

El grupo Orígenes

Jesús J. Barquet

New Mexico State University

I
 Aupado en parte por el auge alcanzado en Europa y los Estados Unidos, el tema negro comienza a expandirse por las letras, artes y pensamiento cubanos ya desde 1928.¹ Por más de diez años de intensa actividad cultural e intelectual en Cuba, el llamado *negrismo* (luego identificado como *mulatismo* para referirse a autores tales como Nicolás Guillén, que prefieren subrayar la fusión de las herencias española y africana en la cultura del

país) deja de ser una moda para ser «un modo»² habitual de concebirse y representarse la identidad cubana. Crece así la atención nacional e internacional hacia esta modalidad de la cultura cubana, la cual queda legitimada dentro y fuera de la Isla gracias al encomioso elogio de importantes críticos nacionales y extranjeros, según lo documenta Ramón Guirao.³ Pero no sólo se hablaba de la calidad y peculiaridad de esta producción negrista, especialmente en poesía, sino que tam-

En este ensayo se plantea cómo se llevó a cabo la incorporación de "lo negro" en el proyecto cultural del grupo Orígenes en la Cuba de 1937 a 1956. Rescatar, salvar, fijar con el lenguaje las formas más nobles de la identidad nacional; dedicarse al estudio de las fuentes, los orígenes de dicha identidad, interpretar sus claves, conformarlas en un *corpus* factible de ser legado como tradición a las próximas generaciones, fue la misión de los Origenistas.

ante el negrismo

bién existía entre algunos críticos –afirma de nuevo Guirao en 1938– el consenso de que «la verdadera ciudadanía lírica, nuestra expresión más propia o diferenciada, la conquistaremos cultivando este género, que tiene sus raíces elevadas en lo étnico».⁴ El negrismo invadió, pues, con declarado afán de primacía y exclusiva representatividad nacional, la cultura cubana hasta la segunda mitad de los años 30.

Es este contexto de creación y crítica artístico-literaria el que conoció el joven José Lezama Lima (1910-1976) antes de escribir y publicar sus dos primeros textos de relevancia generacional: el poema “Muerte de Narciso”, aparecido por primera vez en la revista *Verbum* (1.2 [1937]: 29-34) y el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* de 1938. Ya para esta fecha ha terminado el auge del negrismo, pero continúan los estudios sociológicos y etnológicos sobre el tema.⁵ Vistos, pues, a la luz de ese previo contexto cultural, los dos textos de Lezama amplían su múltiple significación dentro de las letras cubanas. No sólo significaron estos textos la liberación poética y crítica, respectivamente, de la nueva promoción generacional que luego conformará el grupo Orígenes,⁶ sino también una contundente respuesta práctica y teórica contra algunos excesos de forma y de contenido presentes en el movimiento negrista anterior.

“Muerte de Narciso” lanza desde *Verbum* su «rauda cetrería de metáforas,»⁸ contra la poesía anterior, el negrismo incluido. Sin concesión alguna, desde el inicio del poema («Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo»), cada verso de Lezama era

una propuesta concreta de otra posible –aunque en extremo personal– praxis poética ampliamente desvinculada de los aclamados hallazgos temáticos y formales de la poesía negrista anterior. Apoyándose en mitos y referencias extranjeras (Dánae, Narciso, centurión, faisán, nieve), el poema exhibía un lenguaje culto y preciosista (alquitarada, corceles, ceniciento, garzón, marmórea) que conscientemente evitaba las alusiones locales, los africanismos o las transcripciones fonéticas del habla popular que realizaron muchos poetas negristas; asimismo, los versos de Lezama, preferentemente largos, pausados y libres, estaban exentos de los alardes rítmicos o musicales y las atrevidas rimas o formas populares presentes en mucha poesía negrista. Las afinidades estéticas de los futuros poetas origenistas los llevarán por caminos diferentes a los recorridos por la generación anterior; así lo recuerda Gastón Baquero en 1994:

Sabíamos que nuestros poemas ya no eran los mismos de Guillén, Ballagas o Florit. La natural sucesión de las generaciones. Cada una trae novedades de estilo, influencias distintas, modas extranjeras, nuevas. [En ese sentido] nosotros no nos sentíamos dentro de los grupos anteriores.

Por su parte, el *Coloquio* hacía explícitas las reflexiones de Lezama (algunas de las cuales pasarán luego a caracterizar al grupo Orígenes) sobre el error de postular el negrismo como la forma superior de expresarse artísticamente la identidad nacional o «lo cubano», según la futura terminología origenista. En su *Coloquio*, Lezama califica de «síntesis apre-

surada» la tesis de una expresión mestiza en Cuba y señala que, en vez de aglutinar, dicha tesis excluye, «en la integración de la nacionalidad, a ciertos elementos constitutivos que se resentirán de esa violencia de síntesis forzada». ¹⁰ Pone en entredicho además la, según él, falacia de identificar mecánicamente la mulatez étnica de un creador (v.g. Nicolás Guillén) con una supuesta expresión artística mestiza:

Una realidad étnica mestiza no tiene nada que ver con una expresión mestiza. Entre nosotros han existido mestizos que han intentado expresarse dentro de los cánones del parnasianismo, y gran parte de la poesía afrocubana, en cambio, es de poetas de raza blanca. Se ve que una cosa es el mestizaje y otra abrogar por una expresión mestiza. Una expresión mestiza es un eclecticismo artístico que no podrá existir jamás. ¹¹

Apuntaba así Lezama la disparidad entre condición étnica y expresión literaria sin advertir todavía, según Reynaldo González, «que precisamente allí radicaba el embrión del mestizaje llevado a términos culturales». ¹²

Si bien ya se puede percibir desde *Verbum* y los textos citados de Lezama los derroteros del futuro proyecto cultural del grupo Orígenes, dicho proyecto era algo entonces más intuitivo que racionalizado y los elementos que lo integrarían se hallaban todavía en vías de definirse, fructificar artísticamente y ser legitimados por sus propios creadores. De ahí que estas primeras manifestaciones directas contra el negrismo no constituyan la respuesta definitiva de Lezama ni del grupo ante el tema negro, sino tan sólo indicios de que éstos, entonces jóvenes creadores, lidiaban con un tópico importante de la cultura e identidad cubanas que, como tantos otros (insularidad, universalidad, lenguaje), debían evaluar críticamente para, de decidirlo así, incorporarlo a su proyecto en la forma que estimaran más conveniente. Por eso vemos que, años más tarde, tras el ocaso de la novedad y primacía del tema negro y con la mejor perspecti-

va ofrecida por el tiempo y los estudios «sin extremismos lastrantes» de investigadores tales como Fernando Ortiz¹³ y Lydia Cabrera, además de los propios estudios de Lezama y Cintio Vitier sobre la poesía y la expresión cubanas, los origenistas incorporarán en sus revistas no sólo algunos presupuestos teóricos del negrismo sino también a algunos creadores e investigadores (Guirao, Ballagas y Cabrera, entre otros) que, aunque vinculados en cierto sentido a dicho movimiento, se ajustaban mejor, como señalaremos aquí, a las nuevas tentativas integracionales y de redefinición de «lo cubano», llevadas a cabo por el grupo Orígenes.

II

La segunda revista del grupo, *Espuela de Plata* (1939-1941), todavía estaba enfrascada en la crítica al negrismo: uno de sus artículos, «Agua clara en el caracol del oído», de José Ardévol —director de orquesta, compositor musical y consejero de la revista—, ¹⁴ analizaba el tópico de lo afrocubano en la cultura nacional. Todavía en 1939 la pretensión de identificar negrismo con expresión nacional de manera exclusivista tenía que ser rebatida por Ardévol, sin dejar por ello de reconocer los aportes culturales del negrismo:

La creencia, que comparten muchos, de que lo «afrocubano», es la única solución posible de los problemas que en la actualidad tiene planteados el arte cubano, me parece francamente errónea. Creo que las circunstancias históricas que motivaron la actualidad y necesidad del arte afrocubano —hasta cierto punto eco del ya olvidado «africanismo» europeo— ya han sido superadas. Reconozco [. . .] lo que el arte cubano le debe; pero hoy lo más sano sería dejar a un lado todo lo típico, todo exagerado localismo y exotismo. ¹⁵

El propio Lezama había señalado ya en su *Coloquio* que «el principal hallazgo» de la poesía cubana había sido «la incorporación de la sensibilidad negra y, más frecuentemente, la incorporación del vocablo onomatopéyico». ¹⁶ Ardévol y

Lezama reconocen, pues, los aportes del negrismo a la búsqueda y consecución de una expresión nacional pero les preocupa la tendenciosa sobrevaloración de dichos aportes, por lo que se creen obligados a señalar otras formas de acercamiento a (y fijación de) «lo cubano» hechas por otros creadores no vinculados al negrismo y cuyas obras buscaban escapar de todo localismo o folclorismo para apresar, según ellos, instancias más universales. Al respecto, Ardévol señala la existencia de valiosos creadores cubanos que se hallan al margen del negrismo y, aunque no menciona nombres, parece estar refiriendo a poetas tales como Eugenio Florit y Mariano Brull —quienes desde temprano colaboraron en las revistas origenistas—, o a los poetas de la primera promoción origenista (Lezama, Gaztelu, Justo Rodríguez Santos y Gastón Baquero). Dice Ardévol:

Quizás sea interesante advertir que en la poesía cubana el «afrocubanismo» no se ha adueñado de casi todas las voluntades, como en la música, sino que, por el contrario, hay y ha habido siempre en los poetas cubanos un grupo, integrado por algunos de los mejores, que siempre ha considerado al «afrocubanismo» como un fenómeno fundamentalmente temporal, de vida efímera; y que entre los pintores y escultores el «afrocubanismo» tiene pocos representantes.¹⁷

Esta actitud crítica de los origenistas hacia el negrismo —extensiva a cualquier otro folclorismo anterior— significa entonces una revisión de los planteamientos estéticos de la época, revisión que los lleva a buscar y encontrar, según afirma Alejo Carpentier —en sus inicios, practicante también del negrismo—, «una manera de ver y de sentir lo cubano que nos redime del abominable realismo folclórico y costumbrista visto hasta ahora como única solución para fijar lo nuestro»;¹⁸ es decir, los origenistas no pretenden desatender las diferencias o peculiaridades nacionales sino trascenderlas al llevar «lo cubano» a su instancia universal, siguiendo así uno de los postulados iniciales de *Espuela de Plata*:

«La insula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la insula indistinta en el Cosmos».¹⁹ Por eso no les escatiman elogios a ciertas manifestaciones culturales del tema negro cuando consideran que éstas han alcanzado dicha universalidad. Prueba de ese reconocimiento la ofrecerá en 1952 Vitier a propósito del autor de *Sóngoro Cosongo*. *Poemas mulatos*:

[Guillén] es el único de nuestros cultivadores de lo afrocriollo (en cuya dimensión, frutiva también se destaca Ballagas) que logra superar las especulaciones del negrismo europeo importado y los diversos aspectos superficiales del tratamiento vernáculo del tema, para integrar una poesía folclórica, social o libre, de fina universalidad, basada en la comunicación interior con los modos animicos y musicales del negro y el mestizo cubano.²⁰

Igualmente Lezama en 1956 descubrirá en un refranero negro recopilado por Lydia Cabrera ese impulso universalizador tan anhelado por su grupo:

ahora tenemos que llevar la delicia de nuestro refranero a los monasterios de las más viejas sabidurías [. . .]. Qué delicia encontrar en ese refrán de nuestra cultura, idénticas comprobaciones y prudencias que en textos milenarios.²¹

Un poema de Lezama de explícita motivación cubana expresa esta preocupación origenista por lograr una expresión nacional y universal a la vez: «Noche insular: jardines invisibles», publicado por primera vez en *Espuela de Plata* (C-D [1939-1940]: 17-20). Al querer realizar allí, siguiendo la poética inaugurada en «Muerte de Narciso», «su encarnación verbal de la noche cubana»,²² Lezama necesita fijar los elementos que, según él, conforman «lo cubano» en su instancia universal. Al respecto había señalado en su *Coloquio* la existencia en Cuba de una peculiar «sensibilidad insular» que no podía reducirse a la «sensibilidad negra», ni enajenarse en la idea de un «hispanoamericanismo» o «sensibilidad continental» que hallaba en México una ejemplar manifestación:

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. La estabilidad y la reserva de una sensibilidad continental contrastan con la búsqueda superficial ofrecida por nuestra sensibilidad insular. El mexicano es fino y discreto, ama la palabra larga y con sordina; nosotros, excesivos y falsamente expresivos, ofrecemos nuestra tragedia en «camino de chiste criollo», como ha dicho la Mistral.²³

Su poema "Noche insular" debía ilustrar ahora esa aseveración al fijar las claves identificativas de dicha peculiaridad insular: su propuesta de «lo cubano» muestra entonces como referentes esenciales, entre otros, el carácter insular del país, el sustrato mítico operante en el paisaje desde la llegada de Colón y esa reverberancia sugestiva de la luz tan afín a los pintores del patio. Dicha propuesta no podía, sin embargo, presentar la misma intención diferencial y, por lo mismo, según Lezama, reduccionista de muchos teóricos del negrismo. No podía pecar de ningún tipo de exclusivismo folclórico, étnico o geográfico; de ahí que tras los versos que presentan el orgullo por (y la identificación con) la Isla («nacer es aquí una fiesta innombrable») y la lucha en que la luz insular triunfa sobre los monstruos que la acosan, el poema cierre con la propia luz graciosamente restableciendo «la justicia apolínea del ser»,²⁴ o sea, con la reconciliación y armonía con lo universal:

Dance la luz reconciliando
al hombre con sus dioses desdeñosos.
Ambos sonrientes, diciendo
los vencimientos de la muerte universal
y la calidad tranquila de la luz.²⁵

Tal reconciliación de lo particular diferenciador con lo universal constituía una de las lecciones que Juan Ramón Jiménez le había dado a Lezama en el mencionado *Coloquio*. Tras rechazar la falacia mecanicista de que la futura «fusión de razas en Cuba» produciría «necesariamente la expresión poética mestiza», Juan Ramón le había advertido

a Lezama que su propuesta de una distinta «sensibilidad insular» en Cuba significaba, en realidad, por su carácter también exclusivista, «el reverso de esa expresión mestiza». Ambas tesis, afirma el poeta español:

remueven un orgullo diferente, una solución disociadora por desemejanza y exclusión. La tesis de la sensibilidad insular va contra la sensibilidad continental y la de la expresión mestiza contra la expresión de valores y angustias universales.²⁶

Opuesto totalmente a estas diferenciaciones y localismos folclóricos, Juan Ramón le asegura al entonces joven poeta cubano que «la poesía está definitivamente del lado del espíritu, que fusiona a esos **enemigos aparentes** de la naturaleza y de la cultura»,²⁷ como eran los peculiares accidentes geográficos (isla o continente) o las diferentes etnias (blanca, negra o mulata) de una nación.

Al responderle a Juan Ramón, Lezama reconoce la justeza de las palabras del andaluz y aclara los propósitos de su tesis de la «sensibilidad insular»: asegura que ésta sólo es «aparentemente orgullosa» y concebible en un ambiguo terreno entre el juego y escasamente el mito. Añade que dicha tesis «no rehúye soluciones universalistas» e integradoras²⁸ y «se limita, humilde, a una justificación, una vida legitimista». ²⁹ Es decir, con esa tesis de la «sensibilidad insular» el joven Lezama buscaba elaborar en 1938 un nuevo postulado ideológico sobre «lo cubano» que le permitiera subrayar, no tanto por efectivo hallazgo como por contraste con el anterior entorno negrista legitimado por la crítica, los elementos inéditos que lo pudieran justificar y legitimar en el panorama literario de su época.

Por otra parte, es altamente reveladora de la posición del grupo ante el tema negro, la aparición en el número B (1939) de *Espuela de Plata*, de una fábula lucumí («El tigre, el mono y el venado») recogida de la tradición oral por el poeta y entonces antologador de la poesía negrista Ramón Guirao. Se evidencia con esto la incorporación selectiva del tema negro dentro del proyecto del

grupo, el cual reconocía así, inicialmente, la significación de la herencia africana en la expresión popular cubana, como años después reconocerá Lezama a propósito del ya mencionado refranero negro recopilado por Cabrera. Esto no los llevaba, sin embargo, a descuidar su vigilancia ante quienes homologaban de manera exclusivista negrismo y expresión nacional. La inserción de Guirao y Ballagas en las revistas del grupo no resultaba ser, entonces, casual. 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. En la «Introducción» a su famosa *Órbita de la poesía afrocubana* de 1938, Guirao, a tono con las anteriores declaraciones de Lezama y Ardévol, había afirmado que la poética negrista era una escuela

considerada hoy, muy justamente, de ciclo cerrado, hermético, que ha de quedar como un «cruce de grandezas y servidumbres». Sus elementos, su material, no siempre antipoéticos, son esenciales, mejor, imprescindibles, en el basamento de la futura poesía cubana integral.

Por su parte, Ballagas, editor también de antologías negristas (Ver Nota I), afirmará en 1946 que la poesía negra de todo el hemisferio americano había representado un momento y acaso una necesidad de la poesía americana, una aventura hacia otro acento, pero no un modo único de hacer la poesía.² Por lo tanto, para Guirao y Ballagas el negrismo, ya tenido como terminado, merecía ser conocido y justamente valorado, sin sobrevaloraciones ni exclusivismos, en su temporalidad. La presencia de ambos críticos-poetas en *Verbum* y *Espuela de Plata* no significaba, pues, una contradicción sino una ratificación de los criterios origenistas sobre el negrismo. Se preparaba así, además, el terreno para la futura entrada de Lydia Cabrera y de diversas ilustraciones con tema

negro en *Orígenes*: es decir, para la **integración** (palabra y aspiración clave entre los origenistas) de «lo negro» en las constantes propuestas de «lo cubano» formuladas por el grupo.

III

El grupo Orígenes no se caracterizó nunca por una desatención de «lo cubano», sino que, por el contrario, supo volcar su curiosidad intelectual tanto hacia lo internacional como hacia lo nacional. Así lo demuestran no sólo los numerosos autores extranjeros y cubanos que colaboran en sus revistas y los rasgos temáticos y formales que muestra la obra personal de cada origenista, sino también algo fundamental que aquí he querido demostrar al hablar del grupo Orígenes y el negrismo: que la obra mayor del grupo se creó y desarrolló precisamente a partir del conocimiento y saludable diálogo (a veces polémico) con los postulados ideológicos del entorno sociocultural cubano. Desde el temprano *Coloquio* de Lezama, la peculiar respuesta creativa del grupo incluye una implícita (pero también a veces explícita) reflexión crítica sobre los derroteros fundamentales que habían guiado y estaban guiando entonces el proceso cultural cubano. De ahí que Abel Prieto señale como una característica del grupo su particular «estrategia de estudio y asimilación del patrimonio nacional» cubano,³ estudio y asimilación que en ellos significaba una forma de **resistencia** ante los embates desintegradores, los «monstruos que acosaban» la circunstancia nacional.

La cultura como **resistencia** es un concepto que le permite a Lezama 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. Testimonios fehacientes de la perdurabilidad y resistencia del arte, así como de la paciente y constante labor artesanal que éste requiere,

son unos libros iluminados del **quattrocento** frances que despiertan en 1948 la admiración de Lezama:

Son obras que han luchado con los devoradores escuadrones del tiempo, dejando sobre aquel monstruo la sonriente limpidez de una franja de oro que resiste cinco secularidades. Aquellos monjes alisaban durante meses con un colmillo de jabalí el pergamino que iba a recibir los toques áureos. vagaban durante años por comarcas y herbarios buscando los colores puros; la más fina apetencia del pergamino. El tiempo se enreda en esos caracoles que le resisten cuando extienden, naturales hipogeos, la blancura de su tela.

Obras como ésas, que han sabido resistir y vencer la difícil prueba del tiempo, son, pues, un reto y a la vez un modelo, una guía, para los propios intereses del grupo por lograr una obra en que la expresión nacional fuera, además de universal, resistente frente a los embates destructores del tiempo o de cualquier otra amenaza circunstancial.

El instrumento fundamental de dicha expresión sería, para ellos, la lengua española, la cual hallaría en la revista *Orígenes* un bastión irreductible, fuertemente enraizado en «lo hispánico»⁵ y considerablemente alejado de los experimentos fonéticos, léxicos, musicales y rítmicos de mucha poesía negrista y cierta poesía pura (piénsese en la jitanjáfora).⁶ En vez de dichos experimentos, el origenista Eliseo Diego prefiere exhibir en su poesía una transparencia verbal hispanizante y en su prosa de ficción un añejado sabor proveniente de las más celosas bodegas de la lengua, mientras que Lezama, por su parte, prefiere insertar galicismos, anglicismos, latinismos y rebuscados términos de la alta cultura occidental y oriental en su sintácticamente relajado neo-barroco. Hay, pues, en los origenistas unas preocupaciones de expresión muy diferentes a los diferenciadores experimentos lingüísticos llevados a cabo por la poesía negrista y cierta poesía pura. Son los logros de expresión y de universalidad del

grupo lo que Lezama señala como relevante en su reseña de la antología origenista *Diez poetas cubanos*, preparada por Vitier:

[puede] subrayarse como logro y sorpresa de esa poesía, no tan sólo el dominio de las posibilidades del propio lenguaje al adquirir la agudeza de la tensión poética, sino un intento de universalización en los extremos planteamientos de sus temas y actitudes; universalización que no se deseaba en el pasmo de una ecuación enteleútica, sino en el brusco riesgo del conocimiento poético.⁷

A través de reseñas como la anterior de Lezama, la revista *Orígenes* (1944-1956) solía comentar numerosas novedades culturales de la Isla, y en particular las que se relacionaban directamente con el grupo. Estas reseñas servían no sólo para informar al lector sino también para orientarlo en lo que llamaré «la manera origenista», de recibir e interpretar dichas novedades a la luz de la circunstancia nacional de entonces. Muchas de estas reseñas, ya sea escritas por cubanos o por extranjeros más o menos identificados con el grupo, pasaban a convertirse en abreviadas (e inesperadas) declaraciones sobre los postulados y logros ideológicos del grupo, como pudo apreciarse en la reseña anterior de Lezama.⁸ En este sentido nos interesan, ahora, dos reseñas aparecidas en *Orígenes*: de María Zambrano, «Lydia Cabrera, poeta de la metamorfosis» (reseña de *Por qué. Cuentos negros de Cuba*); y de Francis de Miomandre, «Sobre *El monte* de Lydia Cabrera». Gracias a estas reseñas la propia revista le explicará a su público algunos de los principios ideológicos origenistas que justificaban plenamente la absorción por el grupo de una autora tan asociada al tema negro como era Lydia Cabrera.

Cuando estas reseñas se publican en 1950 y 1955, respectivamente, ya Cabrera y el famoso pintor negrista cubano Wifredo Lam se contaban entre las ganancias mayores realizadas por *Orígenes* en su afán por rescatar e integrar todas las facetas de «lo cubano». A diferencia de las revis-

tas anteriores del grupo, *Orígenes* contó con cinco extensas colaboraciones de Cabrera (en los números 7 [1945], 9 [1946], 24 [1949], 25 [1950] y 36 [1954]) y tres portadas (en los números 5 [1945], 16 [1947] y 30 [1952]) de Lam, una de ellas (la del número 16) expresaba de forma explícita la mulatez étnica —blanquinegra— de la cubanidad. Recordemos con Pedro de La Hoz que la inserción de éstas y otras portadas, ilustraciones, reproducciones de arte, viñetas e imágenes en *Orígenes* no obedecía

a la habitual noción que de ellas se tiene en los opúsculos literarios, de servidumbre y supeditación funcional a los textos que acompañan, de ser sólo recursos visuales para aliviar la densidad, la lectura de la página... En *Orígenes* esas imágenes están estrechamente ligadas a un concepto de identidad de la cultura ejercida en tiempo y espacio inherentes, por individuos que la interpretan como una proyección — óptica, histórica—,.... como estado recreativo, es decir, creativo.⁹

Con éstas y otras valiosas colaboraciones sobre asuntos afro-cubanos, la revista principal del grupo se lanzó a la integración decisiva del tema negro en su proyecto cultural. Veamos ahora cómo *Orígenes* recibe e interpreta la labor etnológica y creativa de Cabrera, es decir, cómo la integra a su propia cosmovisión.

El número 25 de *Orígenes* (1950) está dedicado en gran parte al tema negro. Además de un extenso estudio etnológico sobre “La ceiba y la sociedad secreta abakuá”, el número contiene varias ilustraciones fotográficas de motivos negros (una de ellas es un diablito de los incluidos por Portocarrero en sus dibujos), una portada con trazos y *gandós abakuás* y la mencionada reseña de Zambrano sobre Cabrera. No sólo íntima conocedora (y hasta inspiradora) de los postulados origenistas sino también maestra de algunos de sus integrantes, la filósofa española establece en su reseña las confluencias entre la prosa de ficción de Cabrera y algunos presupuestos

ideoestéticos del grupo tales como la primacía de la poesía en su obra y la poesía como una forma de conocimiento, observaciones estas de Zambrano que, como veremos, reaparecerán después en *Miomandre*.

El libro de cuentos de Cabrera está «escrito en prosa pero . . . sólo como poesía puede ser entendido», apunta Zambrano emparentando así espiritualmente la obra de ficción de Cabrera con la creación de los **diez poetas** origenistas y reafirmando con su inusitada lectura la marcada preferencia de *Orígenes* por la poesía. Y sin atender a la tradicional división de los géneros literarios, reafirma también el afán origenista de asociar poesía con conocimiento del universo:

Cabrera se destaca entre todos los poetas cubanos por una forma de poesía en que conocimientos y fantasía se hermanan hasta el punto de no ser ya cosas diferentes, hasta constituir eso que se llama «conocimiento poético».¹⁰

De forma muy afín a los afanes origenistas, Zambrano localiza el sentido social, liberador, de la obra de Cabrera en su capacidad de otorgarle una expresión propia y un receptor universal a la subyugada población negra de cuyas historias se nutre la autora:

Es el mundo de la raza esclava hasta el dintel de nuestros días el que ella libera. Pues ¿cómo el esclavo alcanzará su libertad, sino siendo escuchado y más aún recibiendo la palabra que a veces no tiene la forma que aún le falta o se le fue quedando en el camino de la servidumbre?¹¹

Por las virtudes literarias y científicas y la función social de la obra de Cabrera, así como por la profundidad con que ella había sabido revelar esa parte africana de lo cubano, le sugiere Zambrano a la «poeta» investigadora que realice en el futuro similar penetración en otro terreno: «lo blanco». A Zambrano, como a los origenistas, le preocupa toda fragmentación disociativa, por lo que aboga entonces por el estudio del otro componente fun-

damental de «lo cubano» que permitiría comenzar a integrar todos las piezas del mosaico nacional y entender así la «metamorfosis» que efectivamente ocurrió entre ambas culturas una vez transplantadas. «Lo español» es también de difícil comprensión y es la causa, en última instancia, de que hoy Cuba forme parte del mundo occidental, afirma Zambrano:

El mundo mágico donde suceden las metamorfosis es ya ambiguo, más aquí, en el mundo que este libro nos revela, la ambigüedad se complica con la magia de la Isla de Cuba; interferencia de dos mundos mágicos, metamorfosis de la poesía del alma misma transplantada. Mas la revelación poética de la Isla de Cuba exige la captación, esa otra metamorfosis que la hizo formar parte de la cultura occidental: la del alma del blanco, del español que esperamos también la poesía de Cabrera nos muestre en un día no muy lejano. Y le pediríamos para entonces que nos ponga en camino de aclararnos este enigma: el español.¹²

A través de Zambrano, *Orígenes* daba pautas de lo que quedaba aún por hacer en la cultura cubana. Pues tras revelar «lo español» todavía quedaba desentrañar eso que Lezama alabaría exaltadamente en la obra del Aleijadinho: la «síntesis de lo negro y de lo hispánico».¹³

En 1954, Cabrera publica su importantísimo estudio etnológico *El monte. Notas sobre la religión, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y del pueblo de Cuba*, parte del cual había aparecido ya con ilustraciones en el número 25 de *Orígenes*.¹⁴ En su reseña de este libro, Miomandre vuelve sobre la condición de «poeta» de Cabrera, concepto introducido por Zambrano, para desarrollarlo aún más:

estas notas son tan ricas, tan abundantes y sobre todo tan inteligentes, van tan lejos en la comprensión enternecida del alma negra, de la religión y de la metafísica en que ésta se baña, que uno las lee con la emoción que da el relato patético. Y es

que a decir verdad, Cabrera es esencialmente poeta, y en calidad de poeta considera y estudia el folclore que los eruditos enfocan desde el ángulo de la fría información.¹⁵

Al calificar a Cabrera de poeta, no apuntaba Miomandre a un defecto del carácter científico de su estudio *El monte* sino que, por el contrario, pretendía señalarle a la autora su mayor virtud como transcriptor e intérprete del mundo negro, ya que, según Miomandre, Cabrera exponía sus temas desde dentro de su campo de estudio, pues el negro resultaba ser también un poeta.

La poesía negrista en su época de auge se había caracterizado por una orientación formalista (un afán exótico y europeizado de nuevos ritmos, sonoridades, palabras, expresiones y tipos) o una marcada y explícita orientación social (el negro como raza esclavizada y discriminada luchando por sus derechos), aspectos ambos poco concordantes con las nuevas preocupaciones ideológicas origenistas. En los estudios etnológicos y **cuentos negros** de Cabrera el negrismo tomaba, sin embargo, un rumbo diferente al de aquella poesía: Cabrera prefiere afiliarse, en lo documental investigativo, a la senda seguida por Fernando Ortiz y, en la intencionalidad creadora, al espíritu del grupo *Orígenes*. «Lo negro» en Cabrera se presenta como un peculiar (no único ni superior) componente cultural de «lo cubano»; y, a tono con el vivir y el ser en la poesía que propugnaban los origenistas, el negro aparece también como poeta, es decir, como peculiar intérprete y relator del universo, dueño de un estilo de vida también peculiar. Por eso afirma Miomandre lo siguiente:

lo más saliente en este libro [. . .] es la sinceridad y la naturalidad profunda con que sienten y comprenden los negros **la poesía**. A decir verdad, están impregnados, viven en ella. Todas las reacciones de su psiquismo atestiguan un vitalismo poderoso, inagotable. ¿Cómo no han de ser poetas, quienes se sienten vivir en una es-

pecie de simbiosis con todo lo que alienta en torno a ellos: la nube, la planta, la lluvia, el rayo, el viento y la roca?¹⁶

Además, las efectivas relaciones personales de la investigadora con sus informantes le habían permitido obtener de éstos un caudal de información imposible de conseguir por otros medios. En aquellos hombres y mujeres negros existía, estaba viva aún, sobrevivía —y aquí se destaca otra vez la confluencia con los intereses origenistas— otra **Cuba secreta** que defendía su integridad, que **resistía**, frente a intrusas aproximaciones.

El negro origenista (por llamar de algún modo al negro que Miomandre percibe en la obra de Cabrera) será entonces ese guardián responsable de una parte de «lo cubano» que, como en las obras individuales y corales de los origenistas, **resistía** los avances desintegradores del tiempo y de los enemigos exteriores. Por eso el valor de Cabrera, según también Miomandre, es el siguiente:

aun cuando otros investigadores hubiesen querido emprender una obra análoga, hubiesen tropezado con la desconfianza intuitiva de gentes que se consideran guardianes de ciertos secretos, no se hubiesen creído con el derecho de divulgarlos. Si Cabrera ha podido componer un libro semejante, si ha podido imaginar el plan, es porque los «iniciados» han reconocido en ella una persona capaz de comprenderlos e incapaz de traicionarlos, en suma, digna de penetrar en su ingenua masonería [...] Sin la confianza y las confidencias de los negros, Cabrera no hubiese podido triunfar en su tentativa generosa; sin el genio de Cabrera, se tendría la tristeza de ver desaparecer en la nada, estos bellos secretos de magia y de poesía.¹⁷

Rescatar, salvar, fijar con el lenguaje las formas más nobles de la identidad nacional; dedicarse con celo extremado al estudio de las fuentes, los orígenes, de dicha identidad; interpretar sus claves, conformarlas en un **corpus** factible de ser le-

gado como tradición a las próximas generaciones, fue la misión de los origenistas y también de Cabrera. En ambos confluyen similares: intencionalidad creadora y desinteresada dedicación a una empresa cultural de profundas resonancias políticas en lo esencial. La incorporación de «lo negro» en el proyecto cultural del grupo Orígenes, tal como he descrito aquí su desarrollo desde *Verbum* hasta *Orígenes*, se nos revela entonces no como una labor desorientada, irreflexiva y dispersa, sino como parte de «toda una entidad orgánica que se encaminaba a una política estética -o estética política- con un vigor propio»¹⁸ en la Cuba de 1937 a 1956.

Notas

Algunas manifestaciones del tema negro en Cuba fueron las siguientes: la primera producción poética de Nicolás Guillén y una parte de la poesía de Emilio Ballagas, Ramón Guirao, José Zacarías Tallet y Alejo Carpentier, entre otros; las antologías de poesía preparadas y prologadas por Ballagas (*Antología de la poesía negra hispanoamericana*, 1937; y *Mapa de la poesía negra americana*, 1946) y Guirao (*Orbita de la poesía afro-cubana*, 1928-37, 1938), quien recibe por ésta el premio nacional de ensayo de tema cubano de la Secretaría de Educación en 1937; los *Contes nègres de Cuba* (París, 1936) de Lydia Cabrera, publicados más tarde en español, *Cuentos negros de Cuba* (La Habana, 1940); la aparición del cuento «Mayunga» de Gerardo del Valle en la primera antología del cuento cubano, *Cuentos contemporáneos*, ed. Federico de Ibarzábal (1937); el libro ¡¡Oh, mio Yemayá!! *Cuentos y cantos negros* (1938) de Rómulo Lachatañeré, con prólogo de Fernando Ortiz; la novela ¡*Ecue-Yamba-O!* *Historia afro-cubana* (1933) de Carpentier, así como sus libretos *Yamba-O* (1928) y *La pasión negra* (1932), ambos con música de Marius François Gaillard; los famosísimos recitales de poesía negra de la recitadora Eusebia Cosme; las composiciones de Amadeo Roldán; los numerosos libros, artículos y charlas del etnólogo Fernando Ortiz, por cuya iniciativa se fundó en 1936 la Sociedad de Estudios Afro-cubanos, la cual tenía un amplísimo plan de trabajo artístico e investigativo al respecto, del que se destacan su revista *Estudios Afro-cubanos*, cuya primera etapa (1937-1940) estuvo bajo la dirección de Emilio Roig de Leuchsenring y los primeros conciertos de música afro-cubana, los cuales tuvieron lugar en la Universidad de La Habana en 1937 con la participación de los tamboristas e informantes yorubas Pablo Roche (Akilakua) y Jesús Pérez (Oba Ilú), según refiere Ir.és María Martiatu en «En

memoria de Oba Ilú", *Revolución y Cultura* 8 (1988): 73.

² Así lo señala Roberto Fernández Retamar, en Arnaldo Cruz-Malavé, *El primitivo implorante. El «sistema poético del mundo» de José Lezama Lima* (Amsterdam: Rodopi, 1994), nota 12 de p. 37. A la literatura producida bajo estas directrices también se le llamó *negroide, afrocubana y afroantillana*.

³ Ramón Guirao, "Introducción" a su ed. de *Órbita de la poesía afrocubana, 1928-1937* (La Habana: Ucar, García, 1938), p. xiii.

⁴ Guirao, «Introducción», pp. xi-xii.

⁵ Rosa E. Valdés-Cruz señala la esporádica aparición de poemas negristas después de 1938, en *La poesía negroide en Cuba* (New York: Las Américas, 1970), pp. 82-83.

⁶ Según afirma el origenista Virgilio Piñera en su artículo "Terribilia meditant..." (*Poeta* 1 [1942]: 1), "Muerte de Narciso" sacó a la poesía cubana del impasse Florit-Ballagas y el *Coloquio* liberó a la crítica nacional de su manifiesta indigencia conceptual.

⁷ Efraín Barradas afirma que en *Verbum* aparecen ya «ataques al negrismo» agrupados por el ideario lezamiano, en *La revista «Orígenes» (1944-1956)*. Dis. Princeton U, 1978 (Ann Arbor: UMI, 1981), p. 4.

⁸ Esta referencia a aves de caza fue usada por el origenista Angel Gaztelu en su ensayo "Muerte de Narciso: rauda cetrería de metáforas", apareció en *Verbum* 1.3 (1937): 49-52.

⁹ Gastón Baquero, en Bladimir Zamora, "Gastón Baquero mi mayor placer es inventar", *La Gaceta de Cuba* Mayo-Junio 1994: 46). Esta afirmación de Baquero no debe llevarnos a desatender las futuras convergencias o afinidades entre los origenistas (miembros de la tercera generación de la República) y algunos poetas (Florit, Brull, Ballagas) de la generación anterior. Al respecto, véase Jorge Luis Arcos, *En torno a la obra poética de Fina García Marruz* (La Habana: Unión, 1990), pp. 13-23. Una buena descripción dinámica del panorama poético de las segunda y tercera generaciones de la Cuba republicana la ofrece Jorge Luis Arcos: «Es dable constatar en el contexto literario cubano de la época, sobre todo a partir de nuestro provisorio vanguardismo, diversas líneas poéticas: poesía pura, poesía social, poesía negra y, posteriormente, la superación de la poesía pura por la llamada trascendentalista [los poetas origenistas], la superación de la poesía negra en una consecuente resonancia social y su connotación sincrética en la obra de Nicolás Guillén, así como la madurez de la propia poesía social [...] en la obra [de Guillén], todas coexistiendo con otras poéticas de menor significación, como las manifestaciones intimistas, neorrománticas, neoclasicistas [...], y los pri-

meros barruntos de lo conversacional», *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima* (La Habana: Academia, 1990), pp. 60-61.

¹⁰ José Lezama Lima, *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, en sus *Obras completas*, vol 2 (México: Aguilar, 1977), p. 58.

¹¹ Lezama, *Coloquio*, en *Obras*, p. 57.

¹² Reynaldo González, *Lezama Lima: el ingenio culpable* (La Habana: Letras Cubanas, 1988), p. 62.

¹³ González, *Lezama*, p. 62.

¹⁴ Ardévol había fundado en 1934, y era director de la Orquesta de Cámara de La Habana. Con ella estrenó en Cuba no sólo obras renacentistas y de los siglos XVII y XVIII sino también composiciones de la música nueva más avanzada. El trabajo arduo, la disciplina, el talento y la dedicación de Ardévol y de sus colegas le habían ganado a la Orquesta un puesto sólido en el desarrollo de la música en Cuba. Con el musicógrafo y crítico de arte Antonio Quevedo, Ardévol introduce en el proyecto integracional de Lezama la crítica de música.

¹⁵ José Ardévol, "Agua clara en el caracol del oído", *Espuela de Plata* A (1939): 10.

¹⁶ Lezama, *Coloquio*, en *Obras*, p. 51.

¹⁷ Ardévol, «Agua», p. 10.

¹⁸ Alejo Carpentier, en Pedro Simón, ed., *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (La Habana: Casa de las Américas, 1970), p. 317.

¹⁹ Editorial «Razón que sea», *Espuela de Plata* A (1939): 1.

²⁰ Cintio Vitier, "Introducción" a su ed. de *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)* (La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952), p. 4.

²¹ José Lezama Lima, "El nombre de Lydia Cabrera", en *Obras*, p. 532.

²² Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, 1958, 2da. ed. (La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1970), p. 450.

²³ Lezama Lima, *Coloquio*, en *Obras*, p. 50. Para una amplia presentación de los criterios de Lezama sobre las sensibilidades negra, insular y continental, véase Cruz-Malavé, *El primitivo*, pp. 31-39.

²⁴ Vitier, *Lo cubano*, p. 449.

²⁵ José Lezama Lima, *Poesía completa* (La Habana: Instituto del Libro, 1970), pp. 84-87.

²⁶ Juan Ramón Jiménez, en Lezama Lima, *Coloquio*, en *Obras*, p. 56.

²⁷ Jiménez, en Lezama Lima, *Coloquio*, en *Obras*, p. 56; el

énfasis es mío. También afirma allí Juan Ramón que «el espíritu sopla dondequiera: la sangre enemista y separa» (56).

²⁸ Lezama Lima señala como ejemplo extremo de espíritu integrador, «la brusquedad con que la poesía cubana planteó de una manera quizá desmedida, la incorporación de la sensibilidad negra» (*Coloquio*, en *Obras*, p. 50).

²⁹ Lezama Lima, *Coloquio*, en *Obras*, p. 57-58.

³⁰ Ramón Guirao, "Introducción" a su ed. de *Órbita de la poesía afrocubana, 1928-37* (La Habana: Ucar, García, 1938), p. xix.

³¹ Emilio Ballagas, "Introducción" a su ed. de *Mapa de la poesía negra americana* (Buenos Aires: Pleamar, 1946), s.p.

³² Abel Prieto, "Confluencias de Lezama", en José Lezama Lima, *Confluencias. Selección de ensayos* (La Habana: Letras Cubanas, 1988), p. x.

³³ José Lezama Lima, "El Pen Club y Mallarmé", *Orígenes* 5.19(1948): 40.

³⁴ Al respecto véanse Jesús J. Barquet, "La presencia de España en los años de formación (1937-1941) del grupo Orígenes", *Letras Peninsulares* 5.1 (1992): 137-148; y "El grupo Orígenes y España", *Cuadernos Hispanoamericanos* 513 (1993): 31-48.

³⁵ «Son conocidas las relaciones mutuas entre la poesía pura y cierta zona de la poesía negra, en tanto acogen semejantes soluciones expresivas: aquellas que atañen al sentido rítmico y musical del poema», afirma Arcos, *En torno*, p. 14.

³⁶ José Lezama Lima, "Alrededores de una antología", Res. de *Diez poetas cubanos* de Cintio Vitier, ed., *Orígenes* 9.31 (1952): 65.

³⁷ Otras reseñas de este tipo son: María Zambrano, «La Cuba secreta», Res. de *Diez poetas cubanos* de Cintio Vitier, ed., *Orígenes* 5.20 (1948): 3-9; y Serafin Pro, "La Suite Cubana No. 1 de José Ardévol", *Orígenes* 4.16 (1947): 39-45. Pro habla también del hallazgo de una expresión nacional y universal a la vez, en el músico origenista que nueve años antes protestaba contra el negrismo: «en [esta Suite] está logrado ese estilo nacional de proyección universal [...] Que la obra suena a cubano es evidente; el Danzón no es un danzón de Romeu o de Corman, pero es un danzón cubano; la *Conga* no es de las que oímos en la calle a nuestras comparsas carnavalescas, pero es una conga cubana» (43).

³⁸ Pedro de La Hoz, "Las afinidades plásticas de Orígenes", *La Gaceta de Cuba*, mayo-junio 1994: 62.

³⁹ María Zambrano, "Lydia Cabrera, poeta de la metamorfosis", Res. de *Por qué. Cuentos negros de Cuba, María Zambrano en «Orígenes»* (México: Eds. del Equilibrista, 1987), p. 62.

⁴⁰ Zambrano, "Lydia", p. 63.

⁴¹ Zambrano, "Lydia", p. 66.

⁴² José Lezama Lima, *La expresión americana*, en *Confluencias*, p. 288.

⁴³ Nos referimos al mencionado estudio "La ceiba y la sociedad secreta abakuá", *Orígenes* 7.25 (1950): 16-47.

⁴⁴ Francis de Miomandre, "Sobre *El monte* de Lydia Cabrera", en *Orígenes* 12.39 (1955): 75.

⁴⁵ Miomandre, "Sobre", p. 77.

⁴⁶ Miomandre, "Sobre", p. 77.

⁴⁷ Marcelo Uribe, "Introducción" a la ed. facsimilar de *Orígenes*, vol. 1 (México: Eds. del Equilibrista, 1989), p. VII