a los Estados Unidos. Efectivamente, sus iniciadores son Pedro Henríquez Ureña, Salomón de la Selva y Salvador Novo quienes abren la “posibilidad de expropiar, para los fines de su propia lengua y dentro de su molde, la dicción poética angloamericana” (328). En eso, Novo sigue al grupo de discípulos de Henríquez Ureña (conformado por Daniel Cosío Villegas, Eduardo Villaseñor, Salomón y Rogerio de la Selva), quienes, por oposición a Vasconcelos y los que constituirían el primer grupo de Contemporáneos, concentran su interés en las letras inglesas (329). Habiendo vivido en Estados Unidos donde también estudió la literatura norteamericana, Rodríguez Feo tiene un perfil similar a De la Selva y Henríquez Ureña, quien fue además su profesor y maestro en este ámbito. Cabe además recordar que Rodríguez Feo prologa los ensayos de Henríquez Ureña que serían publicados en Cuba durante los años 1960 y entre los cuales se encuentran los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* que contienen su “Panorama de la otra América: Veinte años de literatura en los Estados Unidos.” Estos elementos nos hablan de la cercanía del cubano con la línea iniciada por Pedro Henríquez Ureña y sus discípulos.

La vereda opuesta, en *Orígenes*, está esencialmente representada por Vitier, quien presenta una postura inherentemente adversa a la influencia norteamericana, en un intento de resistir al imperialismo que el mismo Pacheco menciona como contexto para el surgimiento de la “otra vanguardia.”<sup>81</sup> A esta perspectiva esencialmente americana, opone el legado

---

81 Aunque él mismo destaque que la reelaboración de los elementos formales de la poesía norteamericana ha sentado las bases para una poesía latinoamericana de la resistencia, que precisamente sustentaría “muchas expresiones líricas de la Revolución cubana” (328), entre otras.



europeo:

lo que a Europa debemos, señaladamente a la prodigiosa Francia moderna y a la España intra-histórica de que hablara Unamuno (y nótese que siempre se trata, en nuestro caso, de aquellos creadores que se han mantenido aislados entre sí, ajenos a todos los *ismos*), no podría ser olvidado sin caer en la triste ingenuidad americana de negar el papel todavía rector de la cuenca del Mediterráneo en los rumbos del espíritu. Y decimos ‘todavía’, porque un nuevo espíritu, si así puede llamarse, amenaza con helar nuestras mejores esencias (aquellas que por el contrario Europa nos ayuda a partear y a definir), desde la nación más poderosa de este mismo hemisferio (*Orígenes* 19, 41).

Vemos aquí la diferencia radical de perspectiva y la oposición frontal al influjo angloamericano, que se suman a las divergencias expuestas hasta ahora y afectan muy directamente la política y la producción de traducciones de la revista. Esto se hace muy notable, como ya mostramos, en los últimos años de la publicación, en los que Vitier publica el grueso de su aporte como traductor y se establece como jefe de fila de la línea clásica, agregándole un toque religioso. Por la cantidad de sus colaboraciones respectivas en términos de traducciones, podemos afirmar que en este ámbito, las cabezas de las líneas antagonistas son Rodríguez Feo y Vitier.

### 3.3 Autores traducidos desde el francés

Aparte de Vitier –y antes de la participación de éste–, la línea francófila está conformada, desde los inicios de la generación *Espuela de Plata*, por Lezama y Pérez Cisneros, grandes admiradores de la cultura francesa. Recuerda Baquero, acerca de los comienzos de *Verbum*: “a propósito de la revista, se fue nucleando un grupo de personas. Primero llegó Guy Pérez Cisneros, que ya era amigo de Lezama y tenía una gran formación cultural francesa. Su saber y su cariño nos sirvió de mucho. Gracias a él leí autores que hasta entonces no conocía” (cit en Areta, “Introducción” 52-53, nota 72). En palabras de Kanzepolsky, en *Orígenes* “encuentra un lugar privilegiado aquella Europa de finales de XIX que tiene a Francia como centro” (*Un dibujo* 230). Se trata de “un continente anterior no sólo a la guerra que había terminado pocos años atrás, sino anterior al siglo XX” (229). Esta línea tiene como centro la figura de Valéry y la noción de poesía pura, que examinaremos en un primer tiempo. Contiene sin embargo también una vertiente católica,

que está presente desde los inicios del grupo, y muy particularmente en *Nadie Parecía*, subtitulada *Cuaderno de lo Bello con Dios*. En *Orígenes*, esta preocupación pasa a segundo plano, con un énfasis puesto más bien en lo literario, pero no deja de aparecer en ciertas ocasiones.

Así, en el ámbito de los poetas traducidos desde el francés, más que en otros ámbitos, “lo consagrado ocupa un lugar destacado siendo poco e inseguro el espacio que se le concede a lo nuevo. [...] sobresalen los nombres de Valéry, Mallarmé, Rimbaud, por la frecuencia pero también porque de ellos [se] traduce[n] obras fundamentales” (Kanzepolsky, *Un dibujo* 234). Para terminar, mencionaremos los autores más contemporáneos que ocupan este pequeño espacio abierto por Rodríguez Feo, los cuales representan posiciones ajenas a las del origenismo clásico, pero sin constituir en esta sección una verdadera alternativa a la visión de Lezama y Vitier de la tradición francesa.

### 3.3.1 La tradición purista: Mallarmé y Valéry

Hemos presentado las principales características de la llamada poesía pura en el punto 2.2. Cabe recordar aquí que se trata de un concepto bastante nebuloso que abarca varias definiciones distintas y a veces divergentes. Estamos aludiendo, en particular, a

dos tendencias [que] se manifiestan desde el principio. La de una poesía alógica, en la que el afán de pureza se opone al racionalismo poético, dominante en la poesía inauténtica, pero lleva la oposición tan lejos que parece excluir toda filosofía; la del simbolismo o impresionismo, que no rechaza a priori el sentido inteligible, pero declara que la poesía no es el pensamiento, ni la imagen, ni los sentimientos expresados, ni la pobre música de las sílabas, sino que se torna algo tan inefable, que sería la expresión de una vivencia profunda, cuyo equivalente sólo podrá darse en la experiencia mística (Azam 144).

No solamente la poesía pura nace y se desarrolla principalmente en Francia, si no que, como lo afirma José Olivio, el influjo francés resulta fundamental para su surgimiento en Cuba; “nuestro primer libro de poesía pura se escribe en París y se evidencia como configurado en las auras estéticas de Valéry” (429). Por esta razón, tanto Valéry como su maestro Mallarmé constituyen los referentes fundamentales para los puristas cubanos, especialmente Brull quien es “insigne traductor” (Curbelo, “Para una historia” s.p.) de ambos. Se destaca, en particular, por la traducción de “dos de los poemas más famosos y difíciles de Valéry”

(Arencibia, “Brull” 99) que son “El cementerio marino” y “La joven parca” y establece las líneas de la recepción de la poesía pura en Cuba.

Mientras en Brull se puede observar cierta tendencia alógica –notoriamente en sus jitanjáforas–, los origenistas se acercan indudablemente más al polo místico, lo cual ha de ser puesto en relación con su concepción del catolicismo, en especial en el caso de Lezama. Esta es la posición que el abate Brémond dio a conocer en su famoso discurso sobre “La poésie pure,” leído el 24 de octubre de 1925 ante la Academia francesa: “Ante todo y sobre todo hay lo inefable, estrechamente unido por lo demás a esto y aquello. Todo poema debe su carácter propiamente poético a la presencia, a la irradiación, a la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa que denominamos poesía pura” (cit en Azam 144). Aunque es evidente la analogía con el discurso poético origenista,<sup>82</sup> que según Remedios Mataix, recibe de hecho más la influencia de Brémond, por el intermediario de Juan Ramón, que la del mismo Valéry (*La escritura* 172-173), no hemos encontrado ninguna referencia directa a éste en la producción origenista. Esto se puede deber, entre otras cosas, a su reluctancia a identificarse con la corriente purista, formulada en varias instancias,<sup>83</sup> y a entrar en sus debates internos.

Fuese como fuese, si bien *Orígenes* pretende superar la clásica dicotomía entre arte puro y comprometido, es indudable que el primero constituye, si no el fundamento del proyecto propio, por lo menos una referencia constante y una coordenada cultural a la que se apela para el posicionamiento de la revista y de algunos de sus colaboradores, especialmente en su articulación con el discurso religioso. El aspecto del purismo que mejor respalda al origenismo es muy bien resumido por Dámaso Alonso en estos términos: “es evidente que al hablar de poesía pura se quería mentar un modo poético que estableciera un filtro donde quedara retenido lo fácil, lo vulgar, lo sentimental” (cit en Olivio 428). El mismo Lezama considera, de hecho, a la poesía pura como un “ideal lanzado más allá de toda posibilidad

---

82 Otro rasgo del purismo bremondiano que se relaciona con el origenismo es la noción de la poesía como “la abertura misma en que lo poetizado revela su verdad” (Azam 144), lo cual coincide con la idea origenista de la poesía como una forma de conocimiento.

83 Por ejemplo en el editorial del primer número de *Orígenes*, o ya en *Espuela de Plata*, en la muy citada formulación de Lezama: “Mientras el hormiguero se agita —realidad, arte social, arte puro, pueblo, marfil y torre— pregunta, responde, el Perugino se nos acerca silenciosamente, y nos da la mejor solución: *Prepara la sopa, mientras tanto voy a pintar un ángel más*” (Lezama, Pérez Cisneros y Rodríguez 60, cursivas de los autores).

práctica” (*Diarios* 60), o de “Monstruo que no puede llegar a ser” (“Conversación” 126), por lo que no puede constituir, en consecuencia, un fin en sí. Sus aportes principales, en términos de posicionamiento, son los de afirmar con mucha fuerza la independencia de la poesía, establecer la supremacía del poeta y oponerse a otras concepciones de la expresión lírica. Veremos a continuación los elementos particulares que se destacan en la recepción de Mallarmé y Valéry.

Desde el punto de vista cronológico, el primer autor de la línea purista que aparece en *Orígenes* es Stéphane Mallarmé. Se trata de una figura muy emblemática de la Francia finisecular y de él se traduce el no menos emblemático poema “Un coup de dés jamais n'abolira le hasard,” que aparece en versión de Vitier en el número 32 (1952). Se publica con el prefacio y la nota final que aparecen en la edición de las obras completas de Mallarmé (según consta en una nota final que menciona la referencia), y sin números de página, según el original, creando “una especie de separata –que se destaca del cuerpo de la revista” (Kanzepolsky, *Un dibujo* 246), que sobresale así doblemente, ya que también abre el número. Con un original publicado en 1897, no se trata de una traducción novedosa, ya que Mallarmé ha sido traducido abundantemente al español, siendo recuperado por corrientes tan distintas como el ultraísmo (que produce la primera traducción al español de “Un coup de dés...” en 1919) y la generación del 27, en España, así como Alfonso Reyes<sup>84</sup> y el avacismo cubano –por citar sólo algunos–, de manera que “cuenta a finales de los cuarenta y comienzos de los cincuenta con una larga tradición de traducciones al castellano iniciada a fines del siglo XIX” (Kanzepolsky, *Un dibujo* 243). Su traducción por parte de los origenistas responde por ende más bien al afán de posicionarse respecto a estas distintas lecturas.<sup>85</sup>

Esto también se evidencia en la publicación, por parte de Lezama, de varios ensayos sobre el simbolista francés, uno de los cuales aparece en *Orígenes*. El primero de ellos, titulado “Cumplimiento de Mallarmé: 1842-1942” se publica en 1942 con la ocasión del centenario del nacimiento del poeta y luego en 1953 en *Analecta del reloj*. El segundo,

84 De hecho Reyes publica, ya en 1938, *Mallarmé entre nosotros*, libro dedicado a la recepción del autor en el mundo hispano. Esto nos da una idea del alcance del fenómeno.

85 Este es un tema interesantísimo, que sin duda merecería un estudio aparte. Ya ha recibido atención crítica, desde el mismo Reyes hasta, más recientemente, Jaun Pablo Lupi con “Espectros de Mallarmé: Apuntes sobre la crítica imaginaria de Lezama.”

“Prosa de circunstancia para Mallarmé,” publicado bajo el título “El Pen Club y Mallarmé” en el número 19 de *Orígenes* (otoño 1948), es el texto de una conferencia dada por Lezama en el PEN Club de La Habana –con ocasión, esta vez, del cincuentenario de la muerte del poeta–, y al aparecer varios años antes de la traducción, sirve como orientación para su lectura. No consideraremos aquí el tercero (“Nuevo Mallarmé”), que se publica en 1956, después de la traducción.

Esta traducción ha de ser entendida en el marco de la serie vitieriana de los últimos años de la revista, basada en dos ejes centrales, el simbolismo y el catolicismo. Junto con la traducción de las *Iluminaciones* de Rimbaud, el poema de Mallarmé constituye, para Kanzepolsky, posiblemente “la traducción de poesía más importante que *Orígenes* lleva a cabo, por la dificultad que presupone, por su extensión, y porque se deja leer claramente como una puesta en escena de la tradición poética, que fuera de los márgenes del español, querían recuperar para sí” (*Un dibujo* 247). Tanto la elección del autor como la de la obra traducida hablan de esta voluntad de inscribirse en una determinada tradición. Como parte de ello, se rescata, en los ensayos de Lezama, el rol de Mallarmé en la tradición purista, especialmente como maestro de Valéry, filiación que el propio Lezama subraya, aludiendo también a las diferencias entre ambos; en un movimiento similar al rechazo origenista por el rupturismo vanguardista, Mallarmé y Valéry son presentados como el ejemplo de una tradición francesa no de la ruptura, sino que de la búsqueda de “valores complementarios” (“Conversación” 125), a diferencia de la recepción general en España como en Latinoamérica, que tiende a separar ambos autores (Durante 456).

Si bien se puede considerar que, en esta tradición purista, Mallarmé representa la tendencia más alógica,<sup>86</sup> con su llamado a “cederle la iniciativa a las palabras” (cit en Lupi, “Espectros” 98), la crítica origenista no ahonda en este aspecto, y piensa la relación mallarmeana del poeta con el lenguaje desde un punto de vista menos vanguardista y más enfocado a la especificidad de la figura del poeta y de su labor. Tanto Lezama como Vitier recurren a la figura de Mallarmé al establecer una ilustre genealogía para el origenismo. Es

---

86 Según Fishman y Brogan, “Mallarme's conception of p[ure]. p[oetry]. was of a point at which poetry would attain complete linguistic autonomy, the words themselves taking over the initiative and creating the meanings, liberating themselves from the semiotic tyranny of the lang[uage]. and the deliberate intentions of the poet” (1007).

el caso en “El Pen Club y Mallarmé,” en el cual Lezama traza un linaje que va desde Góngora y Mallarmé, hasta incluir su propia “poética de lo hermético y lo ‘resistente’” (Lupi, “Espectros” 102). Otro ejemplo de ello es “El Pen Club y los ‘Diez poetas cubanos’,” de Vitier, en el cual éste se refiere a la pertenencia de la poesía cubana a las letras occidentales y su relación con los problemas planteados por éstas:

nuestra poesía de hoy ha realizado ese viaje hacia sí misma con una lucidez que no ha excluido la celeridad, poniendo aquellos terribles problemas formales y “religiosos” que adquieren perfil decisivo a partir de Mallarmé y Rimbaud, en íntimo contacto con la virginidad de nuestro propio inefable, de nuestro propio misterio—creando así otro salto de energía y otra fiesta sorprendente de las metamorfosis (41)

Aunque se pueda ver aquí la diferencia entre las preocupaciones de Vitier y de Lezama, comparten una idea similar de la importancia de la tradición occidental, de la relación de los cubanos con ésta y de su articulación en un proyecto de creación propio.

En este marco, se rescata sobre todo el poder del lenguaje poético del que Ichaso llama “otro de los grandes monomaniacos del vocablo” (cit en Lupi, “Espectros” 89). La renovación radical que Mallarmé significa, en términos de poética como de lenguaje, es un elemento reivindicado en el marco de los proyectos fundacionales, desde las vanguardias históricas<sup>87</sup> hasta el origenismo. Se trataría entonces de refundar el lenguaje poético para poder expresar un proyecto literario y nacional nuevo, tema que ya se encuentra en Reyes, aunque en el marco de una propuesta distinta (Sánchez Prado 14 y 17). En este último caso, especifica Sánchez Prado que el aporte mallarmeano “consiste en lograr un lenguaje que reduce el exceso formal a la elipsis y otorga al escritor aprendiz un método de aproximación directa a la conciencia” (17). De manera quizás no totalmente ajena a esta concepción, pero en términos bastante menos concretos, Lezama hace hincapié en la dimensión mágica del ejercicio poético posibilitada por el uso mallarmeano del lenguaje: “Dedicaremos al círculo que perpetuamente abre y cierra la rima, una similitud con las rondas entre la yerba o con el fuego y la magia” (“Prosa” 200, citando –posiblemente de forma bastante libre– a Mallarmé). Relaciona, además, este carácter mágico con el poder que otorga al poeta en su relación con el mundo:

87 Ya en el contexto del vanguardismo avanguardista, Ichaso “explícitamente ubica esta renovación poética dentro de un contexto en el que se entrelazan la recuperación de Góngora, la poesía pura y la nueva concepción del lenguaje que ha legado Mallarmé” (Lupi, “Espectros” 89).

La obtención de la palabra como una sustancia irradiante tenía que alcanzar las condiciones de la perversa magia. Una palabra que se apoderase totalmente del objeto, reemplazándolo, venía a trazar los mismos intentos del idealismo absoluto, donde el pensamiento y lo pensado y la onda de apoderamiento del mundo exterior, quisieran mostrar siempre las comprobaciones de un animismo ingenuo (“Prosa” 200).

Parte de lo que caracteriza este lenguaje es su hermetismo, un elemento que Lezama reivindica activamente: escribe, en *La expresión americana* que “sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar, y mantener nuestra potencia de conocimiento” (cit en Lupi, “Espectros” 102, nota 19). En este marco parece leer a Mallarmé, descartando las acusaciones de hermetismo en contra de éste:

en cuanto a lo de la comunicación, la tuvo en tan alto grado, por su irradiación, por sus mágicas acumulaciones, que es con Rimbaud, uno de los grandes centros de polarización poéticos, situados en el inicio de la poesía contemporánea y una de las actitudes más enigmáticas y poderosas que existen en la historia de las imágenes (cit en Kanzepolsky, *Un dibujo* 245).

Al no oponer hermetismo y comunicación, Lezama anula la crítica, pareciendo sugerir que los que encuentran en Mallarmé un déficit comunicacional no solamente no han sido capaces de comprenderlo sino que no han podido entender su genio y su importancia fundamental en el desarrollo de la poesía contemporánea.

En la medida en que lo que reivindica Lezama de Mallarmé se refiere más bien a su figura y su importancia en la historia literaria, se puede decir que “transforma a Mallarmé en una personificación de lo que llama una ‘cualidad para la posteridad’” (Lupi, “Espectros” 85). Es más, se confirma lo que plantea Lupi:

el “Mallarmé” que aparece en los ensayos de Lezama, si bien no está desvinculado del Mallarmé “real”, funciona en última instancia como aquello que años más tarde Lezama denominará en *La expresión americana* una “entidad cultural”: un artefacto que es destruido y reconstruido bajo la actividad contingente, no sometida a una finalidad, de las comunidades interpretativas del pasado, presente y porvenir, y que cobra significación como parte de una compleja trama de nexos retóricos y discursivos con otras entidades culturales (“Espectros” 85).

Cabe recordar que, en nuestro análisis, sostenemos que esta manipulación, llevada a cabo en el ejercicio crítico de igual manera que en el traductor, tiene una finalidad muy directamente determinada en el marco de las estrategias de posicionamiento. De todas las maneras, se trata

aquí de una imagen “deformada, *mal armada*” del poeta francés (Lupi, “Espectros” 97, cursivas del autor) a la que recurre Lezama.

La elección de “Un coup de dés...” respalda esta construcción de la figura de Mallarmé en la recepción origenista: se trata efectivamente del texto más famoso del poeta francés, y del paradigma de su particular proyecto poético. En esta ocasión, lleva a sus últimas consecuencias la refundación del lenguaje poético, apostando por el poema visual como resultado natural del agotamiento de la propuesta musical del simbolismo.<sup>88</sup> Son notorios sus experimentos tanto con la tipografía como con la polifonía, el verso libre y el poema en prosa, además de la desintegración sintáctica, elementos en los que no nos detendremos aquí. “Un coup de dés...” es, a la vez, un poema acerca de los misterios de la existencia y del destino, explorando así temas afines a las preocupaciones origenistas. Paul Claudel, crítico leído y apreciado por el grupo, como veremos más adelante, reúne a Mallarmé con Poe y Baudelaire “as poets of the ‘metaphysical night’ of the nineteenth century” (Fowlie 135).

En términos de las opciones concretas tomadas al traducir, no se observan elementos muy significativos en sí, siendo la traducción bastante literal, salvo unos detalles que no parecen ser elecciones deliberadas (la traducción de “éperdue” por “perdida” por ejemplo, que no es una opción fundamentalmente incorrecta, pero relativamente poco idiomática). Se sigue así la manera de traducir adoptada en el grueso de nuestro corpus, con un grado muy menor de manipulación.

Contrastan no obstante con la literalidad del texto las libertades tomadas en las “Notas” que lo acompañan. En éstas, se observan dos diferencias fundamentales con la versión publicada como parte de las *Obras completas* y referenciada por Vitier. La primera, en la apertura misma de las notas, afecta la categorización del texto: lo que el original en francés califica de “œuvre en prose” ([obra en prosa] Mallarmé 1574) es traducido como mero “poema” por Vitier, probablemente en un intento de resaltar el carácter poético de la obra, como hemos visto también en otros casos. Aparte de cierta alteración del orden en el que se mencionan algunos aspectos, el segundo elemento significativo es el recorte del texto: por un lado se omite parte de las notas originales (aproximadamente toda la última página).

---

88 Más adelante comentaremos este tema en un poco más detalle.



Se mantiene entonces el comentario de Valéry, pero no aparecen el fragmento de la carta de Mallarmé a Gide (figura particularmente ausente en *Orígenes*), el de la carta de Odilon Redon al poeta, aunque sí se menciona que éste iba a ilustrar una edición de “Un coup de dés...” que nunca apareció, y los comentarios de los críticos Albert Thibaudet sobre la tipografía y Jean Royère sobre el contenido del poema. Por otro lado, se incluye un fragmento que proviene en realidad de las notas correspondientes a “Igitur,” que antecede a “Un coup de dés...” en las *Obras completas*. Esto es particularmente relevante en la medida en que el pasaje que se cita es un fragmento de un texto crítico de Claudel, quien se refiere precisamente a lo que llama “la simpatía con la Noche [...], la amarga comunión entre las tinieblas y este infortunio de ser un hombre” (*Orígenes* 32, 27). Vemos así que esta manipulación de la nota tiene como consecuencia principal la introducción de la lectura claudeliana de la obra de Mallarmé.

En cuanto a la articulación del texto con el resto del número y de la revista, se puede decir que inaugura el último período de traducción en *Orígenes*, marcado como hemos ya explicado en varias ocasiones, por el sello de Vitier, y que sucede a una serie alternativa protagonizada por Rodríguez Feo entre los números 28 y 30, enfocada en las relaciones entre artes visuales, poesía y música. Se vuelve aquí a una serie que puede considerarse más tradicional y canónica. En el mismo número que el “Golpe de dados,” aparece el ensayo de Harry Levin sobre *Madame Bovary* en traducción de Rodríguez Feo (parte del grupo de traducciones, hacia el final de su producción origenista, enfocado en las letras francesas), reforzando la presencia de la tradición decimonónica francesa, y un capítulo de *Paradiso*, que Lezama venía publicando intermitentemente desde el número 22.

La inserción de los origenistas en esta tradición poética también se hace mediante uno de los textos relativos a Mallarmé, “El Pen Club y Mallarmé” mencionado arriba. Éste abre la sección “Notas” del número 19 (otoño 1948), y lo sigue otra nota sobre “El *Pen Club* y los ‘Diez poetas cubanos’.” El número siguiente se abre con el ensayo “La Cuba secreta” de María Zambrano, dedicado al grupo. Así, “El Pen Club y Mallarmé” “sirve de pórtico a los dos textos que presentan al grupo de poetas en el interior de la revista” (Kanzepolsky, *Un dibujo* 245). Se observa además un paralelo muy significativo, bien descrito por Kanzepolsky (*Un dibujo* 245). Éste se construye desde el mismo título de las notas, con la

correspondencia en su estructura, y sigue con sus epígrafes que subrayan en ambos casos la invitación por parte del Pen Club a Lezama y Vitier respectivamente, para ir a tratar dictar estas conferencias. Se suma entonces el “reconocimiento de una entidad cultural de prestigio; el Pen Club ha considerado pertinente llamar a un origenista para hablar de Mallarmé y a otro miembro del grupo para hablar del propio grupo” (45). Se evidencia así el tejido simbólico al que se refiere Lezama y en el cual incluye a Mallarmé, en un gesto legitimador para la poética propia.

Un fenómeno similar ocurre con Valéry, de quien se publican “Extractos del Log-Book de Monsieur Teste,” traducidos por Pérez Cisneros para el segundo número (verano 1944) y el “Primer fragmento del Narciso” en el número 23 (otoño 1949), en versión de Vitier. Como con la poesía pura en general, existe de parte de los origenistas una reivindicación ambigua, mediante la cual se busca rescatar la figura o el posicionamiento representado más que el contenido real de la propuesta. Así, si bien, en palabras de Lezama, llegó “Valéry a ser para toda nuestra generación un maestro doblemente venerable,” también “nos llevaba al paso del tiempo al rendirle el mayor de los homenajes: el de nuestra inconformidad con su obra” (“Conversación” 127). Aunque Lezama critique su “excesivo racionalismo” que al fin y al cabo le quita “al acto poético el aura de misterio” (Kanzepolsky, *Un dibujo* 237), Valéry es indudablemente uno de los referentes más importantes de los origenistas, lo cual se refleja tanto en la cantidad de traducciones de textos suyos como de ensayos críticos acerca de su obra publicados por el coeditor. También es el autor del único libro traducido bajo el sello de las Ediciones Orígenes (de 23); *La joven parca* se publica en 1949, en versión de Brull y con un prólogo del mismo. En éste, Brull empieza por mencionar la polémica con el abate Brémond (lo cual nos indica que no era un hecho desconocido en Cuba en la época) y, luego, califica a Valéry de “poeta del conocimiento” (en vez de “poeta de la inteligencia”) por su capacidad de integrar la poesía con el ámbito del “pensamiento puro” (6). Esta traducción de Brull de uno de los poemas más renombrados de Valéry había sido publicada con anterioridad en *Espuela de Plata*, en 1940, lo cual muestra claramente el interés origenista por el autor y el texto, aunque se edite como libro a petición del traductor.<sup>89</sup>

---

89 “Don Mariano Brull quiere publicar su traducción de *La joven parca* en Orígenes, le he dicho que sí y ya

A través de ésta y de otras traducciones (notoriamente la del “Cementerio marino,” que es de hecho el primero en emprender [Allain-Castrillo 270]), Brull establece a Valéry como un referente ineludible en el polo autónomo del campo cubano de los años '30 y '40.<sup>90</sup> Como tal, pasa a ser una lectura de la juventud para los origenistas, como lo menciona Lezama, por lo que asume, en parte, el rol de maestro. Como bien lo nota Kanzepolsky, Valéry está presente hasta en uno de los textos fundadores del origenismo, el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez,” donde Lezama lo incluye (*Un dibujo* 238-239), en lo que Monique Allain-Castrillo llama “una declaración hiperbólica de amor y admiración” (233). Se transformaría luego, en tanto poeta crítico, en un interlocutor con el cual Lezama discute – unilateralmente– a lo largo de su carrera, elaborando y formulando así su propia poética.

Una cosa que le reconoce en esta primera instancia, es el hecho de haber –al igual que Mallarmé– “reaccionado contra la poesía como momentánea experiencia sensible” (38). Un poco más adelante en el mismo texto, Juan Ramón<sup>91</sup> contrasta la figura de Valéry y la de su maestro simbolista, afirmando que “lo que en él no es mallarmeano, su pesada filosofía con mayúsculas, es lo que lastra de impureza su poesía. Ha buscado siempre la poesía pura, mágica, inefable, y no la ha encontrado nunca; la ha cargado siempre de arena discursiva” (39). Puede considerarse que esta declaración resume la posición de Lezama acerca de la obra valeryana –así como su ya mencionada tendencia a ver a sus predecesores a través del prisma de su propia poética. Al igual que en el caso de Mallarmé, Lezama escribe varios ensayos críticos sobre Valéry, de los cuales uno se publica en *Orígenes* (“Sobre Paul Valéry,” en el número 7 de otoño 1945). En éstos, construye una imagen del poeta que le permite articular su propia poética y posicionamiento. Un elemento central de esta elaboración es la definición de la línea de Valéry como una opción ideo-estética que permite distinguirse de

---

estamos camino de la Ucasia [la imprenta]” (Rodríguez Feo, *Mi correspondencia* 106).

90 Se trata, de todas las maneras, de un autor extremadamente leído y traducido en América Latina, constituyendo “probablemente uno de los poetas franceses más traducidos al castellano” (Allain-Castrillo 269) y un paso casi obligatorio para los poetas de la primera mitad del siglo XX. En este sentido, tampoco se trata de una traducción muy novedosa, apuntando más bien a explicitar cierta genealogía literaria e intentar posicionarse respecto a ésta y a las demás líneas de la recepción.

91 Hay que recordar aquí que el texto entero está redactado por Lezama, retomando, según afirma, las intervenciones del poeta español. En la nota introductoria de Juan Ramón, éste afirma: “en las opiniones que José Lezama Lima ‘me obliga a escribir con su pletórica pluma’, hay ideas y palabras que reconozco mías y otras que no. [...] Además el diálogo está en algunos momentos fundido, no es del uno ni del otro” (31). Por esta razón, y por la falta de contradicción por parte de Lezama sobre este aspecto, se puede considerar que este punto de vista refleja, por lo menos en parte, su propia perspectiva.

las demás corrientes de la poesía contemporánea, especialmente del surrealismo. En su “Conversación sobre Paul Valéry,” escribe Lezama acerca del “Cementerio Marino”:

el estudio de este poema venía a poner fin a las siguientes cosas: A la poesía como copia del diseño del sueño. Pesadilla de Proust. A los pastiches fáciles del folklorismo a la española. A tanto verde que te quiero verde, y a tanto verde, verderol, endulza la puesta del sol. A las acumulaciones superficiales del surrealismo. A la forma de mandarín de algunos maestros del simbolismo que ofrecían como respaldo de su obras las impulsiones de la música, en una especie de impresionismo sinfónico que prolongaba indefinidamente las frases del corno inglés en una fermenta de arpa y no en una cosmovisión, en una penetración, en un combate entre el devenir y la duración (124).

Valéry aparece así como un poeta que abre caminos nuevos para la lírica, que crea *posibles*, en términos bourdieuseanos, para las generaciones futuras, permitiéndoles salirse de los que se considera derroteros poco fecundos de la poesía, desde los experimentos sonoros del simbolismo hasta el surrealismo, pasando por el folklorismo de García Lorca. Reivindicar su legado es una manera de afirmar una diferencia, de distinguirse de las corrientes existentes, lo cual coincide con la manera en la cual hemos visto el origenismo se ha definido, es decir en gran medida por oposiciones sucesivas, más que por la formulación de un programa.

Por otro lado, vemos claramente aquí que la concepción lezamiana del artepurismo se aleja de la de sus inicios simbolistas, en los cuales la musicalidad jugó un rol importante. El cubano también invoca este distanciamiento en su análisis de la obra de Mallarmé (“Cumplimiento” 182), lo cual es más cuestionable. Efectivamente, se puede argumentar que éste precisamente apunta a esta concepción sinfónica al presentar “Un coup de dés...” en el prefacio (incluido en la traducción origenista), como “une partition” (455). Vitier traduce esta parte como “una partición” (4), opción que no sabemos si responde a un galicismo involuntario, a un lapsus o a un intento deliberado de apartarse del campo lexical musical. Independiente de este punto particular, Mallarmé recurre abundantemente al vocabulario de la música en su prefacio (hablando de “motivos,” de “entonación” y de “contrapunto”) y explicando muy claramente que

la tentativa participa, con imprevisto, de búsquedas particulares y queridas a nuestro tiempo, el verso libre y el poema en prosa. Su reunión se cumple bajo una influencia, lo sé, extranjera, la de la Música oída en el concierto; habiéndome parecido que numerosos medios de ella pertenecen a las Letras, los retomo. El género, pues deviene uno como la sinfonía (4).

Es cierto que en su caso, el experimento va más allá de todo lo que se había hecho hasta entonces, y que, como en una partitura, la musicalidad de la poesía está vinculada al aspecto visual y a la disposición de la página, jugando el espacio un rol fundamental, por oposición a la concepción más tradicional según la cual la musicalidad se relaciona con la unidad básica del verso (3). Sin embargo, está claro que éste es otro ejemplo de la recuperación selectiva por parte de Lezama<sup>92</sup>, quien se aleja de esta manera de la vertiente más formalmente esteticista para instalarse en el lado más místico del repertorio purista. Desde esta perspectiva se puede leer también su crítica de la excesiva racionalidad cartesiana de Valéry, quien, al considerar la poesía como un fenómeno exclusivamente estético, producido por el lenguaje y sin vínculo con supuestas esencias (Lupi, “Espectros” 87, nota 7), difiere del sello más metafísico de los origenistas. Éste se acerca más bien a la concepción claudeliana, en la cual, según Lezama, la poesía no es conformada por el intelecto (“pecado de Valéry”) o por los instintos (pecado esta vez de los surrealistas), sino que por su “centro substancial” (“Conocimiento” 189), que el cubano vincula con la idea de lo inefable. Observamos por lo tanto que, en eso, el concepto valéryano de la poesía difiere bastante del de los origenistas y de Lezama, con quien comparte sin embargo ciertos rasgos formales como el hecho de “cultiva[r] las formas más severas del hermetismo y de la clausura” (“Conversación” 122). Por último y de manera muy significativa, “a este poeta le adeudan la concepción de que la poesía es lenguaje en estado naciente” (Kanzepolsky, *Un dibujo* 239). Esta idea del poeta situado en una especie de víspera originaria y ahistórica es común a varios puristas (por ejemplo Ballagas [Olivio 431]) y es un tema de mucho interés para los integrantes de Orígenes.

Así, más que el contenido o la poética en sí, se busca retomar la figura del poeta que construye Valéry. De hecho, si bien es uno de los pocos autores con más de una publicación en *Orígenes* y constituye un referente constante, sólo se publica de él un fragmento de poema, en lo que respecta a la lírica. En la crítica lezamiana, Valéry aparece como el

---

92 Esboza en “Conversación sobre Paul Valéry” una enigmática diferencia entre la musicalidad en Mallarmé y en sus predecesores simbolistas: “Mallarmé y la orquesta. Establece las relaciones con la orquesta no a través del camerino como Baudelaire y Nerval, sino que decide ir a los conciertos Lamoureux” (125-126). No hemos encontrado otra ocurrencia de este tipo de diferenciación, y su tratamiento general del tema de la música en Mallarmé, en “Cumplimiento de Mallarmé (1842-1942),” es también altamente críptico (182-183).

representante de la “gran tradición francesa” tanto en su afán abarcador como soberbio: “La Fontaine se llamaba *Polyphile*, el *amateur* de todas las cosas, y Valéry [dice] que el artista es el Condottiero de las nueve musas” (“Conversación” 124, cursivas del autor). En otras palabras, se trataba de “uno de los últimos representantes de un estilo de convertía al poeta en centro y dominio de un sistema de inmensas coordenadas” (“Conversación” 122) lo cual remite tanto a la recuperación de una ilustre tradición pasada (muy a la manera origenista) y a la figura que Lezama quisiera encarnar. Para Kanzepolsky también, Valéry es el “tipo de artista que [Lezama] hubiese querido ser, aquél rey oculto que gobernaba la ciudad” (*Un dibujo* 241). Este caso ilustra por lo tanto muy precisamente la estrategia de adueñarse de las coordenadas representadas por otro autor para el posicionamiento propio, tanto mediante la crítica como a través de la traducción.

No es del todo irrelevante, entonces, que el poema fundador de la obra de Lezama y del origenismo (su “Muerte de Narciso”) esté relacionado con una serie de poemas de Valéry acerca de este mismo mito, ni que se traduzca precisamente un fragmento de uno de ellos para *Orígenes*. Los Narcisos de Valéry constituyen una serie notoria dentro de su obra, que el poeta va reelaborando a lo largo de su vida, lo cual hace de este motivo uno particularmente representativo de la lírica valéryana. Para Wallace Fowlie,

The art, temperament, intellect, and struggles of Paul Valéry are all present in *Fragments du Narcisse*. Composed between 1919 and 1922 and published in *Charmes* in 1922, it is an exercise on a theme that obsessed Valéry throughout his life, both in the narrow sense of the Greek myth and in the broader philosophical sense of the “self” (Fowlie 120).

De acuerdo con esto último, Narciso es presentado por Brull en su interpretación de la poesía de Valéry como “el símbolo de la conciencia que encuentra en sí misma el objeto supremo de todo conocimiento” (9) y por Lezama como “el ser tomando posesión del cuerpo” (“Conversación” 124). En concordancia con la poética origenista, se puede considerar que, más que la belleza, “in Valéry's poem the cause of the wonderment and self-examination is more dominantly philosophical. The erotic attraction is certainly present, but the protagonist is struck by the contrast between his uniqueness and his universality” (Fowlie 124), lo cual es una articulación absolutamente central en el proyecto del grupo.<sup>93</sup> Se establecen por lo

---

<sup>93</sup> Podemos citar, al respecto, la famosa formulación de los directores de *Espuela de Plata* en su primer editorial: “la ínsula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos”

tanto vínculos estrechos con este poema, sobre todo considerando que, además, la “Muerte de Narciso” de Lezama mantiene un importante vínculo intertextual con la serie de Valéry (Allain-Castrillo 233). Sin entrar aquí en el análisis del poema de Lezama y de esta intertextualidad, cabe mencionar que, según Monique Allain-Castrillo, “no se trata de un Narciso esterilizante pero constructivo. Al revés, es como un exorcismo contra la egolatría, sin olvidar el poder mágico-poético del mito greco-ovidio-valeryano, elementos que Lezama utiliza del Narciso de Valéry” (233-234).

En el fragmento traducido en *Orígenes* (que es el primero de los tres “Fragments du Narcisse”) se mantiene la dimensión ovidiana a través del epígrafe y de la aparición de Eco, en cambio, se trata probablemente de la parte más ególatra de todo el poema, siendo caracterizada por lo que Wallace Fowlie describe como un “extraordinario solipsismo” (129). Efectivamente, al elegir Vitier el primer fragmento, se centra en el encuentro de Narciso con su imagen y en la minuciosa examinación de ésta, que da lugar al monólogo que compone toda esta parte del poema y que culmina con su cierre: “Ninguna! entre las ninfas o amigas, que me atraiga / Cual tú sobre la onda, inagotable Yo!...” (16). Notamos el énfasis pronunciado en el “Yo,” mediante la mayúscula, el signo de exclamación y su posición al final tanto del verso como del fragmento entero, cerrándolo con una monosílaba acentuada. Se deja así afuera el desencuentro característico del resto del poema y el desenlace trágico del ejercicio introspectivo. Se puede conjeturar que Vitier empezó por traducir el primer fragmento, con la intención de seguir con la traducción. Sin embargo, al no contar con información al respecto y al no aparecer tal continuación en los 7 años que quedan de la revista, nos inclinamos a pensar que se trata efectivamente de una selección intencional.

En términos textuales, al igual que en otras traducciones, no se encuentran divergencias mayores entre la traducción y el original. La traducción es literal a tal punto que, por un lado, Vitier renuncia a traducir las rimas que caracterizan la obra de Valéry, en su búsqueda de la perfección de las formas tradicionales, y por otro, que en la única ocasión en la que, por un tema de sonoridad y de coherencia, decide intervertir dos versos, siente la necesidad de incluir una nota explicando su elección. Esto ocurre en la página 14, en la cual traduce “Les efforts mêmes de l’amour / Ne le sauraient de l’onde extraire qu’il n’expire... /

---

(“Razón” 59).

PIRE.” por “Sacarlo de la onda sin que expire / No podrían los mismos esfuerzos del amor... / PEOR.” (una traducción perfectamente literal, de no ser por la inversión), con el propósito de acercarse al juego sonoro del eco, creado por la repetición del final de “expire” (“PIRE. / Pire?...”) mediante la rima consonante entre “amor” y “peor.” En dicha nota, le resta mérito a su solución afirmando que logra “un efecto simplemente aproximado” del juego francés que califica de “intraducible” (*Orígenes* 23, 14 nota 1). Esto nos habla de una idea de la traducción, que no se concibe aquí en su dimensión más creativa y autónoma.

Un último elemento que se desprende del fragmento del Narciso traducido y que quisiéramos mencionar aquí es el tema de la relación entre cuerpo y espíritu a la que alude Lezama. Efectivamente, ésta forma parte de su lectura de Valéry desde la dimensión religiosa, ya que resume esta articulación desde la oposición entre estoicismo y tomismo. Para él, “es extraño e irregular mantener como Valéry, desde el punto de vista de las sensaciones, una actitud estoica y mantener acerca del cuerpo un criterio católico tomista” (“Sobre Paul Valéry” 23-24), aunque del análisis de Iriarte, parece desprenderse que el mismo Lezama hace esa síntesis en su poesía. Sea como sea, es indudable que el mito de Narciso planeta de forma ineludible el tema de la relación entre cuerpo y espíritu, y le da la ocasión a Lezama de efectuar una “torsión católica sobre las ideas de Valéry”<sup>94</sup> (Kanzepolsky, *Un dibujo* 276, nota 22) y elaborar su particular integración de las distintas líneas del pensamiento religioso. Así, acerca de Valéry y Claudel, escribe que “despiertos intentaban incorporar la gran tradición occidental, la tradición de la alianza entre los dos mundos del hombre y de Dios, de lo exterior y de lo invisible,” por oposición a “lo onírico, lo mesiánico, lo confesional” (“Recuerdos” 176). En este sentido, afirma Kanzepolsky que la imagen que Lezama tiene de Valéry es la de un “hombre de letras como sacerdote, como asceta y caso como mártir” (*Un dibujo* 241 citando a Borges quien se refiere a un tipo de escritor inaugurado por Flaubert), lo cual podría ser una observación relevante, dada la importancia de la dupla ascetismo/misticismo para Lezama (Iriarte, s.p.). Afirma Iriarte que, desde las páginas de *Nadie Parecía*, Lezama articula una perspectiva que “postula la

---

94 Efectivamente, declararía: “todos sabemos que Valéry hizo siempre profesión de ateísmo. Ahora bien, cuando definió a la poesía, lo hizo diciendo que era el ‘paraíso del lenguaje’. Ya ve usted el caso de un ateo usando la palabra paraíso con toda la resonancia de un católico” (cit en Kanzepolsky, *Un dibujo* 276, nota 22).



elevación mística como forma de darle nuevo sentido a ese mundo desestructurado” (s.p.). Observamos de hecho que en los dos textos que representan la tradición purista en *Orígenes*, aparece el tema de una situación de urgencia y/o de desintegración, y, sobre todo, se piensa tanto la existencia propia como su relación a la idea de destino. En ambos casos también hemos observado la tendencia de los origenistas a orientar la lectura desde la perspectiva católica, y, más generalmente, a su propia poética y el lugar que buscan ocupar en el campo.

### **3.3.2 Otros autores franceses. Del simbolismo al surrealismo (Rimbaud, Saint-John Perse, Éluard y otros)**

Aparte del eje conformado por la dupla Mallarmé-Valéry, están presentes en el corpus de traducciones varios autores franceses que no se integran en una línea tan claramente definida. Es el caso, notoriamente, de Rimbaud, Saint-John Perse y varios autores vinculados en grados distintos con el surrealismo, los cuales presentaremos a continuación como complementos que se relacionan de maneras distintas con la línea central esbozada en el punto anterior.

El primero de estos autores y el más cercano a dicha línea es Arthur Rimbaud, cuyas “Iluminaciones” se publican en el número 35L (1954) en versión, nuevamente, de Vitier. En la medida en que comparte, con los dos textos anteriores, varios elementos, intentaremos tratarlo más sucintamente para evitar repeticiones. Con un original publicado en 1886, es el texto más antiguo traducido en *Orígenes* entre la literatura moderna. Marca el afán origenista de reconectarse con la tradición, especialmente en el último período de la revista. A diferencia de los dos autores mencionados antes, que tampoco eran contemporáneos, la elección de Rimbaud destaca por representar una corriente que pertenece completamente al pasado y ya no corresponde a ninguna posición en los campos culturales. Se completa así la tarea de establecer una ilustre genealogía para la revista, partiendo por el que es considerado uno de los fundadores de la lírica moderna. Esta vuelta al pasado es un fenómeno que autores como Herberto Padilla critican también en la obra propia de algunos origenistas (en este caso Lezama): “En el año 1944, donde tan claro estaba el panorama universal de la poesía, *Enemigo rumor* es un salto cien años atrás, y toda la probable estética que se desprendía de sus páginas era la evidencia de que el autor de ellas no había entendido el

fenómeno de la poesía contemporánea” (cit. en Arcos, “Orígenes” 291-292). Si bien es cierto que este tipo de polémicas declaraciones corresponde también a las luchas propias del campo post-revolucionario, hay que reconocer por un lado que apunta a un aspecto real de la poética lezamiana y, por otro, que existe cierta continuidad entre *Lunes de Revolución* y las primeras revistas que articularon la crítica hacia el origenismo, como *Poeta* y *Ciclón* (Arcos, “Orígenes” 291).

En cuanto al perfil del autor, ya ha sido mencionado varias veces junto a Mallarmé, tanto por su destacado lugar en la historia literaria, en el desarrollo del lenguaje poético y la articulación de lo sagrado, como por su concepto de la figura del poeta. Pionero del verso libre y del poema en prosa, representa una renovación sin igual del lenguaje literario, que se basa, además, en su teoría del vidente (Vitier, “Imagen” 11-12). El poeta, dotado de una “videncia post-diluviana en el reino virginal de las imágenes, el reino de las Iluminaciones” (Vitier, “Imagen” 14) adquiere una dimensión demiúrgica. Se trata, en palabras de Julio Pino Miyar, de un “sujeto creador que nos plantea una misión casi apostólica del idioma y sus metáforas” (s.p.), lo cual se vincula con cierta dimensión del origenismo. Para Pino Miyar, “Vitier logró, con su traducción y comentario introductorio, implicar directamente a *Orígenes* con una poética trascendental como la de Rimbaud” (s.p.). Se refiere aquí al ensayo introductorio con el cual Vitier abre su traducción al publicarla como libro, y que no aparece en *Orígenes*. Vemos que, al igual que “Un golpe de dados,” este ambicioso proyecto de Vitier adquiere cierta canonicidad, posteriormente a su aparición en *Orígenes*, al ser publicado en forma de libro primero en Buenos Aires (por las Ediciones del Mediodía en 1968) y por la renombrada Visor (en 1972 [Marini 408, nota 15]).

Otro punto común es el hecho de que no se trata de una primera traducción ni de una elección muy novedosa. Al igual que el poema de Mallarmé, las *Iluminaciones* son traducidas, de forma fragmentaria, en un primer tiempo desde la vanguardia ultraísta, y se suma, en este caso, la traducción reciente de Alfredo Terzaga publicada en Córdoba por las Ediciones Assandri (1951)<sup>95</sup> y reseñada en el número 206 de *Sur* el mismo año. Como lo explica Mercedes Serna, Vitier declara que su traducción se basó en el texto publicado en

---

95 Varios autores parecen sugerir que se trata de la primera publicación al español (citados en Serna 2), refiriéndose quizás al texto completo de las *Iluminaciones*. En este sentido Vitier, quien empezó su traducción en 1951, estaría muy cerca de haber publicado la primera traducción del conjunto.

1943 por la editorial bonaerense Viau, por lo que, “si nos atenemos a estas declaraciones, Vitier desconocería o no tendría en cuenta la edición en español de Terzaga, de 1951, y sólo se habría basado en textos en francés, puesto que la de 1943 es la de *Œuvres complètes*” (3). Nuevamente, estamos en un caso en el cual, más que el contenido de la obra y la difusión de éste, se privilegia una “visión de conjunto, dirigida más al concierto en pleno de la cultura occidental, que concebida para reparar excesivamente en sus detalles” (Pino Miyar, s.p.), la cual opera como fuerza legitimadora. En este sentido, “el significado de la elección, por parte de Vitier, de *Iluminaciones* entre todos los poemarios y opúsculos de la literatura francesa, parece revelarnos un estrecho y singular vínculo entre el poeta traducido [...] y el poeta traductor” y más generalmente la poética origenista, en torno a sus dimensiones de “elitismo, [...] hermetismo, lo mágico y oscuro, el misterio, la imagen que penetra en la naturaleza y logra reemplazarla,” en el marco de una idea de la poesía “entendida como revelación y destino” y del poeta “ligado a una concepción sagrada de la existencia” (Serna 5). Es, por ende, significativo que Vitier opte por uno de los poemarios más emblemáticos de Rimbaud, con una ineludible dimensión mística.

No nos detendremos demasiado en las opciones textuales tomadas por Vitier en su traducción, algunas de las cuales son detalladas por Enrique Marini (415-418)<sup>96</sup>, ya que lamentablemente, un análisis comparativo en profundidad de una obra de esta extensión excedería los límites de este ejercicio. En términos generales, escribe Serna que “Vitier antepone el lenguaje poético al coloquial, ennobleciendo el poema (7). Por otro lado, éste declaró que realizó la traducción “con la ayuda del Espíritu Santo,” señalando que “nadie sabe francés lo suficiente para traducir a Rimbaud. Fue un atrevimiento mío enorme. Este es el libro más importante que he publicado en mi vida” (cit en Serna 3). Considerando también la producción origenista, se trata sin duda de una colaboración que sobresale, como lo señaló también Kanzepolsky (*Un dibujo* 247), y una de las traducciones más vitierianas, incluso entre la serie de los últimos años de la revista.

El texto aparece como un “Homenaje a Arthur Rimbaud” en el centenario de su nacimiento. Este título que “condensa y explicita el tono de tributo que rige la relación de

---

96 Afirma éste que algunas parecen deberse al manejo del francés del traductor, por lo que los ejemplos que da no constituyen elementos muy significativos.

*Orígenes*, no únicamente con este poeta sino con una importante zona de los escritores franceses que traducen y publican” (Kanzepolsky, *Un dibujo* 247). Se publica, además, al final de la sección “Notas” (es el último texto del número), lo cual marca claramente el carácter especial de esta traducción, su distancia temporal y el hecho de que es distinta de las creaciones más contemporáneas. Aparece con el subtítulo de “Poemas en Prosa,” quizás en un intento de subrayar que se trata efectivamente de poemas (siendo que en este caso, a diferencia de “Un coup de dés...,” su carácter prosístico es evidente). Curiosamente, Vitier omite los dos poemas del conjunto escritos en verso libre, “Marina” y “Movimiento,” que luego incluye en la edición en forma de libro.

En cuanto al orden, “respeto el orden original en francés” (Marini 411), es decir el de la edición de 1943 mencionada arriba (que, coincidentemente, no es el orden clásico de los poemas). Por consiguiente es difícil hablar de la agencia del traductor, salvo en la decisión de mantener dicha estructura. Sólo notaremos que empieza con “Después del Diluvio,” lo cual, si bien se trata de una elección clásica en el ordenamiento de las *Illuminaciones*, refuerza la perspectiva del nuevo comienzo y la figura del poeta como vidente post-diluviano que se relaciona con la poética origenista. Lo que sí constituye una elección de parte del traductor, es el hecho de escribir “diluvio” con una mayúscula, como lo hace Vitier en la primera línea. Como lo muestra Marini, esto no es el caso en todas las traducciones, y resulta llamativo el hecho de que la propia versión de Vitier use en algunos casos la minúscula (413-414). La edición consultada por Marini es la de Visor de las *Illuminaciones*, fechada en 1991). No sabemos si se trata del criterio editorial o de un cambio de parecer del traductor; lo que, sin embargo, está claro es su opción, en la versión de *Orígenes*, por la mayúscula que remite directamente a la referencia bíblica, al igual que en el original.

Esto nos permite introducir también otro punto, que tal vez sea el más importante en la lectura y la traducción vitieriana de Rimbaud. Se trata de la ya mencionada perspectiva religiosa. Como ya vimos en los casos de Mallarmé y Valéry, los origenistas tienen cierta tendencia a leer a los poetas franceses a través del lente católico. Observamos una verdadera predilección de Vitier por el tema religioso, ya desde *Clavileño*; en ésta, destaca esta tendencia en su producción personal de traducciones con “San José” y “Santa Escolástica,” ambos de Paul Claudel, publicados en 1943, en los números 6 y 7 (Arencibia, “Origenistas”

314). Claudel es un autor favorito del núcleo origenista, tanto así que es uno de los pocos que aparece ya en *Verbum*, revista que en términos generales publicó poca traducción (Arencibia, “Los espacios” 59), y luego en *Nadie Parecía* (61). En *Orígenes* se publica, como ya mencionamos, una obra de teatro de él. Su aporte a la concepción de la poesía es resumido por Fowlie como sigue: “to Rimbaud's doctrine of the power of poetic language, and to Mallarmé's doctrine on the symbolism of the universe, Claudel added the gigantic synthesis of Saint Thomas and the religious interpretations of metaphorical language” (135), aporte que no les puede escapar a los origenistas.

Pero es más, también se le toma en cuenta desde la perspectiva de su crítica, como ya vimos en el caso de Mallarmé. Con Rimbaud también, la crítica claudeliana está presente, ya que

Rimbaud es recibido en la revista desde una perspectiva católica, en la que presumiblemente no sólo está la marca de la interpretación claudeliana sino también la de Jacques Rivière, quien había publicado un libro sobre este poeta en 1930, donde lo consideraba una suerte de ángel inocente caído en la maldad (Kanzepolsky, *Un dibujo* 275, nota 18).

Encontramos en efecto esta idea en el ensayo introductorio de Vitier, en el cual califica a Rimbaud de “ángel caído en el valle de la muerte” (21). Lupi confirma esta interpretación, precisando que el libro en el cual Rivière presenta a Rimbaud “como un personaje edénico, anterior al Pecado Original” se titula *Rimbaud*, y que en general “Vitier sigue de muy cerca a los exégetas católicos del simbolismo como Henri Bremond, Jacques Rivière y Paul Claudel” (“Espectros” 91). A través de la lectura de los críticos que han vinculado el simbolismo y el catolicismo, los poetas franceses constituyen, en el marco de las traducciones, el espacio principal en el cual los origenistas han podido articular lo literario y lo religioso, síntesis que ocupa un lugar importante en su propuesta. Ésta incluye otras traducciones, como las de Léon Bloy (quien según Rodríguez Feo “must have been a great bore himself” [Stevens y Rodríguez Feo 63]), Patrice de la Tour du Pin, Simone Weil, Jacques Charpier. Esta serie religiosa corresponde a otro aspecto de la propuesta origenista de la que hemos hablado poco: la “narrativa católica de la nacionalidad,” por oposición a sus contrapartes liberal y comunista impulsadas desde el *Diario de la marina* y *Bohemia*, y *Nuestro tiempo* respectivamente (Iriarte s.p., citando a Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego*).

Notamos aquí que el único texto traducido que representa la religiosidad cristiana americana es la versión que Rodríguez Feo hace de un poema del monje y poeta Thomas Merton (en el número 35R). Si bien el enfoque en el misticismo y en corrientes heterodoxas es compartido con Lezama (para quien el “cruce entre ortodoxia y heterodoxia resulta fundamental” [Iriarte, s.p.]), es indudable que introduce una línea algo distinta con un autor proveniente de los Estados Unidos.

Aunque Claudel y Rivière fueron “muy influyentes en los poetas de *Orígenes* durante sus años formativos” (Lupi, “Espectros” 87 nota 6), vemos que Vitier y Lezama se apropian de su legado de maneras distintas. Efectivamente, mientras Lezama le imprime un carácter católico a sus referentes mediante la torsión que observamos, para incluirlos en tanto entidades culturales en su sistema poético, Vitier tiene una actitud más mesurada, planteando su crítica como una forma de lectura posible y no una verdad sobre el autor. En este sentido escribe que Rimbaud “desconoce la esencia del cristianismo” (“Imagen” 12), o que “tiene sí, tal vez como ningún hombre la ha tenido fuera de los Santos, la vivencia inmediata de los efectos ancestrales del pecado, pero desconoce sistemáticamente a Cristo” (“Imagen” 13). Conjuntamente, el acercamiento de Vitier es más tradicional, siguiendo las lecturas más convencionales, a diferencia de la apropiación más inventiva y heterodoxa de Lezama.

Piñera y Rodríguez Feo, en cambio, mantienen una postura más bien hostil a estos acercamientos, ya sea desde el ateísmo (Piñera) o no. Acerca de Claudel, Piñera le comenta a Lezama en una carta: “dieron Jeanne d'Arc au bûcher, texto de Claudel y música de Honneger. Oratorio. Malo. Música sin mayor importancia. Aparatosidad claudeliana, que ya es fraudeliana, viene de fraude, y no aguento esos Cristobalcolonsucesivosquesonlosdramasdeclaudel” (*Fascinación* 280). Rodríguez Feo por su lado expresa su disconformidad con la crítica de Rivière en una carta a Stevens, en la cual se refiere al estudio *Rimbaud* ya mencionado: “I found it rather silly; his explanation of Rimbaud via calling him an innocent angel lost in this bad, confused world where he was not destined to prosper is rather childish [...] Why write such nonsense?” (Stevens y Rodríguez Feo 70).

No sin relación con lo anterior, es bastante interesante constatar que la traducción de Rimbaud aparece justo en el número que marca la separación entre Rodríguez Feo y

Lezama. Antecede al “Homenaje a Arthur Rimbaud” una nota que marca los diez años de la publicación, acompañada de una “advertencia” que relata las circunstancias de la salida de Rodríguez Feo (*Orígenes* 35L, 66). De esta manera, el conjunto de poemas de Rimbaud es, física y simbólicamente, la primera publicación que sigue la ruptura entre los editores. Kanzepolsky plantea que “la ausencia de materiales extranjeros de primera mano explica, hasta cierto punto, que *Orígenes* vuelva a traducir ‘Las iluminaciones’” (*Un dibujo* 248). Si bien compartimos este punto de vista para el caso de otras traducciones, especialmente las más extensas, que podrían corresponder a una necesidad tanto de seguir publicando material extranjero como de llenar las páginas de la revista, nos parece evidente que no es el caso de las *Iluminaciones*; nos basamos primero en el hecho de que esta entrega es significativamente más larga que las otras, con casi 100 páginas, en la información según la cual Vitier habría empezado la traducción en 1951 (Serna 3) –año en el que fecha también su “Imagen de Rimbaud”–, y por último, en el hecho de que la traducción se publica en el centenario del nacimiento del autor, ocasión para la cual debe haber sido prevista. En este sentido, es difícil explicar su publicación por la contingencia más inmediata, y en este contexto, responde a lo mucho a una voluntad de reafirmar la orientación central de la revista tras la contienda.

Si la traducción de las *Iluminaciones* es la más vitieriana de todas, la que probablemente sea más afín al proyecto de Lezama es la de “Lluvias” de Saint-John Perse, que abre el número 9 de primavera de 1946. Se trata, de acuerdo a Kanzepolsky, de una colaboración que “pertenece a ese grupo de textos selectos que los origenistas contaban entre sus máximos logros, y es posiblemente la apuesta más importante de *Orígenes* en el ámbito de la poesía francesa moderna, ya que estamos ante un gran poeta poco difundido en español en ese momento”<sup>97</sup> (*Un dibujo* 259). También se trata de una de las pocas traducciones de Lezama de nuestro corpus, y la única ocasión en la cual traduce poesía para *Orígenes*, lo que nos da cuenta de la importancia de esta traducción para el codirector, quien habría

---

97 Agrega, acerca de su recepción en el mundo hispano, que “amparándose en la extensión de sus poemas, Victoria Ocampo no lo incluye en el número de homenaje a las letras francesas, donde declara como objetivo la difusión de poetas poco conocidos en la Argentina. El número al que nos referimos aparece un año después de la traducción de “Lluvias” en *Orígenes*, por lo que otra vez los cubanos se adelantan a *Sur*” (Kanzepolsky, *Un dibujo* 281, nota 50).

conseguido él mismo la autorización de Perse para esta colaboración.<sup>98</sup> Lezama escribe además un ensayo sobre el poeta francés, “Saint-John Perse: historiador de lluvias” que le serviría de prólogo a una edición del poema por las Ediciones La Tertulia (entre 1960 y 1961<sup>99</sup>) y se incluiría en 1970 en *La cantidad hechizada*.

Se trata de un autor reputado tanto por su hermetismo, como por su independencia de todos los movimientos literarios y su rechazo de la idea de la literatura comprometida, aún en un período en el que se exilia como consecuencia de su labor en la función diplomática. En eso, corresponde a la idea que Lezama se hace de la figura del poeta. Llama la atención que haya nacido en Guadalupe, sumándose a Aimé Césaire entre los autores francófonos provenientes de las Antillas traducidos en *Orígenes*. Sin embargo, su noción de lo caribeño se acerca también mucho a la de Lezama, siendo que se considera “comme un homme du Nouveau Monde aussi bien que de l’Ancien” (Archambault 113). En este sentido, traducirlo es, para Lezama, una manera de encontrar una expresión caribeña que podría calificar de “universal” y que se aleja de las corrientes más folcloristas o populares ya mencionadas.<sup>100</sup> Se trata así de

conjurar el “peligro” de una poesía “caribeña” que acabe varada en la apología del mestizaje identitario, al estilo de Césaire y sus imitadores. La poética del Nuevo Mundo –demuestra Perse– también puede convertirse en saga bíblica, críptica alabanza a los orígenes de la Creación (Hernández, s.p.).

En este sentido, no se puede considerar de ninguna manera que “el Mare Nostrum europeo se convierte así en el Mare Nostrum caribeño” (Arencibia, “Origenistas” 316), sino que Perse es un autor que contribuye a convertir el Mare Nostrum caribeño en mar universal, o en Mediterráneo, referente origenista por excelencia.

Perse ha sido leído abundantemente como un poeta muy universal, y, en palabras de

---

98 Escribe Fernández Retamar al respecto: “al preguntar a Rodríguez Feo sobre su correspondencia con Perse, aquel me dijo que no existía. Como el único texto del poeta francés aparecido en *Orígenes* es *Lluvias* [...] y fue traducido al español por Lezama, es de suponer que fue este quien obtuvo la “expresa autorización” de marras. Ahora bien, según lo que sé, ni Lezama escribía francés ni Perse leía español, por lo que habrá que esperar a que aparezca más información para saber a qué atenernos” (“Orígenes” 301).

99 Ver, al respecto, Breyse-Chanet, “Los ceremoniales” 75, nota 47.

100 Cabe mencionar que Rodríguez Feo formula una mayor reserva en cuanto al tratamiento de lo caribeño en Perse: en una carta a Stevens, escribe acerca de un número de *View* dedicado a ese tema: “Why perpetuate that stupid, tourist-exotic vision of our tropics? M. Goll does equally bad and Alexis Leger has not quite scaped the charm of romantic misinterpretation. Although I like him, we are translating his *Pluies*, I questioned his sources and resources too” (Stevens y Rodríguez Feo 60).



Ernesto Hernández, “cada estación de su recorrido poético es, metafóricamente hablando, una isla que no pertenece a ningún archipiélago” (s.p.). Esta metáfora nos da cuenta de una poética en la que el agua juega un rol central, y que se acerca también en eso a la idea originista de insularidad, incluyendo su aspiración universal. La elección de “Pluies,” en particular, denota esta convergencia. A diferencia de los otros casos tratados hasta ahora, este poema de Perse es reciente en el momento de su traducción, siendo fechado en 1943. No queda del todo claro si su primera publicación es en Estados Unidos, como lo afirma Archambault (115), o, hipótesis con la cual concuerdan Hernández y Breysse-Chanet, en el número 10 de *Lettres Françaises* (1943), cuaderno de literatura francesa editado desde Buenos Aires por *Sur* bajo la dirección de Roger Caillois.<sup>101</sup> Se publicaría después como parte de un conjunto de cuatro poemas que también aparece bajo el sello de las *Lettres Françaises* en 1944 (Archambault 115), y que se conocería luego bajo el título *Exil*, aludiendo a la producción de Perse desde su exilio americano. La traducción de Lezama sería la primera al español (Breysse-Chanet, “Los ceremoniales” 75, nota 47), lo cual le otorga valor simbólico a esta colaboración.

“Pluies” constituye un poema representativo de la producción del “poeta del ceremonial del idioma” (Breysse-Chanet, “La otra orilla” 390), en el cual celebra la purificación y la renovación de la lengua luego del aguacero ceremonial. Este motivo de la lluvia abre el ensayo de Lezama sobre Saint-John Perse<sup>102</sup> y se concibe en la convergencia de todas las aristas de la vida: “Para un fruto que se prepara, recibir la oportunidad de la lluvia aspirada es como ir a la ópera, recibir el bautizo, las primeras consagraciones del amor, las despedidas” (“Saint-John” 295-296). Se relacionan de esta manera la vida, la cultura, lo sagrado y las fuerzas de la naturaleza en un mismo sistema poético. Lezama recurre al

---

101En esta misma publicación aparece el ensayo “Le cas Nerval,” de Emilie Noulet, en el número 7-8, del mismo año, que *Orígenes* publica en traducción en su número 7, de 1945. Se puede suponer, por consiguiente, que los cubanos tienen acceso al cuaderno argentino y lo utilizan para conseguir materiales originales y/o ideas de traducciones. El cuaderno del poema de Perse publicado por La Tertulia menciona de hecho la versión de *Lettres Françaises* como original (Breysse-Chanet, “Los ceremoniales” 75, nota 47), aparentemente con un error en la fecha de su publicación (1 de octubre de 1945 en vez de 1943). Se puede considerar que se trata de “un error en todo caso significativo, que acerca aún más la publicación a la traducción” (Breysse-Chanet, “La otra orilla” 382, nota 339).

102“La lluvia, en el poema de Saint-John Perse, para contemplarlo pronto en sus dominios, estrella de mar, medusa en el oído, acordeón líquido, poema, la lluvia es como la prueba acompañante de los reinos” (“Saint-John” 295).

motivo del agua ya desde 1937, en “El secreto de Garcilaso,” en el cual ésta “se afirma para Lezama como el elemento que otorga la transmisión, espejo que traspasa la muerte” (Breysse-Chanet, “Los ceremoniales” 58). También observamos la omnipresencia del tema del agua entre las traducciones origenistas, desde el naufragio de “Un golpe de dados” hasta “Lluvias,” pasando por el espejo valéryano y, sobre todo, el diluvio inaugural de las *Iluminaciones*. Notamos por último que, entre los poemas de *Exil* se trata del que es menos americano. Efectivamente, según Archambault, “l’imagerie de ce poème héraclitéen, où l’eau est la substance primordiale d’où découle toute fécondation, est moins tributaire de son cadre américain que n’est celle des trois autres” (Archambault 127).

En términos de elecciones textuales, la traducción de Lezama es igual de estrafalaria y desconcertante que su escritura. Si fuéramos a tratar este punto de forma exhaustiva, habría que dedicarle un estudio entero. En varias ocasiones, resulta difícil determinar si las extravagantes opciones de Lezama se deben a decisiones suyas o a limitaciones lingüísticas. Hernández se inclina por esta última posibilidad y habla así de “uno de los mejores poemas de Perse, que ni siquiera la macarrónica traducción de Lezama consigue destrozarse enteramente” (s.p.). Arencibia también se refiere a ésta como “una controvertida traducción de Lezama Lima de calidad muy cuestionada, no sin razón” (“Origenistas” 316), sin dar, desgraciadamente, mayores detalles acerca del contenido de dicha controversia. Entre los elementos más significativos, queremos destacar, en primer lugar, el hecho de que Lezama omite lo que Archambault define como las “firmas” de los poemas (116), en otras palabras, la datación y localización que sale al final de cada uno de los cuatro poemas y que los arraiga en el contexto americano. En el caso de “Pluies,” ésta lo sitúa en “Savannah, 1943.” Según Archambault, éstas son suprimidas en la edición de 1953, posiblemente “pour mieux souligner l’universalité de Saint-John Perse... ou pour occulter son ‘américanité’” (Archambault 117). Si bien Breysse-Chanet lee la traducción lezamiana como un texto que refuerza el carácter americano del original (“Los ceremoniales” 64 y 67), basa su análisis en la relación de ésta con textos de una etapa posterior de la obra de Lezama. Los referentes del poeta han ido cambiando mucho con el tiempo, y en esta primera época de *Orígenes* (estamos recién al principio del tercer año), es indudable que se acercan más a sus posiciones de las primeras revistas que a las de *La expresión americana*. El desarrollo del americanismo

en Lezama es progresivo, y ciertamente no se advierte aún en “Lluvias,” por lo menos no de manera articulada.

Algo similar ocurre en la primera línea, en la cual Lezama traduce “le banyan de la pluie” por “el árbol Banyan de la lluvia” (*Orígenes* 9, 3). Elige así mantener el nombre francés, mencionando que se habla de un árbol para que se entienda esta elección, siendo que, según explica Hernández, éste existe también en Cuba y tiene varias denominaciones locales (s.p.). Se opta así, desde las primeras palabras y en el caso de una imagen central para el poema, por un referente menos arraigado geográficamente, lo cual le resta antillanidad y/o americanidad al poema. Hernández detalla otras opciones tomadas por Lezama (sólo mencionaremos la eufemística transformación de la “éclosion d'ovules d'or” en una “eclosión de ondas de oro,” en la tercera estrofa) y concluye que el poeta “imaginó a Perse al mismo tiempo que lo traducía” (s.p.), lo cual relaciona con su insuficiente manejo del idioma de Molière, pero que también, hemos visto, aquello es una constante en el tratamiento de Lezama de los poetas franceses. Breyse-Chanet en cambio hace hincapié en la dimensión apropiativa inherente al ejercicio traductor de Lezama, de acuerdo a las lógicas transculturadoras que postularía luego en *La expresión americana*. Aunque no compartamos todo su interpretación, nos parece que tiene el mérito de descentrar las categorías de análisis y de abordar esta traducción desde el punto de vista más general de la articulación del sistema poético de Lezama, quien sin duda es el traductor más transculturador de *Orígenes*.

En cuanto a la relación de esta colaboración con el resto del número en el cual aparece, observamos que el propio Lezama se refiere a este tema en una carta a Rodríguez Feo, afirmando que “este número debe tener la calidad de un *maestoso*. Al procesional de Perse, seguirá el reflexionable de Eliot, revisado por mí como un benedictino que limpiase el arroz” (*Mi correspondencia* 38). Así, vemos que, otra vez, en la perspectiva de Lezama, la grandeza se alcanza mediante la yuxtaposición de elementos altamente heteróclitos. En ambos casos, el valor proviene no tanto de los contenidos de los textos, sino que del hecho de que se trate de primeras traducciones y que sus autores hayan autorizado su publicación, lo cual se menciona en una nota en la página 46.

Se traducen, en *Orígenes*, otros poetas franceses contemporáneos, vinculados de lejos o de cerca con el movimiento surrealista, con el cual se establece un vínculo ambiguo del

que la crítica no ha dado cuenta de manera muy minuciosa. Se observa por un lado una diferenciación radical, por ejemplo cuando Vitier escribe que no hay en *Orígenes* “ninguna huella [...] de recepción militante de los *ismos*, ni siquiera del más poderoso y perdurable de ellos, el surrealismo, que precisamente durante los años de nuestras revistas alcanzó su mayor resonancia en Nueva York, en México y en varios países de las Antillas” (cit en Kanzepolsky, *Un dibujo* 254). Por otro, sin embargo, esto no es del todo cierto, ya que se publican, aparte de las reproducciones de obras y textos de artistas visuales pertenecientes a o influidos por el surrealismo (Marc Chagall, Wifredo Lam, André Masson, Giorgio de Chirico, Cundo Bermúdez), poemas de autores como Paul Eluard, Louis Aragon, René Char, Henri Michaux e incluso Aimé Césaire, cuyo poema “Batouque” constituye una de las colaboraciones más surrealistas de nuestro corpus y será tratada en el punto 4.3.3. Vemos por lo tanto que no son pocos estos autores, pero en varios casos, también se distinguen por su relativo distanciamiento de ésta. Así ocurre con Paul Éluard, de quien se publica una serie de “Poemas” en el número 5 (1945), en versión del chileno Alberto Baeza Flores, él mismo vinculado con el surrealismo<sup>103</sup>, pero a quien Lezama también dedica un texto elogioso (que permanece inédito hasta 1992 [“Sobre Paul Eluard” 140]), y con René Char, publicado en el número 36R en versión de Rodríguez Feo. En este último caso, se puede considerar que refleja la línea más personal de éste, al haberse ya producido el quiebre con Lezama. Rodríguez Feo conoce a Char en su viaje de 1953, el cual según Kanzepolsky “parece haberle servido [...] para consolidar una opción estética diferente de la de Lezama” (*Un dibujo* 229-230), aunque no se observe muy claramente en *Orígenes*, ya que Rodríguez Feo publica ahí una sola traducción posteriormente a su viaje (la de Char precisamente). Lo traduce luego para *Ciclón*, lo cual demuestra una inclinación particular por el poeta francés. Aragon, también en traducción de Rodríguez Feo, y Michaux (“one of the most independent modern poets” [Fowlie 118]), en versión de Roger Ferrán, son publicados en los números 11 y 12 (1946).<sup>104</sup> Vemos por lo tanto que, salvo Char, quien es traducido en uno de los números dirigidos exclusivamente por Rodríguez Feo, estos poetas se concentran más bien al

103Codirige, en República Dominicana, *La poesía sorprendida*, revista más cercana al polo surrealista que publica también a Éluard, entre otros autores vinculados a esta corriente (González de Garay).

104El interés de Rodríguez Feo por éstos queda de manifiesto en una carta a Stevens en la cual le pregunta por autores franceses recientes, mencionando específicamente estos dos nombres (Stevens y Rodríguez Feo 59-60).

principio de la publicación.

Uno de los aportes distintos de esta línea, en comparación con los autores tratados hasta ahora, es lo que Fowlie define como “the ambition of this younger generation” que consistía “in general, to recall the poet to reality after the long experimentation of poetry with language, with the symbol, with the poet's hieratic role” (Fowlie 119). Agrega: “The newer writers felt a greater desire for communication, for immediate communication with the reader” (119), especificando que esta tendencia ya se observa en Eluard, Supervielle y Michaux. Vemos por lo tanto que los escritores que pertenecen a la alternativa vinculada con Rodríguez Feo aunque minoritarios en el grupo de los francófonos, son a la vez más jóvenes que los elegidos por Lezama y Vitier, pero también, apelan a una concepción más concreta de la poesía.

En el ámbito de las traducciones de poesía en francés, se distinguen por lo tanto dos líneas principales, una vinculada al simbolismo y a su recepción católica, y la otra a un surrealismo superado. La primera corresponde a la línea central del origenismo, en torno a coordenadas como el artempurismo y la figura del poeta demiurgo, aunque con variaciones en la lectura católica (centrada sin embargo en la figura de Claudel). La línea alternativa está conformada por Rodríguez Feo, aunque incluye otros colaboradores ocasionales. En términos generales, los autores traducidos tienen en común el hecho de ser de nacionalidad francesa, pero con dos representantes de las Antillas. Vemos también que el recurso al poema en prosa y/o los experimentos en torno a éste son transversales (Rimbaud, Mallarmé, –dependiendo de las opiniones–, Perse y Michaux). Para cerrar este punto, quisiéramos destacar el hecho de que la poesía pura, muy representada en esta sección de corpus, es un fenómeno principalmente francés –por lo menos en sus inicios–, y eso a pesar de haberse originado en el pensamiento de Poe. Efectivamente, “Poe's ideas had little direct influence on Eng[lish]- speaking critics and poets; the idea of p[ure]. p[oetry]. was mainly an importation from France” (Fishman y Brogan 1007). En este sentido la poesía anglosajona sigue caminos bastante distintos, como veremos a continuación, y constituye el contexto ideal para el desarrollo de una línea alternativa que meramente figura esbozada entre las traducciones desde el francés.

### 3.4 Autores traducidos desde el inglés. El modernismo anglo-americano

Como hemos visto con anterioridad, el segundo polo lingüístico-cultural representado en el corpus origenista de traducciones es el de las letras anglosajonas. Consideraremos aquí tanto los textos de autores ingleses como norteamericanos, ya que se estima que conforman una unidad cultural significativa, por lo menos desde el punto de vista de las poéticas expuestas y del campo cultural cubano. La misma Kanzepolsky, aunque separa los dos ámbitos, se refiere al *continuum* que se observa entre ellos (*Un dibujo* 265). En común tienen el hecho de tratarse (salvo Chesterton) de autores contemporáneos –aunque de generaciones distintas–, “en un movimiento que apuesta a la construcción y difusión de un nuevo canon” (Kanzepolsky, *Un dibujo* 189). Éste está centrado en el modernismo, tanto inglés como norteamericano, del cual varios de los autores traducidos son representantes canónicos. En esta serie, “brillan dos de sus tesoros más valiosos” que son T. S. Eliot y Wallace Stevens (Kanzepolsky, *Un dibujo* 155).

Se observa sin embargo una neta primacía de los poetas norteamericanos (T. S. Eliot,<sup>105</sup> Wallace Stevens, William Carlos Williams, y, más marginalmente, Lee Ver Duft, John Malcolm Brinnin y Thomas Merton) por sobre los ingleses (W. H. Auden, Stephen Spender, G. K. Chesterton, incluyendo el galés Dylan Thomas), tanto en términos cuantitativos que si consideramos el lugar que se les otorga en la revista. En efecto, los primeros suman más traducciones y más páginas, a la vez que abren varias veces la revista (a través de Stevens y del ensayo de Matthiessen sobre Eliot), lo cual no es el caso de ninguno de los ingleses. Estos últimos también son publicados más bien hacia el final de la vida de la revista (el primero de ellos, Spender, aparece en el número 17, mientras los norteamericanos se concentran en los inicios de la publicación). Como afirma Kanzepolsky, con la salida de Rodríguez Feo, desaparece la literatura norteamericana de *Orígenes* (*Un dibujo* 209), salvo de los números dirigidos por el mismo, en los que publica la “Canción para Nuestra Señora de la Caridad del Cobre” de Thomas Merton (número 35R) y “La Isla del Placer” de W. H. Auden (36R).<sup>106</sup> Aparte de éstos, el último poema escrito por un norteamericano es “Burnt

<sup>105</sup>Aunque para la fecha ya había obtenido la nacionalidad inglesa, lo consideramos como parte del primer grupo.

<sup>106</sup>Al revés de Eliot, este último había obtenido, al momento de su traducción, su nacionalidad estadounidense hace varios años. Salvo la presente mención, elegimos considerarlo como parte del conjunto inglés.

Norton,” de Eliot, en el número 22.

Esto pone en evidencia el rol preponderante de Rodríguez Feo, quien se vale de sus contactos en Estados Unidos y de sus estadias en el extranjero para conseguir las colaboraciones. Como hemos ya mencionado, el coeditor de *Orígenes* estudió la literatura norteamericana en Harvard y, durante la publicación de la revista, reside por estadias en Estados Unidos. También viaja a Inglaterra en 1953, pero parece que el campo norteamericano es el lugar de su contacto con muchos escritores ingleses. Está por lo tanto, inmerso en el campo anglosajón y conoce personalmente a varios de los autores a los que incorpora y traduce (es el caso de Spender, Williams, Eliot y Stevens, por ejemplo), los cuales a su vez lo recomiendan y le facilitan el contacto con otros autores. En este sentido, el habitus de Rodríguez Feo tanto como factores de orden concreto entran en juego en el proceso de traducción entendido en un sentido amplio. Ahora bien, si la traducción de autores anglófonos constituye, en *Orígenes*, un aporte indudable de Rodríguez Feo,<sup>107</sup> no es correcto afirmar, como lo hace el mismo coeditor, que “Lezama y Cintio Vitier traducen a algunos escritores franceses, pero la mayoría es –son– norteamericanos. Que es una cosa nueva, no solamente en Cuba sino también en América Latina” (Rodríguez Feo “Las revistas” 42), y esto por dos razones. Hemos visto, por un lado, que la traducción desde el francés está lejos de ser marginal, y toma cada vez más importancia, tanto en *Orígenes* como en la producción propia de Rodríguez Feo. Por otro lado, es errada la afirmación según la cual sería una novedad el foco en los autores norteamericanos, que se traducían hace unas décadas tanto en Cuba como en otros países latinoamericanos. Incluso los origenistas los integran en sus revistas tempranas, y si bien la labor de Rodríguez Feo es más sistemática, está lejos de ser aislada. Es cierto, sin embargo, que se recibe, entre los miembros del grupo, con bastante reserva, por no decir hostilidad. Esto se evidencia, por ejemplo, en una carta en la que Vitier le escribe a Rodríguez Feo: “¿Que si me gustó el número de Otoño? ¡Desde luego! Pero le confieso que me aliviaría ver un número *sin ninguna* traducción (aunque lo de Joyce y Williams es delicioso)” (cit en Kanzevolsky, *Un dibujo* 214, nota 8, cursivas del autor). Vemos por ende que el problema no es con los autores traducidos (aunque en ciertos

---

<sup>107</sup>Kanzevolsky nota de hecho que, proporcionalmente, *Ciclón* publica más colaboraciones norteamericanas que *Orígenes* (*Un dibujo* 210).

casos se venga a sumar esta dimensión), sino que la idea misma de la difusión de traducciones.<sup>108</sup> Se suma a ello el sentimiento de rechazo frente a la cultura estadounidense.

No obstante, éste es un punto de vista que Rodríguez Feo comparte y que incluso le comenta en una carta a Wallace Stevens.<sup>109</sup> Por lo tanto, la selección de autores traducidos responde también a una voluntad de distanciarse de las formas hegemónicas de la cultura estadounidense, especialmente la cultura de masas, la cual se manifiesta en la crítica formulada por estos autores y recuperada por los origenistas. Éstos ven en ella una “relación de contigüidad con respecto al vínculo que postulaban con su propio campo intelectual o con la zona de éste ‘dominada’ por la cultura de masas” (Kanzepolsky, *Un dibujo* 157). Así, los poetas elegidos para su publicación en *Orígenes* representan “la ‘otra posibilidad’ de la cultura norteamericana” (Kanzepolsky, *Un dibujo* 160). A diferencia de Kanzepolsky, quien plantea que el vínculo de los origenistas con la literatura norteamericana es innovador, sostenemos, de acuerdo con Rafael Rojas, que esta forma de rescatar la crítica desde dentro de Estados Unidos se observa también en la *revista de avance* y se remonta a Martí. Así, “en la lectura que Martí hizo de Emerson, Thoreau o Whitman, encontraban una estrategia de traducción por la cual un discurso naturalista y humanista era transformado en plataforma crítica del expansionismo, el racismo y la corrupción de la democracia en Estados Unidos” (Rojas, “Poesía” s.p.). Aunque no reconozcan la filiación, los origenistas se inscriben así en una línea de la recepción ya bien establecida.

El mejor ejemplo de ello es el mismo Eliot quien, como sabemos, incluso termina por abandonar su nacionalidad estadounidense a cambio de la inglesa. Se trata de hecho de uno de los modernistas más traducidos en *Orígenes*, sobre todo si consideramos la extensión de las colaboraciones. Aparece el segundo de sus *Cuatro Cuartetos*, “East Coker” en el número 9 (primavera de 1946) y el primero, “Burnt Norton” en el número 22 (verano de 1949), ambos en traducción de Rodríguez Feo. “La traducción de ‘Burn Norton’ [sic] de T.S. Eliot fue específicamente autorizada por el autor para que Rodríguez Feo la publicara en la revista”

<sup>108</sup>Por lo que hemos visto en el punto anterior se deduce que Vitier debe haber matizado esta opinión en algún momento, ya que se encarga personalmente del tema de las traducciones tras la salida de Rodríguez Feo (la de Max Henríquez Ureña de los poemas de Dylan Thomas es la única que no es de él).

<sup>109</sup>“Amazing how mediocre taste will pervade when the nation who backs it up is powerful enough. The world will in time be inundated by vulgar, detestable American products, because America is all powerful and can deliver the goods. Example: *The Readers' Digest*...” (Stevens y Rodríguez Feo 63-64). La elección de una publicación masiva como ejemplo caracteriza este rechazo.



(Arencibia, “Origenistas” 316), lo cual se especifica en una nota al pie de la primera página de la traducción. También es el caso de “East Coker,” para el cual se incluye una nota al final del número (*Orígenes* 9, 46). Estas autorizaciones son conseguidas por Rodríguez Feo, primero por correo, y luego al conocer personalmente a Eliot en Estados Unidos en 1947 (*Mi correspondencia* 17). Cuenta Rodríguez Feo que en esa ocasión, Eliot le “dijo que le complacía mucho que [se] ocupara de otro de sus cuartetos y que semejante trabajo debía representar para cualquier traductor una tarea titánica” (*Mi correspondencia* 18). Observamos de nuevo la tendencia hiperbólica del coeditor quien afirma haber sido el primero en vertirlo al español (Rodríguez Feo, “Las revistas” 42). Si bien en lo que respecta a los *Cuartetos*, esta afirmación es parcialmente correcta,<sup>110</sup> ciertamente no se puede aplicar a la obra del poeta en general. Efectivamente, Eliot ha sido traducido ya desde inicios de los '30, con “The Waste Land” en el número 26-27 de *Contemporáneos*, en versión de Enrique Munguía Jr. (Julio-agosto 1930) y “The Hollow Men” en el n. 33 (febrero 1931), en traducción de León Felipe, y luego en *Sur* y otras revistas argentinas. Además, incluso en el círculo origenista, Eliot ya es publicado en *Espuela de Plata* y *Clavileño*, en este último caso con un fragmento de “La Roca” en el que “se leía el lamento por la irreligiosidad y el desencanto en las ciudades modernas.” En un movimiento similar al que expusimos en el caso de los poetas simbolistas, “Whitman y Eliot acababan catolizados en las versiones de Baquero, Vitier y Diego” (Rojas, “Poesía” s.p.).<sup>111</sup>

De todos modos, traducir los cuartetos enteros –podemos imaginar que ésta era la idea de Rodríguez Feo, ya que se anuncia en 1948 la publicación del tercer cuarteto (Rodríguez Feo, *Mi correspondencia* 102), “The Dry Salvages,” que no llega a aparecer– es una apuesta original. Da cuenta del afán de difundir novedades muy renombradas, en primera traducción, y se evidencia el interés de Rodríguez Feo por la obra de Eliot, y en

110“Sin embargo, en su minucioso artículo “T. S. Eliot en la Argentina: 1930-1990” [...] el crítico [Fabián O. Iriarte] habla de una traducción fragmentaria del “Primer cuarteto” aparecida el 21 de agosto de 1939 en la revista argentina *El hogar*: Más adelante señala que en 1956 y 1959 aparecerán en Argentina las dos versiones que se convertirán en el texto standard en castellano de los *Four Quartets*; ellas son la de Vicente Gaos y la de Juan Rodolfo Wilcock respectivamente” (Kanzepolsky, *Un dibujo* 147, nota 42).

111La relación entre la construcción de Occidente y el cristianismo es un elemento compartido entre Eliot y Lezama, en cuya perspectiva “el substrato, el fundamento de Europa/Occidente, aquello que permite hablar de una cultura común en la que el cubano incorpora a América, es la compartida raíz cristiana” (Kanzepolsky, *Un dibujo* 232). Kanzepolsky subraya la convergencia de esta posición de Lezama con la de Eliot, que, no obstante, el cubano no rescata, e incluso critica, como veremos a continuación.

especial los *Cuartetos*, con la publicación, en el segundo número, del ensayo crítico de Francis O. Matthiessen acerca de este conjunto. En este sentido, es significativo que el texto del que fue su profesor en Harvard aparezca entre los primeros materiales traducidos, en versión del propio Rodríguez Feo. Este ensayo sirve como introducción y guía de lectura para la traducción del coeditor, que, de acuerdo a la costumbre origenista, se publica sin notas o aparato crítico. Al abrir el análisis de la manera siguiente: “en el desarrollo de un artista ciertas fases pueden aislarse y desafiar nuestra comprensión de las mismas como conjuntos” (*Orígenes* 2, 3), Matthiessen plantea claramente el afán de contribuir a la comprensión de los *Cuatro Cuartetos*, situándolos en la obra eliotiana, y Rodríguez Feo se hace eco de esta voluntad esclarecedora. Si bien ambos editores “estaban atentos a [los] itinerarios [de Eliot]” (Kanzepolsky, *Un dibujo* 195), en el caso de Lezama, la publicación le interesa ciertamente más desde el punto de vista del prestigio de un autor famoso y en vías de canonización que por su contenido o su poética, que critica en otras instancias, y eso a pesar de tener varios puntos en común. Así, la inclusión de Eliot en *Orígenes* puede ser vista desde esta relación ambivalente con el origenismo. Efectivamente si bien, con Eliot, Rodríguez Feo opta por una tradición distinta a la política del origenismo nuclear, ambas comparten ciertos elementos, lo cual facilita la inclusión del autor.

El primero, de acuerdo a lo planteado anteriormente, es el hecho que Eliot encarna perfectamente la “otra posibilidad de la cultura norteamericana” mencionada arriba, y que Kanzepolsky relaciona con la figura de Poe retratada por Rubén Darío en *Los raros*: “Por voluntad de Dios suele brotar de entre esos poderosos monstruos, algún ser de superior naturaleza, que tiende las alas a la eterna Miranda de lo ideal. Entonces, Calibán mueve contra él a Sicorax, y se destierra o se le mata” (cit en Kanzepolsky, *Un dibujo* 160). En el primer caso se encuentra Eliot, quien, al igual que varios de sus contemporáneos elige expatriarse en Europa, lugar que considera más propicio a su desarrollo literario. A la vez, su poesía contiene una dimensión crítica que apunta principalmente a la desintegración social y al vacío valórico, que se percibe desde Cuba como una crítica desde dentro del sistema literario dominante. Se lee entonces desde la misma perspectiva que una figura como la del filósofo George Santayana (Kanzepolsky 190-191), entre otros, ya que se considera que “la mayoría de los intelectuales americanos han escapado a Europa en busca de un ambiente

más en armonía con sus ideales artísticos: Gertrude Stein, Ezra Pound, T. S. Eliot, y otros. T. S. Eliot, como su compatriota Henry James, se ha hecho súbdito inglés” (Rodríguez Feo, cit en Kanzevolsky, *Un dibujo* 191).<sup>112</sup>

En términos estéticos también comparte con la poética lezamiana ciertos rasgos, especialmente la profusión de referencias eclécticas que remiten a tradiciones distintas. Pacheco menciona “las antigüedades modernizadas por Ezra Pound y otros poetas del renacimiento norteamericano” (331) como Eliot, como novedades recuperadas e introducidas por la “otra vanguardia” en América Latina, en específico por De la Selva. Aunque en el caso de Lezama no sea parte de una poética afín y sea difícil, en términos generales, seguir el rastro de esos trasposos, se puede concluir que existe por lo menos cierta similitud en el tratamiento de las referencias y tradiciones culturales en Eliot y el barroco lezamiano. De los autores anglófonos traducidos, es probablemente uno de los más cercanos a la línea de Lezama. Sin embargo, en el escaso tratamiento que hace el cubano de la obra eliotiana, no hemos encontrado menciones de estos elementos, sino que se enfoca más bien en las divergencias, formulando una crítica bastante explícita. Ésta se inicia con la publicación de una nota de William Butler Yeats sobre Eliot que Lezama traduce para *Nadie Parecía*. En ella, se enfatiza el carácter intrascendente de la poesía de Eliot, que se califica de arte “gris, frío y estéril,” que remite sin imaginación a una “vida sin pasión.” Esta intrascendencia es vinculada con la dimensión más cotidiana de la poesía de Eliot, cuando Yeats escribe que éste “ha ejercido una influencia tan grande sobre sus contemporáneos porque nos ha descrito hombres y mujeres entrando y saliendo de la cama por mero hábito.” La “modesta llaneza” de su obra se extiende al aspecto formal, en el cual se considera que “repulsa de todos los ritmos y metáforas usados por los más populares románticos” resultando en una “rítmica insipidez.” Se critica también la carencia emocional en la religiosidad de “un protestante por descendencia de Nueva Inglaterra” (Yeats 7), lo cual puede relacionarse con el punto de vista lezamiano. Por último, se establece una

---

<sup>112</sup>James es otro de los favoritos de Rodríguez Feo, quien terminó sus estudios en Harvard con una tesis sobre su narrativa (Coyle y Filreis 27) y tradujo un ensayo suyo sobre Balzac para *Orígenes* (“Honorato de Balzac,” publicado en el número 26 de 1950). También emprendió la traducción de *The Portrait of a Lady*, que abandonó luego de que saliera otra versión en español (la de Mariano de Alarcón por Emecé, 1944 [Stevens y Rodríguez Feo 45]). Esto nos habla de la importancia del factor de la primicia en el proyecto traduccional, ya que sin ella, éste puede llegar a perder totalmente su relevancia.

diferenciación entre varias etapas de la obra de Eliot: “solamente en sus primeros versos habló en la gran manera,” como por ejemplo en “The Hollow Men,” por oposición a “The Waste Land.” Es significativo que justamente el primero de estos poemas haya sido publicado en *Espuela de Plata*, en traducción de Gastón Baquero (n. 4, 1940) quien curiosamente omitió el primer epígrafe (el famoso “Mistah Kurtz – he dead”). Este poema es coherente con el tema de “la situación del hombre en un mundo moderno que los colaboradores consideran desestructurado” que Iriarte establece como preocupación central de *Nadie Parecía* (s.p.), pero que puede ser observada también en otras ocasiones. No obstante ciertos puntos de encuentro, para Rojas, la crítica de Yeats retomada por Lezama “era un cuestionamiento sinecdótico de todo el modernismo americano” (“Poesía” s.p.).

También le atribuye a Yeats la idea de la mundanidad de Eliot (“Poesía” s.p.), elemento que observamos en el fragmento citado arriba y que Lezama menciona en varias ocasiones. El cubano rechaza, sobre todo, la institucionalización y la mercantilización de la cultura que se imputa a los Estados Unidos (Kanzepolsky, *Un dibujo* 180) y de la cual Eliot sería uno de los representantes. Escribe:

nuestra época tiende a convertirlo todo en espectáculo. Gide y Eliot reciben premios, se les engorda la bolsa y el rey con todas las candilejas les entrega el cheque y el pergamino. Si Lautréamont hubiese vivido en nuestros días, le damos también el premio Nobel y el derecho a no hacer cola para entrar al cine. El aburrimiento es total y parece que todas las obras van a recibir su premio (cit en Kanzepolsky, *Un dibujo* 180-181).

Se observa así su “repudio a los escritores que aceptan las reglas del mercado del arte” (Kanzepolsky, *Un dibujo* 181), al igual que los poetas profesores, reforzando el principio de jerarquización autónomo que caracteriza la posición de *Orígenes* en el campo cubano.

Otro elemento de la poética eliotiana que es compatible con el origenismo es su proclamada eurofilia. En este sentido, ambos proyectos buscan insertarse en una tradición similar (aunque no igual). “Eliot profesaba una enorme pasión por lo que sentía como la unidad de la cultura europea que trazaba una línea simbiótica e indisoluble desde Virgilio a Dante hasta los más inmediatos antecesores poéticos de Eliot como Baudelaire y Mallarmé” (Walsh 1075). Esta lectura se evidencia también en el ya citado ensayo de Matthiessen, quien establece esta relación de Eliot con Mallarmé en torno a su preocupación por “purificar el idioma de la tribu” (Mallarmé cit en *Orígenes* 2, 15). Sin embargo, no se comparten todas las

referencias, y escribe Rojas que si Lezama conocía la lectura de Eliot de Virgilio y Dante, su concepto del barroco hispano lo lleva por caminos distintos al clasicismo y anglicanismo de Eliot, con sus referentes anglosajones (“Poesía” s.p.).

Aún así, se puede suponer que esta parcial afinidad es uno de los elementos, junto con la ausencia de traducción de esta obra, que llevó Rodríguez Feo a traducir dos de los *Cuartetos* y Lezama a acceder a publicarlos y alegrarse de este logro. Efectivamente, se trata de poemas en los cuales Eliot despliega su eurofilia y hace alarde de su conocimiento de la tradición europea. En este conjunto en particular, “Eliot consigue dejar bien patente [...] la impronta de las grandes formas poéticas de la tradición europea, e incluso se permite el lujo de rendir un homenaje inequívoco a figuras tan señeras como Dante y Mallarmé” (Walsh 1076). La elección de traducir “Burnt Norton,” aparte del atractivo de la primera traducción, también puede ser entendida desde la vinculación con Mallarmé (mediante una alusión en la segunda parte). Más generalmente, la publicación de los *Cuartetos* da cuenta del interés por esta faceta de Eliot, en la cual se centra la recepción origenista.

Además, representan un momento particular en la obra del poeta, más alejado de su ironía inicial y más reflexivo. Incluso entre los mismos *Cuartetos*, afirma Matthiessen que “*Burnt Norton* es el poema más denso filosóficamente” (*Orígenes* 2, 9) y que “las tres partes centrales de *East Coker* son de lo más sombrío que ha escrito Eliot, y termina declarando que su carrera, que ha transcurrido entre dos guerras, son ‘veinte años en gran parte malgastados’” (*Orígenes* 2, 10).<sup>113</sup> Por otro lado, y desde el punto de vista formal, los *Cuartetos* también constituyen un hito en la poética eliotiana, que el ensayo de Matthiessen resalta. En efecto, éste “trabaja el pasaje de Eliot de la búsqueda de una lengua moderna, un idioma coloquial que sea ‘propia mente moderno’, a un momento de ‘elaboración musical’ de esa misma lengua, una vez que se ha conseguido la madurez,” lo cual va a la par con una recuperación de las formas tradicionales (Kanzepolsky, *Un dibujo* 197-198). En este sentido, se inscribe también en un eje de las preocupaciones origenistas por las formas poéticas y el

---

<sup>113</sup>Esta afirmación se puede leer en el marco de la constitución de la figura del hablante en ciertos sectores del modernismo anglosajón. Mientras en los puristas franceses aparece muy poco la subjetividad del hablante, éste tiene una caracterización más compleja en la poesía modernista. Refiriéndose a De la Selva, pero en palabras que caracterizan a la “otra vanguardia” en general, Pacheco escribe que “el primer desplazamiento lo sufre la representación del poeta mismo como hablante” (330) y que tiene que ver con cierto desencanto en el ejercicio de la poesía.

rescate de la tradición. Escribe el crítico que, “así como Donne, en sus últimas obras, regresa al modelo convencional del soneto, de que se había burlado en los ritmos rotos de sus primeros poemas, Eliot ahora cree que existe ‘una tendencia a retornar a modelos fijos, casi elaborados’, después de un período en que habían sido abandonados” (*Orígenes* 2, 4).

No obstante, Matthiessen también destaca el recurso a giros coloquiales en los *Cuartetos*: “Eliot, no menos que Yeats, ha contribuido a restaurar en la poesía los tonos coloquiales que las formas ornamentales y la dicción de fin de siglo habían asfixiado” (*Orígenes* 2, 4). Más que en el equilibrio, como lo plantea Matthiessen, es en la tensión entre registros coloquial y formal (“la unión de los contrarios” [*Orígenes* 2, 4]) que se realiza completamente la poesía de Eliot. Es por ejemplo el caso en la segunda sección de “East Coker,” en la cual Eliot empieza con una parte más lírica en tetrámetros yámbicos (con ciertas variaciones), para criticar en seguida este pasaje: “That was a way of putting it –not very satisfactory: / A periphrastic study in a worn-out poetical fashion, / Leaving one still with the intolerable wrestle / With words and meanings...” volviendo al verso libre. Vemos así que en este caso, más que una vuelta a las formas tradicionales, el uso de estructuras métricas regulares está presentado de manera ambivalente a través del comentario irónico. Aquí, la yuxtaposición de estructuras métricas regulares y de verso libre apunta, en parte, a evidenciar lo agotado de estas formas tradicionales a la vez que Eliot recurre a ellas. Esta ambigüedad se pierde en la traducción de Rodríguez Feo, quien no traduce las rimas ni la elaboración métrica –aunque vale la pena notar que ésta parece ser la opción más común entre los traductores de Eliot (Walsh 1076), a pesar de ciertos intentos (ver por ejemplo Pujals 66-67). Resulta por ende imposible captar la ironía del comentario eliotiano acerca de lo insatisfactorio de su intento formal y se pierde entonces toda la reflexión en torno a la forma poética que es uno de los aciertos de los *Cuartetos*.

Se observa un caso similar en el tratamiento textual de la tercera estrofa de la primera parte de “East Coker,” en la cual el traductor pasa totalmente por alto la variación de registro que se observa en el poema de Eliot y que “constituye uno de sus grandes logros y, por consiguiente uno de los mayores desafíos para sus traductores” (Walsh 1081). A pesar de un grado bastante alto de fidelidad al original, especialmente en la división de los versos, Rodríguez Feo elige no dar cuenta del carácter ostensiblemente arcaico del lenguaje ocupado

por Eliot en el pasaje mencionado, para lo cual podría haber recurrido a una forma antigua del español. Opta, en cambio por una versión en el mismo lenguaje que el resto del poema,<sup>114</sup> eludiendo este procedimiento y normalizando así el texto mediante el uso de un lenguaje más cercano al común y más accesible para el lector.

Vemos por lo tanto cierto grado de normalización del texto en la traducción de Rodríguez Feo, especialmente en asuntos de índole formal. Sin embargo, es problemático postular un vínculo con un proyecto articulado del traductor o con algún énfasis consciente en los aspectos más conversacionales de estos poemas, por dos razones principales; la primera es el hecho de que, si bien Rodríguez Feo normaliza ciertos pasajes, en otros casos le imprime un carácter excesivamente formal a ciertos versos, que, en el original, fluyen con más naturalidad.<sup>115</sup> La segunda es que su tratamiento de los elementos mencionados arriba produce precisamente una dilución de la reflexión eliotiana en torno a la forma y su tratamiento ambivalente e irónico de la métrica tradicional. Así, si bien “la observación de Matthiessen, a propósito de la presencia de giros conversacionales en Eliot y el modernismo, se confirma en [el] interés por la poesía coloquial norteamericana de los 50, en *Ciclón*” (Rojas, “Poesía” s.p.), notamos que se trata aquí de un interés más bien difuso, que no alcanza a reflejar la complejidad de la propuesta eliotiana en este ámbito.

Observamos un ejemplo paradigmático de este interés por el coloquialismo en la traducción de una figura como William Carlos Williams, quien representa una posición totalmente distinta en el campo del modernismo norteamericano, contraponiéndose a Eliot en varios aspectos clave. Se trata de una colaboración gestionada por Rodríguez Feo, quien está en contacto con el autor y afirma disfrutar de su poesía.<sup>116</sup> Aunque se traduce muy poco en *Orígenes*, se trata de una de las elecciones más atrevidas entre los poetas anglosajones y uno de los representantes de las poéticas más alejadas del origenismo, de sello más

---

114 Traduce “The association of man and woman / In daunsinge, signifying matrimonie— / A dignified and commodious sacrament. Two and two, necessarye coniunction, / Holding eche other by the hand or the arm / Whiche betokeneth concorde...” por “La asociación del hombre y la mujer / Bailando significando matrimonio— / Un decoroso y cómodo sacramento, / Dos y dos, necesaria unión, / Asidos de la mano o del brazo / Que representa concordia...” (*Orígenes* 9, 22).

115 Traduce, por ejemplo, “Quick, said the bird, find it, find it” por el españolísimo y poco idiomático: “Presto, dijo el ave, descubridles,” (*Orígenes* 22, 10), eliminando de paso la repetición que enfatiza aquí la oralidad de la interjección.

116 “I like his poetry and find some pleasure in reading it; something I cannot say for everyone else” (Stevens y Rodríguez Feo 95-96).

rupturista. A diferencia de otros poetas modernistas, tiene un carácter más distintivamente americano, aspecto que el autor busca resaltar en su obra. Vemos, aquí también, que aunque haya una línea general en la traducción de autores anglófonos, se distinguen varias propuestas dentro del mismo grupo, e incluso en este ámbito existe una línea alternativa.

“The Bitter World of Spring,” el único poema de Williams en *Orígenes*, aparece en versión bilingüe, traducido por Rodríguez Feo, en el número 3 (1944). Ésta parece haber sido incluso su primera publicación en inglés, lo cual explicaría que aparezca en ambos idiomas, seguida por una edición en *The Quarterly Review of Literature* en 1945 y luego como parte de *The Clouds* en 1948 (Williams 471). En este sentido, la primicia de esta colaboración es total, ya que se trata también de una primera traducción. No se trata, sin embargo, de la primera traducción al español de Williams, como lo afirma Kanzepolsky (*Un dibujo* 195), ya que el norteamericano aparece también en las páginas de la *revista de avance*, con un fragmento del ensayo “Note on the Art of Poetry” (Rojas, “Poesía” s.p.). Sin embargo, Williams alcanzaría su mayor difusión en los años posteriores a *Orígenes*, al pasar a ser “una referencia muy importante para la generación siguiente, tanto dentro como fuera del ámbito del inglés” (Kanzepolsky, *Un dibujo* 195), debido a que encarna una línea distinta al modernismo erudito y elitista de Eliot o Pound, que tiende a agotarse en la segunda mitad del siglo XX.

Así, al igual que muchos de los autores traducidos en *Orígenes*, Williams tiene un interés particular por la naturaleza del lenguaje poético. Sin embargo, sus inquietudes lo llevan por un camino bastante distinto, y precisamente en este ámbito se cristalizan sus divergencias con Pound y Eliot, como lo nota también Kanzepolsky (*Un dibujo* 221 nota 34). Elegir a Williams es, entonces, optar por una serie de coordenadas que remiten al coloquialismo americano. Se trata efectivamente del más coloquial de los modernistas traducidos, y conjuntamente, del menos elitista y más prosaico. Ofrece una mirada irónica e intrascendente hacia el hecho poético, y critica el aspecto místico de la poesía eliotiana (en una interpretación opuesta a la crítica de Yeats retomada por Lezama), llamando a éste un “subtle defamer of poetry” y afirmando que “Eliot as a mystic is to poetry a disgusting disease” (Williams y Burke 86). Su crítica abarca también los aspectos formales, en los cuales considera que Eliot es “a conformist in metre as well as other things” (cit en Walsh



1076, nota 10). Los experimentos de Williams con un verso libre y muy corto remiten al habla de los norteamericanos, lengua que, a diferencia de Eliot, define como distinta del inglés estándar. Rodríguez Feo está al tanto de este aspecto del proyecto de Williams, quien le ha comentado en persona su “constant preoccupation with how to say things in a new manner [...] He was obsessed with finding an American rhythm, and thus to describe the American scene in a new language” (Stevens y Rodríguez Feo 95).

La elección del poema traducido, aparte del ya mencionado tema de la primera publicación, refleja muy bien estos aspectos de la producción de Williams. Efectivamente, representa una corta escena, que empieza con la imagen de los olmos y del cielo reflejados en el pavimento húmedo; aparece luego la cabina de un guardián de puente

... And as usual,  
the fight, as to the nature of poetry—  
Shall the philosopher's capture it?—  
is on. ... (*Orígenes* 3, 22).

De manera igual de brusca, se desvía la mirada hacia el agua y se cierra el poema con la imagen de peces subiendo contra la corriente. Se trata de la experiencia sensorial de un sujeto individual, cuya mirada conforma, en un movimiento muy williamsiano la escena del poema (Stone, s.p.). El poema tiene así la inmediatez y la dimensión material que derivan de los experimentos imaginistas y caracterizan un poema tan famoso como “The Red Wheelbarrow,” que se realiza, entre otras cosas, en el tratamiento de los colores y de las texturas. Se puede considerar que “Williams's poetry remains focussed on ‘reality’ and does not digress far outside the subject of the poem into literary allusions, myth, systems of judgement, or subjective musings, but instead focuses on the scene at hand” (Stone, s.p.), salvo, como aquí, con una alusión irónica al debate en torno a la naturaleza de la poesía y a los temas que ocupan otros poetas como la metafísica. Estos cuestionamientos aparecen sin embargo como anecdóticos, especialmente la pregunta por la filosofía, separada del fluido transcurso del poema por los guiones. De acuerdo al muy citado verso de Williams, “no ideas but in things,” la atención vuelve rápidamente a los peces que marcan de forma irreverente la intrascendencia del debate en torno a la naturaleza de la poesía e introducen la idea de ir contra la corriente. Aunque Rodríguez Feo no comparta todos los presupuestos de Williams, se acerca a su posición respecto a la importancia de las pequeñas cosas de la vida,

por ejemplo al afirmar que hay que “make the best of the little things the gods so kindly offer us every day: be it the vision of a violet bouganville [sic] or the song of a banana vendor. I thing that is wisdom, not cowardice. I prefer to be foolish in those little things; not be made a fool reaching for the stars” (Stevens y Rodríguez Feo 91).

Cuando Rodríguez Feo le escribe su primera carta a Stevens pidiendo su autorización para la publicación de uno de sus poemas traducidos, menciona a Mariane Moore y, especialmente, a Williams como referencias: “And W. C. Williams could tell you of my virtuosity, I mean my ability as translator” (33). Stevens le contesta con una entusiasta afirmativa, y se entronca un diálogo epistolar que duraría una década, coincidiendo con la publicación de *Orígenes*. Si las afinidades de Lezama, de los autores traducidos, se encuentran entre los poetas puristas franceses, y la línea vitieriana sigue más bien el camino de los críticos católicos del simbolismo, el gran referente de Rodríguez Feo es Stevens, al cual conoce personalmente y traduce en dos ocasiones (el poema “Tentativa por Descubrir la Vida” que aparece en versión bilingüe en el número 12 [de invierno de 1946] y el ensayo “Las relaciones entre la poesía y la pintura,” en el número 30 [1952]). Aparte de estas dos colaboraciones, *Orígenes* abre su número 8 (invierno 1945) con una serie de cuatro poemas traducidos por Oscar Rodríguez Feliú y enviados especialmente por Stevens para esa ocasión (“Unidad de las imágenes,” “El caos móvil e inmóvil,” “La casa y el mundo en calma...” y “Conversación con un hombre silencioso”). Si el contacto de Rodríguez Feo con Stevens es muy significativo, y resulta en la escritura de varios poemas inspirados en este intercambio epistolar (“A Word with José Rodríguez Feo,” “Attempt to Discover Life” y “A Novel”) y otros especialmente para su publicación en *Orígenes*, ésta no resulta tan interesante, en el marco de nuestro análisis, como otros casos, probablemente por la parte importante que jugó el autor en este proceso.

Efectivamente, la selección de poemas de Stevens que aparece en *Orígenes* sólo responde remotamente a la elección de los editores. En un primer tiempo, Rodríguez Feo le escribe a Stevens para pedirle su autorización para la publicación de “Esthétique du Mal” (Stevens y Rodríguez Feo 33), a lo que Stevens accede, pero por una razón desconocida, el poema no llega a publicarse. Así, la colaboración elegida más libremente por Rodríguez Feo no se concreta. Stevens le envía luego dos poemas que aluden a temas conversados en su

correspondencia, los cuales Rodríguez Feo quisiera publicar (incluso les encarga la traducción a Diego y Vitier [47]) pero Stevens le contesta que preferiría enviarle algo especialmente para *Orígenes* (46). De esta manera, Rodríguez Feo no puede dar libre curso a su “vanity at the hecho [...]: a great poet finds it pleasant to converse with me” (45), que motivaba probablemente en buena parte la traducción. La primera serie de poemas de Stevens que aparece en el número 8 corresponde por lo tanto a la selección propia del autor y se publica tal cual (67 y 78). Tiene el interés fundamental de tratarse de obras inéditas, incluso en inglés (los originales se publican luego en *Voices* [85]) y de textos escritos especialmente para la revista, lo cual conlleva en sí cierto prestigio. Este vínculo especial con Stevens se confirma con la publicación de uno de sus poemas inspirados por su correspondencia con Rodríguez Feo, “Tentativa por Descubrir la Vida,” en traducción del mismo. No obstante, en este caso tampoco existe un gran margen de elección por parte de los cubanos ya que nuevamente es Stevens quien le manda ese poema a Rodríguez Feo, que le comunica luego su voluntad de traducirlo (90).

Por ello, y porque el caso de Stevens, menos paradigmático, está tratado en bastante detalle en Kanzepolsky, no nos detendremos aquí en todos los pormenores de esta colaboración. Vale la pena mencionar que la elección del autor responde tanto a un gusto personal de Rodríguez Feo (“I could not define your poetry so easily, but I like it very much and read it quite often” [75]) como a una voluntad de publicar poesía muy reciente de un autor relativamente consagrado, a la vez que se busca establecer una relación de retroalimentación con éste. Por estas razones, los poemas que se traducen en *Orígenes* pertenecen a su obra última,<sup>117</sup> como lo nota el mismo Rodríguez Feo. Anteriormente, la *revista de avance* publicó un poema de Stevens en 1929, probablemente traducido por Mañach (Coyle y Filreis 37, nota 3), lo cual Rodríguez Feo reconoce (“Las revistas” 42).<sup>118</sup> *Sur* también publica un poema de Stevens, “Sunday Morning,” en 1944, en traducción de Borges y de Bioy Casares. Rodríguez Feo compensa el hecho de que en este caso llega

117Ésta, “iniciada en 1940, [...] difiere substancialmente de la anterior. Este recorte deja entrever que, a pesar de interesado y al tanto de la obra de Stevens como totalidad, Rodríguez Feo prefirió dar a conocer la producción contemporánea del poeta, posiblemente para demostrar, una vez más, que la revista no sólo se contactaba con poetas extranjeros de prestigio, sino que ellos la autorizaban a realizar sus primeras versiones en español” (Kanzepolsky, *Un dibujo* 199).

118Resulta llamativo, sin embargo, ver que no conocía esta publicación por haberla leído en Cuba sino que Stevens le informa de su existencia.

después, afirmando que las traducciones origenistas son de mejor calidad: “The translations are probably the best you can get; far superior to those made for *Sur* by Borges and Bioy – and that is saying a great deal!” (Stevens y Rodríguez Feo 79). Es cierto, sin embargo, que la obra última se da a conocer en *Orígenes*<sup>119</sup> y que la revista contribuyó de manera significativa a su difusión. Conjuntamente, Stevens se constituye como un guía en el ámbito de la poesía norteamericana,<sup>120</sup> un intermediario entre Rodríguez Feo y otros autores de este campo (por ejemplo Anaïs Nin), y un interlocutor con el cual se entabla un diálogo. Esta última circunstancia es muy importante para los origenistas quienes buscan establecer este tipo de vínculo con figuras de los campos literarios extranjeros y constituirse así como actores culturales válidos en el plano internacional, a la vez que afirmar su sello universal y aumentar su prestigio dentro de la Isla. Esto pasa (aunque en menor medida) con varios otros autores, entre los cuales se encuentra Stephen Spender. En el editorial del número 31, titulado “Alrededores de una antología,” Lezama hace un nuevo balance de la actividad de la revista, en el cual esta relación con distintos poetas es enfatizada: tanto Eliot como Perse han quedado, según él, “en extremo complacidos de sus respectivas versiones” (*Orígenes* 31, 66), lo cual sugiere algún tipo de retroalimentación, y Spender incluso “modificaba algunas de las estrofas de su excelente poema *Retorno a Viena*, 1947, para que la versión española que aparecería en ORÍGENES, alcanzase, según su parecer, una más precisa calidad” (66). Vemos por lo tanto que, más que una anécdota entre los editores, este dato se convierte en un hecho que hay que publicitar, evidenciando así el crédito otorgado a los origenistas por prominentes autores extranjeros y el impacto de los cubanos en éstos.<sup>121</sup> En el mismo texto, se refiere también elogiosamente al poema de Stevens, “Tentativa por Descubrir la Vida”:

¿Habéis leído el poema *San Miguel de los Baños*, del gran poeta Wallace Stevens? Fue despertado por una carta de José Rodríguez Feo al autor de *Transport to Summer*, en la que hablaba de su estancia en aquel balneario y de

119No es imposible que se haya tratado de una manera de diferenciarse y superar a la rival argentina, otorgándoles así un valor agregado a las traducciones de *Orígenes*, aunque este factor sea marginal.

120A menudo le pregunta Rodríguez Feo su opinión acerca de uno que otro autor, aunque las respuestas de Stevens son por lo general más bien lacónicas. También le pregunta el cubano, con el propósito de sistematizar su acercamiento a este campo: “Can you suggest some intelligent creature or some good, solid book on modern American poetry?” (Rodríguez Feo, *Secretaries* 37).

121“He ahí el detalle, la situación, los impensados agrupamientos, tocando, como arañazo y despertar creadores, la ajena imaginación poética; inequívoco signo de universalización, aparecer en las transmutaciones y misterios imaginativos de otros creadores muy alejados de nuestra latitud y paisaje” (*Orígenes* 31, 67).

alguna anécdota transcurrida. En otro de los poemas de Wallace Stevens, *Idea of Novels*, cita el fragmento de una carta enviada por José Rodríguez Feo (66).

Además, Lezama vincula la poética de Stevens con un elemento centralísimo para el origenismo, el de imago, que buscan establecer como principio poético remplazando la metáfora: “la adquisición fundamental de ORÍGENES, es el concepto de la *imago* como una fuerza tan creadora como la semilla. La imagen operante en la historia [...] Esa *imago* y su lenta expansión aparecería aún en su forma más sutil y novelable” (66), que corresponde precisamente a los poemas de Stevens que radican en los comentarios de Rodríguez Feo.

En términos de la elección de Stevens en general, más allá de las inclinaciones personales del coeditor, podemos apuntar que corresponde a una posición interesante dentro del modernismo anglosajón, más compleja y matizada que las de Eliot y Williams. Al igual que este último, está firmemente arraigado en el ámbito estadounidense. Le escribe de hecho al mismo: “my job is not now with poets from Paris. It is to keep the fire-place burning” (Stevens, cit en Coyle y Filreis 20) y Rodríguez Feo califica su lírica de “America's first poetry” (Stevens y Rodríguez Feo 79). En este marco, también recurre a giros coloquiales locales (especialmente de los descendientes germánicos en Pennsylvania [Lombardi 264, nota 28], de los cuales el Ludwig Richter de “El caos móvil e inmóvil” parece ser un representante<sup>122</sup> [160]), aunque también se caracterice por el uso de un lenguaje rebuscado y de referentes europeos más cercanos a la poética eliotiana. Esta dimensión coloquial es presente en “El caos móvil e inmóvil” por ejemplo en el uso de la palabra “schlemil” (*Orígenes* 8, 4), expresión vernácula proveniente del yiddish y que Rodríguez Feliú mantiene tal cual. Rodríguez Feo, en cambio, opta en “Tentativa por Descubrir la Vida” por unos giros más poéticos, por ejemplo en el retraso del verbo en el segundo y el cuarto verso (“La camarera las Hermosas negras amontonaba”), lo cual, además de romper con la naturalidad de la frase, introduce una rima inexistente en el original. Otras opciones, como la anteposición del adjetivo “cadavérica” en el octavo verso o al forma “detúvose” dan cuenta de un registro general más alejado del coloquial.

Por último, también se sitúa Stevens en una posición intermedia entre los dos polos ya mencionados en cuanto a su concepción del objeto de la poesía. Efectivamente, postula al

---

<sup>122</sup>“Unidad de las imágenes” está también ambientado en Pennsylvania, al igual que el resto de esta series de poemas.

igual que Williams cierto retorno a la realidad, que constituye un elemento imprescindible de su concepción de lo poético:

I think that all this abstract painting that is going on nowadays is just so much frustration and evasion. Eventually it will lead to a new reality. When a thing has been blurred by the obscurity of metaphysics and eventually emerges from that blur, it has all the characteristics of a brilliantly clear day after a month of mist and rain (Stevens y Rodríguez Feo 124).

Destaca, luego del pasaje citado, que esta consideración es válida también para el caso de la poesía y e incluso de la política. Observamos además que la lectura de Rodríguez Feo hace hincapié en esta dimensión de la poesía de Stevens. Para el cubano, ésta, “just as Mariane Moore's, is a delicate, elegant, and very human annotation of the small things of life which at bottom make this our ‘imperfect paradise’ so worthwhile and of course unique” (36). Sin embargo, Stevens también expresa su divergencia de la poética de Williams: “I have the greatest respect for him, although there is the constant difficulty that he is more interested in the way of saying things than in what he has to say” (93), con lo cual Rodríguez Feo concuerda (95). Por oposición a ello, el fondo es un componente fundamental de la poesía de Stevens, quien comparte con Eliot cierta reflexividad que se basa en esa actitud contemplativa y que está muy presente en los poemas traducidos.

Así, a diferencia de Williams quien se queda en la materialidad de la escena que presenta, Stevens parte de una imagen de la realidad, pero la utiliza como base para abstraerse de ella. Para él, “Reality is the footing from which we leap after what we do not have and on which everything *depends*” (128-129, mi énfasis). En otras palabras, como lo indican Beverly Coyle y Alan Filreis parafraseando al crítico Richard Palmer Blackmur, “a superme fiction must refer to and somehow still *initiate* a story or scene, which when transformed –abstracted, changed, and made pleasurable– becomes a myth, miraculously removed from its source” (110). Éste es un procedimiento muy stevensiano, que observamos por ejemplo en “Conversación con un hombre silencioso.” La primera estrofa, “La vieja gallina parda y el viejo cielo azul, / entre ambos vivimos y morimos. / La carreta que se rompió en la colina.” (*Orígenes* 8, 6), no puede dejar de recordarnos “The Red Wheelbarrow” de Williams, con la yuxtaposición de la gallina y de la carreta,<sup>123</sup> aunque con

---

123Esta imagen muy williamsiana de la realidad material está también evocada en una carta de Stevens, en la que desarrolla su tema predilecto de la importancia de la vida real por oposición a la vida en el mundo de la

un giro existencial en el segundo verso. Además, la gallina stevensiana va mutando a lo largo del poema, pasando de ser una “vieja gallina parda” a una “gallina turquesa” en el verso 12 y un “monstruo azul turquesa que nos ronda” en el último verso. La imagen inicial no constituye, como en “The Red Wheelbarrow,” el poema en sí, sino que un punto de partida para una reflexión más abstracta. De la misma manera escribe Stevens acerca de “Tentativa por Descubrir la Vida”: “the San Miguel of the poem is a spiritual not a physical place. The question that is prompted by that poem is whether the experience of life is in the end worth more than tuppence: dos centavos” (Stevens y Rodríguez Feo 91).

Estas distintas propuestas conforman una línea que, si bien entronca con el origenismo de varias maneras, constituye sin duda una alternativa al proyecto presentado en el punto 3.3. y especialmente 3.3.1. De hecho, en tanto tal, esta línea no es siempre aceptada de muy buenas ganas por los origenistas nucleares. La inclusión de estos autores responde en gran medida al interés de Rodríguez Feo por la literatura americana, fomentado por Pedro Henríquez Ureña (Coyle y Filreis 7), y al afán abarcador, transculturador y universalista de Lezama. No obstante, hay tensiones al interior del grupo en torno a la publicación de los autores norteamericanos, y se formulan las ya mencionadas acusaciones de imperialismo.<sup>124</sup> Además,

en varias notas y reseñas aparecidas en *Orígenes* entre 1952 y 1954, coincidiendo con el momento de conversión católica de Vitier y su aproximación a escritores conservadores franceses como Jacques Rivière y Paul Claudel, se abre paso una crítica al modernismo americano, basada en el rechazo al exceso de ironía, descreimiento y escepticismo, que se atribuía al pensamiento y la poesía de Estados Unidos (Rojas, “Poesía” s.p.).

Se desprende de lo anterior, y de lo expuesto hasta ahora, que los dos enfoques difieren en elementos fundamentales de su poética, y se pueden entender dentro del marco más general de la oposición entre hermetismo y comunicación o coloquialismo, que corresponde también con la división entre postvanguardia fundacional y antifundacional, y, a grandes rasgos entre

---

literatura, que, le advierte a Rodríguez Feo, no tiene valor en sí misma. Stevens escribe en octubre de 1948: “What I really like to have from you is not your tears on the death of Bernanos, say, but news about chickens raised on red peppers and homesick rhapsodies of the Sienese look of faraway Havana and news about people I don't know, who are more fascinating to me than all the characters in all the novels of Spain, which I am unable to read” (Stevens y Rodríguez Feo 137-138).

<sup>124</sup>“I wanted to publish them in this Spring number, but fear it shall have to be postponed for the Summer. There are already two Americans in this issue –Brinnin and Levin– and there are already accusations of IMPERIALISM in the air” (Stevens y Rodríguez Feo 47).

la tradición simbolista francesa y modernista anglo-americana. Niall Binns trae de hecho a colación al crítico –y traductor– francés Yves Bonnefoy para dar cuenta de los elementos que sustentan, fundamentalmente, la división entre dichas tradiciones y su relación con el desarrollo de la poesía latinoamericana de mediados de siglo:

Según Bonnefoy, hay palabras en francés que ‘se resisten a la poesía hasta un grado que no se presenta en la poesía inglesa’, debido a que ésta comienza con las *apariencias*, es decir, con datos concretos y particulares capaces, en ocasiones, de desprender las *esencias*, mientras que la poesía francesa parte de las esencias, apoyándose en ‘un orden de ideas puras, o de subjetividad pura, que puede ser evocado poéticamente con un mínimo de sustancia sensual.’ Si la poesía inglesa surge de ‘la tensión entre múltiples apariencias y el deseo de descubrir esencias’, la francesa tiende a despreciar como trivial este interés en lo particular. Como ilustración de su argumento, Bonnefoy escribe: ‘La gente con frecuencia repite que la poesía inglesa ‘comienza con una pulga y termina con Dios’. A eso respondo que la poesía francesa invierte el proceso: comienza con Dios, cuando puede, y termina con el amor de lo que sea’ (Hamburger 244-246). Me parece que este cambio de enfoque explica en gran medida lo que representan la ‘otra vanguardia’ y sus herederos de los años sesenta (512).

De la misma manera, Fernández Retamar vincula el influjo anglosajón con las tendencias más prosaístas, y eso ya desde el postmodernismo (“Antipoesía” 170), aunque esta tendencia alcance su auge con los poetas postvanguardistas (173). A pesar de que sea indudable que Rodríguez Feo participa de la difusión de este tipo de poesía anglófona en América Latina, cabe preguntarse por su grado de adscripción al proyecto conversacional. En efecto, si bien hemos visto que promueve activamente autores vinculados a esta corriente, sus elecciones, tanto en cuanto a los textos traducidos como a ciertas opciones textuales, no se relacionan inequívocamente con dicha estética. Así, esta sección del corpus de traducciones parece responder a un interés difuso del coeditor quien se inscribe en una tendencia a nivel regional, más que a un proyecto deliberadamente articulado. No por eso deja de tener una importancia fundamental, como veremos a continuación.

### 3.5 Conclusiones

Hemos delimitado, a lo largo de este capítulo, las dos líneas principales (desde sus respectivos exponentes más emblemáticos) que guían la traducción de poesía en *Orígenes* y, conjuntamente, el desarrollo de las poéticas a nivel local. En este sentido, se observan a la



vez el cambio en los repertorios poéticos locales y el cambio de centro del polisistema a nivel internacional, que ya mencionamos. Comentaremos más detalladamente estos fenómenos en el cierre de esta investigación. Por ahora, podemos apuntar ciertas conclusiones intermedias.

Al cabo de este recorrido, observamos una diferencia en la manera en la cual Lezama y Rodríguez Feo consideran la inclusión de traducciones en la revista, más allá de las evidentes discrepancias entre las líneas que hemos venido delineando. Si bien para Rodríguez Feo, estas colaboraciones parecen tener un verdadero fin de divulgación<sup>125</sup> de las novedades literarias internacionales, en el caso de Lezama, se desprende de los textos traducidos que este afán de difusión es menor. Para este último, la publicación de traducciones parece ser más bien valorada por el aporte que significa en términos de capital cultural y en tanto realización de su proyecto universal. De manera similar, las traducciones de Vitier no demuestran mucha consideración por la novedad, funcionando más bien como instancias para el establecimiento de una genealogía, para el posicionamiento propio y como fuerzas legitimadoras. Como posible consecuencia, las traducciones de Vitier han sido reconocidas por su valor literario, al ser varias publicadas luego en forma de libro y tener una segunda vida fuera de la revista, lo cual también puede tener que ver con el hecho que Vitier publica traducciones más largas. De todas formas, el ejercicio traductor de Vitier parece estar más ligado a un proyecto personal,<sup>126</sup> mientras la labor de Rodríguez Feo está más enfocada en la difusión a corto o mediano plazo (aunque indudablemente contribuyó a abrir caminos que han participado en perfilar la literatura cubana y latinoamericana a largo plazo).

Por consiguiente, se observa que la labor traductora de Rodríguez Feo asume un carácter más bien primario según la categorización de Even Zohar (es decir que importa modelos innovadores que buscan romper con el repertorio existente y suplantarlos), y la de Lezama y particularmente Vitier es de corte secundario. Esto es evidente en su elección de autores y obras de épocas pasadas que, si bien han tenido un rol fundamental en la historia y

---

<sup>125</sup>En este sentido efectivamente sería “él quien lideraba la corriente de pensamiento que destacaba la importancia de la divulgación de la literatura extranjera entre la comunidad hispanohablante latinoamericana a través de las traducciones al castellano” (Arencibia, “Origenistas” 315).

<sup>126</sup>Esto se evidencia cuando afirma que las *Iluminaciones* son “el libro más importante que h[a] publicado en [su] vida” (cit en Serna 3).

el desarrollo de la poesía y constituyen figuras faro, ya no funcionan como principios productivos al momento de la traducción. Por esta razón, resulta evidente que el cambio radical que irrumpe justo después de la desaparición de *Orígenes* está relacionado con la poética de autores que pertenecen a la línea de Rodríguez Feo.

Otra consecuencia de la distinta concepción de la función de la labor traductora es la conformación de las dos líneas respectivas. Efectivamente, notamos que las traducciones de Vitier mantienen una línea muy definida y homogénea, a diferencia de Lezama, pero sobre todo de Rodríguez Feo. La producción de este último es mucho más heterogénea, como resultado posible de la anteposición del criterio temporal al ideo-estético, y quizás también del hecho de que él está encargado de conseguir muchas de las traducciones y no puede, por ende, limitarse a un perfil único. Por último, también se puede considerar que responde a su concepción humanista muy amplia descrita por Rojas, por oposición a la poética más cerrada de los origenistas nucleares. En su caso, propone una

idea “humanista” de la cultura, que incluía registros contradictorios como Heidegger y el fundamento de la metafísica, Nietzsche y el nihilismo, Camus y el existencialismo, Santayana, Eliot y el modernismo, Salinas, Guillén y la nueva generación del exilio español y que no excluía, a su vez, la filosofía y la crítica cultural académicas (Rojas “Hojear” s.p.)

Incluso entre los modernistas norteamericanos introducidos por Rodríguez Feo, se pueden observar dos caminos distintos, aunque se intersecten, uno más hermético y clásico, más cercano a las posiciones del origenismo, conformado por Eliot y, en el ámbito de la crítica, por el New Criticism (que se apoya de hecho en los escritos ensayísticos del poeta), y la otra es más accesible, prosaica y conversacional, representada por Williams y Matthiessen.

En el plano de las formas de traducir, también se observan diferencias, aunque son mínimas, y no corresponden, esta vez, con las dos líneas que planteamos. Curbelo distingue “las traducciones libérrimas de Lezama, [y] las cuidadosas de Diego, Rodríguez Feo y Vitier” (“Breve” s.p.). En términos más generales, se puede afirmar que las traducciones publicadas en *Orígenes* son en general apegadas al original, con la excepción de las de Lezama, que responden a su poética transculturadora y a su recurrente uso irreverente de los referentes culturales en la elaboración de su sistema poético. En este caso, se contraponen por lo tanto un modo de traducir centrado en la literalidad que parece relativamente

transversal y la poética personal de una figura que es ella misma centralísima.

Por último, observamos cierta diferencia en el tratamiento de los textos publicados y el de sus paratextos, que resulta sorprendentemente libre. Se elimina, por ejemplo, el epígrafe del ensayo de Matthiessen, se intervienen abundantemente las notas del poema de Mallarmé, se omite la “firma” del poema de Perse, y recordaremos que Baquero también corta uno de los epígrafes de “The Hollow Men” en *Espuela de Plata*, lo cual nos habla posiblemente de una reverencia particular por el texto poético que opera únicamente en este ámbito.

#### **Capítulo 4. El universalismo desde los márgenes: traductoras en *Orígenes***

En su ensayo “The Translation Turn in Cultural Studies,” Susan Bassnett destaca el rol de la teoría de los polisistemas en el desarrollo de los estudios de la traducción, y en especial en la reconstitución de su historia y en el rescate de distintas figuras de traductores y teóricos. Agrega que “this kind of work paralleled similar research in women's studies, particularly of the ‘hidden from history’ variety” (128). En la confluencia de estas dos líneas se sitúa el presente capítulo de nuestra investigación, en la medida en que busca destacar las figuras femeninas en la producción origenista de traducciones, identificando, a la vez, las particularidades de su actividad y los factores que en ella influyen.

La traducción aparece por lo tanto como un campo en el cual se pueden rescatar e iluminar ciertos aspectos de la actividad literaria de las mujeres y su desarrollo histórico. Mencionamos en el punto 1.1.2 que la inclusión, por la teoría de los polisistemas, de agentes y textualidades marginales o incluso consideradas previamente como extrasistémicas, nos permite dar cuenta de las luchas por la dominación del polisistema y del papel de los estratos periféricos, en este caso de las mujeres escritoras, en el devenir cultural. En este sentido, también contribuye al reconocimiento del rol de éstas como fuerzas activas en la conformación de los campos literarios.

En el caso de las traducciones realizadas por mujeres, nos encontramos doblemente en este margen, por el género de los agentes y la valoración cultural de la traducción. Cabe mencionar que este cruce ha sido, hasta ahora, relativamente poco estudiado. Mirella Agorni menciona cómo esta situación de doble marginalidad influye en el foco de los estudios críticos, que o bien se concentran en la producción literaria de las mujeres, dejando de lado su práctica traductora, considerada de importancia secundaria (*Translating* 45), o se dedican a reconstituir la historia de la traducción y rescatar sus figuras, dedicándole poca atención a las mujeres involucradas en esta actividad.

Trataremos, por lo tanto, de darle visibilidad, en este capítulo, a esta intersección y de destacar las ventajas de tal análisis tanto para el estudio de la historia de la traducción y su rol en desarrollo de las literaturas nacionales, como para el de la participación de las mujeres en los campos culturales. Se busca, concretamente, evidenciar las particularidades de dicha producción en este contexto de doble marginalidad, y caracterizar el lugar de las traductoras

y su articulación en el proyecto origenista en general. Teniendo en cuenta el hecho de que la traducción no es la mera transposición de un texto de un idioma a otro, sino que un proceso complejo, intervenido por factores de orden tanto práctico como simbólico, que responde tanto a la posición del traductor en el campo, como a su intento de tomar posición y de modificar o mantener la estructura de éste, la producción estudiada en esta sección remite directamente a la situación de las mujeres y a su participación en el ámbito de las letras.

Lejos de la idea de unos sujetos intrínsecamente distintos, éstas son consideradas aquí como agentes a la par con los otros, de los cuales difieren meramente por su situación marginal. Por tanto, la particularidad de su producción no ha de ser leída a la luz de supuestas estrategias textuales específicamente femeninas, o de una agenda inherentemente feminista (aunque pueda ser el caso), sino que en relación con su posición dentro del campo de fuerzas en general y su interés por modificarlo. Se trata entonces de evaluar, desde la perspectiva de las teorías del espacio cultural, el papel de las mujeres en el campo de producción simbólica y especialmente en la articulación de proyectos e identidades nacionales, el cual se encuentra a menudo invisibilizado.

#### **4.1 Mujeres traductoras: una mirada histórica**

Como mencionamos en el primer capítulo, la traducción ha sido mirada por mucho tiempo como una actividad secundaria –considerándose su producto como tributario de un original intrínsecamente superior– vinculada, en el imaginario colectivo, con la imagen femenina por la división ideológica entre trabajo productivo y reproductivo (Arrojo 148). Además de esta intersección simbólica con la retórica de la jerarquía sexo-genérica, que refuerza la idea de la traducción como una labor subalterna, ésta también implica, en la práctica, “une division sexuelle du travail qui fait des femmes traductrices des dominées parmi les dominés” (Kalinowski 53). Nos encontramos por lo tanto ante una forma concreta de jerarquización, que además reafirma la idea de una doble marginalidad expuesta más arriba. Esta estructura, en el campo mismo de la traducción, tiene, de acuerdo a lo expuesto en el marco teórico de este trabajo, implicancias en términos de los intentos de toma de posición y, por ende, en la realización concreta del trabajo de las traductoras.

Uno de los ámbitos en los que esta jerarquía de género es más evidente es la

repartición del capital simbólico. Efectivamente, “in spite of the fact that translation was one of the few genres open to women in the early modern period” (Agorni, *Translating* 45), y de que sujetos femeninos hayan participado de esta práctica desde los inicios de la literatura moderna, sus figuras muchas veces nos son desconocidas, o por lo menos han alcanzado un reconocimiento limitado. Es más, observamos que a menudo, las mujeres que ejercen una actividad de traductoras literarias tienen cierto vínculo familiar o de pareja con agentes masculinos destacados en el campo literario. Es sabido que este tipo de fenómeno ocurre en numerosos ámbitos, por dinámicas propias a sus formas de socialización. Sin embargo, lo significativo en nuestro caso, es que muchas veces, las traductoras están vinculadas con figuras más importantes que ellas mismas en términos de capital simbólico. Sus pares masculinos gozan de cierto reconocimiento como escritores, críticos, teóricos o figuras públicas, mientras que ellas ocupan un lugar secundario.

Este fenómeno aparece como históricamente transversal. Se puede observar, de hecho, desde los inicios de la misma teorización sistematizada de la traducción, como lo muestra Snell-Hornby; Louise Gottsched, esposa de Johann Christoph Gottsched, teórico literario y pionero de la teoría de la traducción y Caroline Schlegel-Schelling, esposa de August Wilhelm Schlegel, son dos casos emblemáticos de ello. En palabras de Snell-Hornby,

Numerous volumes have been written about the two illustrious husbands, but little is known of their wives, whose biographies sound, even for feminists of today, sadly familiar. Both were highly cultivated, intelligent, creative and industrious, both became disillusioned by marriage. Both wrote and translated as diligently as their husbands, for whom they acted as helpmates and secretaries, but who of course took the fees and the fame (103).

Esto se extiende hasta la segunda mitad del siglo XX por lo menos, con un ejemplo muy similar en el caso de Aurora Bernárdez, esposa de Julio Cortázar, por citar sólo uno.

#### **4.2 Mujeres en *Orígenes***

En el contexto del campo literario cubano, Catherine Davies plantea que las mujeres escritoras pueden ser vistas como actualizaciones de la figura de Ariel desde una perspectiva de género: “like Ariel, they represent genius, intuition and ingenuity trammelled by (white, colonizing, modern) man (Prospero) and ancient (indigenous, traditional) female lore

(Sycorax)” (9). Las traductoras también juegan, como veremos a lo largo del presente capítulo, el rol de mediadoras que mencionamos en la introducción en relación con la figura de Ariel y el ejercicio de la traducción.

Aunque figuras como Camila Henríquez Ureña destaquen, quizá optimistamente, el “puesto destacado” que las mujeres han “tenido siempre [...] en la vida social, intelectual y política del país” (“La Mujer en Cuba” 103),<sup>127</sup> en el espacio que constituye *Orígenes*, su presencia es sin embargo muy reducida, confirmando la posición marginal que hemos venido delineando. A lo expuesto en el punto anterior, se suma la identificación de lo masculino con lo universal, lo cual termina de marginalizar la voz y la perspectiva de las mujeres en el campo de las artes y en la revista en particular. Con el riesgo de repetir algo, a estas alturas, ya bastante (re)conocido, se puede afirmar que

Those spaces which were identified as universal (the great humanist tradition, the canon of great books, the public space associated with democratic communication, the model of culture which sustained the ideal of citizenship) have been exposed as being essentially expressive of the values of the white, European and middle-class male (Simon 157).

El proyecto de los origenistas, especialmente en su dimensión “universalista,” no es una excepción, y en este sentido su inclusión de mujeres es, en todos los ámbitos, muy limitada. El grupo cuenta con una sola integrante femenina, Fina García Marruz. En lo que respecta a las colaboradoras habituales, su lista se reduce a tres nombres: María Zambrano, Lydia Cabrera y Fina García Marruz, y las colaboradoras ocasionales no son mucho más numerosas; se pueden contar unas diez escritoras, totalizando una quincena de colaboraciones en doce años de publicación. La única representante entre los artistas encargados del diseño de la portada de la revista es la pintora cubana Amelia Peláez, responsable de las portadas de los números 20, 33 (en homenaje a José Martí) y 37, evidenciando así una configuración similar en el campo de las artes visuales.

En lo que respecta a las traducciones, la situación es la misma; en total, se traduce a seis autoras anglófonas y francófonas: Katherine Anne Porter, Anaïs Nin, Simone Weil,

---

<sup>127</sup>Formula el mismo punto de vista en su ensayo “Dos poetisas” (145). Éste puede también ser leído a la luz de la “tarea de las mujeres críticas de crear oportunidades” (Davies 9, mi traducción) para el reconocimiento de las escritoras, labor que Camila Henríquez Ureña desarrolló de numerosas maneras, como veremos en el punto 4.3.1.

Emilie Noulet,<sup>128</sup> Elizabeth Bishop y Virginia Woolf.<sup>129</sup> En base a este diminuto corpus, se puede observar que las traducciones de autoras mujeres publicadas en *Orígenes* corresponden en su mayoría a un género relativamente marginal dentro de la propuesta de la revista: el cuento. Como especificamos en el punto 3.1, la narrativa ocupa un lugar modesto dentro de la publicación, y en particular entre las traducciones, con 3 colaboraciones de 61, todas siendo de autoras femeninas. Con “Bajo el fanal” de Nin, “Objetos sólidos” de Woolf y “La Tumba,” de Porter, el cuento tiene un protagonismo especial entre las autoras traducidas, aunque la limitada extensión de esta categoría no nos permita establecer una tendencia clara. Cabe mencionar sin embargo que ninguno de estos textos es poético, lo cual también se verifica en el ámbito de las colaboraciones de autoras hispanas (con contadas excepciones), haciendo de la lírica –y del polo más esteticista del proyecto origenista– un espacio casi exclusivamente masculino.

También destaca en este grupo de textos la importante participación de Rodríguez Feo, ya sea como traductor o como agente involucrado en el proceso traductivo. Con dos de las seis traducciones (“Bajo el fanal” y “Objetos sólidos”), es el único en traducir más de un texto de este corpus, y también consigue la colaboración de Nin por intermedio de Wallace Stevens (Kanzepolsky, *Un dibujo* 206-207). Conjuntamente, se puede notar la sobre-representación, respecto al resto de las traducciones en *Orígenes*, de las autoras anglófonas, con cuatro de seis colaboraciones, lo cual relacionamos con la labor de Rodríguez Feo en este ámbito y su proyecto personal que ya mencionamos.

#### 4.3 Traductoras en *Orígenes*

De las autoras publicadas en traducción que mencionamos anteriormente, una sola es traducida por otra mujer: Katherine Anne Porter, que aparece en versión de Camila

---

128En un error que no es carente de simbolismo y de significado, el nombre de la académica belga está mal ortografiado como “Emile Noulet,” su contraparte masculina. Aparece así masculinizada en el índice de *Orígenes* (*Orígenes* 7, 1) y se la menciona como “E. Noulet” en las otras ocasiones (*Orígenes* 7, 37; Rodríguez Feo, *Mi correspondencia* 53). Debido a ello, la crítica pasa casi desapercibida, y tanto Arencibia como Kanzepolsky incurrir en el mismo error (“José” s.p. y *Un dibujo* 130 y 263 respectivamente).

129Figuran, además, dos autoras entre los viajeros traducidos por Rodolfo Tro en sus “Viajes a Cuba en el Siglo XIX”: Fredricka Bremer y Louisa Mathilda Woodruff. Resultaría muy interesante examinar más detalladamente esta intersección entre autoría femenina de textos traducidos y el género del relato de viaje, especialmente a la luz de la existencia de cierta tradición en este ámbito.



Henríquez Ureña, haciendo de éste un caso único en la historia de la revista como veremos en el punto 4.3.1. Las traductoras son de hecho aún menos numerosas que las autoras originales, siendo 3 las que aparecen en las páginas de *Orígenes*: Camila Henríquez Ureña, Helena Lam y Soledad Salinas. Presentaremos a continuación estas tres colaboraciones y los elementos sobresalientes de cada una de ellas.

#### 4.3.1 Camila Henríquez Ureña, traductora de Katherine Anne Porter

Como en el caso de muchas mujeres traductoras, de acuerdo a lo planteado en el punto 4.1, el entorno familiar de Camila Henríquez Ureña está estrechamente vinculado con el mundo de las letras. Es más, se trata de una familia en la que casi todos los integrantes han constituido figuras centrales en este campo. En cambio, también es la única traductora de nuestro corpus que es ella misma una figura verdaderamente importante en las letras continentales.

A pesar de su amistad con Rodríguez Feo, su única colaboración en *Orígenes* es la traducción de un cuento de la estadounidense Katherine Anne Porter titulado “La Tumba,” que aparece en el número 6, fechado en el verano de 1945. Su participación en la revista contrasta así con su papel en su génesis, ya que Rodríguez Feo conoce a Lezama en una visita que efectúa junto a ella donde el pintor Mariano Rodríguez:

*Orígenes*, yo la fundé tras conocer a José Lezama Lima. Después que me gradué de la Universidad de Harvard, regresé a La Habana. Un domingo luminoso fui al estudio del gran pintor Mariano Rodríguez con Camila Henríquez Ureña, una de las maestras hispanoamericanas (así como Pedro Henríquez Ureña). Entré, ahí estaba Mariano Rodríguez, con un pincel en la mano: estaba pintando un cuadro guajiro. Y en el fondo, en una mecedora, estaba un señor, grueso él, Lezama. Mariano Rodríguez me lo presentó. Lezama me saludó muy fríamente. Realmente me deslumbró por su conversación, porque Lezama es el ser que *vivía* la literatura, uno de los poetas más extraordinarios (Rodríguez Feo, “Las revistas” 41, énfasis del autor).

Es más, Camila Henríquez Ureña organiza personalmente las presentaciones, después de que su hermano Pedro, gran amigo y maestro de Rodríguez Feo en Harvard, le recomendara a éste que entrara en contacto con Lezama (entrevista a Mariano Rodríguez, citada en Areta, “Introducción” 36, nota 12). Acerca del rol de Pedro Henríquez Ureña en los inicios de *Orígenes*, agrega Rodríguez Feo que el dominicano “tuvo un poco que ver con la aparición

de *Orígenes* [...] Desde Buenos Aires, Pedro me envió colaboraciones de los mejores escritores argentinos y sus consejos guiaron los primeros intentos por hacer de *Orígenes* una revista de verdadera calidad” (“Prólogo” xiv-xv, cit. en Cervera lvii, nota 35). Observamos así que la red de intelectuales y artistas que está detrás de la creación de *Orígenes* es internacional, esencialmente caribeña –pero pasando por los Estados Unidos, donde Pedro Henríquez Ureña conoce a José Rodríguez Feo–, e interdisciplinaria.

Contrasta también la escasa colaboración de Camila Henríquez Ureña en *Orígenes* con su participación en otras empresas editoriales y culturales como la Institución Hispanocubana de Cultura y la revista *Ultra* (en la cual colabora también como traductora [Yáñez s.p.]), ambas fundadas por Fernando Ortiz, o el Lyceum<sup>130</sup> y su revista, que indudablemente tenían un sello más progresista en términos de la situación de las mujeres. Además de asumir la dirección de esta institución, participa de la organización, en los años 1930, de la Unión Nacional de Mujeres y de varios congresos feministas (Yáñez s.p.). En el marco de este tipo de instancias y publicaciones, Camila Henríquez Ureña se conforma como una verdadera figura pública, desarrollando su pensamiento feminista en conferencias paradigmáticas como “Feminismo” o “La mujer y la cultura.” Con posterioridad, mantiene un estrecho vínculo con Cuba y con el devenir de las mujeres cubanas, en unas décadas de transformaciones fundamentales, y eso a pesar de ser profesora en Estados Unidos donde reside, en los 1940s y 1950s, durante el año académico (enseñando en el emblemático Vassar College, destinado a la educación superior de las mujeres). Se dedica de forma paralela a la difusión de demandas históricas de las mujeres, a su educación y a la democratización del saber, así como a la promoción de otras escritoras.

Por consiguiente, la elección de la autora traducida se enmarca perfectamente en el

---

130En palabras de Mirta Yáñez, el Lyceum es “una sociedad femenina [...] fundada en 1928, de su fusión con el club deportivo y social, Lawn Tennis Club [...] La vocalía de Conferencias, en su propósito de difusión cultural, programaba charlas acerca de diversos temas de las ramas del saber y problemas contemporáneos de interés para las liceístas y el público que asistía. Junto a las conferencias, se celebraban sesiones de cine, exposiciones de arte y conciertos organizados por la Vocalía de Música. El lugar más distinguido del Lyceum era su Biblioteca [...] También podía disfrutarse de una discoteca, participar en concursos, asistir a una Escuela Nocturna, u otros cursos organizados por la vocalía de Clases, en sus aulas de idiomas, secretariado, artes manuales, decoración interior. Había un gimnasio que a veces también era sala de ballet [...] En el Salón de Socias, se reunían simplemente o conversaban sobre los artistas jóvenes cubanos, lo mejor del arte y la literatura contemporánea, la filosofía y también sobre los problemas que azotaban a la humanidad; no en vano el Lyceum también desplegaba una vida activa de socorro y asistencia social” (s.p.).

proyecto feminista de Camila Henríquez Ureña y ha de ser leída a la luz de lo que la autora plantea en “La mujer y la cultura” en el III Congreso Nacional de Mujeres en Cuba en 1939:

El verdadero movimiento cultural femenino empieza cuando las excepciones dejan de parecerlo [...] Quizás las mujeres cubanas, por dedicarse con tanto entusiasmo a esa labor de propagación, no tengan ahora tiempo para la de concentración en el aislamiento que implica la creación de una gran obra personal en el arte o en la ciencia; pero están realizando una obra colectiva de inmensa trascendencia, en la que se suman sus esfuerzos a los de todas las mujeres americanas (112).

En este pasaje, se entrevé el perfil de la misma intelectual cubana, quien se dedica ampliamente a esta “labor de propagación,” tanto a través de sus conferencias y publicaciones como en su vocación docente. Resalta aquí la importancia de la tarea de difusión de la producción literaria e intelectual femenina, que aparece entonces como un proyecto consciente de nuestra traductora, y el necesario carácter colectivo de tal empresa. Se desprende de lo anterior que las redes de mujeres juegan, para Camila Henríquez Ureña, un rol fundamental en la difusión del trabajo de éstas y en su inclusión en sus campos respectivos.

Por último, queremos recalcar también la dimensión *americana* de esta red – subrayada por el énfasis en “*todas* las mujeres americanas”– lo cual nos invita a pensar este trabajo de visibilización y valorización de las escritoras e intelectuales en un nivel transnacional, pero específicamente hemisférico. La traducción de “The Grave,” de Katherine Anne Porter respondería así al afán de Camila Henríquez Ureña de difundir literatura escrita por mujeres en las Américas y, posiblemente también, de hacerse el eco de cierto florecimiento de la escritura de mujeres en Estados Unidos (Yáñez s.p.). Cabe mencionar que Porter también es consciente de cierto tipo de vínculo americano, habiendo efectuado varias estadías en México, al igual que otros escritores norteamericanos. Ella misma afirma que este país “le proporcionó la distancia y la perspectiva que le permitieron recuperar su pasado infantil y el espacio geográfico asociado a él como material creativo” (Jiménez 30). Este espacio es, más precisamente, Texas; asociada al llamado *Southern Renaissance*, auge de una literatura arraigada en el sur rural de los Estados Unidos, no se trata de una autora que represente el centro del campo literario estadounidense.

Este vínculo entre México y la niñez en el sur de EE.UU. es muy significativo en la

obra de Porter, ya que parte de ella tiene aspectos autobiográficos y gira precisamente en torno a los temas de la infancia, de la memoria y de la experiencia de crecer. Es particularmente el caso en “The Grave,” como lo nota también Susana Jiménez, ya que pone en escena el mismo acto de rememoración de un recuerdo sepultado por la protagonista (Miranda) gracias a un estímulo visual en un mercado que es potencialmente mexicano (o por lo menos puede ser leído como tal a la luz de la vida de la autora). En este escenario, “según Curley, Miranda, como la propia Katherine Anne Porter, será capaz de recuperar su pasado familiar sin aniquilar su identidad propia” (683-684, cit. en Jiménez 180). Comentaremos más detalladamente las implicancias de este tema un poco más adelante.

Para terminar con la caracterización de la autora traducida, podemos agregar que se trata de una escritora que es ella misma feminista y crítica (Flanders 44). Tal como Camila Henríquez Ureña, se dedica a esta última actividad en el marco de su quehacer literario, produciendo numerosos ensayos y reseñas, aunque se haya tratado, en muchos casos, de encargos:

As a woman and a fledgling author, she was asked to review many works by women novelists, poets, and biographers, and books about feminism. The subject of women's rights was so important to Katherine Anne Porter that it appears in a great number of her reviews, just as female characters and women's experience predominate in her fiction (Flanders 44).

Las dos autoras tienen por lo tanto un perfil muy similar en términos de su compromiso con la promoción de las mujeres escritoras y la visibilización de su subjetividad.

En términos de posicionamiento en el campo literario, podemos notar, finalmente, que Porter es una escritora renombrada ya en la época de la publicación de “La Tumba” en *Orígenes* (Yáñez s.p.) pero escasamente difundida en el ámbito hispano. No obstante, es significativo que se haya traducido, más de una década antes, en la *revista de avance* (Rojas, “Poesía” nota 20), por lo que observamos, nuevamente, cierto vínculo con la política avancista de traducciones. Más recientemente, en un artículo traducido y publicado en 1944 en *Sur*, el crítico norteamericano Morton Dauwen Zabel escribe:

Puede decirse que la literatura novelesca de Katherine Anne Porter se halla en el centro mismo del arte narrativo moderno. Sus cuentos exquisitamente acabados, humanamente estructurados, poéticamente imaginados –pocos en número pero ricos en sustancia– forman uno de los triunfos más altos del arte reciente. (58, cit. en Kanzepolsky, *Un dibujo* 206).

Esta caracterización insiste precisamente en los puntos que aparecen, de manera general, como relevantes para los traductores: el renombre y la contemporaneidad. De esta manera, se participa de su divulgación, a la vez que la revista se presenta como fuerza renovadora y como árbitro en el ámbito cultural, beneficiándose del capital simbólico emergente. En este sentido se pueden observar, una vez más, las similitudes con *Sur* en términos de política de traducciones. Efectivamente, en el mismo número que el artículo de Zabel citado arriba (el 113-114, número doble especialmente dedicado a la literatura norteamericana), se publica un cuento de Porter, traducido por la prolífica traductora argentina y amiga de Borges, Marta Acosta van Praet, un poco más de un año antes de la traducción de *Orígenes*. Se trata de “Noon Wine,” traducido como “El vino de mediodía,” al cual se le reserva un lugar importante dentro del número, ya que abre la sección de narrativa<sup>131</sup> y ocupa cerca de 70 páginas. Sin entrar en detalles que alargarian demasiado nuestro argumento, dos cosas llaman la atención aquí, las cuales nos permiten problematizar esta aparente similitud y dejar en evidencia ciertas diferencias importantes con la traducción origenista: primero, el hecho que la traductora sea también una mujer; segundo, que el texto que traduce sea precisamente uno de los cinco cuentos mencionados por Zabel, como parte de “los más hermosos relatos de nuestra época” (58) en el artículo ya citado. Cabe por lo tanto preguntarse el rol que ha jugado la selección del crítico estadounidense en la decisión de traducir precisamente “Noon Wine,” especialmente al ser Marta Acosta una traductora que podríamos definir como profesional.<sup>132</sup>

Contrastando con lo anterior, la colaboración de Camila Henríquez Ureña se enmarca dentro de un proyecto literario y político propio. En su caso, la elección tanto de la autora como del cuento traducido no parece responder a factores externos a su agenda personal. Además, la génesis del acercamiento de Camila Henríquez Ureña a Porter podría ser de orden más bien personal, como lo sugiere Yáñez:

Camila Henríquez Ureña se ha instalado en el campus de Vassar College. Desde su recoleta estación, toma el tren número 140, que llega a la *Grand Central* de

131A título de comparación y como lo nota Gorica Majstorovic, la sección de poesía se abre con poemas de Walt Whitman (296).

132Ha traducido abundantemente textos de índoles muy variadas para distintas editoriales argentinas, abarcando autores que van desde André Gide e Ingmar Bergman hasta Peter Brook y John M. Synge, pasando por Hilaire Belloc, Graham Greene, Eden Phillpotts, Raymond Postgate, John Dickson Carr, James Cain, Robert Harling, Fred y Geoffrey Hoyle y el prelado francés Léon Cristiani.

Nueva York. Va al teatro, a la ópera, a conferencias y tertulias literarias [...] ¿Por qué no pensar que llegó a encontrarse con alguna integrante de aquella inefable pandilla de escritoras [entre las cuales se hallaba Porter] y hasta conocerse personalmente? Eran las mismas rutas (s.p.).

Si bien no parece imposible que haya existido algún tipo de encuentro durante su estadía en Estados Unidos, no hemos encontrado, hasta el momento, evidencia de un contacto entre Camila Henríquez Ureña y Porter. Está claro, sin embargo, que los círculos en los que se mueve nuestra traductora son mucho más cercanos a los de la norteamericana.

Como mencionamos arriba, y pasando al segundo nivel del análisis que proponemos, el cuento traducido por Camila Henríquez Ureña parece estar directamente relacionado con su proyecto personal. No hemos encontrado información respecto a la génesis de esta traducción, pero se puede suponer que ha sido el fruto de la agencia de la traductora. Se desprende de la correspondencia de Rodríguez Feo y Lezama que una de las maneras de conseguir colaboraciones era simplemente preguntarle a los contactos si tenían algo que aportar y ver lo que proponían, especialmente en el caso de figuras importantes. Existen por supuesto encargos más específicos, pero no siempre es así, y no hay ninguna indicación de que haya sido el caso aquí.

El cuento “The Grave” forma parte de un conjunto titulado *The Leaning Tower and Other Stories*, que aparece en 1944.<sup>133</sup> Después de *Flowering Judas and Other Stories* y *Pale Horse Pale Rider*, viene a completar lo que la autora llama el “Miranda cycle,” una serie de relatos que van conformando, por yuxtaposición, una narración de la infancia y la juventud de su protagonista, Miranda Gay. Este cuento tiene por lo tanto la particularidad, aparte del hecho de ser escrito por una mujer, de poner en escena a una protagonista femenina. Una vez más se recurre al imaginario de *La Tempestad* para problematizar el lugar de las mujeres en el contexto americano. Como explica Elaine Showalter,

Porter joined a tradition of women writers, including Fuller, Stowe, and Alcott, who used *The Tempest* to signify American women's creative isolation in the New World. She had been obsessed with Shakespeare since early childhood, but had thought of the name Miranda, “my alter-ego name,” not only in terms of Shakespeare's motherless heroine, but also in its Spanish sense, “the seeing one” (348).

El personaje de Miranda funciona entonces como un alter ego de la autora, y los relatos

---

<sup>133</sup>No obstante, su primera publicación, en el *Virginia Quarterly Review*, data de 1935.

tienen cierta dimensión autobiográfica. Extrapolando un poco, quizá se pueda afirmar que también se parece a la pequeña Camila Henríquez Ureña, descrita por Yáñez como una “niña solitaria en una familia de varones prepotentes y brillantes” (s.p.).

Sea como sea, un elemento que viene al caso para ambas escritoras es la oportunidad de difundir una perspectiva femenina americana a través de la focalización en el personaje de Miranda y de su historia de vida, situada además en un ámbito relativamente hostil (el sur rural) y masculino (Miranda crece sin su madre). En este sentido, “The Grave” es un cuento emblemático, al poner en escena la relación de Miranda con su hermano (el único otro personaje presente en el relato), con las normas sociales locales y, finalmente, con la naturaleza y el territorio sureño, al encontrarse los dos niños recorriendo solos el campo, cazando. Por lo tanto, la elección de “The Grave,” en términos de personajes y focalización, puede ser vista como parte del proyecto propio de Camila Henríquez Ureña.<sup>134</sup>

Es más, se trata de un texto que reflexiona sobre la constitución de un sujeto femenino en el contexto mencionado, lo cual aparece también como un tema importante para Henríquez Ureña. Efectivamente, ésta afirma, en el marco del Primer Congreso Nacional Femenino en La Habana, en 1939, que “la mujer, esa mitad de la humanidad problemática, está buscando su conciencia. Se asoma –¡en gravísimo momento de la historia del mundo!– a la profundidad aún confusa de lo que llamamos *libertad*, libertad económica, libertad política, libertad cultural, libertad sexual, libertad moral” (probablemente inédito, cit. en Yáñez s.p.). En la misma ocasión, recalca la importancia de la noción de “individualidad” para la emancipación de las mujeres. Se puede considerar que el ciclo de cuentos en torno a la figura de Miranda conforma una especie de *Bildungsroman* femenino y fragmentado, repartido en varias colecciones de relatos que abarcan un número de años similar pero que presentan episodios distintos, con el fin, precisamente, de dar cuenta del proceso de constitución de esta naciente individualidad. Así, el ciclo gira en torno a al tema de la “female initiation into the adult world of sexuality, knowledge, and death” (Showalter 348).

---

<sup>134</sup>El privilegiar protagonistas femeninas es un fenómeno que, aunque se observe poco entre las contribuciones de nuestras traductoras, tampoco es aislado. Entre las colaboradoras mencionadas en el punto 4.2, corresponde de hecho a dos cuentos de tres. Miguel Olmos observa un tipo de selección similar en el caso de la española Rosa Chacel, quien sería colaboradora de *Ciclón*; menciona su traducción de seis tragedias de Racine, y aunque el autor sea aquí masculino, “nótese que con predominio de protagonistas femeninos: *Atalia*, *Andrómaca*, *Berenice*” y notoriamente *Fedra*, publicada por *Sur* en 1959 (Olmos38).

En este marco, “The Grave” es el último y apoteósico relato de una sección titulada “The Old Order” (Cheatham 610), y representa un hito en la iniciación de Miranda.<sup>135</sup> En esa ocasión la protagonista pierde su inocencia en relación a los procesos de la gestación y de la maternidad. Resulta llamativo que este aprendizaje se haga a través de un acto de violencia que implica la muerte de la madre y el silenciamiento de la que es testigo del hecho. En este sentido, “‘The Grave’ is a female equivalent or parallel to Hemingway’s ‘Indian Camp’ and Faulkner’s ‘The Bear’ –a coming-of-age through blood” (Showalter 348), lo cual subraya la violencia –simbólica y física– en el trato hacia las mujeres y en las vías de aprendizaje y de conformación de su identidad.

Resulta muy enfatizado en el cuento el vínculo entre lo masculino y esta violencia, a través de la figura del hermano quien, aunque muy joven, ya aparece como un depredador. Esta caracterización empieza en el terreno simbólico, con la preferencia de Paul por la cabeza de tornillo –una paloma agujereada por la mitad– y se completa con su actitud en la caza: “cuando mataba algún animal, quería estar seguro de haberlo hecho, sin discusión” y de poder atribuirse el crédito de la caza (*Orígenes* 6, 11). Miranda en cambio “casi nunca daba en el blanco [...] No tenía noción clara de lo que es cazar.” Así, “–‘Lo que me gusta de la caza –decía Miranda con incongruencia exasperante– es disparar y oír el estampido” (*Orígenes* 6, 10). Paul también se comporta de forma autoritaria con Miranda, dándole ordenes y diciéndole que no sea “impertinente” (*Orígenes* 6, 11).

También se representa la participación de las mujeres en este orden social, a través de la fuerza represiva de las normas de la buena educación, al recordar Miranda los comentarios de las ancianas del vecindario sobre su vestimenta poco femenina (“¿No le da vergüenza niña? Es contra las Escrituras estar vestida así” [*Orígenes* 6, 11]). Recordaremos la mención a

---

<sup>135</sup>Resumidamente, representa a Miranda y su hermano mayor Paul, de nueve y doce años respectivamente, vestidos de la misma manera, cazando solos en el campo tejano. Se encuentran luego en el cementerio familiar, recientemente vaciado, y entran a las fosas aún abiertas, donde encuentran un anillo de oro y una cabeza de tornillo caída de un ataúd, en forma de paloma. Luego de intercambiar estos elementos (Miranda se queda con el anillo), siguen su paseo, durante el cual Paul le reprocha a Miranda disparar sin verdaderos ánimos de matar y arruinarle las presas. En la primera ocasión, dispara Paul y mata a una coneja, que resulta estar preñada. La disección del animal y el descubrimiento de los diminutos fetos de conejos produce una extraña fascinación en los niños, especialmente en Miranda, para quién constituye una suerte de epifanía en torno al funcionamiento del sistema reproductivo. Luego de enterrar los conejos, Paul le ordena a su hermana mantener el secreto de lo que pasó, con el resultado de que ésta sepulta este recuerdo hasta que, muchos años después, en un mercado en un país extranjero, unos dulces en forma de conejitos hagan resurgir ante sus ojos toda esta escena.



Sycorax, hecha al principio del punto 4.2). Ante estas fuerzas cohibitivas, Miranda se encuentra sola y la represión aparece como parte de la conformación de su subjetividad. Convergen así los temas de la maternidad, de la configuración de la identidad femenina, de las formas del aprendizaje y de la transmisión del saber, de la imposición social, de la violencia y de la memoria.

Otro elemento muy significativo de este cuento en particular, considerándolo en relación con nuestra traductora, es que pone en escena la importancia del vínculo transnacional en la conformación del sujeto femenino americano. Como ya mencionamos, conforma un paralelo con la experiencia de Porter en México en términos de su construcción como escritora. Es en efecto en un mercado que aparece como mexicano que Miranda recupera el recuerdo de este momento clave de su infancia:

Un día, mientras se abría entre charcos y montones de basura en un mercado, en una ciudad extranjera en extraño país, el episodio de aquel día lejano surgió, de pronto, sin aviso, del lugar donde estaba sepultado y apareció a los ojos de su espíritu, claro y definido, con sus colores exactos, como si estuviera mirando, en un marco, un cuadro que no se hubiera movido ni cambiado desde el momento del suceso. Y ella se sintió llena de espanto sin motivo (*Orígenes* 6, 13).

Acerca de este punto específico, y considerando que la aparición del recuerdo sepultado es gatillada por estímulos visuales y olfativos (*Orígenes* 6, 14) quisiéramos traer a colación una reflexión de Adrienne Rich sobre la re-visión como un acto profundamente feminista:

Re-vision –the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction– is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for women, is more than a search for identity: it is a part of our refusal of the self-destructiveness of male-dominated society (Rich 35, cit. en Martin 51).

Aunque Rich escribe el ensayo citado casi 30 años después de la publicación de la traducción de Camila Henríquez Ureña, la incluimos aquí porque su pertinencia para la lectura del cuento de Porter es sorprendente.<sup>136</sup> Bajo esta perspectiva, “The Grave” aparece como un relato pionero, que trata de un tópico feminista que sería reconocido críticamente más tarde, pero cuya importancia no escapa a la autora dominicana.

<sup>136</sup>Recordaremos aquí el sentido que la misma Porter le da al nombre de Miranda, así como el pasaje de los conejitos muertos: “Miranda said, ‘Oh, I want to *see*,’ under her breath. She looked and looked [...] Having seen, she felt at once as if she had known all along” (Porter 401, énfasis de la autora).

Visto desde el conjunto del número en el cual fue publicado, “La Tumba” es relativamente excepcional, aunque también se inscribe en una especie de serie. Aparece en el número 6, fechado en Julio de 1945, al igual que otras dos colaboraciones mencionadas en el presente capítulo: “El primitivo Gregorio Valdés” de Elizabeth Bishop y “Batuc,” de Aimé Césaire. Ambas son también traducciones, haciendo del número 6 una de las entregas con más traducciones, participando así del auge de los años II y III. La densidad de este número, tanto en términos cuantitativos como temáticos, es tal que será discutido en conjunto, al final del subcapítulo dedicado a la última de las traducciones analizadas aquí (4.3.3).

Aparte de su pertenencia a esta serie, una de las características de la traducción de Camila Henríquez Ureña, es la de divergir levemente de las líneas generales de la revista en términos genéricos. Efectivamente, y como mostramos en el punto 3.1, los dos principales ejes de la producción originista en general son la poesía y la crítica. Al publicar la primera traducción del género narrativo (de un total de 3), Henríquez Ureña se sale de las pautas del grupo para proponer algo distinto. Se trata, adicionalmente, de la primera traducción de una autora femenina, junto con el texto de Bishop. De forma bastante interesante, ambos textos ponen en escena distintos tipos de relaciones que se establecen entre los Estados Unidos y Latinoamérica y que propician el diálogo y el desarrollo artístico y literario en ambos lados. La dimensión americana es importante para Camila Henríquez Ureña, tal vez como consecuencia de su cercanía con las ideas del Ateneo de la Juventud, pero desde una perspectiva feminista. Se trata de establecer una voz femenina americana y, también, caribeña. Un buen ejemplo de ello es la participación de la intelectual en la Primera Reunión Interamericana del Caribe,<sup>137</sup> en 1939, como representante de la Universidad de Santo Domingo (Yáñez s.p.). Tiene, además, una vinculación similar a la de Rodríguez Feo con el medio académico norteamericano y ambos se encuentran en la misma red transnacional. De hecho, la traducción de Camila Henríquez Ureña de “The Grave” parece haber sido incluida,

<sup>137</sup>La Unión Interamericana del Caribe es una “institución que tiene como sede La Habana y a la cual están adheridos como miembros los países siguientes: Colombia, Costa Rica, Cuba, El Salvador, Estados Unidos, Guatemala, Haití, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, República Dominicana y Venezuela [...] Las Reuniones Interamericanas del Caribe van encaminadas a producir periódica y regularmente, en una ciudad determinada, la concurrencia de representantes de las instituciones culturales, científicas y económicas, tanto oficiales como privadas, más expresivas del pensamiento y del progreso material en esas naciones de América, para que, reunidos dichos delegados en Asamblea, fraternicen, estudien y resuelvan conjuntamente la adopción de cuantas medidas estimaren oportunas para promover y facilitar la paz, la cultura y la unión entre ellas” (“Tercera Reunión” 233).

como lo plantea Yáñez, en una antología de cuentistas norteamericanos compilada con posterioridad por José Rodríguez Feo,<sup>138</sup> lo cual nos confirma la convergencia de las propuestas del editor y de la traductora sobre cierto puntos, particularmente la difusión de autores norteamericanos contemporáneos.

#### 4.3.2 Soledad Salinas, traductora de Albert Camus

Al igual que Camila Henríquez Ureña, Soledad Salinas, la segunda traductora de nuestro corpus también pertenece a la red de amigos y contactos de José Rodríguez Feo, más específicamente la de los intelectuales hispanos radicados en Estados Unidos. Su colaboración puede ser leída, además, en el marco de los vínculos de Rodríguez Feo con la generación del '27, al ser su padre el poeta español Pedro Salinas. Otro punto común con Henríquez Ureña es por lo tanto su pertenencia a una familia letrada, cosa habitual para las traductoras como ya mostramos.

Rodríguez Feo conoce a Pedro Salinas en Middlebury College, donde toma clases con él, por recomendación de Pedro Henríquez Ureña. Después de sus estudios de literatura norteamericana en Harvard, Rodríguez Feo se orienta hacia la literatura hispánica y conoce, en esa ocasión, a cierto número de académicos de esta área. Cuenta: “los dos veranos que pasé en Middlebury me brindaron la oportunidad de conocer personalmente a Pedro Salinas y a Jorge Guillén [...] y a otros escritores que después nos enviarían sus textos” (*Mi correspondencia* 14). Efectivamente, Middlebury funciona como un centro importante de nucleamiento de intelectuales hispanos en Estados Unidos en torno a la llamada “Escuela Española” de verano, en la que también enseña Camila Henríquez Ureña (Yáñez s.p.). Recuerda Rosario Novoa, colega suya en Middlebury:

Durante el verano el college se dedicaba al estudio de idiomas modernos como el español. Esta fue una época brillante de esta escuela pues por múltiples razones, entre ellas el exilio provocado por la Guerra Civil española, coincidió allí la crema y nata de los intelectuales españoles. Allí estaban Pedro Salinas, Jorge Guillén, Fernando de los Ríos, la familia de Federico García Lorca (Rosario Novoa, cit. en Yáñez, s.p.).

---

138“La Tumba” forma parte de este conjunto, por lo que Mirta Yáñez infiere que se trata de la misma traducción, lo cual parece plausible. Sin embargo, al ser esta antología difícilmente ubicable, no hemos podido comprobar que se trata efectivamente de la versión de Camila Henríquez Ureña. *Cuentos norteamericanos*, La Habana: Editora Nacional de Cuba. 1964 (Yáñez s.p.).

Se evidencia así la importancia del exilio republicano para la conformación de estas redes, tanto en Cuba como en Estados Unidos, y, en el caso de *Orígenes*, las conexiones académicas norteamericanas de Rodríguez Feo jugaron un rol central en la articulación de estos vínculos.

Una de las ventajas prácticas de esta situación, es que facilitó el contacto con los intelectuales europeos –principalmente españoles, pero también, a través de ellos, de otras nacionalidades. Esto es beneficioso para *Orígenes* en la medida en que no cuentan con ningún representante en este continente que les permita desarrollar estas conexiones y conseguir colaboraciones extranjeras (como sucede con Piñera en Argentina y Rodríguez Feo en Estados Unidos). María Zambrano, quien vive en Cuba en varias ocasiones durante su exilio, es un buen ejemplo de ello,<sup>139</sup> en particular en el caso que aquí nos ocupa, ya que mediante su amistad con Albert Camus, iniciada en París a fines de los 1940, consigue sus colaboraciones para *Orígenes* en dos oportunidades (Moreno 209 y 212).<sup>140</sup>

En el contexto del círculo relativamente pequeño de los intelectuales españoles y latinoamericanos en la academia estadounidense, se establece una relación de amistad entre Rodríguez Feo y su maestro Salinas. Incluso afirma que fue para él “como un padre afectuoso, comprensivo y generoso” (*Mi correspondencia* 21). En sus cartas a Lezama, menciona a menudo sus visitas a Salinas e incluso le pide a su codirector que le escriba a la dirección del español, quien publica en *Orígenes* en varias ocasiones, por lo que se vislumbra una relación bastante cercana. En estas circunstancias conoce también a Soledad Salinas y a su esposo, Juan Marichal, él mismo académico. En otra carta, le cuenta a Lezama:

---

139Nos alejamos aquí de la afirmación de Adriana Kanzepolsky, según la cual “la presencia de María Zambrano en París, entre el ‘46 y el ‘49 [...] no parece haber sido relevante para la revista cubana.” Al contrario, consideramos que jugó un rol no menor en la tarea de “‘abrir las puertas’ a nuevas colaboraciones” (*Un dibujo* 226), especialmente en el caso de Camus, pero también en el de Simone Weil. Pedro Salinas es sin duda otro ejemplo del aporte fundamental de las redes del exilio español en *Orígenes*. Le facilita a Rodríguez Feo el contacto con Luis Cernuda (Rodríguez Feo, *Mi correspondencia* 20) Enrique Anderson Imbert (77) y Vicente Aleixandre (118), abriendo el camino para la inclusión de la línea de la generación del '27, tema ya abordado en el punto 2.3.

140“‘Así, cuando Zambrano regresa a comienzos de ese último año [1948] a La Habana da de inmediato a Lezama un artículo de Camus, “*Viento en Djemila*” para su publicación en *Orígenes*” (Moreno 209). Resulta sin embargo extraño este recuento, en la medida en que vemos que el epistolario de los dos codirectores parece indicar que Rodríguez Feo le menciona primero a Lezama el capítulo de *Noches*, aunque no se pueda excluir que el mismo Lezama fuera quien le envió el libro.

Di por azar en Nantucket con Soledad Salinas y su esposo; los arrastré en mi coche hasta aquí, descubrí que residía por el verano tanta gente interesante: Pedro Salinas, Abreu Gómez, Casaldueiro, Juan de la Cabada, Max Henríquez Ureña, que me dije: ¡Pepito, este es el paisaje para descansar un poco los pies y los ojos y dejar que tu pensamiento se explaye en cosas más serias y graves y profundas! Y aquí me tienes, querido, ensamblando lecturas diversas, charlando con mis antiguos amigos, realmente gozando de un ambiente intelectual que echaba muy de menos (*Mi correspondencia* 58-59).

Con la pareja también parece tener cierta cercanía, ya que menciona en otra carta que “en compañía de Juan Marichal y Solita Salinas la [ha] pasado bastante bien” (76) y también le pide a Lezama que le escriba a la dirección de Marichal (74, 77, 78).

A diferencia de “La Tumba,” pareciera que en este caso el margen de elección de la traductora haya sido más limitado. En efecto, la génesis de la publicación del texto de Camus parece pasar por la decisión de Rodríguez Feo más que por la agencia de Soledad Salinas. En un primer tiempo, éste le cuenta a Lezama en una carta del 18 de noviembre de 1947: “Y yo lucho ahora con la traducción de un capítulo de ese librito delicioso de Albert Camus: *Noces*. Es una crónica de sus viajes por el África del Norte” (77). Sin embargo, a principios de febrero, escribe: “pronto te enviaré la excelente traducción de Camus de Soledad Salinas” (88), y ésta aparece efectivamente firmada por Soledad Salinas durante la primavera de 1948. Aunque no se pueda descartar del todo la posibilidad de que se haya tratado de un capítulo distinto del mismo libro, la opción más verosímil es que ante su dificultad para llevar a cabo la traducción, Rodríguez Feo le haya encargado su realización a Soledad Salinas o que ésta le haya ofrecido su ayuda. Kanzepolsky también se inclina por la hipótesis de la derivación de la traducción (*Un dibujo* 280, nota 46), la cual también se ve respaldada por el hecho de que, en el momento en que Rodríguez Feo le escribe a Lezama para contarle de la traducción, está en estrecho contacto con Soledad Salinas y Juan Marichal, ya que es entonces cuando le pide a Lezama que le escriba a su dirección. Adicionalmente y en el mismo periodo, Marichal se propone para aportar con la traducción de un ensayo de Karl Vossler, y Pedro Salinas pone en contacto a Rodríguez Feo con Enrique Anderson Imbert y Luis Cernuda para ofrecerles publicar en *Orígenes* (77-78), por lo que se desprende que las colaboraciones para la revista eran un tema abierto en este círculo. Por consiguiente, el análisis de este caso será un poco más corto que los dos otros, en la medida en que nos

parece improbable que nos informe sobre las especificidades del trabajo de las traductoras, remitiendo más bien al aporte de las traducciones para la línea general de la revista, punto que ha sido tocado detalladamente en el capítulo 3. Nos habla sin embargo, de la variedad de canales por los que puede pasar el proceso de la traducción, así como de las negociaciones concretas que lo median.

Sorprendentemente, Camus es uno de los autores más traducidos en *Orígenes*,<sup>141</sup> y eso a pesar de no tener una propuesta cercana a la del origenismo. Sin embargo, su rechazo del existencialismo sartriano puede ser un punto de cruce de ambas líneas, ya que, como lo explica Kanzevolsky, *Orígenes* asume una “postura antiexistencialista” (*Un dibujo* 251). Mientras Sartre no recibe ningún tipo de atención por parte de la revista, Camus, a pesar de su concepción del compromiso social como inherente a la labor del escritor, es publicado en dos ocasiones. Fuera de la línea intelectual de dicho autor, esto se explica por varios otros elementos. El primero es el marcado interés personal de Rodríguez Feo por la obra de Camus, que puede vincularse también con los acercamientos de Piñera a ciertos aspectos del existencialismo y a la estética del absurdo. No solamente inicia el coeditor la traducción de “Viento en Djemila,” sino que lee bastante al francés y se refiere a él en varias de sus cartas a Lezama e incluso a Wallace Stevens. Kanzevolsky describe de manera muy fina la diferencia de tono en sus comentarios a ambos destinatarios; a Stevens le escribe que considera a *La Peste* como “the most important novel since *The Magic Mountain*” (Stevens y Rodríguez Feo 122). Su tono menos ditirámico en sus cartas a Lezama se podría imputar a “una adecuación a los sentimientos de Lezama y no una apreciación personal” (*Un dibujo* 281, nota 47). Le comenta sin embargo a Lezama que quisiera escribir algo sobre Camus en noviembre 1948, pero quiere “leer otras cosas antes de embarcar[se] en esta aventura” (*Mi correspondencia* 107).

Rodríguez Feo relaciona además a Camus con autores norteamericanos contemporáneos, de cierta forma, al afirmar que “ha asimilado *a' la français* [sic] el estilo de

---

141 Aunque haya que matizar un poco esta afirmación, ya que sólo se publican dos textos de Camus en la revista, siendo que la mayoría de los autores traducidos cuentan con una sola colaboración. Aparte de Camus y del crítico Harry Levin (dos colaboraciones cada uno), Wallace Stevens (tres), Paul Valéry, W. H. Auden y T. S. Eliot (dos) son los únicos otros autores que suman más de un texto publicado en *Orígenes*, y corresponden, como ya mostramos, a posiciones emblemáticas en términos de poética, siendo altamente relevantes para los colaboradores de la revista.

Hemingway y Steinbeck” (107). Aparte de este interés en los aportes de la narrativa de Camus, Rodríguez Feo también busca conocerlo en persona durante su viaje a Europa (141-142) y traduce otro de sus ensayos, “Nietzsche y el nihilismo” publicado en *Orígenes* en el número 30 (1952). Al respecto podemos notar que se trata precisamente del “texto que [...] produciría la ruptura entre el autor y Sartre” (Kanzepolsky, *Un dibujo* 258), lo cual reafirma la idea de que Camus fue considerado en su arista más alejada del existencialismo. Para Rafael Rojas, este interés de Rodríguez Feo responde a su ecléctica y humanista concepción de la cultura detallada en el punto 3.5 (“Hojear” s.p.), y que se aparta de la visión lezamiana de la literatura y de su revista, más clásica y monolítica.

El segundo elemento, que encaja más en la política general de *Orígenes* en cuanto a las traducciones, es el hecho de que se trate de un autor contemporáneo y muy renombrado. Le escribe Rodríguez Feo a Lezama acerca de “Viento en Djemila”: “es de las primeras cosas que hizo [...] Tú sabes que ahora M. Sartre, Camus y Cía. están en el candelero, pero creo que estas páginas de Camus están bien y sorprenderán a los que se las dan de ‘saberlo todo’” (*Mi correspondencia* 77). Lezama parece ser de la misma opinión, porque le escribe a Rodríguez Feo, en diciembre de 1947, “estoy haciendo las ‘señales’, para el próximo número; espero tu indicación para que las ruedas de Úcar [la imprenta] caigan sobre los manuscritos: Si me mandas la traducción de Camus, conseguiremos la excelencia” (81). Pero el argumento de Rodríguez Feo nos muestra que hay más detrás de su elección de “Viento en Djemila”: no se trata simplemente de publicar a un autor famoso, sino de encontrar un texto suyo poco conocido, para sorprender a “los que se las dan de ‘saberlo todo’” –en otras palabras, para posicionarse respecto a otros intelectuales y revistas planteando un mejor conocimiento de la obra del autor– y salirse de los caminos obvios de la apreciación masiva.

El último factor decisivo, muy directamente vinculado con lo anterior, es el hecho de que el ensayo no haya sido traducido anteriormente. Rodríguez Feo escribe al respecto: “tenemos la ventaja que nadie lo ha traducido ni al inglés ni al español” (*Mi correspondencia* 77). Se desprende de esto la dimensión internacional y plurilingüe de las redes dentro de las cuales se piensan, realizan, reciben y valoran la traducción y la revista, al mencionar el inglés además del español. Adicionalmente, vemos que más que el afán de difusión de un texto escasamente conocido, se evidencia el capital simbólico involucrado en

la publicación de una primera traducción. La revista puede ostentar así la novedad y la exclusividad de su publicación, que, en caso de un autor renombrado, refleja además la eficiencia de sus conexiones internacionales.

En este sentido, resulta llamativo que Sur haya publicado una traducción completa de *Noces* en 1953 –esta vez después de la traducción origenista–, bajo el título *Bodas* y en versión del colombiano Jorge Zalamea. A diferencia de los origenistas, Victoria Ocampo mantiene una estrecha relación con Camus, lo traduce ella misma y Sur lo publica abundantemente desde 1946. John King llega a decir que Camus “podía ser el mentor de la década” (170) en el contexto argentino. En 1948, el mismo año que la publicación de “Viento en Djemila,” Sur lanza *La Peste* en traducción de Rosa Chacel, después de haber publicado la primera versión de un capítulo en su revista el año anterior (Paz 2). Por ende, posiblemente la mención de “los que se las dan de ‘saberlo todo’” sea una alusión a los argentinos. Por último, se puede notar que, al igual que Marta Acosta, Zalamea es un traductor experimentado, habiendo ya publicado varios libros, notablemente la poesía de Saint-John Perse.

Podemos observar que los dos textos de Camus publicados por *Orígenes* son ensayos, aunque “Viento en Djemila” tenga un tono particularmente poético.<sup>142</sup> No es precisamente una crónica de viaje, como lo afirma Rodríguez Feo en su carta, pero efectivamente toma la visita de las ruinas romanas en Djemila como punto de partida para una reflexión sobre la muerte y las condiciones de la existencia y del destino humanos. Asistimos allí a una mezcla de lo filosófico y lo poético, que puede ser leída en relación con la visión humanista de Rodríguez Feo mencionada arriba, pero también, en cierta medida, con la poética lezamiana. Se acerca, además, a la concepción origenista de la apreciación estética, por ejemplo en el pasaje siguiente:

Cuando por fin surge sobre una meseta de colores apagados, hundida entre latos montes, con su esqueleto amarillento como un bosque de huesos, figura Djémila el símbolo de esa lección de amor y de paciencia que es la única capaz de llevarnos al corazón palpitante del mundo. Se defiende allí, entre unos árboles, entre la hierba seca, con todas sus montañas y con todas sus piedras, contra la admiración vulgar, lo pintoresco o los juegos de la esperanza (23).

---

<sup>142</sup>En este sentido, se puede afirmar que no se observan divergencias textuales significativas en la traducción, salvo las variaciones inducidas por el estilo relativamente lírico del ensayo.



Se aleja de ellas en otros elementos fundamentales, como la exaltación del presente, duramente criticada por Lezama en el contexto de las vanguardias, en “Después de lo raro, la extrañeza” (citado en Kanzepolsky, *Un dibujo* 255-256).

En definitiva, podemos afirmar que se trata de un texto que divide a los editores en cuanto a su contenido, pero que los reúne en torno al capital simbólico involucrado en su publicación. También nos habla de la importancia de las redes en el proceso traductor, así como de las mediaciones concretas (en este caso la de Rodríguez Feo), quedando nuestra traductora bastante invisibilizada.

### 4.3.3 Helena Lam, traductora de Aimé Césaire

Nuestra última traductora, Helena Lam,<sup>143</sup> representa un tercer polo bien distinto dentro del limitado corpus que conforma este capítulo y, en cierta medida, dentro de la producción origenista: el de la poesía negrista. Traduce para *Orígenes* un poema del martiniqués Aimé Césaire, famoso autor del concepto de “negritud”; “Batuc” aparece en el número 6, junto a “La Tumba,” en julio de 1945. De las tres traducciones analizadas aquí, es sin duda la que implica la posición más marginal y rupturista respecto al proyecto estético e ideológico del grupo. Aún así, se puede considerar que su marginalidad respecto a la propuesta y a la producción de *Orígenes* es un punto común con las dos anteriores. En este caso, ésta se debe principalmente a la escasa inclusión de los representantes de la literatura negrista en la revista. Como vimos en el capítulo 2, si bien ésta tiene un –pequeño– espacio en *Orígenes*, como lo plantea Jesus Barquet (“grupo” 28-29), esto no significa que sea entendida como parte de la concepción del grupo de la expresión cubana y su difusión es más bien excepcional. Como veremos al final de este punto, el número 6 en sí sobresale bastante en la historia de la revista, y la traducción de Helena Lam contribuye en buena medida a ello.

El enlace entre Helena Lam y *Orígenes* es muy probablemente su esposo, el pintor Wifredo Lam, quien está en contacto con Virgilio Piñera y Lezama (Benitez 96) y participa

---

143De apellido de soltera Holzer, Helena Lam se refiere a sí misma en la época que nos concierne como Helena Lam o Helena H. Lam (Benitez 11) en su libro, firmado Helena Benitez (por el nombre de su segundo marido). Por esta razón, elegimos también esta variante de su nombre, siendo que la traducción publicada en *Orígenes* aparece firmada “Helena de Lam” (26).

ocasionalmente con portadas para la revista. Así, al igual que las otras dos traductoras de nuestro corpus, se trata de una persona inmersa en el ámbito cultural, con vínculos muy cercanos –esta vez con el mundo de las artes visuales–, pero sin constituir ella una figura dentro del campo. Es más, no pertenecía a este círculo originalmente, ya que era científica. De la misma manera, y como veremos más adelante, no tiene especial vocación de traductora, sino que su participación ocurre por un tema circunstancial. De nacionalidad alemana, Helena Lam conoce a Wifredo por primera vez en Barcelona en 1938, donde trabaja como directora de un laboratorio, y, luego de huir del franquismo, se vuelven a encontrar en París donde Wifredo busca seguir con su carrera artística (Benítez 19-20). Desgraciadamente su estadía en Francia se ve amenazada por los avances del nazismo y terminan optando por el exilio gracias a la acción del *American Emergency Rescue Committee*, que contactan a través de André Breton, amigo de la pareja (Benitez 33). “Helena and Wifredo had often seen the Bretons in Paris, in company with Picasso, Dora Maar, Paul Eluard and his wife Nusch, Michel Leiris and others” (Russell 15). Se reencuentran con Breton en Marsella, donde esperan la oportunidad de salir de Francia. Se embarcan el 24 de marzo de 1941 en el barco Capitaine Paul Lemerle, al igual que los Bretons y Claude Lévi-Strauss rumbo a América (Benitez 50). “What made the journey an adventure was that between the Bretons and the Lams there had arisen a quite exceptional friendship” (Russell 16). Esta amistad es altamente relevante en cuanto al desarrollo artístico de Lam y se va a reflejar también en la traducción de Helena Lam. En efecto, no solamente comparten ambos un repertorio de referentes y un mismo universo simbólico, sino que la traducción forma, concretamente, parte del proceso creativo de Lam.

Una de las primeras ocurrencias de lo anterior de las que tenemos registro data precisamente de la época de esta cercanía con Breton, justo anterior al exilio. En una de las reuniones del grupo de artistas e intelectuales que esperan su partida de Francia, Breton le pide a Lam que ilustre uno de sus poemas:

One Sunday when we were all assembled, André –quick to recognize Wifredo's inner visionary world [...]– asked Wifredo if he would illustrate a poem he was working on, *Fata Morgana*. [...] Wifredo was suddenly launched into Surrealism. As we went home that night he said with a little smile, “I guess I was baptized today” (Benitez 38).

Esto es relevante no sólo en términos de la inmersión en la estética surrealista, sino también dado que implicó que Helena Lam tradujera el poema de Breton: “I immediately began translating *Fata Morgana* into Spanish, an indispensable task given that Wifredo's command of French was then very rudimentary” (Benitez 38). Así es cómo Helena Lam hace de intérprete<sup>144</sup> y de traductora para Wifredo, acercándose al lenguaje poético.<sup>145</sup> Esta no es la única ocasión en la cual la pareja trabaja de esta forma, y la traducción aparece como estrechamente vinculada con el proceso de creación de Lam ya una vez en Cuba. Cuenta Helena Lam: “In Havana I would talk, read or translate to him whatever book had caught our interest, while such monumental paintings as *La Jungla*, *Les Noces*, *Le présent éternel*, *Bélical* and many other were created on the empty canvas” (Benitez 27). Vivirían juntos en Cuba entre 1941 y 1948, luego de pasar por Martinica y República Dominicana.

Al volver a su isla natal después de vivir en España y en Francia, Wifredo Lam es una suerte de outsider cultural, habiendo estado bastante tiempo fuera de las redes de la cultura insular. Mantiene una relación más bien distante con el medio artístico y se involucra bastante poco en el campo cultural local, exponiendo principalmente en Nueva York. Wifredo y Helena Lam desarrollan sin embargo vínculos muy estrechos con Lydia Cabrera (Benitez 60 y siguientes) y ambos tienen la oportunidad de asistir a ceremonias y rituales religiosos vinculados a la Santería en varias ocasiones. En esta época, el repertorio pictórico de Lam se enriquece con motivos provenientes de la tradición afrocubana, manteniendo también el vínculo con otras formas de expresión como la poética:

La gente cree sin razón que mi obra tomó su forma definitiva en Haití. Mi estancia allá la extendió solamente, como el viaje que hice en Venezuela, en Colombia y en el Mato Grosso brasileño. Habría podido ser un buen pintor de la Escuela de París, pero me sentía como un caracol fuera de su concha. Lo que verdaderamente extendió mi pintura, fue la presencia de la poesía africana (cit en Paudrat).

---

144Por ejemplo en el barco rumbo a América, en el cual le facilita a Lam el acceso a las observaciones de Lévi-Strauss sobre ritos afrobrasileños, tema que ocuparía un lugar importante en la obra de Lam (Benitez 54).

145Es interesante notar que, para Lam también, este período tendría una gran repercusión en su arte, constituyendo un hito estilístico. Helena Lam considera que “All these drawings, inhabited by magic creatures and adorned with mysterious symbols, testify to Wifredo's changing concept of art. His psyche suddenly seemed to burst and overflow with archetypal images. He painted with candor and spontaneity [...] From this midway station on, he was set for the rest of his life on the road to magic rituals and primitive images so dear to the Surrealist vision of the unconscious” (Benitez 45).

Se explica así la elección por parte de la traductora del poema de Césaire, que, es de suponer, podría haber traducido para Lam. Además, la pareja conoce personalmente al poeta de la negritud. Efectivamente, durante su viaje hacia Cuba, se detienen en Martinica por un tiempo. Allí, Breton descubre por casualidad *Tropiques* y se contacta inmediatamente con René Ménénil y Césaire, ambos fundadores de la emblemática revista (Breton, “Martinique” 119-121). Césaire le regala luego una copia del *Cahier d'un retour au pays natal*, en su versión de 1939, y Breton comparte su descubrimiento con los Lams. A raíz del encuentro facilitado por Breton, “Wifredo and Aimé felt much affection for each other and soon became friends” (55). En esta ocasión también, Helena Lam traduce la poesía de Césaire, cuando éste los invita a una lectura del *Cahier*: “he only read fragments of it, which I translated to a troubled and very moved Wifredo, who admired Aimé's poetic observations and descriptions of life as a black man in an environment of white dominance. He had at last found a companion soul” (Benitez 56).

La afinidad entre ambos creadores los lleva a colaborar en otros proyectos, que involucran también la traducción, notoriamente la publicación cubana de *Retorno al país natal* en 1943, en versión de Lydia Cabrera ilustrada por Lam. Se trata de la primera traducción de esta obra fero al español (antes incluso de su publicación integral en francés), la que da a conocer a su autor en Cuba. Quizás no sea casualidad que, aquí también, la poesía de Césaire sea traducida al español por una mujer cubana, aunque en este caso sea ella misma escritora. Se crea así una pequeña red negrista a nivel caribeño, en la cual las mujeres ocupan un lugar central y cuya cohesión se genera en el diálogo entre disciplinas artísticas y entre idiomas. Es importante mencionar a Virgilio Piñera como parte de esta red, ya que él también traduce en 1943 un fragmento del *Cahier d'un retour au pays natal* que aparece en el segundo –y último– número de su revista *Poeta* (Jambrina 65, nota 29). Además, publica el mismo año su famoso *La isla en peso*. Esta obra

recibió inmediata atención en el momento de su publicación. [En 1944] Gastón Baquero lo comparó indirectamente con *Cahier d'un retour au pays natal* [...] y ello bastó para que una parte de la crítica, especialmente vinculada a la revista *Orígenes*, potencialmente lo descalificara como parte de los esfuerzos de lo que ellos consideraban, en aquellos años, la sustanciación de la cultura nacional, de franca vocación clásica (65).

Mencionamos lo anterior porque contribuye a establecer el contexto directo en el cual

aparece “Batuc.” Es fundamental recordar que, a pesar de que el auge de la poesía negrista ya había pasado (Barquet, “grupo” 21), estos años corresponden a un recrudecimiento del debate sobre lo afrocubano en la literatura, y específicamente la poesía, que involucra a varios origenistas, por lo que la traducción de Helena Lam constituye una colaboración altamente disruptiva.

La elección de Césaire, más allá de las circunstancias y de las convergencias personales, tiene varias implicancias. Como ya mencionamos y según se desprende de lo anterior, corresponde a una posición externa a la línea origenista, tanto en el plano ideológico como en el estético. En primera instancia, está el lugar que representa Césaire dentro del proceso de conformación de una identidad antillana incluyente de la herencia africana. Representa precisamente una expresión “de una antillanía y una martiniquería” que Baquero le reprocha a Piñera (*Ensayos* 307-10 cit en Jambrina 66). Notaremos su mención despectiva de estos espacios como ajenos a la situación cubana. No solamente es Césaire un autor antillano por excelencia, sino que es, ya para la época de la traducción, un pensador de la negritud. En tanto tal, reivindica la identidad y la cultura negra ante el racismo y el asimilacionismo francés, pero en una perspectiva transnacional. En el marco del rescate y de la valorización del legado cultural africano, aboga por el desarrollo de una expresión literaria propiamente afroantillana. Afirma al respecto que siempre ha apuntado a que las Antillas “puissent s’exprimer elles-mêmes, parler, créer” (*Tropiques* V) y que para ello, se ha esforzado por “*infléchir le français, [...] le transformer pour exprimer, disons: ‘ce moi, ce moi-nègre, ce moi-créole, ce moi-martiniquais, ce moi-antillais’*” (*Tropiques* XIV, énfasis del autor).

Como consecuencia, desarrolla una poesía que integra por un lado elementos rituales negros, como la música (en especial los tambores) y el baile, lo cual se materializa en una poesía muy rítmica, y por otro, imágenes de la larga historia de sujeción y sufrimiento de las poblaciones afrodescendientes. Reúne así justamente los aspectos propios de la época de auge del negrismo, “ambos poco concordantes con las nuevas preocupaciones ideológicas origenistas” y, sobre todo, distintos de las textualidades negristas que llegan a admitir en su publicación (Barquet, “grupo” 28). Aunque en el momento de la traducción, Césaire no representa aún una figura faro (lo que llegaría a ocurrir más adelante), el *Cahier* constituye

un hito en el contexto caribeño. A pesar de que se trate de la primera obra de Césaire y que no tenga una difusión masiva,<sup>146</sup> en pocos años sí es conocido en el ámbito regional.<sup>147</sup> Otro elemento discrepante respecto a *Orígenes* es su tono militante y su explícita posición anticolonial. Se trata de un autor con un sello reivindicativo, que aboga por la inserción de la perspectiva y la voz afrodescendiente dentro de las construcciones simbólicas nacionales en el contexto antillano, así como el reconocimiento de los estigmas del comercio triangular. En esto se acerca a los proyectos de Piñera, Cabrera y Lam, y se distingue radicalmente del grueso de *Orígenes*.

En términos formales (aunque no por eso sin relación con lo anterior), su mayor diferencia es su poética cercana al surrealismo, entendido como herramienta para la liberación postcolonial. Escribe Suzanne Césaire que la actividad surrealista contribuye “à libérer les peuples en éclairant les mythes aveugles qui les ont conduits jusqu'ici” (17). Además de derribar los mitos y permitir superar las dicotomías que sustentan el orden colonial, la estética surrealista también está vinculada a una subversión del lenguaje. Césaire habla de su “esfuerzo por crear una lengua nueva, capaz de expresar la herencia africana” (*Poesías XX*) y explica: “el surrealismo me ha proporcionado lo que yo buscaba confusamente [...] Era un instrumento que dinamitaba el francés. Hacía saltar todo, sacudía literalmente todo. Esto era muy importante porque las formas tradicionales, las formas gravosas, ya hechas, me aplastaban” (*Poesías XX-XXI*) La forma está así estrechamente vinculada con la voluntad de crear un lenguaje nuevo que permita acoger y enunciar la experiencia afrocaribeña. Inclusive en un plano meramente estético, *Orígenes* se distancia en buena medida de los poetas surrealistas, como hemos visto en el tercer capítulo, por lo que tanto la elección del autor como del poema traducido se alejan de su línea principal. El artículo de Suzanne Césaire intitulado “1943: Le surréalisme et nous” se abre con una cita extensa de “Batouque.” Es significativo que, dos años antes de la publicación de la traducción, este poema sea justamente traído a colación para ejemplificar la estética

146Césaire parece efectuar en persona esta labor, mediante lecturas del poema y la distribución de los ejemplares que posee de la revista *Volontés*, por lo que Breton habla de una circulación más bien “confidencial” (Breton, “Martinique” 122), pero circulación al fin y al cabo.

147Es interesante ver, de hecho, que precisamente se empieza a difundir primero en el contexto caribeño (en Cuba) y después americano (en Estados Unidos), incluso antes de ser editado como libro en Francia (en 1947 y con un frontispicio de Lam). Veremos que algo similar sucede con “Batouque,” lo cual nos informa sobre las vías de circulación y los espacios en los que se reconocen ciertas obras y ciertos autores.

surrealista y su importancia en el contexto caribeño de los años 1940.

Luego de esta primera publicación muy parcial, el poema aparece en las revistas *VVV* (dirigida por Breton en Estados Unidos) y *Fontaine* en 1944, y en el libro *Les Armes miraculeuses* ya después de la traducción en *Orígenes* (Hale 246). Se puede deducir, por lo tanto, que Helena Lam llega a “Batouque” o por el mismo Césaire, o a través de la intermediación de Breton. Es considerado por algunos como “un des poèmes les plus saisissants de la collection *Les Armes miraculeuses* et de l'œuvre entière de Césaire” (247), presentando cierta similitud con el *Cahier*, tanto en términos de tono como de tema. Vemos que Helena Lam elige un poema representativo de los distintos elementos constituyentes de la poética de Césaire y también de la pintura de Lam.

Uno de estos elementos, que comparte con el *Cahier*, es su “atmosphère incantatoire” (Hale 247), inducida principalmente por numerosas repeticiones, en especial de la palabra “batouque” que representa el sonido de unos tambores afrobrasileños,<sup>148</sup> proviniendo aparentemente de la noción de batucada. Se trata de un tipo de instancia a la que Helena Lam también había tenido la ocasión de asistir, como ya hemos mencionado, en el contexto cubano (Benitez 92-97, 127). Está por lo tanto familiarizada con el contenido y desarrollo de este tipo de ritual, y probablemente el poema de Césaire haya tenido para ella una resonancia particular. Otros componentes de este ritual son el baile y el trance, representados especialmente en un pasaje (Kesteloot 62), muy rítmico y obsesivo:

la caja de clavos la caja de granizo corazón de sorpresa  
 corazón de cizalla  
 la caja de clavos enjambre de mosquitos y vuelo de dientes  
 la caja de lluvia tristemente cizalla las púas del trombón  
 y la paja de las semanas  
 la caja de lluvia  
 la caja de clavos  
 la caja de cisnes  
 la caja de hojas lentamente muertas (*Orígenes* 6, 24)

Según Lilyan Kesteloot, buena parte de estas imágenes representan el ruido de las maracas – y, agregaríamos tentativamente, de los palos de lluvia. Luego pasa a la descripción del baile, marcado por la repetición de “batuc” a principio de los versos, junto a distintas partes del

---

148No queda completamente claro si este poema fue escrito luego de un viaje de Césaire a Brasil, como lo afirma Lilyan Kesteloot (50) o si se trata de un anacronismo provocado por su viaje brasileño de 1963.

cuerpo de la “princesa de muslos de Congo / de Borneo / de Caracas” (25): “batuc de manos” (24), “batuc de senos en furia...”, “batuc del sexo de beso de pájaro...” (25). Este pasaje termina por desacelerarse (con la alternancia de “batuc” y de versos más largos) y su frenesí se resuelve en una suerte de trance en la que la bailarina se confunde con las fuerzas de la naturaleza:

nieve negra de los muslos de río desplegando sus sueños  
 de absurdo ventisquero bajo la mano del sol de medianoche  
 batuc  
 la princesa se ahoga en su sonrisa de agua ausente  
 batuc  
 en su sonrisa de canalillo  
 batuc  
 en sus ojos de sol macerado y de ciruelas  
 batuc (25)

De forma interesante, Césaire tiene un discurso articulado sobre el tema del trance. Afirma en una entrevista que le interesa la idea del etnólogo Leo Frobenius según la cual una cultura nace cuando uno es “agarrado” por el mundo y lo representa (en un sentido teatral: “il *joue* le monde, il *mime* le monde” [*Tropiques* XVII, cursivas del autor]). A su vez lo reformula en términos de los ritos antillanos de la posesión; uno es *poseído* por el mundo: “on danse, on danse et, brusquement, ‘le type’ est possédé; il est passé à autre chose. Il n’est plus Monsieur un tel ou Mademoiselle une telle; il es Chango, il est Ogou, il est Erzulie. Il *est*, et il *le mime* et il *le joue!*” (XVII, cursivas del autor).

Ésta es también la tarea del poeta, quien se conecta con el universo y adquiere una dimensión profética, como se observa en “Batuc,” lo cual se mezcla además con el motivo surrealista de la exploración del inconsciente colectivo. De esta manera accede el hablante a la historia de la población negra y a su sufrimiento, desde su pasado de trata y esclavitud, hasta una hipotética rebelión y liberación futura. Esta liberación aparece como el fruto de una lucha violenta llevada por el “negro chillón, negro carnicero, negro corsario...” (*Orígenes* 6, 26) y enfatizada por la omnipresencia del campo léxico bélico (“sangra,” “asesino,” “ciudades en bandolera,” “conchas hinchadas de pólvora,” “río de almenas,” y, especialmente la referencia primitiva con “río de azagaya,” todo en el último párrafo).

En el plano textual, no se observan elementos de traducción muy significativos. En términos rítmicos, no parece haber un trabajo específico de la traductora, que se atiene al



original con bastante literalidad, lo cual limita su libertad en la elaboración rítmica. De esta manera, se mantienen la estructura general y las numerosas repeticiones, a la vez que se van perdiendo ciertas aliteraciones. Este tratamiento del texto puede ser relacionado con el hecho que Helena Lam no parece tener experiencia como poeta o escritora, y tampoco es hablante nativa de la lengua española. Sin embargo, tampoco difiere mayormente de las otras traducciones del mismo período, que también presentan un grado bastante considerable de literalidad. Es interesante, no obstante, la traducción fonética de la palabra “batouque” (que a su vez parece ser una transcripción de “batucada”), pronunciada \ba.tuk\ en francés. La versión de Lam, “batuc,” mantiene la misma sonoridad, acentuación y número de sílabas, resguardando así su función rítmica y su importancia como palabra “incantatoire,” “à la limite entre le rythme et le rite” (Kesteloot 56). Se menciona en una nota al pie que ésta se refiere a un “toque de tambor en el Brasil” (*Orígenes* 6, 22), lo cual parece provenir del original, ya que una mención similar figura en la edición de 1946 (Lecuyer 95).

En definitiva, vemos que Helena Lam ha tratado de mantener, en la medida de lo posible, los distintos elementos constitutivos de la propuesta de Césaire, de la que elige un poema particularmente representativo y antagónico con respecto a las posiciones origenistas en todos los planos. Tal vez exista, en la denuncia de la mediocridad de la tecnocrática clase media local (Dalleo 107), un diagnóstico común entre los origenistas y Césaire. En ambos casos se busca subsanar lo que se percibe como un vacío cultural (*Tropiques* V), pero las soluciones invocadas son diametralmente opuestas. Mientras los primeros buscan acceder a la grandeza cultural del centro, el martiniqués apuesta por la reivindicación de lo propio y de lo primitivo. En “Batouque” como en el *Cahier*, Césaire describe

una isla completamente diferente a las fabulaciones míticas de Lezama y el propio Baquero, desestabilizando el discurso de una generación que, en tanto de claras aspiraciones nacionalistas, se auto representaba hegemónica espiritualmente. Este será un poema-grito, un rayón fauvista en medio de las fantasías greco-latinas y judeocristianas de *Muerte de Narciso* (1937) y *Saúl sobre la espada* (1942) respectivamente (Jambrina 192).<sup>149</sup>

Queda preguntarnos cómo se inserta esta traducción en el número en el cual aparece. Éste es calificado por Kanzepolsky de “excepcional en varios sentidos, tanto por la

---

<sup>149</sup>En este pasaje, Jambrina se refiere en realidad a la obra de Piñera, pero el paralelo ya mencionado con Césaire es tal que nos permite aplicarlo muy apropiadamente aquí.

connotación de calidad del término como por su carácter de único o singular,” que radica “en la publicación del poema de Césaire y en la abundancia de material norteamericano, lo que no era frecuente en un único número” (*Un dibujo* 202). Otro elemento que resalta en el número 6, es la abundante presencia de colaboradoras y traductoras –relativamente al resto de la revista. Probablemente no sea un azar que se trate del número que reúne buena parte de los textos traducidos por mujeres (2 de 3, con Camila Henríquez Ureña y Helena Lam) y de las colaboraciones originalmente escritas por mujeres (2 de 6, de Katherine Anne Porter y Elizabeth Bishop, siendo que la tercera, de Anaïs Nin, aparece en el número siguiente, en otoño de 1945). También vale la pena recordar que contiene la única instancia de un texto escrito y traducido por mujeres. Vemos así converger varios de los factores de excepcionalidad respecto a la línea de la revista: la abundancia de traducciones (con tres textos traducidos, lo cual corresponde al máximo publicado en un solo número de *Orígenes*),<sup>150</sup> la presencia de varias mujeres, escritoras profesionales o no, y con diferentes niveles de renombre, la inclusión de una poesía “negrista,” surrealista y altamente política, la concentración de colaboraciones norteamericanas, y una vinculación importante a nivel caribeño (con Camila Henríquez Ureña, los Lams y Césaire).

A través de lo anterior, nos presenta, además, distintas miradas hacia lo americano (desde espacios muy periféricos como el sur de Estados Unidos y Martinica), y más particularmente, distintas formas de articulación y de diálogo intercultural en el contexto hemisférico. Una de ellas es la inclusión de los elementos de la cultura africana y afrodescendiente en la literatura y la identidad caribeña y americana, junto con el reconocimiento de su historia de opresión y la lucha contra las lógicas racistas y coloniales. Por otro lado, está la relación entre Estados Unidos y América Latina en la contemporaneidad, a través del texto de Bishop<sup>151</sup> y el de Katherine Anne Porter. Ambos muestran lo provechosa que puede resultar, en términos de creación artística, la interacción entre ambos polos. Se evidencia así la riqueza de la hibridación cultural y de la cooperación entre grupos sociales, tradiciones y países, a nivel local y continental, tanto en la génesis de las colaboraciones como en su contenido. Esta labor integradora se extiende también al

---

<sup>150</sup>Ocurre, sin embargo en 7 ocasiones.

<sup>151</sup>Se trata de un ensayo basado en la relación entre la autora y el pintor cubano Gregorio Valdés, residente en Cayo Hueso, Flórida.

ámbito de las disciplinas artísticas, ya que uno de los textos se refiere –nutriéndose de ella– a la relación entre pintor y escritora (“El primitivo Gregorio Valdés”), y otro se origina en una conexión similar (entre Wifredo y Helena Lam, Breton y Césaire) e introduce además la música. Constituyen así una gran oportunidad de percibir el rol que puede jugar la traducción en las dinámicas intermediales, y de reconstruir el mapa de los intercambios culturales por sobre las barreras disciplinarias y lingüísticas.

El número 6 es por ende excepcional en más sentidos de los que enumera Kanzepolsky, y cabe preguntarse por las razones de esta situación. Uno de los factores que podría haber influido en su elaboración es que corresponde al principio de la vida de la revista, que tal vez aún no tenía una línea muy definida. Lo mismo cuenta Césaire de *Tropiques*: en un primer tiempo, por falta de colaboradores, se dirige a sus colegas para conseguir lo que fuera. “La revue, dès les premiers numéros, faute d'une option nette, n'avait pas encore trouvé sa vraie vitesse de croisière, si vous voulez. Nous étions au stade de la galaxie, au stade du rassemblement” (*Tropiques* V-VI). Se trata todavía de tantear el campo y de establecer los contactos que llegarían a ser provechosos y conformar la línea de la publicación con posterioridad.

Por otro lado, también se puede observar que las traducciones que aparecen en este número son conseguidas por Rodríguez Feo e involucran agentes que forman parte de su red, con la excepción de la de Helena Lam.<sup>152</sup> La cantidad de traducciones, al igual que la prevalencia de colaboradores norteamericanos han de ser leídas como la marca de su sello en la elaboración de este número. Esto puede ser interpretado a la luz de la relativa juventud de la revista, no solamente en términos de la poca definición de su línea, sino que también de su necesidad de traducciones y de la mayor contribución de Rodríguez Feo. Se observa de hecho que el peso de Lezama en las decisiones editoriales va creciendo con el tiempo, hasta el intento de seguir llevando la publicación por su cuenta, luego del quiebre con Rodríguez Feo precisamente por su actuar unilateral en este ámbito. De igual manera, si consideramos que el número 6 es más representativo de la propuesta de Rodríguez Feo para *Orígenes*, cabe

---

<sup>152</sup>En su caso no queda muy claro por qué vías se gestó la colaboración, siendo que, como mencionamos, Lezama y Piñera son los origenistas con los que Wifredo Lam estaba en contacto. En la introducción de su correspondencia con Lezama, Rodríguez Feo agrega sin embargo a Césaire a la lista de contactos gestionados por él para *Orígenes* (*Mi correspondencia* 11).

preguntarse por la correlación con el mayor lugar otorgado a las mujeres en sus páginas.<sup>153</sup>

#### 4.4 Conclusiones

Uno de los primeros fenómenos que podemos constatar, en el caso de las mujeres traductoras en *Orígenes*, es su número muy reducido. De 61 textos traducidos durante la vida de la revista, por un total de 21 traductores distintos, sólo 3 lo son por mujeres. Esto se puede relacionar en gran medida con la escasa presencia de mujeres artistas e intelectuales en *Orígenes* específicamente, con la excepción de contadas figuras más. Dada esta poca cantidad, es relativamente difícil sacar conclusiones generales que no sean meras observaciones puntuales. Trataremos sin embargo de identificar ciertas recurrencias en base a nuestro corpus, teniendo en mente la posibilidad de que sean en parte coincidencias. Es evidente que las conclusiones expuestas a continuación conciernen únicamente al caso de *Orígenes* y son difícilmente extrapolables a otras revistas y proyectos culturales. Sin embargo, constituyen pistas para una futura exploración de dichos proyectos y un eventual análisis comparativo.

Confirmamos, a través de nuestro análisis, que en todos los casos presentados en este capítulo, existe un vínculo personal entre las traductoras y figuras masculinas del campo cultural cubano/caribeño o más generalmente hispano, conforme a lo planteado en el punto 4.1. Con la excepción de Camila Henríquez Ureña, no se trata, además, de escritoras ni mucho menos de figuras del campo cultural. Sorprendentemente, tampoco son colaboradoras habituales de la revista, con una sola contribución cada una. Incidentalmente, vale la pena notar que las –pocas– colaboradoras recurrentes (que son ellas mismas escritoras) no publican traducciones. En muchos casos, estos familiares de las traductoras juegan un rol más o menos importante en la génesis de las traducciones, funcionando como intermediario de contacto o abriéndoles el acceso a ciertas redes.

---

<sup>153</sup>Acerca de este punto en particular, podemos observar que salvo en el caso de Simone Weil y de Emilie Noulet, las colaboraciones de mujeres escritoras o traductoras suelen pasar por Rodríguez Feo. Para confirmar esta tendencia más inclusiva, sería interesante estudiar comparativamente el lugar que ocupan las mujeres en *Ciclón*. En el marco del presente estudio, sólo nos limitaremos a mencionar que en el primer número de dicha revista, aparece una traducción de Rodríguez Feo del poema “Eurydice” de Edith Sitwell y otra de Sarah Sluger de “A Osiris,” de Tiggie Ghika (Kanzepolsky, “Acerca” 843). Así, en un número que es paradigmático, por ser el primero, aparecen tanto una poeta como una traductora.

Sin embargo, también se observan redes específicamente femeninas involucradas en el proceso traductor. En efecto, si consideramos los contactos interpersonales que intervienen en la producción y la publicación de las traducciones, se denota la existencia de circuitos femeninos que obran por la promoción de las mujeres como agentes culturales. Existen por lo tanto redes femeninas –algunos autores recurren a la noción de “constelación” (Pizarro 175)– al interior, o más bien en el margen de la red conformada por la revista. Ésta es una de las maneras en que explicamos la inclusión y las elecciones de las traductoras de nuestro corpus. Para el siglo XVIII, Mirella Agorni destaca el recurso a la colaboración entre mujeres como estrategia en la actividad traductora, en el caso de la inglesa Elizabeth Carter (1717-1806). Menciona, entre otras cosas, lo beneficioso de esta modalidad de trabajo, en términos de socialización e inserción en redes de apoyo, particularmente de orden económico (“Marginal(ized)” 821). En este sentido, las redes aparecen como un factor fundamental, incluso en la actualidad. Michaela Wolf, quien estudia comparativamente las editoriales de mujeres y las tradicionales, llega a la conclusión que en el caso de las primeras, “social capital, that is, networks of any kind of social relationships, is supposed to be a key element and the major resource of the agents involved” (138). Aunque las limitaciones de nuestro corpus no nos permiten establecer claramente este tipo de estructuras aquí, se pueden sin embargo vislumbrar. Pareciera, en nuestro caso, que éstas se desarrollan en torno a una figura faro, que les hace beneficiar de su capital simbólico a las otras integrantes (aunque se trate muchas veces, como ya mencionamos, de un proceso de retroalimentación). Proponemos que existe una estructura de este tipo en torno a María Zambrano, aunque no haya quedado del todo claro su rol en la traducción de Camus, y mucho menos su vínculo con Soledad Salinas. A pesar de esto, se puede hablar de cierta red femenina en torno a la figura de Zambrano, ya que ella obtiene la colaboración de Simone Weil, publicada en el número 37 y escribe un artículo sobre Lydia Cabrera (“Lydia Cabrera, poeta de la metamorfosis,” publicado en el número 25 de *Orígenes*), obrando en este caso como promotora cultural. Otro ejemplo de ello es la labor de Camila Henríquez Ureña relacionada con las escritoras y mujeres cubanas y americanas, aunque no esté muy desarrollada en el marco de *Orígenes*. Se puede inferir que el carácter muy precario de estas estructuras en el caso presente se debe al poco espacio que tienen las mujeres en la revista,

viéndose obligadas a organizarse en sus márgenes.

Aparte de las cuestiones relativas al proceso mediante el cual se gestiona la traducción, queremos preguntarnos por las especificidades (si las hay) de la labor de las traductoras. En los tres casos estudiados aquí, las particularidades de la producción de las mujeres traductoras no se encuentra en el plano textual, en el que se observan versiones muy literales. Esto nos confirma que la noción de fidelidad era entonces central en traducción, pasadas las épocas de las *belles infidèles* y de las libertades decimonónicas, y aún no apareciendo las teorías que resaltan el rol y la voz del traductor, y mucho menos las traducciones feministas militantes, como lo que plantea Rosemary Arrojo. Nuestras traductoras se atienen por lo tanto en gran medida al texto, y las especificidades de su práctica han de ser buscadas en los otros niveles planteados en el punto 1.4 (elección del autor, del texto y relaciones intertextuales). En éstos se manifiesta, como mostramos, la agenda feminista de Camila Henríquez Ureña. Las otras dos traductoras no tienen un discurso de este tipo, el cual tampoco parece corresponder a su perfil.

Un elemento que se repite en las dos colaboraciones del número 6, es su vinculación regional caribeña. A pesar de que *Orígenes* “no se postula como integrante de una unidad cultural más amplia que englobe las demás islas del Caribe” (Kanzepolsky, *Un dibujo* 108), vemos que en el caso de las traductoras sí existen vínculos que funcionan a este nivel. Es el caso, en particular, de Helena Lam, que presenta, además, un texto que problematiza precisamente la identidad caribeña. Así, en el limitado corpus que nos ocupa aquí, se establece un lazo con República Dominicana (a través de Camila Henríquez Ureña) y con Martinica (con Césaire), apuntando precisamente a la diversidad del Caribe.

En términos genéricos, constatamos que las traducciones estudiadas aquí son muy variadas, con una de poesía, un cuento y un ensayo. Los textos escritos por mujeres y publicados en traducción son tres ensayos (entre los cuales uno es autobiográfico) y tres cuentos. Vemos por lo tanto que se mantienen relativamente al margen de los géneros privilegiados por *Orígenes* en su política de traducciones, con un énfasis bastante marcado en la narrativa corta, relativamente poca poesía y un solo texto crítico (el de Noulet).

Esta marginalidad respecto al proyecto de la revista se puede ver también en la elección de los autores traducidos. Una característica común de éstos es el hecho de tratarse

de escritores relativamente renombrados (salvo Césaire), pero sobre todo muy contemporáneos, incluso emergentes en el caso del martiniqués. Si bien Camus o Porter pueden ser considerados como cierto tipo de figuras faro (lo que Césaire pasaría a ser también más tarde), ninguno de ellos constituye, en la época estudiada, lo que se puede llamar un clásico. Esto puede ser interpretado a la luz de las líneas descritas en el capítulo anterior, según cuya lógica las agentes, más cercanas en su mayoría al centro de gravedad Rodríguez Feo/Piñera, traducen autores que son más bien figuras ascendentes que representan nuevas corrientes.

No obstante, también se puede leer en términos de estratificación genérica. Efectivamente, y para el caso de los traductores franceses contemporáneos, afirma Isabelle Kalinowski que

on observe dans la traduction un primat de la variable sexuelle sur celle du capital académique: à niveau de diplômes et de positions égales, les femmes sont infiniment moins nombreuses que les hommes à se sentir investies du ‘droit’ de traduire les auteurs les plus consacrés. La masculinisation de la traduction des ‘classiques’, plus encore que celle de la littérature contemporaine, est un fait patent (53).

De manera significativa, este fenómeno puede ser rastreado por lo menos desde el siglo XVIII, durante el cual “the prestigious versions from Latin and Greek belonged to a male-dominated area, as women did not usually have access to classical languages. In fact, their efforts were confined to translation from contemporary European languages” (Agorni, *Translating* 46). Esta es una de las manifestaciones concreta de la desigual repartición del capital simbólico entre traductores. Observamos en nuestro caso cierta transversalidad histórica, aunque en las traducciones estudiadas aquí, el tema no es simplemente el del acceso al capital lingüístico, como lo sugiere el caso estudiado por Agorni, sino que el del grado de consagración del original. De esta manera, las traductoras son confinadas al sector menos prestigioso del polisistema de la literatura traducida, coincidiendo con lo expuesto al principio de este capítulo. Aparece, en el caso de *Orígenes*, la ambivalencia formulada por Sherry Simon: “we are led to wonder whether translation condemned women to the margins of discourse or, on the contrary, rescued them from imposed silence” (46, cit en Agorni, *Translating* 46).

Hay sin embargo que recordar el potencial de transformación de los márgenes, que a

menudo buscan la modificación de las fuerzas dentro del campo, y recalcar que por lo mismo las traductoras constituyen potencialmente importantes agentes de cambio. Como lo plantea Mirella Agorni en el contexto moderno,

The metaphor of female exclusion lends itself powerfully to be used as a starting point for the development of new phenomena in historical narratives, and this mechanism can be seen at work also in the field of translation. I will argue that women's distance from the most prestigious discourses of translation in the Eighteenth century allowed them to produce new, creative thinking, generating original translating practices (“Marginal(ized)” 818).

Es más, se puede considerar que, en el caso presente, las traductoras innovan, de acuerdo a la línea a la cual se vinculan, de una manera particular, buscando a la vez dar a conocer voces de otros autores marginales, aunque no necesariamente en el mismo sentido que ellas. Es indudablemente el caso de Césaire, con respecto al campo cultural francés pero también al Caribe y a América en general, e incluso de Katherine Anne Porter, como mujer escritora del sur rural de Estados Unidos y Camus, visto desde su arraigo argelino. Otro elemento que participa de su relativa marginalidad son las posiciones intelectuales que representan, y especialmente las luchas políticas que reivindican. Se trata de autores mucho más políticos (entendido en un sentido restringido de la palabra) que los autores traducidos en *Orígenes* por lo general. Los tres tienen un punto de vista explícito sobre la situación de ciertos grupos sociales subalternos, y tanto Porter como Césaire luchan por la inclusión de las voces de estos grupos en la expresión literaria y artística. Así, las traductoras introducen autores más reivindicativos que buscan la modificación del campo cultural<sup>154</sup> y la inclusión de grupos subalternos, aún cuando no hay un propósito específicamente feminista.

Se trata, adicionalmente, de autores de la revuelta, ya sea por la condición de las mujeres, de los afrodescendientes o ante el absurdo en el caso de Camus. Césaire y Camus en particular tienen un discurso muy explícito al respecto (que es muy presente en los dos textos que se traducen de ellos), y llegarían a asumir posiciones abiertamente políticas. En todos los casos, se trata de una literatura más comprometida, muy distinta a la línea esteticista de *Orígenes*, e incluso a la línea alternativa tal como la describimos en el capítulo anterior, cuyo potencial político es menos explícito y radical. Aunque no se pueda excluir que esta diversidad y divergencia respecto a la línea origenista se deba al hecho de que estas

---

154Y, de manera más general, del ámbito de los social.



traducciones sean publicadas relativamente al principio de la vida de la revista, es relevante plantear la existencia de ciertas conexiones específicas dentro los sectores marginales (como el de las mujeres intelectuales) y entre ellos, en el marco de las cuales se concibe que la innovación literaria va a la par con la visibilización de categorías marginadas de los estratos centrales de las culturas nacionales. Las traductoras proponen así un proyecto alternativo, en el marco del cual el afán renovador de *Orígenes* se entiende en términos no solamente estéticos, sino que también sociales y políticos.

*Nadie necesita de plateadas espuelas para hacer andar a Pegaso.*

Mirta Aguirre

## **Conclusiones**

Hemos podido observar, a través de nuestro análisis, cómo la traducción participa de la conformación de la línea editorial de *Orígenes*, aunque le sume a su aparente heterogeneidad. Confirmamos así el planteamiento de King, quien afirma que toda elección implica la conformación de un programa, aunque sea implícito. Sin embargo, y en la medida en que responde a un conjunto complejo y variado de factores, se puede decir que los proyectos de las revistas, y en particular su componente traduccional son “derivados menos de una programática incontaminada y unidireccional, que del resultado de una negociación entre líneas que conviven en permanente estado de tensión y recolocación” (Schwartz y Patiño 648). En este ámbito, sobre todo en lo que respecta a las diferencias entre miembros del grupo, el estudio de las traducciones nos ha permitido, al evidenciar las redes y vínculos de varios tipos (intertextuales entre otros), hilar muy fino y evidenciar matices sutiles, que en su conjunto conforman los procesos largos de la evolución de la cultura. Por lo tanto, la traducción, considerada en el marco de las revistas, nos permite evidenciar el funcionamiento de las agrupaciones culturales como *Orígenes*, a la vez que los de las luchas internas del campo cultural. De esta manera, resulta fundamental para pensar la periodización y la historia literaria.

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, la publicación de traducciones responde a la compleja interacción de numerosos factores, que a veces se pueden rastrear y otras no. Éstos son de orden tanto práctico y material como simbólico. No obstante, hemos visto también que muchas veces, estos factores se relacionan de cierta manera con el proyecto propio del traductor y/o de los editores, tanto considerando su obra personal como su inserción en el colectivo. En este caso, participan de la conformación de las líneas en tensión mencionadas arriba, que corresponden por un lado a la propuesta central del origenismo y, por otro, a la alternativa introducida por Rodríguez Feo. Ésta depende tanto de sus gustos personales (o más bien, de su *habitus*), de los azares de sus viajes y encuentros, como de su proyecto personal como escritor y del encuentro de éste con el de sus colegas y colaboradores y con las tendencias de la literatura a nivel regional. Se manifiesta en la

inclusión de numerosos autores y textos ajenos a los ejes de la política de traducciones del origenismo nuclear. Se puede afirmar que

con Rodríguez Feo, la red se abre a los modernistas norteamericanos (Eliot, Williams, Stevens) pero también a Katherine Anne Porter y Elizabeth Bishop, más los críticos literarios Francis O. Matthiessen y Harry Levin, que habían sido profesores suyos en Harvard, a surrealistas y existencialistas franceses, como Louis Aragon, Paul Eluard y Albert Camus [...] a los más jóvenes del exilio español (Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Luis Cernuda...) e, incluso, a los mexicanos y argentinos, que llegan a la revista, también, gracias a Virgilio Piñera” (Rojas, “Hojea” s.p.).

Pero es más, no se trata simplemente de incluir figuras renombradas provenientes de distintas tradiciones y cargadas de capital simbólico. En efecto, se puede considerar que el aporte de Rodríguez Feo, en términos más generales, ha sido el de incluir elementos distintos, varios de los cuales son marginales en ese momento, pero que se vuelven, con el tiempo, cada vez más centrales. Es el caso de las mujeres escritoras y de la poética conversacional, por dar dos ejemplos muy distintos. Se configura así una verdadera línea alternativa que viene a cuestionar, problematizar y diversificar el universalismo origenista, que es fundamentalmente masculino, blanco, acomodado, heterosexual, apolítico y católico, y que abre el camino para la renovación radical de los repertorios emprendida por los autores jóvenes en las décadas posteriores.

En este sentido, la diversidad de las traducciones publicadas en *Orígenes* no es “una imagen de la expresión moderna, la expresión heterogénea y contradictoria del hombre moderno” (Suárez, s.p.), sino que el resultado muy concreto de la coexistencia, en una misma publicación, de varios agentes que tienen cada uno un proyecto y una toma de posición propios. Se pueden distinguir, en realidad, no dos sino que cuatro proyectos distintos en las páginas de *Orígenes*, agrupables en dos grandes ejes que son Lezama/Vitier y Rodríguez Feo/Piñera.<sup>155</sup> El primero corresponde a la línea que hemos definido como central en el proyecto origenista, y se define por una recuperación de la tradición poética francesa, del simbolismo en adelante.<sup>156</sup> Tiene un sello fundacional muy afirmado, el cual se basa en la

<sup>155</sup>Vemos por lo tanto que no existe, en el caso de *Orígenes*, un criterio generacional en la subdivisión del grupo, como se observa en otras revistas y grupos como *Contemporáneos*, por el contrario.

<sup>156</sup>En este caso, observamos que la traducción efectivamente “amplía la geografía y hasta la cronología cultural de la publicación más allá del espacio temporal en que coexisten productores y receptores” (Pita y Grillo 23), permitiendo establecer genealogías y plantear una ideología de lo literario atemporal, propia del origenismo.

concepción de la poesía como medio de conocimiento trascendente y en la figura demiúrgica del poeta. No se sustrae a los experimentos con el lenguaje poético, pero los considera más bien en relación con esta dimensión metafísica. Como mencionamos en el punto 3.3.2, se pueden percibir ciertas diferencias entre las perspectivas de Lezama y Vitier, en especial en el tratamiento de lo religioso y en la literalidad de la traducción. Hacia el final de la revista, se nota una clara prevalencia de la línea vitieriana, por lo que vemos que la traducción permite percibir muy claramente el cambio de equipo editorial, y extrapolando, las modificaciones en la estructura del campo.

Mientras Lezama se esfuerza en crear “no la tradición y el orgullo banal de lo ya hecho, sino *la otra tradición*, la verdaderamente americana, la de impulsión alegre hacia lo que desconocemos” (“Señales” n. 15 p 45, mi énfasis), Rodríguez Feo representa, por su parte, más bien la “otra vanguardia” postulada por Pacheco. Este desfase entre *otra tradición* y *otra vanguardia* resume muy bien la divergencia entre los proyectos de los dos directores de *Orígenes* y la dualidad que, como consecuencia, se observa en la revista.<sup>157</sup> Esta distinción es muy significativa, porque nos habla del carácter fundamentalmente diferente de las dos propuestas. Efectivamente, a los acentos graves y a la conexión origenista con la tradición, Rodríguez Feo opone un tono de ruptura irreverente, especialmente ante lo poético (recordemos el ensayo de Gombrowicz). A la predilección por los grandes temas, lo elevado y trascendental, la línea alternativa opone una visión intrascendente de lo cotidiano y la idea de comunicación sustituye al culto del hermetismo. Resumidamente, se puede decir que estas dos líneas corresponden a los dos momentos del post-vanguardismo definido por Niall Binns: el fundacional y el antifundacional, de sello rupturista (512), que se acerca más, en este sentido, a la vanguardia. Estas diferencias influyen en el sentido que se le otorga a la traducción: en el primer caso, es evidente que ésta servirá como una herramienta para conectarse con la tradición y para transferir capital simbólico al proyecto propio en pos del afán fundacional. En el segundo, se utilizará para difundir lo nuevo, con el propósito de marcar cierta ruptura. Por esta razón, los textos traducidos por el eje Lezama/Vitier pertenecen, en gran parte, a lo que Even-Zohar llama el “canon estático,” en el cual las obras son canónicas, pero no los modelos productivos que representan, vinculándose así con un

---

<sup>157</sup>La desaparición de la revista es el resultado de la ruptura del equilibrio entre estas fuerzas.

traspaso de tipo primario. En este sentido también se explica la diferencia entre las épocas de los textos traducidos por ambos subgrupos.

Por último, al insularismo lezamiano se contraponen el enfoque americano de Rodríguez Feo (aunque valga la pena mencionar que ésta es una dimensión que se desarrolla progresivamente en la obra de Lezama también). Este enfoque de Rodríguez Feo ha de ser leído en la perspectiva de una “tradicón humanista de la libertad’ fácilmente asociable a la herencia ‘americana’, de Melville y Whitman, Emerson y Santayana, que Rodríguez Feo defendió en sus primeros ensayos en la revista” (Rojas, “Hojear” s.p., citando al editorial del primer número de *Orígenes*), y que deriva probablemente tanto de los estudios de literatura norteamericana del codirector, como del americanismo del Ateneo mexicano y de Pedro Henríquez Ureña. Las redes que conforman estas dos líneas, sean de colaboradores o de referentes, son por ende distintas también, al igual que el idioma predilecto desde el cual se traduce. Mientras Lezama y Vitier están centrados en el universo europeo, y más específicamente francés y español, en el eje mediterráneo, Rodríguez Feo se refiere más fácilmente a Estados Unidos. Los referentes poéticos son, como hemos visto, radicalmente distintos, con Rimbaud, Valéry y Mallarmé por un lado y Eliot, Stevens y Williams por otro, y aún en los casos en los cuales se coincide en el campo cultural invocado, se eligen opciones divergentes (Michaux, Char, Aragon y Camus cuando Rodríguez Feo hace una incursión en territorio francés). Es el caso incluso fuera del ámbito de las traducciones, ya que a la admiración de Lezama por Juan Ramón, se opone la preferencia de Rodríguez Feo por los poetas más jóvenes de la generación del 27.<sup>158</sup> La preferencia por la contemporaneidad es por lo tanto transversal, y también es propia de Piñera. Afirma Iriarte que se observa ya en el caso de sus revistas iniciales, afirmando que éste está “más interesado en la escena contemporánea que en la vuelta a lo tradicional” y que se nota su ausencia de *Nadie Parecía*, en el tratamiento de la revista de la actualidad literaria (s.p.).<sup>159</sup>

158Notamos al pasar que el hecho que el debate español tenga tanto impacto en *Orígenes* y que su estructura se repita entre los origenistas es la mejor ilustración de nuestro planteamiento según el cual las coordenadas correspondientes a cierto autor en su campo fuente pueden ser exportadas y aplicadas en otro campo con el fin de coformar una posición.

159A la luz de lo anterior, suena contradictoria la afirmación de Lezama que en *Orígenes*, “por primera vez entre nosotros, lo contemporáneo no era una nostalgia provinciana, deseado entre toscos deslumbramientos y habitual servidumbre, sino un conocimiento cercano de diálogo y de comunidad creadora [...] Era ya lo nuevo entre nosotros, signo esencialísimo de *Orígenes*, un seguro paso de calidades y la dimensión universal del arte...” (*Orígenes* 31, 66). Al respecto, Kanzevsky dice que “la afirmación de Lezama

Si bien Piñera y Rodríguez Feo tienen en común varios elementos, que están presentes en *Orígenes* pero se cristalizarían en la línea asumida de *Ciclón*, como un interés por el existencialismo y, en general, por una actitud artística más irreverente,<sup>160</sup> también se advierten ciertas diferencias. Se puede de hecho considerar que Piñera conforma, junto a Lydia Cabrera y Wifredo Lam, un tercer polo dentro de *Orígenes*, vinculado esta vez con la poesía de Césaire, de carácter más abiertamente político, con estéticas más asumidamente surrealistas y con un sello distintivamente caribeño. Se afirma el aporte del componente afrodescendiente de la población, en un tono más típicamente vanguardista que las dos líneas que hemos visto hasta ahora, y al insularismo y al americanismo se opone el antillanismo. Ésta es la propuesta más alejada del origenismo clásico, y también la más marginal dentro de la revista, desde todo punto de vista. También es la posición en la cual contribuyen, proporcionalmente, más mujeres, lo cual apuntaría a una posible interseccionalidad de los discursos subalternos, pero nuestro corpus es demasiado limitado como para poder establecer formalmente este tipo de relación.

A la luz de lo expuesto hasta aquí, no es del todo correcto afirmar que los origenistas “rechazaron todas las grandes corrientes que abrieron nuevos caminos a la interpretación de la realidad: el psicoanálisis, el surrealismo, el marxismo-humanista, el existencialismo en su primera fase” (Carlos M. Luis, cit en Kanzepolsky, *Un dibujo* 234). No solamente algunas de estas corrientes están presentes en cierta medida, sino que, también, el prosaísmo constituye un factor absolutamente central en el desarrollo de la poesía latinoamericana de los 60 y de ciertas formas de resistencia cultural y de expresión propia.<sup>161</sup> En este sentido, los resultados de nuestro análisis confirman el planteamiento de Beatriz Sarlo, según el cual las revistas pueden ser leídas “como marcas de los puntos de giro en el espacio cultural del siglo XX”

---

presupone una ruptura, aunque ésta no se produce en el lugar donde pretende ubicarla. Si desde finales del siglo XIX ser moderno en América latina significaba ser contemporáneo de la modernidad europea, José Lezama Lima no llega a desplazarse de esa premisa; introduce en todo caso el nombre de Eliot y con ello el de un centro más reciente como Estados Unidos” (*Un dibujo* 150).

160Curbelo habla de “la cuerda absurdo-violento-escandalosa que fascinaba a Piñera: Sade, Jarry, Gombrowicz, Queneau” (“Para una historia” s.p.), que también define como “revolucionaria” (“Breve” s.p.).

161Hablando de la otra vanguardia, afirma Pacheco: “Brotada en principio de la dependencia que los Estados Unidos imponen en todos los terrenos a México y las naciones del Caribe, andando el tiempo esta corriente será vehículo de una poesía de la resistencia, apuntalará muchas expresiones líricas de la Revolución cubana” (328).

(Sarlo “Intelectuales” 15). *Orígenes* marca un momento importante no sólo para el campo cultural cubano, que se reestructura radicalmente pocos años después del fin de la revista, sino que también –y sobre todo– desde una perspectiva transnacional, ya que nos informa sobre el cambio del polo hegemónico del polisistema mundial desde Europa (y en particular Francia) hacia Estados Unidos.<sup>162</sup> Si bien se puede considerar que *Orígenes* participa de este proceso, a través de cierta inclusión de la poesía norteamericana, ésta figura como línea alternativa y no se adoptan elementos de esta poética en la obra de los integrantes del grupo. En la generación siguiente, sin embargo, tendrá un gran impacto, y ahí es donde se observa la renovación del repertorio.

En este sentido, podemos concluir que en Cuba, la recepción de los poetas anglosajones y especialmente estadounidenses es más lenta que en otros países de la región como Nicaragua o México, donde tienen un impacto mayor y mucho más temprano (desde el período vanguardista). Esto se debe, posiblemente, a las problemáticas de dependencia del vecino norteamericano más agudas que en otros países, y a un rechazo muy rotundo de su cultura. En este contexto, la literatura norteamericana se traduce, aunque no muy abundantemente, en la *revista de avance*, luego en *Orígenes* un poco más –pero sin llegar a un consenso o a una verdadera recepción–, para finalmente ser tratada de manera más profundizada. Como ejemplo, la primera antología de poesía norteamericana, compilada por Florit, aparece recién en 1954, lo cual contrasta con la labor de Novo en México, quien publica su antología de la poesía norteamericana en 1924. Así, este cambio de polo hegemónico no empieza en la época de *Orígenes*, como escribe Kanzevolsky (*Un dibujo* 156) –quien matiza sin embargo esta afirmación en una nota–, sino que varias décadas antes, incluso desde el punto de vista de Cuba. Se observa entonces que, aunque el peso de Lezama en las decisiones editoriales va aumentando y la línea central origenista se impone en la revista, el movimiento general en la literatura cubana e hispanoamericana va más bien por el camino de Rodríguez Feo.

<sup>162</sup>Resulta sin embargo llamativo que ni el mismo Rodríguez Feo parece ver al campo literario estadounidense como un centro cultural de la misma magnitud que el europeo, por ejemplo al describir a William Faulkner como “el único escritor americano de la calidad suficiente para sufrir la comparación con los mejores de Europa” (*Mi correspondencia* 108). De la misma manera, afirma que “de lo provincial a lo universal es el salto donde han perdido la vida muchos talentos americanos” (cit en Kanzevolsky, *Un dibujo* 176). El campo estadounidense parece compartir, en su perspectiva, las problemáticas propias al provincialismo con el campo cubano, aunque represente posiblemente un modelo en la manera de lidiar con ellos.

Otra implicación de esta pequeña genealogía de la traducción de poesía norteamericana en Cuba es, de manera bastante interesante, la suerte de continuidad que se observa entre la propuesta de Mañach y la de Rodríguez Feo, confirmando la vinculación – aunque sea parcial– de la línea alternativa de *Orígenes* con las corrientes vanguardistas. Efectivamente, si consideramos que la poética conversacional conlleva que “el poeta ya no es el sacerdote asido a su palabra reveladora, sin el marginal habitante de un habla común en la que deberá actuar a nombre del esclarecimiento” (Ortega, cit en Esteban y Gallego 11), ya tiene cierta repercusión para el avancista. Retomando la ya mencionada polémica de 1949, se puede

intuir que, en el fondo, las críticas de Mañach no pretendían tanto atacar a Orígenes [...] como defender otro lenguaje entonces incipiente. Lezama, desde su primera y única respuesta, había respondido a su “no entiendo” con su característica defensa de “lo difícil, lo que no se rinde a los primeros rondadores,” pero en los últimos textos de aquel diálogo que continuó con nuevos interlocutores<sup>163</sup> se habla ya con insistencia de claridad, de “eficacia” y de “poesía comunicativa,” algo que quizá el olfato de Mañach –vanguardista arrepentido pero experto en reconocer lo nuevo– identificó en aquel momento [...] como los primeros síntomas de cambio hacia esa sensibilidad *comunicante*, según la conocida denominación de Mario Benedetti, que se extenderá poderosamente en la poesía hispanoamericana desde los años cincuenta (Mataix 122-123, énfasis de la autora).

Ya en su forma más acabada, “esta ruptura (problemática) con los poetas fundacionales conlleva una desacralización del poema y un cambio radical en el lenguaje poético. Todas las palabras y todos los registros lingüísticos –hasta los más conversacionales y banales– tienen el derecho de existir en el poema: todo vale en la poesía cuando vale” (Binns 512). Así, constituye una corriente postvanguardista alternativa a la que hemos venido delineando en el punto 2.2 con el origenismo y Octavio Paz, junto a la antipoesía. A diferencia de las otras líneas postuladas por Yurkievich, que comparten, como hemos visto, cierto rechazo por el prosaísmo (283 cit. en Binns 506), ésta busca precisamente “el contacto con la vida cotidiana, con la experiencia concreta, con la calle, con lo popular, con la historia” (Yurkievich 284, cit en Binns 507).

También definida por Fernández Retamar como “un nuevo realismo” (“Antipoesía” 175), es la única corriente que se distancia del afán esencialista de los demás

---

<sup>163</sup>Se refiere aquí a Vitier y Luis Ortega.



postvanguardistas. Es, en este sentido, “superadora de estas búsquedas trascendentes” (Binns 506), y se inserta en un movimiento general de la poesía desde la entreguerra hasta la segunda postguerra y el principio de los '60.

Este tránsito podría identificarse, con todo el margen de error que hay siempre en las fáciles clasificaciones, como una vuelta a la realidad, y es un proceso universal que se ha cumplido en la poesía italiana, en la francesa, en la española, en la hispanoamericana –aunque en algunos casos esa vuelta se haya perdido, o ganado, por los vericuetos de la metafísica (Olivo 433),

refiriéndose específicamente a Orígenes. Como demostramos a lo largo de esta investigación, el distanciamiento de la poética trascendentalista del origenismo se va articulando progresivamente, primero desde las mismas páginas de la revista, y luego de manera más directa en *Ciclón*. Vemos por lo tanto el protagonismo de Rodríguez Feo y Piñera en la difusión de este “interés por lo inmanente, por la realidad, por el día a día, que la Revolución confirmaría como prioritario” (Mataix 123). Esta perspectiva es diametralmente opuesta a la del origenismo ortodoxo que, como lo expresa por ejemplo Vitier en *Lo cubano en la poesía*, se trata de oponerse a “la cotidianización de la vida” (264). Si Virgilio López afirma que Virgilio Piñera es el único integrante de Orígenes que “se aproxima, más que por la tangente, por la *secante*, al orbe coloquial” (Virgilio López Lemus 22, cursivas del autor), calificándolo de “decidido propulsor de la nueva poesía coloquial” desde las páginas de *Ciclón* (21), el estudio de la traducción nos muestra el rol central que Rodríguez Feo ha jugado en este proceso con la importación de ciertos sectores de la poesía angloamericana. Pretendemos reafirmar así la importancia de su papel y el de la traducción en general en temas de transformaciones en el plano de la poética.

Como ya hemos comentado, la evolución de *Orígenes* va contra la corriente de los cambios que se dan en la poesía cubana y latinoamericana de la época. Aunque, como lo advierte Rojas, “en algunos números, como el 6 de 1945 o el 22 de 1949, llegó a predominar la idea de la cultura de Rodríguez Feo” (“Hojea” s.p.), el peso de la línea lezamiana es cada vez mayor. Agrega que “a partir de este momento, cuando aparecen el primer capítulo de *Paradiso* y las últimas colaboraciones de Virgilio Piñera, *Orígenes* comienza a volverse otra cosa. El número 26, de 1950, con el homenaje a Arístides Fernández, será propiamente el primer número de la ‘familia Orígenes’” (“Hojea” s.p.). Conjuntamente con las

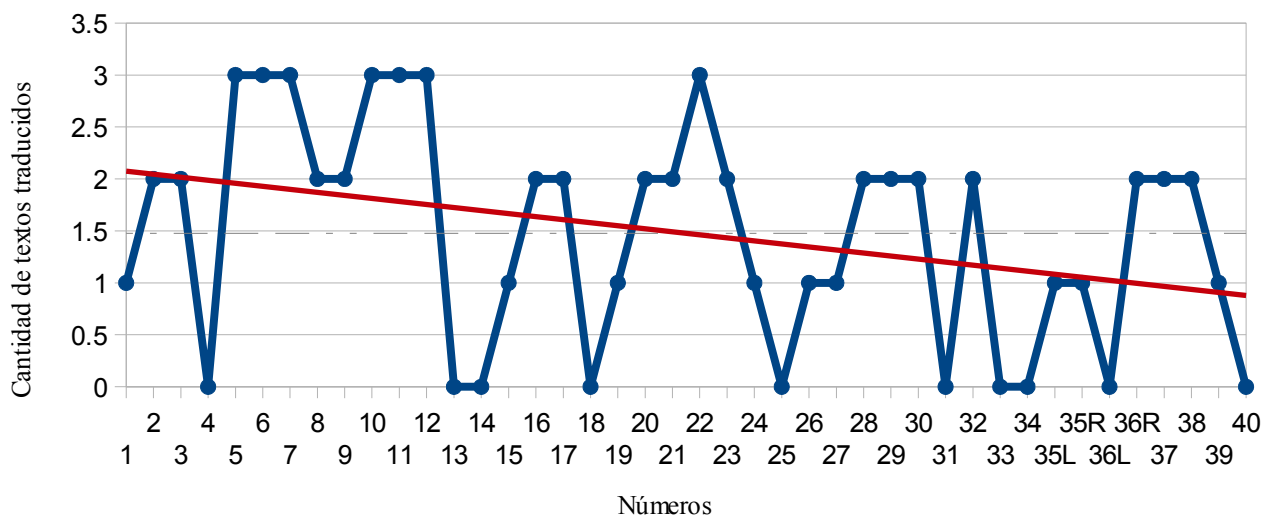
modificaciones que observamos en la producción de traducciones, “el rol de Rodríguez Feo como ensayista se debilitará notablemente y la ausencia de Piñera privará la revista de su más clara voz discordante” (“Hojea” s.p.). Sin embargo, vemos que, privada de este contrapeso (y del financiamiento aportado por Rodríguez Feo), *Orígenes* no prospera, y no tarda mucho en dejar de existir.

Ahora bien, el hecho que estas distintas líneas estén en competencia por el capital simbólico y por la definición del principio de jerarquización no significa que no puedan convivir como parte de un mismo proyecto, como bien lo demuestra el caso de *Orígenes* (hasta cierto punto por lo menos). Como escribe Fina García Marruz, “la riqueza de *Orígenes* estuvo en contar con esas fuerzas contradictorias en su seno” (cit. en Arcos, “*Orígenes*” 281 nota 34). En palabras de los editores en su nota “Cuatro años”, han buscado

recoger de la diversidad en que se expresan artísticamente nuestros días, aquellas tendencias- o pronunciamientos que parecen interrogar al hombre de hoy e intuir al que se avecina” y han “procurado que la diversidad sea nuestro balance y nuestra euforia. Todo podrá tener acogida en nuestras páginas, menos lo chusma, lo frío informe, lo apresurado, y el rezagado que quiere ahora pasarse de listo, cuando todos sabemos que llegó tarde a la fiesta y no tiene alegría ni expresión para hacer otras fiestas (*Orígenes* 16, 46).

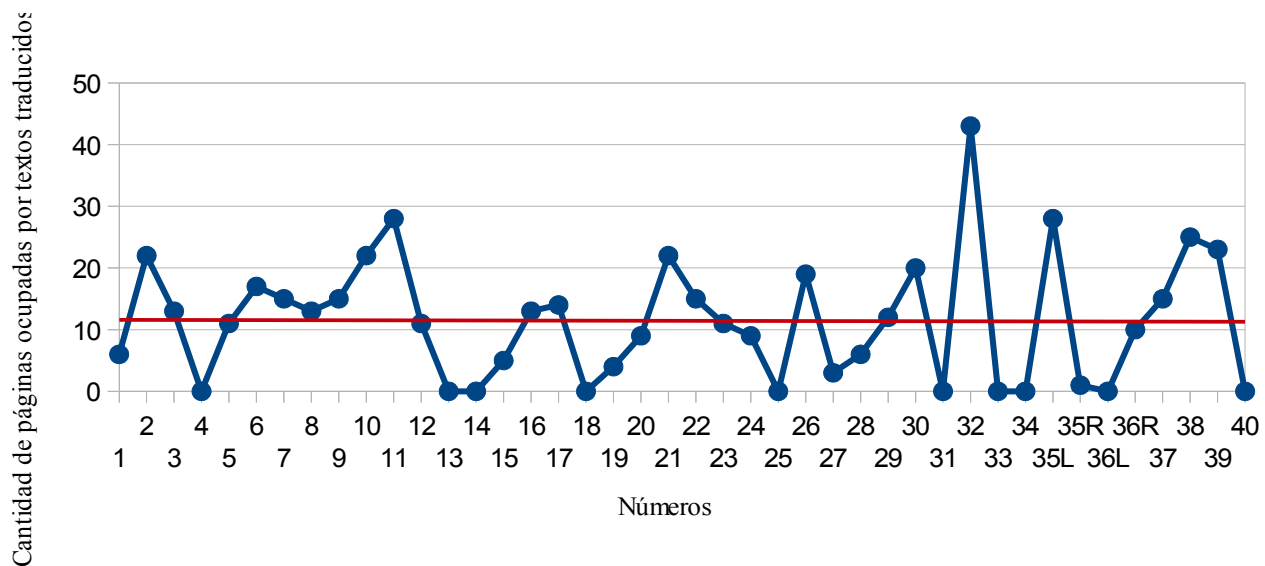
En este caso, las propuestas alternativas se articulan –o, se podría decir, son cooptadas– como parte de su abarcador proyecto universalista, amparadas por la ideología de lo literario, según la cual su valor no se les puede negar en base a diferencias ideo-estéticas. A la vez, van reforzando esta noción particular de lo literario y por ende el proyecto origenista, que los acoge –es, por lo menos, el caso de Lezama, quien exclama por ejemplo en 1953 “¡Qué bueno que pudieras conseguir alguna colaboración de Greene o Auden para *Orígenes*!” (Rodríguez Feo, *Mi correspondencia* 135). Se evidencia así otra de las múltiples maneras en las que la traducción participa de la elaboración del proyecto origenista.

### Anexo 1. Cantidad de traducciones por número en *Orígenes*



La línea azul grafica la fluctuación de la cantidad de textos traducidos por número de la revista. La recta roja representa la tendencia general y la línea gris interrumpida corresponde al valor promedio.

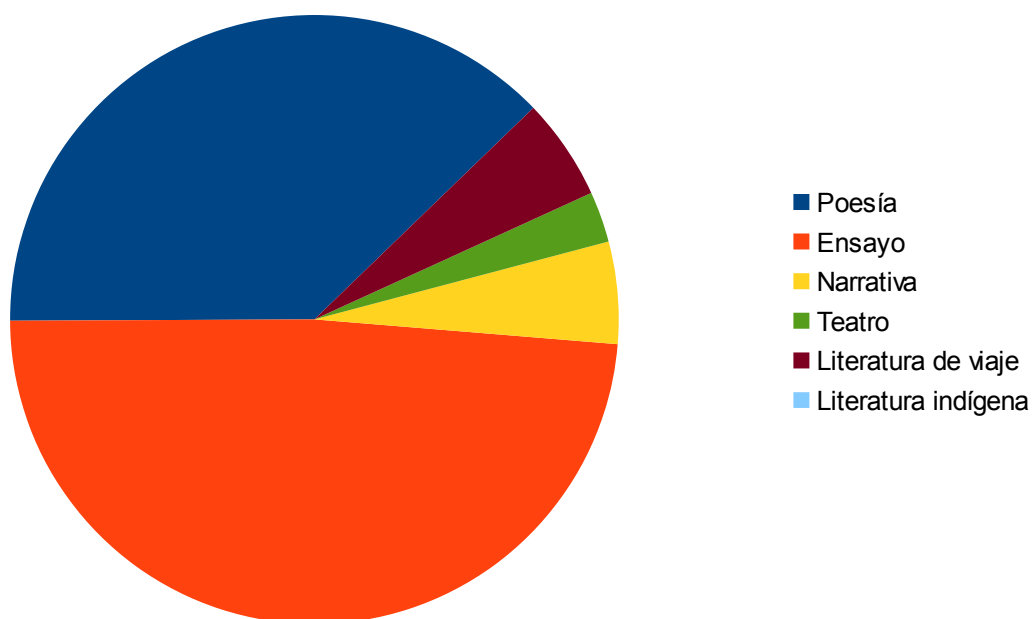
### Anexo 2. Cantidad de páginas ocupadas por las traducciones en cada número de *Orígenes*



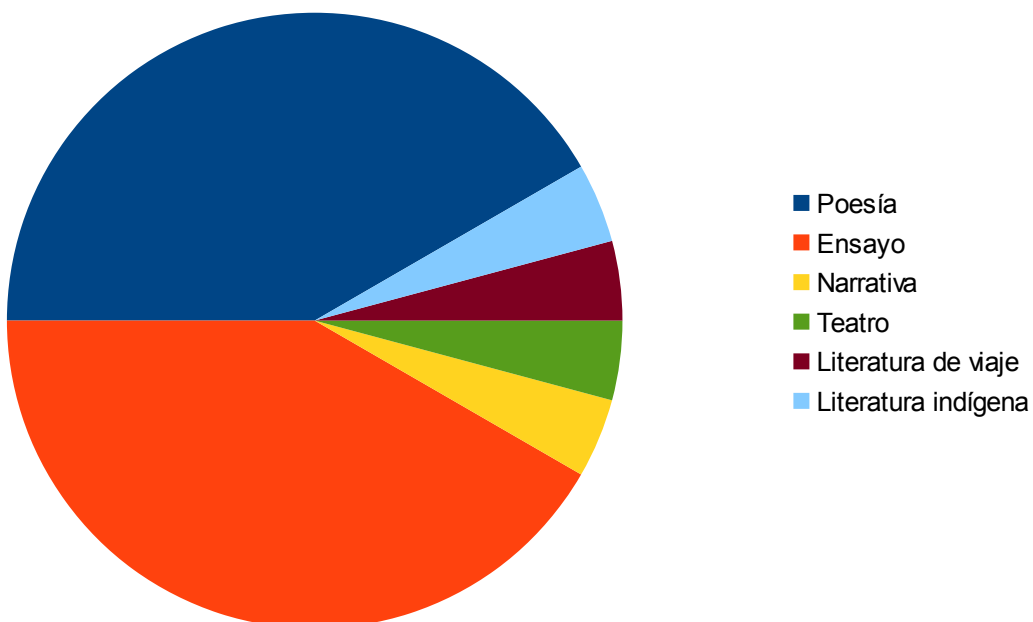
(En este caso la tendencia general y el valor promedio coinciden).

### Anexo 3. Repartición genérica de las traducciones

Repartición genérica en las traducciones en los números 1 a 21 de *Orígenes*



Repartición genérica en las traducciones en los números 22 a 42 de *Orígenes*



## Anexo 4. Traducción al español de las citas en idiomas extranjeros

### Introducción

**P. 1** El (hombre) intelectual latinoamericano quien mediaba entre las culturas de la América anglosajona e hispana.

**P. 1, nota 1** *La Tempestad* sigue siendo el texto más ampliamente elegido para cuestionamientos contradiscursivos del canon shakespeariano. Cierta número de factores explican esta elección: la presencia en la obra de categorías raciales binarias y la amenaza de la hibridación; su representación del “otro” del Nuevo Mundo, por oposición al “yo” europeo, expresada como una forma de dicotomía entre naturaleza y cultura, así como su interés ubicuo en las relaciones de poder que involucran dominación, subordinación y rebelión.

**P. 3** Todavía queda tanto por hacer.

### Capítulo 1

**P. 10** Existir en un espacio, ser un punto [...] es diferir, ser diferente, o, según la fórmula de Benveniste hablando del lenguaje, “ser distintivo, ser significativo, es lo mismo.”

**P. 11** Un *espacio de los posibles* que tiende a orientar su búsqueda definiendo el universo de los problemas, de los referentes, de los punto de referencia intelectuales (a menudo conformados por nombres de personajes faro), de los conceptos en -ismo, en breve, todo un sistema de coordenadas que hay que tener en mente –lo que no quiere decir de forma consciente– para estar en el juego.

Se pueden conservar todos los logros y todas las exigencias de los enfoques internalistas y externalistas, formalistas y sociológicos, poniendo en relación el espacio de las obras (o sea de las formas, de los estilos, etc.) concebido como un campo de tomas de posición que no pueden ser entendidas sino de manera relacional, como un sistema de fonemas, es decir como un sistema de desviaciones diferenciales, y el espacio de las escuelas o de los autores concebido como un sistema de posiciones diferenciales en el campo de producción.

Específicas, es decir, estilísticas por ejemplo, o no específicas, políticas, éticas etc.

Universo de los *puntos en discusión*.

**P. 11, nota 4** Es decir, géneros, pero también *formas*, estilos, temas, etc.

**P. 12** El motor del cambio de las obras culturales, del lenguaje, arte, literatura, ciencia, etc., reside en las luchas que ocurren en los campos de producción correspondientes: estas luchas, que apuntan a conservar o a transformar la relación de poder instituido en el campo de

producción, tienen evidentemente como consecuencia la conservación o transformación de la estructura del campo de las formas, que son instrumentos y metas de estas luchas.

**P. 12** Es en el horizonte particular de estas relaciones de poder específicas, y de las luchas que apuntan a conservarlos o transformarlos, que se gestan las estrategias de los productores, la forma de arte que defienden, las alianzas que establecen, las escuelas que fundan.

**P. 13, nota 5** Cualquier propiedad (cualquier tipo de capital, físico, económico, cultural, social) cuando es percibida por agentes sociales cuyas categorías de percepción son tales que están habilitados de conocerla (de percibirla) y de reconocerla, de otorgarle valor.

**P. 16** Las obras literarias no se manifestarían en su singularidad sino a partir de la totalidad de la estructura que a permitido su surgimiento. Cada libro escrito en el mundo y declarado literario sería una ínfima parte de la inmensa “combinación” de toda la literatura mundial.

La traducción está [...] marcada por relaciones de poder entre los campos fuente y meta, y lo que se transmite en los campos meta mediante la traducción, es la legitimidad que tienen no solamente la obra de un escritor, pero también el campo nacional extranjero en el campo meta.

**P. 17** Puede ser concebido como una estructura abierta y heterogénea. Es, por ende, muy raramente un uni-sistema, sino que, necesariamente, un polisistema –un sistema múltiple, un sistema de varios sistemas que intersectan y se superponen parcialmente [...] funcionando como un todo estructurado, cuyos miembros están interdependientes.

La multiplicidad de intersecciones y, por ende, la mayor complejidad de la estructuración involucrada.

Este tipo de integración pasa a ser un prerequisite, un *sine qua non*, para una comprensión adecuada de cualquier campo semiótico. Esto significa que no se puede dar cuenta del lenguaje estándar sin ponerlo en el contexto de las variedades no-estándar [...] la literatura traducida no se desconecta de la original.

**P. 18** La cultura oficial, manifestada entre otros en el lenguaje estándar, la literatura canonizada, los patrones de comportamiento de las clases dominantes.

**P. 19** A la traducción literaria como un elemento entre muchos en la lucha constante por la dominación que se da entre las distintas capas y subdivisiones del sistema.

El marco definido por el polisistema resulta ser relevante para los procesos de selección, manipulación, amplificación, eliminación etc, que ocurren en productos concretos.

La conexión entre la posición de los textos y modelos (propiedades, rasgos) en el todo estructurado y las decisiones tomadas al producirlos.

El conjunto de leyes y elementos (sean aislados, vinculados o modelos totales) que gobiernan la producción de textos.

En el (poli)sistema, es en el repertorio que la canonicidad se manifiesta de la forma más concreta.

**P. 20** Traspasos internos o externos.

Es una gran meta, y una posibilidad de trabajo para la teoría de los polisistemas, tratar las condiciones particulares en las cuales una determinada literatura puede ser interferida por otra literatura, resultando en el traspaso de ciertas propiedades de un polisistema a otro.

Activamente en darle forma al centro del polisistema.

**P. 20, nota 9** Los modelos que ofrece son del tipo “primario”: el prerequisite para su funcionamiento es la discontinuidad de los modelos establecidos (o de elementos de ellos).

**PP. 20-21** Una parte fundamental de las fuerzas innovadoras, y en tanto tal, puede ser identificada con grandes eventos de la historia literaria [...] a menudo son los escritores más destacados (o miembros de la vanguardia que están a punto de devenirlo) quienes producen las traducciones más sobresalientes o apreciadas.

**P. 21** (a) cuando un polisistema aún no se ha cristalizado, es decir, cuando una literatura es “joven,” en el proceso de establecerse; (b) cuando una literatura es “periférica” (en un grupo grande de literaturas relacionadas) o “débil,” o ambas, y (c) cuando hay puntos de inflexión, crisis o vacíos literarios en una literatura.

No implica que sea siempre totalmente uno o lo otro. En tanto sistema, la literatura está en sí misma estratificada. Eso quiere decir que mientras una sección de la literatura traducida puede asumir una posición central, otra puede permanecer bastante periférica.

**P. 21, nota 11** Si son controlados por el sistema, son indicadores de un sistema vital, y no degenerado.

**P. 22** Una actividad dependiente de las relaciones dentro de un determinado sistema cultural.

**P. 22, nota 12** (1) describir los fenómenos del acto de traducir y de la(s) traducción(es) tal como se manifiestan en el mundo de nuestra experiencia y (2) establecer los principios generales a través de los cuales estos fenómenos pueden ser explicados y predecidos.

**P. 23** Su función en la situación socio-cultural receptora.

Desde el punto de vista de la literatura meta, toda traducción conlleva cierto grado de manipulación del texto fuente, para un determinado propósito.

*Las traducciones son hechos relativos a un solo sistema: el sistema meta.*

**P. 23, nota 13** Colección geográficamente dispersa de individuos con intereses muy variados, quienes sin embargo comparten a grandes rasgos algunos supuestos básicos.

**PP. 23-24** Está claro que, desde el punto de vista del texto y del sistema fuente, las traducciones no tienen casi ninguna relevancia, incluso si todos en la cultura fuente “saben” de su existencia factual (lo que de todas maneras ocurre raramente). No sólo han abandonado el sistema fuente, sino que no están en condiciones de afectar sus leyes y normas lingüísticas y textuales, su historia textual, o el texto fuente como tal. Por otro lado, pueden perfectamente influenciar la cultura y el idioma receptores...

**P. 24, nota 14** No traducimos palabras ni idiomas, sino que textos. La traducción de textos marca una diferencia porque cada texto está inserto en una situación que no es el lenguaje. Esta situación es el espacio cultural, histórico, económico o social en el cual el texto nos habla.

**P. 25** Traducir, en tanto actividad teleológica por excelencia, está en gran medida condicionada por los objetivos a la que se le destina, y estos objetivos están fijados en y por el sistema receptor prospectivo.

La posición prospectiva de una traducción dentro de la cultura receptora (o una sección particular de ella), debería ser considerada como un importante factor decisivo en la elaboración misma del producto.

**P. 26** Una reescritura de un texto original.

Todas las reescrituras, independientemente de su intención, reflejan cierta ideología y poética, y en tanto tal, manipulan la literatura para funcionar en una sociedad determinada de una manera específica.

La traducción no es meramente “una ventana abierta sobre otro mundo” o algún tipo de cliché bienintencionado.

“cultura” adquiere un sentido más amplio y más concreto que en Toury.

En cualquier caso, la sociología de la traducción es una buena alternativa frente al enfoque puramente lingüístico, y es un tema de una importancia inmensa, con una abundancia de materiales para estudios futuros. Se relaciona también con el problema de la ética [...] no solamente en lo que respecta la responsabilidad del traductor, sino que también su estatus y rol en la sociedad.

**P. 27** Enfocada principalmente no en la circulación de información, sino que de capital cultural.



Es en el ámbito del capital cultural que la traducción construye las culturas de la manera más evidente.

El capital cultural es, antes que nada, capital lingüístico, el medio a través del cual uno accede a un lenguaje socialmente reconocido y por lo tanto valorado.

La necesidad, o más bien las necesidades de la audiencia, o más bien las audiencias [...] (ii) el patrón o iniciador de la traducción y (iii) el prestigio relativo de las culturas fuente y meta, así como de sus idiomas.

**P. 28** La noción de agente, tal como la entiende Bourdieu, permite articular el rol del traductor con el posible social, proponiendo la noción de campo como modelo heurístico que permite analizar lo que está en la génesis de las producciones simbólicas, y dar cuenta de la parte de creatividad social que emerge del encuentro entre el habitus del agente traductor y el posible del campo.

El capital del autor fuente puede recaer en el traductor -o inversamente-, el cual se vuelve un agente activo que trabaja en el mismo sentido que el escritor. Agente creativo, dinámico, novedoso, *se inscribe en la problemática de la obra fuente.*

**PP. 28-29** Las traducciones deberían entonces ser vistas como funciones que hacen corresponder los enunciados en la lengua meta, junto con su posición en los sistemas meta relevantes, con enunciados en la lengua fuente y su posición análoga.

**P. 29** En el pasado, como en el presente, los reescritores han creado imágenes de un escritor, una obra, un período, un género, a veces incluso una literatura entera. Estas imágenes han existido paralelamente a las realidades con las que competían, pero las imágenes siempre han tendido a llegar a más gente que las realidades correspondientes, y ciertamente lo siguen haciendo ahora. Pero la creación de esas imágenes y el impacto que han causado no ha sido estudiado a menudo en el pasado, y aún no es el objeto de un estudio detallado.

Construir su representación subjetiva de ellos mismos y del mundo.

Una suerte de sistema de coordenadas común que hace que, aun cuando no se refieren conscientemente unos a los otros, los creadores contemporáneos están objetivamente situadas unos respecto de otros.

**P. 30** La actividad grupal de los productores, por oposición a la individualidad prominente [...] no puede ser omitida de ninguna explicación de distintas ocurrencias literarias, y eso en cualquier nivel, incluso el más íntimo nivel de la elaboración de textos particulares, ya que depende del establecimiento de normas y del estado del repertorio.

**P. 35** Para Levý, la traducción literaria es una forma de arte en sí misma, y está ubicada entre el arte creativo y “reproductivo.”

Entender, interpretar, transferir.

Desde el punto de vista de la situación de trabajo del traductor en cualquier momento de su trabajo (esto es desde el punto de vista pragmático), la traducción es UN PROCESO DE DECISIÓN: una serie de cierto número de situaciones consecutivas –movimientos, como en un juego– situaciones que le imponen al traductor la necesidad de elegir entre cierto número (muy a menudo definible exactamente) de alternativas.

**PP. 35-36** Toda interpretación tiene la estructura de la resolución de un problema: el intérprete tiene que elegir entre una serie de posibles significados de la palabra o motivo, entre distintas concepciones de un personaje, de estilo, o de las ideas filosóficas del autor.

**P. 36** Un juego en el cual cada movimiento sucesivo está influenciado por el conocimiento de las decisiones previas y por la situación que de ellas resulta (e.g., el ajedrez, pero no los juegos de cartas.

Al elegir la primera o la segunda alternativa, el traductor ha decidido jugar una de dos partidas posibles.

Está claro que los mismos principios de selección de las obras que se traducen están determinados por la situación que gobierna el polisistema (local); los textos son elegidos de acuerdo a su compatibilidad con los nuevos acercamientos y el supuesto rol innovador que podrían asumir dentro de la literatura meta.

**P. 37** La decisión de publicar es también una decisión de traducir tomada en función de la legitimidad del autor y/o de la obra en el campo literario fuente.

Ciertas características son mantenidas, y reconstruidas en el material de la lengua meta, no porque sean “importantes” en algún sentido *inherente*, sino que porque se les *asigna* importancia, desde el punto de vista del receptor.

**P. 39:** Importancia de las negociaciones concretas.

## Capítulo 2

**P. 41** Los trabajadores se volvieron cada vez más dependientes de los tecnócratas, juristas, políticos y administradores quienes organizaban e implementaban las reformas. A fines de los años 1940 y en los 1950, esos sujetos de clase media controlaban los cambios que habían sido iniciados por la clase trabajadora.

**P. 42** Puede decirse que los autores, las escuelas, las revistas etc, existen en y por las diferencias que las separan.

**P. 58** El énfasis en lo literario se vuelve parte de la crítica de la sociedad colonial, en la cual

la creatividad se opone a la burocracia, la belleza al materialismo, los intelectuales letrados a la élite tecnocrática de profesionales y funcionarios.

Un deseo de situar la escritura por sobre los problemas cotidianos, junto con una imagen del intelectual letrado como poseyendo una visión política especial que le permite criticar la instrumentalidad y el materialismo.

Tratar el tema de cómo lo literario pasa a ser una manera para los intelectuales de distinguirse de los elementos profesionales o tecnocráticos de la clase media colonial es importante para entender las revistas literarias que empezaron a proliferar en el Caribe durante los años 1940.

**P. 62** *Alternativas* de una teoría general.

**P. 63** En común un conjunto de **p**ácticas o un etos identificable, más que los principios u objetivos explícitos de un manifiesto.

La encarnación ejemplar del arte “puro.”

**P. 63, nota 46** En su “pureza” no solamente la marca más fuerte de su especificidad, sino que también el elemento susceptible de sustentar su posición dominante en la escala de los géneros.

**P. 64** Oponentes heroicos a la razón instrumental y al statu quo materialista.

La calidad esencial de la poesía es una suerte de lirismo que se distingue por su intensidad y que es virtualmente idéntico a la música en términos de sus efectos.

Diferenciado e independiente del intelecto y del sentido de la moral.

En el marco más amplio de una poética de oposición a la ideología dominante y a la demanda burguesa por una literatura de representación, útil y divertida.

**P. 64, nota 47** Contra “las herejías de la enseñanza, de la pasión, de la verdad y de la moral,” de las cuales los poetas se hacen culpables al ceder a las demandas de los lectores burgueses, Baudelaire sostiene que la belleza no es un ornamento del discurso poético, sino que constituye a la vez la “esencia” y la apuesta de este discurso.

**P. 65** La invención de la mirada pura se lleva a cabo en el mismo movimiento del campo hacia la autonomía.

**P. 65, nota 48** El proceso que transforma las obras es el producto de la lucha entre los agentes quienes, en función de su posición en el campo, ligada a su capital específico, tienen interés en la conservación, es decir en la rutina y la rutinización, o en la subversión, que toma a menudo la forma de una vuelta a las raíces, a la pureza de los orígenes y a la crítica

herética.

**P. 76** Las luchas entre la vanguardia consagrada y la nueva vanguardia.

### Capítulo 3

**P. 82** Con tal ardor se le ha de permitir a uno el pecadillo de olvidar que, después de todo, se le debe cierto respecto al autor.

**P. 85** Por personas que no las necesitan para personas que no pueden leer el original.

Si quiere influenciar las masas, una traducción simple es siempre mejor. Traducciones críticas, que rivalizan con el original, sirven en realidad sólo para conversaciones que los eruditos tienen entre ellos

**P. 86** El poder y el prestigio relativos de las culturas es extremadamente relevante para la selección de textos por traducir.

Se invoca la autoridad del texto que se representa.

**P. 102** A través de la mediación de las disposiciones constitutivas de su *habitus*.

**P. 104** Cuando hay una interferencia intensa, es la porción de la literatura traducida proveniente de una literatura fuente más importante la que probablemente asuma una posición central.

**P. 110, nota 86** La concepción de Mallarmé de la poesía pura era de un punto en el cual la poesía alcanzaría la autonomía lingüística completa, las palabras tomando ellas mismas la iniciativa y creando los significados, liberándose de la tiranía semiótica del lenguaje y de las intenciones deliberadas del poeta.

**P. 113** Como poetas de la “noche metafísica” del siglo diecinueve.

**P. 119** El arte, el temperamento, el intelecto y los esfuerzos de Paul Valéry están todos presentes en *Fragments du Narcisse*. Compuesto entre 1919 y 1922 y publicado en *Charmes* en 1922, es un ejercicio sobre un tema que obsesionó a Valéry a lo largo de su vida, tanto en el sentido restringido del mito griego, como en el sentido más ampliamente filosófico del yo.

En el poema de Valéry, la causa del asombro y de la examinación propia es más predominantemente filosófica. La atracción erótica es ciertamente presente, pero el protagonista es fascinado por el contraste entre su unicidad y su universalidad.

**P. 126** A la doctrina de Rimbaud del poder del lenguaje poético, y a la doctrina de Mallarmé

del simbolismo del universo, Claudel agregó la gigantesca síntesis de Santo Tomás y las interpretaciones religiosas del lenguaje metafísico.

Debe haber sido muy aburrido él mismo.

**P. 127** Lo encontré bastante absurdo. Su explicación de Rimbaud llamándolo un ángel inocente, perdido en este mundo malo y confundido, donde no estaba destinado a prosperar es bastante pueril [...] ¿Por qué escribir tamañas sandeces?

**P. 129** Como un hombre del Nuevo Mundo tanto como del Antiguo.

**P. 131** Las imágenes de este poema heraclíteo, donde el agua es la sustancia primordial de donde proviene toda fecundación, son menos tributarias de su situación americana que las de los tres otros.

Para subrayar mejor la universalidad de Saint-John Perse... o para ocultar su “americanidad”

**P. 134** La ambición de esta generación más joven / en general, de devolver el poeta a la realidad después de la larga experimentación poética con el lenguaje, con el símbolo, con el rol hierático del poeta. / los escritores más nuevos han sentido un deseo más grande de comunicación, por una comunicación inmediata con el lector.

Las ideas de Poe tuvieron poca influencia directa en los críticos y poetas de habla inglesa; la idea de la poesía pura fue principalmente una importación de Francia.

**P. 143** Esta era una manera de decirlo—no muy satisfactoria:

Un estudio perifrástico en una forma poética gastada,

Que nos deja todavía con la lucha intolerable

Con las palabras y los significados...

(en traducción de Rodríguez Feo, *Orígenes* 23, 9)

**P. 145** Sutil difamador de la poesía

Eliot, como místico, es para la poesía una enfermedad repugnante.

Un conformista en términos de métrica así como en otras cosas.

**P. 146** Preocupación constante de cómo decir las cosas en una manera nueva. Estaba obsesionado con encontrar un ritmo americano, y así describir el escenario americano en un lenguaje nuevo.

... Y, como siempre, / la lucha, en cuanto a la naturaleza de la poesía, / —¿la captará el filósofo?— / prosigue...

(en traducción de Rodríguez Feo, *Orígenes* 3, 22).

La poesía de Williams se mantiene enfocada en la “realidad” y no se desvía muy lejos del tema del poema mediante alusiones literarias, mitos, sistemas de juicio y reflexiones subjetivas, sino que se concentra en la escena que trata.

**P. 147** Sacar lo mejor de las pequeñas cosas que los dioses nos ofrecen tan amablemente cada día: ya sea la vista de una buganvilla violeta o la canción de un vendedor de plátanos. Creo que eso es sabiduría, no cobardía. Prefiero ser ingenuo en esas pequeñas cosas; no hacer el ridículo tratando de alcanzar las estrellas.

Y W. C. Williams puede hablarle de mi virtuosidad, es decir mi habilidad como traductor.

**P. 148** Vanidad por este hecho [...] un gran poeta encuentra placentero conversar conmigo.

No podría definir su poesía tan fácilmente, pero me gusta mucho y la leo bastante a menudo.

**P. 149** Las traducciones son probablemente las mejores que pueda obtener; muy superiores a las hechas para *Sur* por Borges y Bioy –¡y no es poco decir!

**P. 150** Mi trabajo no es ahora con poetas de París. Es de mantener vivo el fuego en la chimenea.

**P. 151** Pienso que todo esta pintura abstracta que se hace hoy en día es sólo mucha frustración y evasión. Finalmente conducirá a una nueva realidad. Cuando una cosa se ha vuelto borrosa por la oscuridad de la metafísica y al fin emerge de esta borrosidad, tiene todas las características de un día brillantemente transparente después de un mes de niebla y lluvia.

Al igual que la de Mariane Moore, es una anotación delicada, elegante y muy humana de las pequeñas cosas de la vida que en el fondo hacen de este “imperfecto paraíso” nuestro algo que valga la pena y que es, por supuesto, único.

Tengo el más grande respeto por él, aunque siempre está la dificultad de que está más interesado en la manera de decir las cosas que en lo que tiene que decir.

La realidad es el asidero desde el cual saltamos en busca de lo que no tenemos y de lo cual todo depende.

**P. 151** Una ficción suprema debe referirse a, y de alguna manera también *iniciar* una historia o una escena, la cual una vez transformada abstraída, cambiada y hecha placentera-- se vuelve un mito, milagrosamente separado de su fuente.

**PP. 151-152, nota 123** Lo que realmente me gusta recibir de usted no son sus lágrimas por la muerte de Bernanos, digamos, sino que noticias de gallinas criadas con pimientos rojos y rapsodias nostálgicas sobre el aire sienés de la lejana Habana y noticias de gente que no conozco, que son más fascinantes para mí que todos los personajes en todas las novelas de

España, que soy incapaz de leer.

**P. 152** El San Miguel del poema es un lugar espiritual, no físico. La pregunta que se plantea en ese poema es si la experiencia de la vida vale, al fin y al cabo, más de dos centavos.

**P. 152, nota 124** Quería publicarlos en este número de primavera, pero me temo de que tendrá que ser pospuesto hasta el verano. Ya hay dos [norte]americanos en ese número – Brinnin y Levin– y ya hay acusaciones de IMPERIALISMO en el aire.

#### Capítulo 4

**P. 157** Este tipo de trabajo constituye un paralelo de investigaciones similares en los women's studies, particularmente de la variedad “escondida de la historia.”

**P. 158** Una división sexual del trabajo que establece a las mujeres traductoras como sujetos dominados entre los dominados.

**P. 159** A pesar del hecho de que la traducción era uno de los pocos géneros abiertos a las mujeres en la modernidad temprana.

Numerosos volúmenes han sido escritos acerca de los dos ilustres maridos, pero se sabe poco de sus esposas, cuyas biografías aparecen, incluso para feministas de hoy, tristemente familiares. Ambas eran altamente cultivadas, inteligentes, creativas e industriosas, ambas se desilusionaron del matrimonio. Ambas escribían y traducían tan diligentemente como sus maridos, respecto a quienes actuaban como ayudantes y secretarías, pero quienes por supuesto se quedaban con las ganancias y el prestigio.

**PP. 159-160** Como Ariel, representan el genio, la intuición y la ingenuidad, entrabadas por el hombre (blanco, colonizador, moderno) (Próspero) y la antigua (indígena, tradicional) sabiduría popular femenina (Sycorax).

**P. 160** Estos espacios que se identificaban con lo universal (la gran tradición humanista, el canon literario, el espacio público asociado con la comunicación democrática, el modelo de cultura que sostenía el ideal de la ciudadanía) han sido revelados como siendo, esencialmente, expresiones de los valores de los hombres blancos, europeos y de clase media.

**P. 165** Como mujer y autora inexperta, se le pedía que reseñara muchas obras de mujeres novelistas, poetas y biógrafas, así como libros acerca del feminismo. El tema de los derechos de las mujeres era tan importante para Katherine Anne Porter que aparece en un gran número de sus reseñas, al igual que los personajes femeninos y la experiencia de las mujeres predominan en su ficción

**P. 167** Porter se ha sumado a una tradición de mujeres escritoras, incluyendo a Fuller, Stove

y Alcott, quienes han recurrido a *La Tempestad* para significar el aislamiento creativo de las mujeres americanas en el nuevo mundo. Había estado obsesionada con Shakespeare desde su temprana niñez, pero consideraba el nombre de Miranda, “mi nombre de alter ego,” no solamente en términos de la heroína shakespeariana huérfana de madre, sino que también en su sentido español: “la que ve.”

**P. 168** Iniciación femenina al mundo adulto de la sexualidad, del conocimiento y de la muerte.

**P. 169** “The Grave” es un equivalente femenino, un o paralelo de “Indian Camp” de Hemingway y “The Bear” de Faulkner –un relato sobre el paso de la niñez a la adultez sangriento.

**P. 170** La re-visión –el acto de mirar hacia atrás, de ver con ojos nuevos, de entrar en un texto antiguo desde una nueva dirección crítica– es para las mujeres más que un capítulo en la historia cultural: es un acto de supervivencia. Hasta que podamos entender los supuestos en los cuales estamos inmersas no podemos conocernos a nosotras mismas. Y ese impulso hacia el conocimiento de sí misma, para las mujeres, es más que una búsqueda de identidad: es una parte de nuestro rechazo de la auto-destrucción de la sociedad dominada por los hombres

**P. 170, nota 136** Miranda dijo, “Oh, quiero *ver*” muy despacio. Miró y miró [...] Cuando hubo visto, se sintió inmediatamente como si siempre hubiera sabido.

**P. 175** La novela más importante desde *La montaña mágica*.

**P. 179** Helena y Wifredo habían visto a los Bretons a menudo en París, en compañía de Picasso, Dora Maar, Paul Eluard y su esposa Nusch, Michel Leiris y otros.

Lo que hizo de este viaje una aventura fue que entre los Bretons y los Lams se había creado una amistad bastante excepcional.

Un domingo cuando estábamos todos reunidos, André –pronto en reconocer el visionario mundo interior de Wifredo [...]– le preguntó a Wifredo si ilustraría un poema en el cual estaba trabajando, *Fata Morgana* [...] Wifredo fue propulsado, de repente, en el Surrealismo. Al volvernos a casa esa noche dijo con una pequeña sonrisa “Creo que fui bautizado hoy.”

**P. 180** Empecé inmediatamente a traducir *Fata Morgana* al español, tarea indispensable dado que el manejo de Wifredo del francés era entonces muy rudimentario.

En La Habana, yo le hablaba, leía o traducía cualquier libro que nos hubiera llamado la atención, mientras cuadros monumentales como *La Jungla*, *Les Noces*, *Le présent éternel*, *Bélial* y muchos otros eran creados en el lienzo vacío.



**P. 180, nota 145** Todos esos dibujos, habitados por criaturas mágicas y adornados de símbolos misteriosos, dan cuenta del cambio en el concepto del arte de Wifredo. Su psiquis pareció estallar de repente y desbordar de imágenes arquetípicas. Pintaba con franqueza y espontaneidad [...] Desde este punto intermedio, estaba encarrilado por el resto de su vida en el camino de los rituales mágicos y de las imágenes primitivas tan caras a la visión surrealista del inconsciente.

**P. 181** Wifredo y Aimé sintieron mucha afección uno por el otro y se volvieron luego amigos.

Sólo leyó fragmentos, que yo traducía a un Wifredo quien, muy inquieto y emocionado, admiró las observaciones y las descripciones poéticas de la vida de un hombre negro en un ambiente de dominación blanca de Aimé. Al fin había encontrado un compañero del alma.

**P. 182** Puedan expresarse ellas mismas, hablar, crear.

*Doblar el francés [...] transformar*lo para expresar, digamos, “ese yo, ese yo-negro, ese yo-criollo, ese yo-martiniqués, ese yo-antillano”

**P. 183** A liberar los pueblos iluminando los mitos ciegos que los han conducidos hasta aquí.

**P. 184** Uno de los poemas más llamativos de la colección *Les Armes miraculeuses* y de la obra entera de Césaire.

Atmósfera encantatoria

**P. 185** *Actúa* el mundo, *mima* el mundo.

Se baila, se baila, y, bruscamente, “el tipo” está poseído; ha pasado a otra cosa. Ya no es el Señor tal o la Señorita tal; es Chango, es Ogou, es Erzulie. *Es*, y lo *mima* y lo *actúa*.

**P. 186** Encantatoria / al límite entre el ritmo y el rito.

**P. 188** La revista, desde los primeros números, a falta de una opción definida, no había encontrado aún su verdadera velocidad de crucero, si quieren. Estábamos en el estadio de la galaxia, en el estadio de la agrupación.

**P. 190** Se supone que el capital social, es decir, las redes de relaciones sociales de cualquier tipo, es un elemento clave y el mayor recurso de los agentes involucrados.

**P. 192** Se observa en la traducción una prevalencia de la variable sexual sobre la del capital académico: con un nivel de estudios y una posición iguales, las mujeres están infinitamente menos numerosas que los hombres en sentirse investidas con el “derecho” de traducir a los autores más consagrados. La masculinización de la traducción de los “clásicos,” más aún que la de la literatura contemporánea, es un hecho patente.

Las versiones prestigiosas desde el latín y el griego pertenecían a un área dominada por los hombres, ya que las mujeres no tenían, habitualmente, acceso a las lenguas clásicas. De hecho, sus esfuerzos estaban confinados a la traducción desde los idiomas europeos contemporáneos.

Llegamos a preguntarnos si la traducción condenaba a las mujeres a los márgenes del discurso o si, al contrario, las rescataba del silencio impuesto.

**P. 193** La metáfora de la exclusión de las mujeres se presta potentemente para servir de punto de inicio para el desarrollo de fenómenos nuevos en las narrativas históricas, y este mecanismo puede ser observado también en el campo de la traducción. Argumentaré que el distanciamiento de las mujeres de los discursos más prestigiosos de la traducción en el siglo XVIII les ha permitido producir un pensamiento nuevo y creativo, generando prácticas traduccionales originales.

## Bibliografía

### Revistas

*Espuela de Plata. Cuaderno bimestral de arte y poesía (La Habana, 1939-1941)*. Ed. Gema Areta Marigó Sevilla: Renacimiento. Edición facsimilar. 2002. Impreso.

*Orígenes. Revista de Arte y Literatura*. 1944-1956. Números 1-40. La Habana. Impreso.

*Tropiques (1941-1945)*. Paris: Editions Jean-Michel Place. Edición facsimilar. 1978. Impreso.

*Verbum (La Habana, 1937)*. Ed. Gema Areta Marigó. Sevilla: Renacimiento. Edición facsimilar. 2001. Impreso.

### Literatura secundaria

Agorni, Mirella. "A Marginal(ized) Perspective on Translation History: Women and Translation in the Eighteenth Century." *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 50:3 (2005): 817-830. Impreso.

---. *Translating Italy for the Eighteenth Century. British Women, Translation and Travel Writing (1739-1797)*. Manchester; Northampton: St. Jerome Publishing, 2002. Impreso.

Alexandre, Vicente. "Poesía, comunicación" En *Obras completas, vol. II*. Madrid: Aguilar, 1978. 667-669. Impreso.

---. "Poesía, moral, público." En *Obras completas, vol. II*. Madrid: Aguilar, 1978. 656-666. Impreso.

Allain-Castrillo, Monique. *Paul Valéry y el mundo hispánico*. Madrid: Gredos, 1995. Impreso.

Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983. Impreso.

Anguiano Pérez, Rocío. "La labor traductora en Cuba en torno a la literatura africana." En Lafarga, Francisco y Pegenaute, Luis (eds.). *Aspectos de la historia de la traducción en Hispanoamérica. Autores, traducciones y traductores*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2012. 47-55. Impreso.

Archambault, Paul J. "L'exil américain de Saint-John Perse." *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 43 (1991): 113-133. Impreso.

Arcos, Jorge Luis. "Estudio preliminar." En Zambrano, María. *Islas*. Madrid: Verbum, 2007. XIII-LXXIV. Impreso.

Arencibia Rodríguez, Lourdes. "Apuntes para una historia de la traducción en Cuba (II)." *ACIMED* 6:1 (1998): 25-41. Impreso.

---. "Apuntes para una historia de la traducción en Cuba." *Livivs* 3 (1993): 1-17. Impreso.

"Brull Caballero, Mariano." En Lafarga, Francisco y Pegenaute, Luis (eds.). *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2013. 99. Impreso.

---. "Cuba." En Lafarga, Francisco y Pegenaute, Luis (eds.). *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2013. 156-164. Impreso.

---. "José Rodríguez Feo: un nombre y una historia." *Cubaliteraria*. 22 de diciembre 2010. Visitado el 03.08.2016 <http://www.cubaliteraria.com/articulo.php?idarticulo=12433&idseccion=55> Digital.

---. "La aventura de *Ferdydurke*: una faceta del quehacer de Virgilio Piñera muy poco conocida." *Humanidades y Lenguas Modernas* 15 (2012): 41-47. Impreso.

---. "La traducción en las tertulias literarias del siglo XIX en Cuba." *Hieronymus* 4-5 (1996-1997): 27-40. Impreso.

---. "Los espacios de la traducción en las revistas culturales de la primera mitad del siglo XX en Cuba y su papel renovador." En Lafarga, Francisco y Pegenaute, Luis (eds.). *Aspectos de la historia de la traducción en Hispanoamérica. Autores, traducciones y traductores*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2012. 57-65. Impreso.

---. "Origenistas." En Lafarga, Francisco y Pegenaute, Luis (eds.). *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2013. 311-317. Impreso.

---. "Piñera Llera, Virgilio Domingo." En Lafarga, Francisco y Pegenaute, Luis (eds.). *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2013. 362-363. Impreso.

---. "Rodríguez Feo, José." En Lafarga, Francisco y Pegenaute, Luis (eds.). *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana;

Vervuert, 2013. 394-395. Impreso.

---. "Vitier, Cintio." En Lafarga, Francisco y Pegenaute, Luis (eds.). *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2013. 488. Impreso.

Areta Marigó, Gema. "Introducción." En *Verbum* [edición facsimilar]. Sevilla: Renacimiento. 2001. 9-56. Impreso.

---. "Prólogo" en *Espuela de Plata. Cuaderno bimestral de arte y poesía (La Habana, 1939-1941)* [edición facsimilar]. Sevilla: Renacimiento. 2002. 15-48. Impreso.

Arrojo, Rosemary. "Fidelity and The Gendered Translation." *TTR: traduction, terminologie, rédaction* 7:2 (1994): 147-163. Impreso.

Azam, Gilbert. "Ser y estar en la poesía pura." *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986. Vol. II*, Berlin; Frankfurt am Main: Vervuert, 1989. 143-151. Impreso.

Baquero, Gastón. *Ensayos*. Salamanca: Fundación Central Hispano, 1995. Impreso.

Barquet, Jesús. "El grupo Orígenes ante el negrismo." *Semiosis (nueva época)* 1:1 (1997): 20-31. Impreso.

Bassnett, Susan. "The Translation Turn in Cultural Studies." En Bassnett, Susan y Lefevere, André (eds.). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998. 123-140. Impreso.

---. *Translation Studies*. London; New York: Routledge, 2002. Impreso.

Bassnett, Susan y Lefevere, André (eds.). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998. Impreso.

Bengoechea, Mercedes y Sola, Ricardo. *Intertextuality / intertextualidad*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones Unviersidad de Alcalá, 1997. Impreso.

Benitez, Helena. *Wifredo and Helena. My Life with Wifredo Lam, 1939-1950*. Lausanne: Acatos. 1999. Impreso.

Bielsa, Esperanza. "Some remarks on the sociology of translation: A reflection on the global production and circulation of sociological works." *European Journal of Social Theory* 14: 2 (2011): 199-215. Impreso.

Bolland, O. Nigel. "Labor Protests, Rebellions, and the Rise of Nationalism during Depression and War." En Palmié, Stephan y Scarano, Francisco (eds.). *The Caribbean. A*

*History of the Region and Its Peoples*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2011. 459-474. Impreso.

Borges, Jorge Luis. "Las versiones homéricas." En *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 239-243. Impreso.

Bourdieu, Pierre. "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método." Trad. Desiderio Navarro. *Criterios* 25-28 (1989-1990): 20-42. Visitado el 03.08.2016. <http://www.criterios.es/pdf/bourdieucampo.pdf> Digital.

---. "Le champ littéraire." *Actes de la recherche en sciences sociales* 89 (1991): 3-46. Impreso.

---. "Les conditions sociales de la circulation internationale des idées." *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* 14:1/2 (1990): 1-10. Impreso.

---. *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1998. Impreso.

---. *Méditations pascaliennes*. Paris: Seuil. 1997. Impreso.

---. *Raisons pratiques: Sur la théorie de l'action*. Paris: Seuil, 1994. Impreso.

Branche, Jerome. "Negrismo: Hibridez cultural, autoridad y la cuestión de la nación." *Revista Iberoamericana* LXV:188-189 (1999): 483-503. Impreso.

Breton, André. "Martinique charmeuse de serpents. Un Grand poète noir." *Tropiques* 11 (1944): 119-126. Impreso.

Breysse-Chanet, Laurence. "'La otra orilla de las lluvias'. Sobre la traducción de *Pluies* de Saint-John Perse (1943) por José Lezama Lima en *Orígenes* (1946)." En Breysse-Chanet, Laurence y Salazar, Ina (dirs.). *Gravitaciones en torno a la obra poética de José Lezama Lima (La Habana, 1910-1976)*. Paris: Editions Le Manuscrit, 2010. 375-408. Impreso.

---. "Los ceremoniales llovidos de José Lezama Lima, traductor de Saint-John Perse." En Areta Marigó, Gema (ed.). *José Lezama Lima. La palabra extensiva*. Madrid: Verbum, 2011. 57-85. Impreso.

Brull, Mariano. "Una interpretación de la poesía de Paul Valéry." En Valéry, Paul. *La joven Parca*. Trad. Mariano Brull. La Habana: Ediciones Orígenes, 1949. 5-14. Impreso.

Camus, Albert. *Bodas*. Trad. Jorge Zalamea. Buenos Aires: Sur, 1957 (1953). Impreso.

Carpentier, Alejo. "Habla Alejo Carpentier." En Arias, Salvador (ed.). *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana: Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las

Américas, 1977. 15-56. Impreso.

Carter, Boyd G. *Historia de la literatura hispanoamericana. A través de sus Revistas*. México D.F.: Ediciones de Andrea, 1968. Impreso.

Casanova, Pascale. "Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal." *Actes de la recherche en sciences sociales* 144 (2002): 7-20. Impreso.

---. *La république mondiale des lettres*. Paris: Seuil, 2008. Impreso.

Cervera Salinas, Vicente. "Estudio preliminar. El *daimon* americano de Pedro Henríquez Ureña." En Henríquez Ureña, Pedro. *Historia cultural y literaria de la América hispánica*. Madrid: Verbum. 2008. xiii-cxii. Impreso.

Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris; Dakar: Présence africaine. 1983. Impreso.

---. *Poesías*. Trad. Enrique Lihn. La Habana: Casa de las Américas, 1969. Impreso.

Césaire, Suzanne. "1943: le surréalisme et nous." *Tropiques* 8-9 (1943): 14-18. Impreso.

Cheatham, George. "Death and Repetition in Porter's Miranda Stories." *American Literature* 61:4 (1989): 610-624. Impreso.

Cortez, Otilia. "Intertextualidad y paralelismo entre el *Popol Vuh* y *La Biblia*." *Especulo. Revista de estudios literarios* 40 (2008-2009): s.p. Visitado el 29. 07. 2016 <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/.html>. Digital.

Coyle, Beverly y Filreis, Alan. "Introduction." En Stevens, Wallace, y Rodríguez Feo, José. *Secretaries of the moon. The letters of Wallace Stevens & José Rodríguez Feo*. Ed. Beverly Coyle y Alan Filreis. Durham: Duke University Press, 1986. 1-31. Impreso.

Curbelo, Jesús David. "La traducción en Cuba: Breve repaso de una tradición." *La Jiribilla* 568 (2012): s.p. Visitado el 25.07.2016, [http://epoca2.lajiribilla.cu/2012/n568\\_03/568\\_05.html](http://epoca2.lajiribilla.cu/2012/n568_03/568_05.html). Digital.

---. "Para una historia de la traducción en Cuba." *HISTAL*, 2004. Visitado el 20.07.14. <http://www.histal.ca/wp-content/uploads/2011/08/Para-una-historia-de-la-traducci%C3%B3n-en-Cuba.pdf>. Digital.

Curley, Daniel. "Katherine Anne Porter: The Larger Plan." *The Kenyon Review* 25:4 (1963): 671-695. Impreso.

Davies, Catherine. *A Place in the Sun?: Women Writers in Twentieth-Century Cuba*. London; New York: Zed Books. 1997. Impreso.

- Depestre, René. "Aventuras del negrismo en América Latina." En Zea, Leopoldo (coord.). *América Latina en sus ideas*. México D.F.: Siglo Veintiuno, 2000. 345-360. Impreso.
- Durand, Pascal. "Poésie pure." En Aron, Paul, Viala, Alain y Saint-Jacques, Denis (eds.). *Dictionnaire du littéraire*. Paris: PUF, 2002. 447-448. Impreso.
- Durante, Erica. "Paul Valéry como símbolo para las letras hispánicas." En Bruña Cuevas, Manuel [et al.] (coord.). *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2006. 453-461. Impreso.
- Esteban, Ángel y Gallego Cuiñas, Ana (eds.). *Juegos de manos. (Antología de la poesía hispanoamericana de mitad del siglo XX)*. Madrid: Visor, 2008. Impreso.
- Fernández, José Manuel. "Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu." *Papers: revista de sociología* 98:1 (2013): 33-60. Impreso.
- Fernández Retamar, Roberto. "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica." En *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995. 159-176. Impreso.
- . "Situación actual de la poesía hispanoamericana." En *Papelería*. La Habana: Universidad Central de las Villas, 1962. 9-38. Impreso.
- Fishman, Solomon y Brogan, T. V. F. "Pure Poetry." En Preminger, Alex y Brogan, T. V. F. (eds.). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993. 1007-1008. Impreso.
- Flanders, Jane. "Katherine Anne Porter's Feminist Criticism: Book Reviews from the 1920's." *Frontiers: A Journal of Women Studies* 4:2 (1979): 44-48. Impreso.
- Fowlie, Wallace. *Poem & Symbol. A Brief History of French Symbolism*. University Park; London: The Pennsylvania State University Press, 1990. Impreso.
- García Rojas, Nuria, Savournín González, Zaida y Pérez Calderín, Victoria. "Transculturación e Imperialismo Cultural en Cuba." En Austin, Robert (ed.). *Imperialismo Cultural en América Latina: Historiografía y Praxis*. Santiago de Chile: Ediciones CECATP, 2016. 141-154. Impreso.
- Gilbert, Helen y Tompkins, Joanna. *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London; New York: Routledge, 1996. Impreso.
- González de Garay, María Teresa. "Surrealismo en los 'poetas sorprendidos' de la República Dominicana (1943-1947)." En Fuentes, Manuel y Tovar, Paco (eds.). *A través de la*



*vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones*. Tarragona: Publicacions URV, 2011. 89-98. Impreso.

González Ochoa, César. "La literatura como sistema." *Acta Poetica* 29:2 (2008): 277-310. Impreso.

González Ródenas, Soledad. "Rosa Chacel: creación, traducción y crítica. A propósito de seis tragedias de Racine." En Lafarga Maduell, Francisco y Domínguez, Antonio (eds.). *Los clásicos franceses en la España del siglo XX: estudios de traducción y recepción*. Barcelona: PPU, 2001. 99-106. Impreso.

Gouanvic, Jean-Marc. "Objectivation, réflexivité et traduction. Pour une re-lecture bourdieusienne de la traduction." En Wolf, Michaela y Fukari, Alexandra (eds.). *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2007. 79-92. Impreso.

---. "Pour une sociologie de la traduction: le cas de la littérature américaine traduite en France après la Seconde Guerre mondiale (1945-1960)." En Snell-Hornby, Mary, Jettmarová, Zuzana y Kaindl, Klaus (eds.). *Translation as Intercultural Communication*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1997. 33-44. Impreso.

Guerra Vilaboy, Sergio y Capote Cruz, Zaida. "La mujer en la obra de Camila Henríquez Ureña." En Henríquez Ureña, Camila. *Obras y Apuntes. Tomo V*. Santo Domingo: Banco de Reservas de la República Dominicana, s.f. V-XVI. Impreso.

Guillory, John. *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1993. Impreso.

Hale, Thomas. "Les écrits d'Aimé Césaire: Bibliographie commentée." *Études françaises* 14: 3-4 (1978): 221-498. Impreso.

Heilbron, Johan y Sapiro, Gisèle. "La traduction littéraire, un objet sociologique." *Actes de la recherche en sciences sociales* 144 (2002): 3-5. Impreso.

---. "Outline for a sociology of translation. Current issues and future prospects." En Wolf, Michaela y Fukari, Alexandra (eds.). *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2007. 93-107. Impreso.

Henríquez Ureña, Camila. "Dos poetisas cubanas." En *Obras y Apuntes. Tomo V*. Santo Domingo: Banco de Reservas de la República Dominicana, s.f. 185-190. Impreso.

---. "La mujer en Cuba." En *Obras y Apuntes. Tomo V*. Santo Domingo: Banco de Reservas de la República Dominicana, s.f. 103-106. Impreso.

---. "La mujer y la cultura." En *Obras y Apuntes. Tomo V*. Santo Domingo: Banco de Reservas de la República Dominicana, s.f. 109-116. Impreso.

Hermans, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London; Sydney: Croom Helm, 1985. Impreso.

---. "Translation as institution." En Snell-Hornby, Mary, Jettmarová, Zuzana y Kaindl, Klaus (eds.). *Translation as Intercultural Communication*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1997. 3-20. Impreso.

Hernández Busto, Ernesto. "Releyendo a Saint-John Perse a propósito de una (mala) traducción de Lezama." *Penultimosdías.com*. 9 de abril 2009. Visitado el 18.08.2016. <http://www.penultimosdías.com/2009/04/09/releyendo-a-saint-john-perse-a-proposito-de-una-traducccion-de-lezama/> Digital.

Holmes, James. "The Name and Nature of Translation Studies." En Venuti, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*. London; New York: Routledge, 2000. 172-185. Impreso.

Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra, 2001. Impreso.

Iriarte, Ignacio. "Católicos, poetas y místicos en *Nadie Parecía*." *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*. 28 (2012): s.p. Visitado el 07.08.2016. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v28/iriarte.html> Digital.

Jakobson, Roman. "On Linguistic Aspects of Translation." En Venuti, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*. London; New York: Routledge, 2000. 113-118. Impreso.

Jambrina, Jesús. *Virgilio Piñera: poesía, nación y diferencias*. Madrid: Verbum, 2012. Impreso.

Jiménez Benítez, Adolfo. *Historia de las Revistas Literarias en las Antillas. Cuba, República Dominicana y Puerto Rico (siglos XIX, XX y XXI)*. Bloomington, IN: Xlibris, 2008. Impreso.

Jiménez Placer, Susana María. *Katherine Anne Porter y la Revolución Mexicana: de la fascinación al desencanto*. Valencia: Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, Universitat de València. 2004. Impreso.

Kalinowski, Isabelle. "La vocation au travail de traduction." *Actes de la recherche en sciences sociales* 144 (2002): 47-54. Impreso.

Kesteloot, Lilyan. "Première lecture d'un poème de Césaire, 'Batouque'." *Études littéraires* 6:1 (1973): 49-71. Impreso.

King, John. *Sur. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*. México: FCE, 1989. Impreso.

Lanz, Juan José. *Las palabras gastadas: Poesía y poetas del medio siglo*. Sevilla: Renacimiento, 2009. Impreso.

Lecuyer, Maurice. "Rythme, révolte et rhétorique, ou aimer Césaire." *Rice University Studies* 63: 1 (1977): 87-111. Impreso.

Lefevere, André (ed.). *Translation/History/Culture, A Sourcebook*. London; New York: Routledge, 1992. Impreso.

---. "Translation Practice(s) and the Circulation of Cultural Capital: Some *Aeneids* in English." En Bassnett, Susan y Lefevere, André (eds.). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998. 41-56. Impreso.

---. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London; New York: Routledge, 1992. Impreso.

---. "Why Waste our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm." In Hermans, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London; Sydney: Croom Helm, 1985. 215-243. Impreso.

Lefevere, André y Bassnett, Susan. "Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The 'Cultural Turn' in Translation Studies." En *Translation, History and Culture*. London; New York: Cassell. 1995. 1-13. Impreso.

Levý, Jiří. "Translation as a decision process. A tradução como um processo de tomada de decisão." Trad. Gustavo Althoff y Cristiane Vidal. *Scientia Traductionis* 11 (2012): 72-96. Visitado el 26.03.2016. <http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2012n11p72> Digital.

Leyva, David. "Piñera traductor." *La Jiribilla* 568 (2012): s.p. Visitado el 25.07.2016, [http://epoca2.lajiribilla.cu/2012/n568\\_03/568\\_10.html](http://epoca2.lajiribilla.cu/2012/n568_03/568_10.html). Digital.

Lezama Lima. "Coloquio con Juan Ramón Jiménez." En *Obras completas. Analecta del reloj*. La Habana: Letras Cubanas, 2010. 31-46. Impreso.

---. "Conocimiento de salvación." En *Obras completas. Analecta del reloj*. La Habana: Letras Cubanas, 2010. 188-190. Impreso.

---. "Conversación sobre Paul Valéry." En *Lezama disperso*. Ed. Ciro Bianchi Ross. La Habana: Ediciones Unión, 2009. 122-129. Impreso.

---. "Cumplimiento de Mallarmé (1842-1942)." En *Obras completas. Analecta del reloj*. La

Habana: Letras Cubanas, 2010. 182-184. Impreso.

---. *Diarios <1939-1949 / 1956-1958>*. La Habana: Ediciones Unión, 2010. Impreso.

---. "El acto poético y Valéry." En *Obras completas. Analecta del reloj*. La Habana: Letras Cubanas, 2010. 190-192. Impreso.

---. *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de Lezama Lima*. Ed. Iván González Cruz. La Habana: Letras Cubanas, 1993. Impreso.

---. "Prosa de circunstancia para Mallarmé." En *Obras completas. Analecta del reloj*. La Habana: Letras Cubanas, 2010. 198-203. Impreso.

---. "¿Qué libros trataría usted de salvar?" En *Lezama disperso*. Ed. Ciro Bianchi Ross. La Habana: Ediciones Unión, 2009. 97. Impreso.

---. "Recuerdos: Guy Pérez Cisneros." En *Lezama disperso*. Ed. Ciro Bianchi Ross. La Habana: Ediciones Unión, 2009. 161-182. Impreso.

---. "Saint-John Perse: historiador de las lluvias." En *Obras completas. La cantidad hechizada*. La Habana: Letras Cubanas, 2010. 295-298. Impreso.

---. "Sobre Paul Eluard." En *Lezama disperso*. Ed. Ciro Bianchi Ross. La Habana: Ediciones Unión, 2009. 139-140. Impreso.

Lezama Lima, José, Pérez Cisneros, Guy y Rodríguez, Mariano. "Razón que sea." En Mendonça Teles, Gilberto y Müller-Bergh, Klaus (eds.). *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo II, Caribe, Antillas Mayores y Menores*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2002. 59-60. Impreso.

Lombardi, Thomas Francis. *Wallace Stevens and the Pennsylvania keystone: the influence of origins on his life and poetry*. Selinsgrove: Susquehanna University Press; London: Associated University Presses, 1996. Impreso.

López Lemus, Virgilio. *Palabras del trasfondo. Estudio sobre el coloquialismo cubano*. La Habana: Letras Cubanas, 1988. Impreso.

Lupi, Juan Pablo. "Espectros de Mallarmé: Apuntes sobre la crítica imaginaria de Lezama." En Lupi, Juan Pablo, Hernández Salván, Marma y Marturano, Jorge (eds.). *Asedios a lo increado. Nuevas perspectivas sobre Lezama Lima*. Madrid: Verbum, 2015. 83-122. Impreso.

---. "Orígenes ante las vanguardias." *Revista Iberoamericana* LXXIV:224 (2008): 615-633. Impreso.

Majstorovic, Gorica. "Literature of the Americas in the making: U.S. writers and translation

in *Sur*, 1931-1944.” *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación* 5 (2013): 287-298. Impreso.

Manzoni, Celina. “*revista de avance: vanguardia artística y vanguardia política.*” En Sosnowski, Saúl (ed.). *La cultura de un siglo: América latina en sus revistas*. Madrid; Buenos Aires: Alianza Editorial, 1999. 65-77. Impreso.

---. “Vanguardia y nacionalismo: itinerario de la *revista de avance*. (En torno a una encuesta).” *Casa de las Américas* 208 (1997): 127-133. Impreso.

Marinetti, Cristina. “Cultural Approaches.” En Gambier, Yves y van Doorslaer, Luc (eds.). *Handbook of Translation Studies*, Vol. 2. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2011. 26-30. Impreso.

Marini Palmieri, Enrique. “María del Carmen Paiva y Rimbaud: *Nuevas glosas a ‘iluminaciones’.*” *SIGNA. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 15 (2006): 401-424. Impreso.

Martí, José. “Traducir ‘Mes Fils.’” En *Obras Completas*, t. 24. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1992. 15-18. Impreso.

Martin Birky, Beth. “Katherine Anne Porter's ‘the Grave’. Women's Writing and Re-visioning Memory.” *Journal of the Association for Research on Mothering* 4:2 (2002): 51-64. Impreso.

Martínez, Ana Teresa. “Para estudiar campos periféricos: Un ensayo sobre las condiciones de utilización fecunda de la teoría del campo de Pierre Bourdieu.” *Trabajo y Sociedad* 9:IX (2007): s. p. Visitada el 08.01.2016. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=387334681004> Digital.

Martínez Villena, Rubén et al. “Declaración del grupo minorista.” En Mendonça Teles, Gilberto y Müller-Bergh, Klaus (eds.). *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo II, Caribe, Antillas Mayores y Menores*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2002. 34-36. Impreso.

Mataix, Remedios. *La escritura de lo posible. El sistema poético de José Lezama Lima*. Lleida: Edicions de la Universitat; Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2000. Impreso.

Milleret, Jean de y Borges, Jorge Luis. *Entretiens avec Jorge Luis Borges*. Paris: Editions Pierre Belfond, 1967. Impreso.

Moraña, Mabel. *Bourdieu en la periferia: Capital simbólico y campos cultural en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014. Impreso.

Morejón Arnaiz, Idalia. “Nueva novela y poética revolucionaria: dos revistas, dos enfoques críticos.” *2do Congreso Brasileiro de Hispanistas*, 2002, São Paulo. Visitado el 26.05.2016 [http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000300029&script=sci\\_arttext](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000300029&script=sci_arttext). Digital.

Moreno Sanz, Jesús. *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano. El eje de El hombre y lo divino, los inéditos y los restos de un naufragio*. Vol.1. Madrid: Verbum, 2008. Impreso.

Naranjo Orovio, Consuelo. “Creando imágenes, fabricando historia: Cuba en los inicios del siglo XX.” *Historia Mexicana* LIII:2 (2003): 511-540. Impreso.

---. “La historia se forja en el campo: nación y cultura cubana en el siglo XX.” *Historia Social* 40 (2001): 153-174. Impreso.

Novo, Salvador. “Novo visto y oído.” *El Universal Ilustrado*, 17 de marzo de 1931. Impreso.

Olivio Jiménez, José. “Hacia la poesía pura en Cuba.” *Hispania* 45: 3 (1962): 428-435. Impreso.

Olmos, Miguel. “Traducciones de *Hérodíade*: la versión de Rosa Chacel en *Ciclón* (1957).” *Travaux et Documents Hispaniques* 5 (2013-2014): 35-50. Visitado el 07.06.2016 <http://eriac.univ-rouen.fr/category/publications/publications-electroniques/tdh/> Digital.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. Impreso.

Paepcke, Fritz. *Im Übersetzen leben. Übersetzen und Textvergleich*. Eds. K. Berger y H.-M. Speier. Tübingen: Narr, 1986. Impreso.

Paudrat, Jean-Louis. “Biografía.” [wifredolam.net](http://www.wifredolam.net). SDO Wifredo LAM, s.f. Visitado el 28.05.2016. <http://www.wifredolam.net/es/biografia.html>. Digital.

Paz Leston, Eduardo. “Albert Camus en relación con Victoria Ocampo y la editorial SUR.” *Actas del Coloquio Internacional “Albert Camus ‘una visión y un pensamiento en evolución’”* Buenos Aires, 23, 24 y 25 de agosto 2010. Visitado el 25.05.2016. <http://camuslatinoamerica.org/actas-coloquio-2010/>. Digital.

Pérez, Louis. “Cuba, c. 1930-1959.” En Moya Pons, Frank, et al. *Historia del Caribe*. Barcelona: Crítica. 2001. 136-167. Impreso.

Pino Miyar, Julio. “Cintio Vitier, traductor de Rimbaud.” *Destiempos* 15 (2008): s.p. Visitado el 07.08.2016 [http://www.destiempos.com/n15/juliopinomiyar\\_15.htm](http://www.destiempos.com/n15/juliopinomiyar_15.htm) Digital.

Piñera, Virgilio. *La isla en peso. Obra poética*. Barcelona: Tusquets Editores, 2000. Impreso.

Pita González, Alexandra y Grillo, María del Carmen. “Una propuesta de análisis para el estudio de revistas culturales.” *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales* 5 :1 (2015): 1-30. Visitado el 26.01.2016. [http://www.relmecs.fahce.unlp.edu.ar/article/download/relmecs\\_v05n01a06/6672](http://www.relmecs.fahce.unlp.edu.ar/article/download/relmecs_v05n01a06/6672) Digital.

Pizarro, Ana. “El ‘invisible college’. Mujeres escritoras en la primera mitad del siglo XX.” *El Sur y los Trópicos. Ensayos de cultura latinoamericana. Cuadernos de América sin nombre* 10. Alicante: Universidad de Alicante, 2004. 163-176. Impreso.

Ponte, Antonio José. *El libro perdido de los origenistas*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2004. Impreso.

Porter, Katherine Anne. *The Collected Stories of Katherine Anne Porter. A New Edition with a Foreword by the Author and three additional Stories*. London: Jonathan Cape. 1967. Impreso.

Prieto, Abel. “Lo cubano en la poesía: relectura en los 90.” En Vitier, Cintio. *Obras 2. Lo cubano en la poesía*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1998. 5-20. Impreso.

Pujals Gesalí, Esteban. “Introducción.” En Eliot, T. S. *Cuatro Cuartetos*. Trad. Esteban Pujals Gesalí. Madrid: Cátedra, 2012. 9-73. Impreso.

Rama, Ángel. “Crítica y literatura.” *Sin nombre* 3 (1971): 6-11. Impreso.

---. *La ciudad letrada*. Santiago de Chile: Tajamar Editores, 2004. Impreso.

---. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1987. Impreso.

Rich, Adrienne. “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision (1971).” En *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*. New York: Norton. 1979. 35-49. Impreso.

Rimbaud, Jean Arthur. *Iluminaciones*. Trad. Alfredo Terzaga. Córdoba: Ediciones Assandri, 1955 (1951). Impreso.

Ríos, Carmen y Palacios, Manuela. “Translation, Nationalism and Gender Bias.” En Santaemilia, José (ed.). *Gender, Sex and Translation. The Manipulation of Identities*. Manchester; Northampton: St Jerome Publishing. 2005. 71-79. Impreso.

Rodríguez Feo, José. “Las revistas *Orígenes* y *Ciclón*.” *América: Cahiers du CRICCAL* 9:1 (1992): 41-45. Impreso.

---. *Mi correspondencia con Lezama Lima*. La Habana: Ediciones Unión. 1989. Impreso.

---. "Prólogo." En Henríquez Ureña, Pedro. *Ensayos*. La Habana: Casa de las Américas, 1973. vii-xxiii. Impreso.

Rojas, Rafael. "Anatomía del entusiasmo. Cultura y Revolución en Cuba (1959-1971)." En Altamirano, Carlos (dir.). *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*. Buenos Aires; Madrid: Katz Editores, 2010. 45-61. Impreso.

---. "Hojea Orígenes." *Librosdelcrepusculo.net*. 04.06.2014. Visitado el 15.05.2016. <http://www.librosdelcrepusculo.net/2014/06/hojear-origenes.html> Digital.

---. "Poesía de imperio. Políticas de traducción en revistas literarias cubanas (1927-1961)." *La Habana Elegante. Segunda época* 57 (2015): s.p. Visitado el 23.08.2016. [http://www.habanaelegante.com/November\\_2015/Invitation\\_Rojas.html](http://www.habanaelegante.com/November_2015/Invitation_Rojas.html) Digital.

Ruiz Barrionuevo, Carmen. "La antología poética como modelo y su circulación: propuestas cubanas del siglo XX." *América: Cahiers du CRICCAL* 33 (2005): 237-250. Impreso.

Russell, John, "A Few Words from John Russell." En Benitez, Helena. *Wifredo and Helena. My Life with Wifredo Lam, 1939-1950*. Lausanne: Acatos. 1999. 13-17. Impreso.

Sánchez Guevara, Olga. "De Novalis y Heine a Jandl y Mayröcker. Literatura de lengua alemana en Cuba desde la segunda mitad del siglo XX: traducción y publicación." *Cubaliteraria*. 17 de julio de 2006. Visitado el 30.07.2016. <http://www.cubaliteraria.com/articulo.php?idarticulo=10646&idseccion=55> Digital.

---. "Heidegger en Orígenes." *Cubaliteraria*. 19 de abril de 2016. Visitado el 30.07.2016. <http://www.cubaliteraria.com/articulo.php?idarticulo=19264&idseccion=55> Digital.

Sarlo, Beatriz. "Intelectuales y revistas: razones de una práctica." *América: Cahiers du CRICCAL* 9-10 (1992) : 9-16. Impreso.

Serna Arnaiz, Mercedes. "Las *Iluminaciones* de Rimbaud en la traducción de Cintio Vitier (1954)." *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. 2012. Visitado el 13.07.2016. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-iluminaciones-de-rimbaud-en-la-traducccion-de-cintio-vitier-1954/>. Digital.

Sheridan, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México: FCE, 1985. Impreso.

Showalter, Elaine. *A Jury of Her Peers. American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx*. New York: Alfred A. Knopf. 2009. Impreso.

Simon, Sherry. *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London; New York: Routledge, 1996. Impreso.



Snell-Hornby, Mary. *The Turns of Translation Studies. New paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins. 2006. Impreso.

Stevens, Wallace, y Rodríguez Feo, José. *Secretaries of the moon. The letters of Wallace Stevens & José Rodríguez Feo.* Ed. Beverly Coyle y Alan Filreis. Durham: Duke University Press, 1986. Impreso.

Stone, Alison. "Not Pound and Eliot, but Pound and Williams": William Carlos Williams as an Exemplar for Anti-Movement British Poets." *New Work in Modernist Studies, BAMS*, University of Edinburgh, 7 Diciembre 2013. Ponencia no publicada. Consultada el 23.08.2016.

[http://www.academia.edu/5360999/\\_Not\\_Pound\\_and\\_Eliot\\_but\\_Pound\\_and\\_Williams\\_William\\_Carlos\\_Williams\\_as\\_an\\_Exemplar\\_for\\_Anti-Movement\\_British\\_Poets](http://www.academia.edu/5360999/_Not_Pound_and_Eliot_but_Pound_and_Williams_William_Carlos_Williams_as_an_Exemplar_for_Anti-Movement_British_Poets) Digital.

Suárez León, Carmen. "Revista Orígenes: traducciones para fundamentar." *Cubaliteraria*. 24 de marzo de 2016. Visitado el 25.07.2016, <http://www.cubaliteraria.com/articulo.php?idarticulo=19197&idseccion=55>. Digital.

Toury, Gideon. "A Rationale for Descriptive Translation Studies." En Hermans, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London; Sydney: Croom Helm, 1985. 16-41. Impreso.

---. *Descriptive Translation Studies –and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins, 1995. Impreso.

Ugalde Quintana, Sergio. "Barroco y cultura afrocubana: Lezama y un saber de convivencia." *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* 53 (2011): 37-56. Impreso.

Vitier, Cintio. *Obras 2. Lo cubano en la poesía*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1998. Impreso.

Walsh, Andrew Samuel. "Cuatro cuartetos y cuatro traductores (un estudio comparativo de cuatro traducciones españolas de "Burnt Norton" de T. S. Eliot)." En Romana García, María Luisa (ed.). *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. Madrid, 9-11 de febrero de 2005. Madrid: AIETI, 2005. 1071-1085. Visitado el 25.08.2016. [http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI\\_2\\_ASW\\_Cuartetos.pdf](http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI_2_ASW_Cuartetos.pdf) Digital.

Williams, Raymond. "The Bloomsbury Fraction." En *Culture and Materialism*. London; New York: Verso, 2005. 148-169. Impreso.

Williams, William Carlos. *The Collected Poems of William Carlos Williams. Volume II. 1939-1962*. Ed. Christopher MacGowan. New York: New Directions Books, 2001. Impreso.

Williams, William Carlos y Burke, Kenneth. *The Humane Particulars. The Collected Letters of William Carlos Williams and Kenneth Burke*. Ed. James H. East. Columbia: University of South Carolina Press, 2003. Impreso.

Wolf, Michaela. "The female state of the art. Women in the 'translation field.'" En Pym, Anthony, Shlesinger, Miriam y Jettmarová, Zuzana (eds.) *Sociocultural Aspects of Translating and Interpreting*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins. 2006. 129-141. Impreso.

---. "The implications of a sociological turn –methodological and disciplinary questions." En Pym, Anthony y Perekrestenko, Alexander (eds.). *Translation Research Projects 2*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2009. 73-79. Impreso.

Wolf, Michaela y Fukari, Alexandra (eds.). *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins. 2007. Impreso.

Yáñez, Mirta. *Camila y Camila*. La Habana: Ediciones La Memoria; Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2003. Visitado el 24.04.2016. [http://www.centropablo.cult.cu/libros\\_descargar/camila\\_camila.htm](http://www.centropablo.cult.cu/libros_descargar/camila_camila.htm) Digital.

Yeats, William Butler. ["Fragmento de *The Oxford Book of English Verse*."] Trad. José Lezama Lima. *Nadie Parecía* V (1943): 7. Impreso.

Yurkievich, Saúl. "Vueltas y revueltas de nuestra poesía." En *Suma crítica*. México: FCE, 1997. 280-284. Impreso.

Zabel, Morton Dauwen. "La literatura en los Estados Unidos: Panorama de 1943." Trad. Frida Weber. *Sur* 113-114 (1944): 17-61. Impreso.

Zanetti Lecuona, Oscar. *Historia mínima de Cuba*. México D.F.: El Colegio de México, 2013. Impreso. Consultado en Google Books el 17.06.2016.

Zurbano, Roberto. "El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación." *Temas* 46 (2006): 111-123. Impreso.

"Tercera Reunión Anual de la Unión Interamericana del Caribe." *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana (1937-1948)* 4: 3 (1940): 233-235. Impreso.